

gaudeamus

gaudeamus

Э.Я. Фесенко

Учебное
пособие
для вузов

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Э.Я. Фесенко

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Поморский государственный университет
имени М.В. Ломоносова»

Учебное
пособие
для вузов

Э.Я. ФЕСЕНКО

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

*Рекомендовано
Министерством образования и науки
Российской Федерации
в качестве учебного пособия
для студентов высших педагогических
учебных заведений,
обучающихся по специальности 032900
«Русский язык и литература»*

Издание третье,
дополненное и исправленное

Москва
Фонд «Мир»
2008

Москва
Академический Проект
2008

УДК 8
ББК 80/84
Ф 44



Серия к 75-летию Поморского
государственного университета
имени М.В. Ломоносова

Р е ц е н з е н т ы:

Ч.Г. Гусейнов,

д-р филол. наук, проф.
МГУ им. М.В. Ломоносова

В.В. Агеносов,

д-р филол. наук, проф.
ИМПЭ им. А.С. Грибоедова,
заслуженный деятель науки РФ

Фесенко Э.Я.

Ф44 Теория литературы: учебное пособие для вузов / Э.Я. Фесенко. — Изд. 3-е, доп. и испр. — М.: Академический Проект; Фонд «Мир», 2008. — 780 с. — (Gaudeamus).

ISBN 978-5-8291-0912-7 (Академический Проект)

ISBN 978-5-902357-76-6 (Фонд «Мир»)

В учебном пособии рассматриваются вопросы теоретического и историко-литературного плана, раскрывающие основные принципы и методы анализа литературного произведения.

Предназначается для преподавателей вузов, студентов и аспирантов филологических специальностей, учителей-словесников, учащихся старших классов школ гуманитарного профиля.

УДК 8
ББК 80/84

ISBN 978-5-8291-0912-7
ISBN 978-5-902357-76-6

© Фесенко Э.Я., 2007
© Оригинал-макет, оформление.
Академический Проект, 2008
© Фонд «Мир», 2008

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
-------------------	---

ГЛАВА 1

ПОНЯТИЕ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ	8
----------------------------------------------------	----------

Художественный образ	12
Деталь	14
Проблема типизации	23
Архетип	28
Проблема интертекстуальности	34
Контрольные вопросы и задания	40

ГЛАВА 2

СТРУКТУРА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	42
---------------------------------------------------	-----------

Содержание и форма литературного произведения	42
Идейное содержание литературного произведения	58
Сюжет и композиция литературного произведения	70
Контрольные вопросы и задания	118
Язык художественного произведения	120
Изобразительно-выразительные средства поэтического языка	125
Словесные средства художественной изобразительности	139
Поэтический синтаксис	166
Звуковые средства художественной изобразительности ...	188
Контрольные вопросы и задания	200

ГЛАВА 3

ТЕОРИЯ СТИХОТВОРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	203
------------------------------------------------	------------

Стих и проза	203
Интонация	211
Ритм художественной речи	217
Основные системы стихосложения	220
Формы стиха	232
Рифма и ее роль	242
Строфика	248
Контрольные вопросы и задания	252

ГЛАВА 4**РОДЫ, ВИДЫ, ЖАНРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
СЛОВЕСНОСТИ**

Роды, виды, жанры художественной словесности	255
Виды и жанры эпоса	268
Виды и жанры лирики	289
Виды и жанры драмы	314
Контрольные вопросы и задания	327

ГЛАВА 5**ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ**

Закономерности развития художественной литературы	331
Понятие о литературном направлении и литературном течении	332
Литературные направления XVIII века	334
Литературные направления XIX века	338
Литературные направления XX века	342
Контрольные вопросы и задания	399
Приложение 1. Тексты статей, рекомендуемых студентам для изучения	400
Приложение 2. Словарь литературоведческих терминов	722
Приложение 3. Занимательное стихосложение	750
Литература.....	767
Сводный указатель терминов.....	775

Предлагаемое учебное пособие построено в соответствии с программой курса «Теория литературы» и адресовано студентам-филологам первого года обучения. Последнее обстоятельство определило целевую направленность пособия, которое должно ввести студентов в широкий круг литературоведческих проблем (природа литературного творчества и художественного произведения, его структура, литературные роды и жанры, закономерности литературного процесса и др.), помочь им в освоении сложного категориального аппарата литературоведения, научить их анализировать художественный текст.

Главное правило анализа литературного произведения — бережное отношение к художественной целостности, выявление содержательности формы. Данное положение стало исходным при написании пособия. Художественное произведение, его структура, его язык, бытие в культурном пространстве рассматриваются не только как факт истории общественной мысли, но и как явление целостное, открытое для интерпретации, и как эстетический феномен.

Автор стремился представить в пособии современный уровень развития науки о литературе, ввести в оборот и устоявшиеся термины и понятия, и те, которые еще не стали традиционными в вузовской практике, потому что без них нельзя понять специфику и оценить новаторство многих произведений, созданных в XX в. В то же время учитывался, с одной стороны, пропедевтический характер дисциплины («Введение в литературоведение»), с другой — адресат пособия.

В пособии сделана попытка зафиксировать определенный комплекс теоретических идей, рассмотреть явления, возникающие в литературном процессе на протяжении многих веков, в том числе и в конце XX в.

Учебное пособие состоит из пяти глав: «Понятие о художественном произведении», «Структура литературного произведения», «Теория стихотворного произведения», «Роды, виды, жанры художественной словесности» и «Закономерности развития художественной литературы», в которых рассматриваются как общие, так и частные проблемы литературоведческого анализа.

Каждая глава снабжена контрольными вопросами и заданиями, позволяющими студентам самостоятельно сориентироваться в изучаемом материале, повторить и закрепить пройденное. Некоторые из вопросов и заданий могут быть использованы преподавателями на практических занятиях.

Издание содержит три приложения. Первое приложение включает как статьи, касающиеся ключевых вопросов литературоведения (А.Н. Веселовский, М.М. Бахтин, Л.Я. Гинзбург, В.Е. Хализев, М. Мелетинский), так и статьи, в которых рассмотрены проблемы, обозначившиеся в современном литературоведении (Л.В. Чернец, Л. Тодоров, Ю. Орлицкий). Конспектирование статей, подготовка ответов на предложенные вопросы поможет студентам научиться работать с научными текстами. Статьи расположены в соответствии с тематическим содержанием глав.

Во втором приложении помещен «Словарь литературоведческих терминов», где даются дефиниции терминов, не ставших предметом отдельного рассмотрения в главах пособия; они помогут расширить научный кругозор изучающих курс «Теория литературы».

Третье приложение включает в себя примеры из раздела «Занимательное стихосложение», которые дополняют содержание главы «Теория стихотворного произведения», обогатят знания о *стихе*, познакомят с еще одной стороной творчества известных и малоизвестных поэтов, доставят эстетическое наслаждение, а кого-то и сподвигнут к творческой работе.

В заключение дан предметный указатель терминов и понятий, который позволит сориентироваться в терминологическом пространстве пособия.

Автор ставил перед собой задачу помочь всем, кто вступает на путь изучения науки филологии, в которой ученый С.С. Аверинцев видел «содружество гуманитарных дисциплин» и считал ее задачей выяснение

через язык и анализ письменных текстов «сущности духовной культуры человечества». По его справедливому убеждению, филолог должен нести «скромнейшую службу "при" тексте», а основное качество истинного филолога — «универсальность». Это означает, что он должен совмещать «в себе работу лингвиста, литературного критика, историка гражданских учреждений, быта нравов и культуры».

В. Маяковский называл себя «полпредом стиха», а каждый филолог должен осознавать свою миссию полпреда культуры. Как заметил Ю. Мамлеев: «Если говорить в целом о литературе, этой царице всех искусств, то именно она, наряду с философией, определяла бессмертный лик того или иного народа, от Древней Греции с ее Гомером до России XIX в., века этого третьего чуда в сфере культуры (после века Перикла и эпохи Возрождения). Кроме того, литература из всех искусств наиболее непосредственно связана с философией и метафизикой, а те, в свою очередь, своим особым образом воздействуют на духовный мир человечества, утверждая кредо той или иной цивилизации».

Автору пособия хотелось бы напомнить, что в книге «Ризама» Делез и Гваттари выделяют два типа культуры, характерных для нашего времени: культуру «древесную» и культуру «корневища».

Первый тип культуры, по их определению, «тяготеет к классическим образцам, вдохновляется» теорией мимэсиса (греч. — *погражание*). Искусство здесь подражает природе, отражает мир, является его графической записью, калькой, фотографией. Символом этого искусства может служить дерево, являющее собой образ мира. Воплощением «древесного» художественного мира служит книга. При помощи книги мировой хаос превращается в эстетический космос.

Именно наука «теория литературы» помогает организовать этот *эстетический космос* и глубже понять *образ мира*, создаваемого художниками в литературных произведениях.

**ПОНЯТИЕ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ
ПРОИЗВЕДЕНИИ**

Историю пишут, когда она заканчивается. Это утверждение справедливо и для истории литературы, хотя большой интерес у исследователей всегда вызывает и современный литературный процесс.

Разработка вопросов, связанных с теорией литературы, началась еще в Античности, когда наука о системе средств выражения в литературном произведении называлась поэтикой («Поэтика» Аристотеля, «Наука поэзии» Горация); окончательно она оформилась в эпоху классицизма («Поэтическое искусство» Н. Буало), получив своеобразное развитие в Индии, Китае, Персии, Японии, России и других странах, осмысляя национальную специфику художественной литературы, создавая свою терминологию и т. д.

История литературы (и базирующаяся на ней теория) постепенно осваивала подвластный ей материал. За прошедшие века многое уже освоено, но исследователи, даже обращаясь к уже известным именам и произведениям в очередной раз, обновляют и дополняют их истолкование, опираясь не только на принципиальные характеристики литературного процесса, апробированные временем, но и на терминологию, ставшую доминантной в литературоведении XX в. в связи с развитием модернистской и постмодернистской литературы («код», «интертекст вместо текста», «семиотичность», «поток сознания», «новый роман», «шизофренический дискурс» и др.).

Весь человеческий мир, организованный вокруг текста и увиденный через текст, — это тот мир, который, по мысли известного ученого С.С. Аверинцева,

принадлежит филологии. Литература относится к такому виду искусства, которому доступно многомерное осмысление действительности, изображение ее как процесса. Ясно, что понимание художественного произведения требует, с одной стороны, его всестороннего исследования (отсюда разделение филологических наук), а с другой — объединения полученных знаний в одно целое (отсюда тенденция к сближению литературоведения и лингвистики). Литературоведение никогда не обходилось без анализа языковых средств выражения художественного произведения. Но единство объекта изучения — текста — вовсе не означает, что литературоведение и лингвистика изучают один и тот же предмет. «Существенное и главное различие между словесностью и литературой, — писал В.Г. Белинский, — состоит в том, что в словесности преобладающим интересом является язык как материал всякого словесного произведения, в литературе самостоятельный интерес языка исчезает, подчиняясь другому, высшему интересу — содержанию, которое в литературе является преобладающим и самостоятельным интересом»¹. Литературовед в отличие от лингвиста, по замечанию Г.В. Степанова, «практически имеет дело с художественным текстом как целым в жанровых его разновидностях (лирическая пьеса, басня, рассказ, повесть, роман)»². Внимание литературоведа привлекают «идеи о целостности текста как образной системы и некоторые приемы анализа, разработанные стилистикой текста, <...> ориентированной на литературоведение и эстетику»³.

Понятие **художественность**, как и определение **художественный**, служит для указания на специфику искусства. Основу специфики искусства составляет его эстетическая природа. Художественность является высшей культурной формой эстетического отношения к миру, ибо «эстетическое вполне осуществляет себя только в искусстве»⁴.

¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1948. Т. 2. С. 99.

² Степанов Г.В. Язык. Литература. Поэтика. М., 1988. С. 138.

³ Там же. С. 137–138, 140.

⁴ Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 22.

Необходимо понимать отличие искусства от науки. И то и другое «работает» на человека, но наука апеллирует к объективным закономерностям, а искусство — к мироощущению человека: ученый «доказывает», а художник «показывает», «и оба убеждают: только один логическими доводами, другой — картинами»¹. Принципиально важно и то, что «художник не стремится к освобождению текста от антропоморфных элементов. Познание и оценка сливаются, отождествляются в "организме" образа, создаваемого художником»².

В разных видах искусства действует один и тот же закон: бессодержательный материал (камень, дерево, металл, краски, звуки, буквы и т. д.) организуются в первичную жизнеподобную форму, которая затем путем сложной организации переходит в новое качество, выражая идейно-эстетическое содержание. Каждый вид искусства использует материал, обладающий собственными содержательно-эстетическими возможностями. Материал литературы — язык, который отличается от всех других материалов, используемых художниками, наличием в нем плана выражения и плана содержания (различными типами значений — лексическими, грамматическими). Иначе говоря, словесный материал социально значим, является всеобщим достоянием еще до акта индивидуального творчества. Художественное произведение — это «слово о мире» (М.М. Бахтин), слово, высказанное писателем (поэтом). Создавая произведение, автор для выражения идейно-эстетического содержания использует языковые единицы (слова, словосочетания, предложения), в которых уже заключено содержание. Данная особенность словесного материала определенным образом влияет на восприятие художественного произведения. С одной стороны, известное «жизнеподобие» материала облегчает восприятие текста, с другой — делает его проблематичным именно в силу двойственной природы словесного материала, исключительной многочисленности его компонентов, в силу того, что в конкретном тексте реализуются два (а под-

¹ Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10. С. 311.

² Степанов Г.В. Язык. Литература. Поэтика. С. 151.

час и более) смысла — смысл единичного слова или сочетания слов, соотносимых с реальным социальным опытом, и смысл поэтической мысли, которая, по существу, определяет художественную систему текста. Возьмем, к примеру, словосочетание *холодный суп*. Вряд ли кому-нибудь оно может показаться поэтичным. Его буквальное значение — остывший или недостаточно горячий. А вот как реализуется это значение в поэме А.Т. Твардовского «Василий Теркин»:

*Но, бездомный и безродный,
Воротившись в батальон,
Ел солдат свой суп холодный
После всех, и плакал он.*

*На краю сухой канавы,
С горькой, гетской гростью рта,
Плакал, сидя с ложкой в правой,
С хлебом в левой, — сирота.*

Только ли этот обыденный смысл передает сочетание *холодный суп* в данном фрагменте? Очевидно, нет. «Истинный поэт способен создать эффект эстетической новизны из самых обычных слов, вскрыть идеологическую суть простого слова», — пишет Г.В. Степанов, анализируя поэму Твардовского, и продолжает: «Слово *холодный* обрело жизнь в двух рядах: в соотношенном с реальной ситуацией (солдат поздно вернулся в батальон, ел, когда уже все давно поели, и т. д.) и в производном от словесного контекста значении *сиротский*»¹.

Исказить смысл текста могут слова и понятия, которые, на первый взгляд, кажутся знакомыми и привычными, а на самом деле значительно изменили свое содержание: утратили ранее присущую им смысловую нагрузку или же получили новые коннотации. Кроме того, автор художественного произведения может создавать свою собственную систему символов, с помощью которой он кодирует наиболее существенные для него элементы сообщения. Многие ли из современных юных читателей могут понять потаенный смысл следующих строк З.Н. Гиппиус, обращенных к Петербургу:

¹ Степанов Г.В. Язык. Литература. Поэтика. С. 157.

*Твое холодное кипенье
 Страшной бездвижности пустынь.
 Твое дыханье — смерть и плень,
 А воды — горькая полынь.*

В данном случае словарные значения слов *кипенье, пустыня, полынь* — это лишь первый и далеко не последний шаг к постижению смысла стихотворения. У Гиппиус эти слова призваны воскрешать в памяти читателя и пушкинское *Еще кипели злобно волны, как бы под ними тлел огонь* из «Медного всадника», и, что очень важно, библейское, апокалиптическое содержание, передаваемое такими, к примеру, высказываниями, как: *Устремилось на Вавилон море: он покрыт множеством волн его. Города его сделались пустыми* (Иеремия, 51, 42) и *После того, как произошли страшные катастрофы, треть земли была уничтожена, треть моря превратилась в кровь, треть речных вод стала полынью* (Откровение Иоанна Богослова).

Искусству свойствен свой, особый способ отражения действительности — художественный образ. Как категория эстетики, он представляет собой результат осмысления художником какого-либо явления, процесса (каждому виду искусства присущи свои способы воплощения). Закономерно, что художественная образность есть главная особенность литературы как искусства слова.

В основе образной индивидуализации лежит обобщение. «Художественный образ — это конкретная и в то же время обобщенная картина человеческой жизни, созданная при помощи вымысла и имеющая эстетическое значение»¹.

Образ становится художественным не потому, что списан с природы и похож на реальное явление («простое подражание — лишь предверие искусства»²), а потому, что с помощью авторской фантазии преобразует действительность, пересоздает мир в соответствии со взглядами и духовными запросами человека. Художник стремится отобразить такие явления и так изобразить их, чтобы выразить свое представление о жизни, свое понимание ее закономерностей и тенденций. По

¹ Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М., 1975.

² Гулыга А.В. Принципы искусства. М., 1987. С. 170.

мысли В.Г. Короленко, «в художественном произведении мы имеем мир, отраженный, преломленный, воспринятый человеческой душой... мы не просто отражаем явления как они есть и не творим по капризу иллюзий несуществующего мира. Мы создаем или проявляем рождающееся в нас отношение человеческого духа к окружающему миру»¹.

Художественный образ — феномен сложный. Вне образов нет ни отражения действительности, ни воображения, ни познания, ни творчества. Художественный образ, если перефразировать Шеллинга, есть способ выражения бесконечного через конечное². Художественный образ — создание творческого мышления, воображения и эстетической культуры. Его эмоциональная насыщенность способна вызывать катарсис. Он неповторим и тем не менее представляет собой устойчивое образование: он живет в веках.

Созданный в художественном произведении мир является не реальным, а условным, он не существует без нашего воображения.

Понятие художественный мир вбирает в себя и первичную, и вторичную — вымышленную — реальность, одновременно и противопоставляя, и сопоставляя их. «Мир (иначе: предметный мир, предметная изобразительность) — сторона художественной формы, мысленно отграничиваемая от словесного строя. В словесно-предметной структуре художественного изображения именно предметы "обеспечивают" целостность восприятия, их мысленное созерцание определяет избранную писателем "единицу" образности, принципы детализации»³. Слово «мир» в литературоведении часто используется как синоним творчества писателя (мир Л.Н. Толстого, мир А. Солженицына). Это слово имеет и более узкое значение, когда оно обозначает предметы, изображенные в произведении и образующие определенную систему.

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1962–1970. Т. 4. С. 549.

² См.: Шеллинг Ф.В.Й. Система трансцендентального идеализма // Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 479.

³ Чернец Л.В. Мир произведения // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2000. С. 192.

Самую малую единицу художественно-предметного мира произведения традиционно называют художественной деталью, относя к ней подробности предметные в широком понимании: подробности быта, пейзажа, портрета. *Д е т а л ь* (фр. *detail*) — «мелкая составная часть чего-либо; подробность; частность». Детали относят к метасловесному, предметному миру произведения. Детализация предметного мира в литературе неизбежна.

При литературоведческом описании стиля родственные детали часто объединяют. Выделяются «три большие группы: детали сюжетные, описательные, психологические. Преобладание того или иного типа порождает соответствующее свойство, или доминанту стиля: «сюжетность» ("Тарас Бульба" Н.В. Гоголя), «описательность» ("Мертвые души" Н.В. Гоголя), «психологизм» ("Преступление и наказание" Ф.М. Достоевского); названные свойства могут и не исключать друг друга в пределах одного произведения»¹.

Отличительными свойствами деталей являются статичность (неподвижность) и фрагментарность (отрывочность) изображения. Так, в стихотворении «Что ты спишь, мужичок?» А. Кольцов рисует картину деревенской жизни, которая намечена с помощью отдельных деталей, подчеркивающих тяжелую жизнь крестьянина:

*На гумне — ни снопа;
В закромах — ни зерна;
На дворе, по траве —
Хоть шаром покати.*

*Из клеток гововой
Сор метлою посмел
И лошадок за долг
По соседям развел.*

В этом описании нет подробностей и связывающих элементов, на которые указал бы живописец, но отобранных поэтом деталей достаточно, чтобы наше воображение дорисовало картину трудной крестьянской судьбы и вызвало определенное настроение. Детали-

зация предметного мира неизбежна, ибо воссоздать предмет во всех его особенностях писатель не в состоянии, а деталь или совокупность деталей замещает в тексте целое, вызывая у читателя нужные ассоциации. Отбирая те или иные подробности, автор как бы поворачивает предмет определенной стороной.

Д е т а л и — это составные элементы литературного описания. Они позволяют воссоздать место действия и облик действующих лиц. Масштаб таких образов может быть самым различным: от подробностей, обозначаемых одним словом, до развернутых описаний, включающих множество подробностей. Из деталей складывается описание картин природы (п е й з а ж), внутреннего убранства помещений (и н т е р ь е р), внешнего вида героев (п о р т р е т). Классификация деталей повторяет структуру предметного мира, слагаемого из «разнокачественных компонентов»¹ — событий, действий персонажей, их портретов, психологических и речевых характеристик, пейзажа, интерьера и пр.

Достаточно вспомнить описание дуба в толстовской эпопее «Война и мир», который «помог» Андрею Болконскому понять, что «жизнь не кончена», описание домов помещиков в «Мертвых душах», которые явились зеркальным отражением их хозяев, или небольшой, но выразительный портрет Печорина в «Герое нашего времени» М. Лермонтова, который подчеркивал двойственность характера Григория Александровича.

Без «наличия деталей предметной изобразительности писателю нечего бы было компоновать, ему не о чем было бы вести свою художественную речь. Даже критериев отбора речевых элементов у него не было бы»².

Самодостаточность воспроизводимых подробностей, где деталь находится в тесных отношениях с сюжетом, является, в частности, особенностью творчества И. Бунина. В русской литературе точность изображаемого всегда была подчинена какой-либо художественной задаче, например, раскрытию образа героя, характеристике места действия. У Бунина много примеров «служебных», мотивирующих сюжет деталей. Так, в

¹ Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Поспелова. М., 1988. С. 181.

² Поспелов Г.Н. Мастерство и стиль // Вопросы методологии и поэтики: Сб. статей. М., 1983. С. 194.

рассказе «Господин из Сан-Франциско» дается описание вечернего костюма главного персонажа. В перечислении элементов одежды («черные шелковые носки», «кремовое шелковое трико», «бальные туфли») вначале ощущается авторская ирония, которая вдруг иссякает, и самой значимой подробностью оказывается не дающая пальцам старика шейная запонка, единоробство с которой лишает его последних сил.

Бунин часто использует детали, не связанные с конкретным сюжетным эпизодом, но свидетельствующие о состоянии мира в целом. Писатель обладает уникальной способностью передавать впечатления от внешнего мира, подчеркивая форму, цвет, свет, звук, запах предметов. При описании острова Капри, на который прибыл американец с семьей, Бунин использует и цветосветовые эффекты, создает звуковой фон жизни на острове, описывает атмосферные явления. Ощущается даже некоторая избыточность выразительных деталей. Зачарованность Буниным «божественно-бесцельными» деталями объясняется стремлением писателя запечатлеть неповторимое многообразие мира: *Шли они — и целая страна, радостная, прекрасная, солнечная, простиралась над ними: и каменистые горбы острова, который почти весь лежал у их ног, и та сказочная синева, в которой плавал он, и сияющие утренние пары над морем к востоку, под ослепительным солнцем, которое уже жарко грело, поднимаясь все выше и выше, и туманно-лазурные, еще по-утреннему зыбкие мотивы Италии, ее близких и далеких гор, красоту которых бессильно выразить человеческое слово.*

В. Набоков, анализируя рассказ А.П. Чехова «Дама с собачкой», определял некоторые свойства, присущие чеховским рассказам, особое внимание уделяя детали:

«Первое: история излагается самым естественным из возможных способов, не после обеда, возле камина, как у Тургенева и Мопассана, но так, как рассказывают о самом важном в жизни, неторопливо, не отвлекаясь и слегка приглушенным голосом.

Второе: точная глубокая характеристика достигается внимательным отбором и распределением незначительных, но поразительных деталей, с полным презрением к развернутому описанию, повтору и подчеркиванию, свойственным рядовым писателям. В любом

описании каждая деталь подобрана так, чтобы залить светом все действие.

Третье: нет никакой особой морали, которую нужно было бы извлечь, и никакой особой идеи, которую нужно было бы уяснить. Сравните эту особенность с тенденциозными рассказами Горького или Томаса Манна.

Четвертое: рассказ основан на системе волн, на оттенках того или иного настроения. Если мир Горького состоит из молекул, то здесь, у Чехова, перед нами мир волн, а не частиц материи, что, кстати, гораздо ближе к современному научному представлению о строении вселенной.

Пятое: контраст между поэзией и прозой, постоянно подчеркиваемый с такой пронизательностью и юмором, в конечном счете оказывается контрастом только для героев, мы же чувствуем — и это опять характерно для истинного гения, — что Чехову одинаково дорого и высокое, и низкое; ломоть арбуза, и фиолетовое море, и руки губернатора — все это существенные детали, составляющие "красоту и убогость" мира.

Шестое: рассказ в действительности не кончается, поскольку до тех пор, пока люди живы, нет для них возможного и определенного завершения их несчастий, или надежд, или мечтаний.

Седьмое: кажется, что рассказчик все время из всех сил стремится подметить детали, каждая из которых в иной прозе указывала бы на поворот в развитии действия: например, двое гимназистов в театре могли бы подслушать объяснение, и пошли бы слухи, или чернильница могла означать письмо, меняющее течение рассказа. Но именно потому, что эти мелочи не имеют значения, бессмысленны, они крайне важны в создании атмосферы именно этого рассказа¹.

Выразительная деталь — свидетельство мастерства писателя, а умение замечать детали — свидетельство культуры читателя. Как мы видим, В. Набоков обращал большое внимание на смысловое и эстетическое значение детали, поэтому справедливо его наблюдение: «Читая книгу, следует прежде всего замечать детали и наслаждаться ими».

¹ Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1998. С. 337 — 338.

Так как деталь может заключать в себе большую смысловую и эмоциональную информацию, ей принадлежит важная роль в композиции художественного произведения¹.

По композиционной роли детали можно разделить на два основных вида (деление это достаточно условно):

- детали повествовательные (указывающие на движение, изменение картины, обстановки, характера). Они подчеркивают развитие сюжета, появляются в разных эпизодах. Пример: в начале повести А. Чехова «Ионыч» после посещения дома Туркиных молодой Дмитрий Ионович *отправился пешком к себе в Дялиж, но вскоре у него уже была своя пара лошадей и кучер Пантелеймон в бархатной жилетке*; а в конце повести обрюзгший Ионыч *уезжал уже не на паре, а на тройке с бубенчиками*;
- детали описательные (изображающие, рисующие картину, обстановку, характер в данный момент). Описательных деталей очень много в произведениях И.А. Бунина и А.П. Чехова. В «Легком дыхании» мы встречаем такие предметные детали, как *лакированный пол, гофрированные волосы начальницы гимназии* (выше приводились примеры деталей из рассказа «Господин из Сан-Франциско»).

Деталь важна и значима как часть художественного целого, задачей которого является раскрытие внутренней и внешней жизни человека².

Организуя центром художественного мира является человек с его внутренним миром, с его мировосприятием и мироощущением; следовательно, вся система образных средств ориентирована на создание *образа-субъекта*. Выражая определенную предметную или событийную информацию, образные средства так или иначе соотносятся с личностью персонажа, рассказчика, автора. Более того, любая деталь, любая пейзажная зарисовка, изображение интерьера

¹ Подробнее о детали см.: Чернец Л.В. Деталь // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 2000. С. 62–75.

² Образец анализа деталей и их роли в художественном произведении дан в книге: Горшков А.И. Русская словесность: От слова к словесности. М., 1997. С. 245–252.

осмысливается читателем «в двух ценностных контекстах: в контексте героя — познавательно-этическом, жизненном — и в завершающем контексте автора — познавательно-этическом и формально-эстетическом»¹. Исходя из этого, следует признать правоту тех ученых-филологов (А.М. Пешковского, Г.О. Винокура, В.В. Виноградова и др.), которые вопреки традиции² считают образными средствами не только тропы и фигуры (сравнения, метафоры, эпитеты, инверсии, параллелизм и пр.), но и каждое слово: «Дело не в одних образных выражениях, а в неизбежной образности каждого слова, поскольку оно преподносится в художественных целях, поскольку оно дается... в плане общей образности»³.

В стихотворении А.С. Пушкина «Я вас любил...» мы не найдем привычных, традиционных образных средств — сравнений, метафор, метонимий, гипербол, разве что стертую метафору *любовь угасла*, но это одно из самых поэтических произведений в русской лирике. Поэтическая образность в нем «рождается из художественной оправданности каждого слова и расположения всех слов. Очень важно, что нет здесь ни одного лишнего слова, которое могло бы нарушить гармонию, "соразмерность и сообразность" целого. Разговорные выражения *быть может, дай вам Бог* также не выделяются в этом совершенном по форме целом, как и книжные слова *безмолвно, безнадежно, томим*»⁴. А.И. Горшков называет это стихотворение классическим образцом «безобразной образности». Образность здесь достигается без применения специальных образных средств — тропов и фигур. Но очевидно и другое: весь словесный строй этого стихотворения направлен на сотворение

¹ Бахтин М.М. Автор и его герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 31.

² Ср., например, высказывание В.Б. Шкловского: «Образ поэтический — это один из способов создания наибольшего впечатления. Как способ, он равен по задаче другим приемам поэтического языка, равен параллелизму простому и отрицательному, равен сравнению, повторению, симметрии, гиперболе, равен вообще тому, что принято называть фигурой».

³ Пешковский А.М. Принципы и приемы стилистической оценки художественной прозы // *Ars poetica*. М., 1927. Вып. 1. С. 63.

⁴ Горшков А.И. Русская словесность: От слова к словесности С. 321.

образа лирического героя, в душе которого происходит «преображение мятежной любви в умиленную бескорыстную нежность» (С.Л. Франк).

Слово «идеал» имеет два значения. Во-первых, это высокий образец, высокая цель. Во-вторых — совершенство, выходящее за пределы реального. «Эстетический идеал — часть общекультурного идеала, социального, нравственного и познавательного. Истина, добро, красота — три ипостаси идеала. Испокон веку в словах этих воплощалось представление о высших духовных ценностях»¹.

В образе гармонически сливаются объективное, существующее в действительности независимо от сознания автора, и субъективное — все то, что идет от авторской индивидуальности, проявляет ее. При этом субъективный, личностный момент — «отношение содержания мысли к сознанию», т. е. то, в чем обнаруживается личность субъекта, автора или персонажа, строй его мыслей и чувств, состояние духа, — в художественном тексте играет главенствующую роль. И это понятно, ведь содержание литературного произведения — не просто выражение отношения субъекта к предмету изображения, а и з о б р а ж е н и е э т о г о п р е д м е т а (события) с позиции идеала, т. е. представления о должном и желаемом, о цели, к которой необходимо стремиться и которую возможно достичь. Художественное произведение — уникальная, глубоко личная система, поддающаяся воспроизведению только как целое. Выдающийся ученый В.Я. Пропп установил известную повторяемость в структуре сказочных сюжетов, но в дальнейшем он решительно отверг попытку придать всеобщее значение в искусстве точным методам исследования. «Там, где искусство становится областью творчества неповторимого гения, — писал Пропп в своем ответе К. Леви-Строссу, — применение точных методов только тогда дает положительные результаты, если изучение повторяемости будет сочетаться с изучением единственности, перед которой пока мы стоим, как перед проявлением непостижимого чуда. Под какие бы рубрики мы ни подводили "Божественную комедию"

или трагедии Шекспира, гений Данте или гений Шекспира неповторим, и ограничиваться в их изучении точными методами нельзя»¹. Обратимся к примеру. В «Судьбе человека» М. Шолохова есть фрагмент, в котором Соколов рассказывает о войне: *Только не пришлось мне и года повоевать... Два раза за это время был ранен, но оба раза по легости: один раз в мякоть руки, другой — в ногу; первый раз — пулей с самолета, другой — осколком снаряда. Дырявил немец мне машину и сверху и с боков, но мне, браток, везло на первых порах. Везло-везло, да и довезло до самой ручки... Попал я в плен под Лозовеньками в мае сорок второго года при таком неловком случае: немец тогда здорово наступал, и оказалась одна наша стодвадцатидвухмиллиметровая гаубичная батарея почти без снарядов; нагрузили мою машину снарядами по самую завязку, и сам я на погрузке работал так, что гимнастерка к лопаткам прикипала. Надо было сильно спешить, потому что бой приближался к нам: слева чьи-то танки гремят, справа стрельба идет, впереди стрельба, и уже начало папахивать жареным...*

Командир нашей автороты спрашивает: *«Проскочишь, Соколов?»* А тут и спрашивать нечего было. Там товарищи мои, может, погибают, а я тут чухаться буду? *«Какой разговор! — отвечаю ему. — Я должен проскочить, и баста!»* — *«Ну, — говорит, — гуй! Жми на всю железку!»*

Этот отрывок позволяет обнаружить в тексте разнородную информацию. Прежде всего обращает на себя внимание информация фактуального, событийного характера — о пребывании героя рассказа на фронте². Помогают воссозданию его образа такие, к примеру, слова и выражения, как *по легости* — данный диалектизм в речи Соколова говорит о том, что он — уроженец южных областей России; *жми на всю железку* — о его профессиональной принадлежности, о том, что он шофер. И диалектизм, и профессионализм, и просторечия *по самую завязку, гуй,*

¹ Пропп В.Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки (Ответ К. Леви-Строссу) // Семиотика. М., 1983. С. 583–584.

² Рудяков Н.А. Основы анализа художественного текста. Киев, 1989. С. 14–16.

чухаться, довезло до самой ручки — все это является средством передачи образной информации о социальном статусе героя — человека из народа. Логика развития событий в рассказе и информация, передаваемая такими словесно-образными средствами, как *Только не пришлось мне и года повоевать...; Дырявил немец мне машину... но мне, браток, везло на первых порах. Везло-везло, да и довезло до самой ручки...; Попал я в плен... при таком неловком случае...; оказалась одна наша... батарея* — убеждают читателя, что Соколов относится к судьбе не как к силе, предопределяющей все, что происходит в жизни, а как к складывающемуся независимо от воли человека ходу событий, стечению обстоятельств. *Авторский идеал* — представление о должном, желаемом — выражается образной информацией, содержащейся в высказываниях *Надо было сильно спешить...; Я должен проскочить, и баста!*, имеющих значения долженствования, обязательности на основе твердого решения самого говорящего. Как бы тяжело ни складывались обстоятельства для человека, какие бы испытания ни уготовила ему судьба, он, человек, может и должен поступать так, как требует этого его человеческий долг и достоинство — это основная мысль рассказа, иначе говоря, концептуальная (идейная) информация.

Художественный образ самодостаточен, он есть форма выражения содержания в искусстве; он всегда экспрессивен, т. е. выражает личностное отношение автора к изображаемому предмету. «Важнейшими видами идейно-эмоциональной оценки являются эстетические категории, в свете которых писатель (как и любой человек) воспринимает жизнь: он может ее героизировать или, напротив, обнажить комические противоречия; подчеркнуть ее романтику или трагизм, быть сентиментальным или драматичным и т. д. Для многих произведений характерна эмоциональная полифония (например, для „Горя от ума“ А.С. Грибоедова, продолжившего традицию высокой комедии)»¹.

Характеризуя образ субъекта (персонажа, рассказчика, повествователя, автора), нельзя не затро-

¹ Скиба В.В. Образ художественный / В.В. Скиба, Л.В. Чернец // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 2000. С. 216.

нать проблему типизации. Художественные образы — продукты творческой типизации. И они отличаются от фактографических, документальных образов, которые мы встречаем в мемуарной и документальной литературе.

В разработку проблемы соотношения типического и индивидуального большой вклад внес Гегель, который создал учение о пафосе как о тех «всеобщих силах», которые выступают в «богатой и полной душе» индивидуумов, воссозданных художниками.

Па́фос (от греч. *pathos* — страсть, чувство) — термин, пришедший в поэтику из теории красноречия. «В художественной литературе пафос — эмоциональное одушевление, страсть, которая пронизывает произведение (или его части) и сообщает ему единое дыхание — то, что можно назвать душой произведения. В пафосе чувство и мысль художника составляют единое целое; в нем — ключ к идее произведения»¹.

В.Г. Белинский рассматривал пафос как «идею-страсть», которую поэт «созерцает... не разумом, не рассудком, не чувством... но всею полнотою и целостью своего нравственного бытия»². Тем самым Белинский перенес терминологическое обозначение пафоса с художественного персонажа на саму художественную деятельность и применял это понятие для обозначения своеобразия произведения или творчества писателя в целом. Он считал, что пафос «Мертвых душ» Н.В. Гоголя — это созерцание жизни «сквозь видный миру смех» и «незримые ему слезы».

С рождением реализма как творческого метода повысилась роль типического в искусстве и литературе. Энгельс, который переосмыслил эстетику Гегеля, дал реализму такую формулировку: «Реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типических характеров в типических обстоятельствах». И далее: «Характеры... достаточно типичны в тех пределах, в каких они действуют», а обстоятельства — в той мере, в какой они «их (т. е. характеры) окружают и заставляют действовать»³. Характеры ли-

¹ Пафос // *Словарь литературоведческих терминов* / Под ред. Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева. М., 1974. С. 264.

² *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 312.

³ *Маркс К., Энгельс Ф.* Собр. соч.: В 50 т. Т. 37. С. 35–36.

тературных героев раскрываются в действии, в поступках, в столкновениях с другими персонажами. Искушают свою судьбу Евгений Онегин и Григорий Печорин, Наташа Ростова и Анна Каренина, Родион Раскольников и Иван Карамазов.

Типизация в искусстве — это целостный, единичный и неразрывный процесс обобщения — конкретизации.

Тип литературный (от греч. *týpos* — образ, отпечаток, образец) — обобщенный образ человеческой индивидуальности, наиболее возможной, характерной для определенной общественной среды¹.

Тип — это такая форма характера, в котором содержится социальное обобщение. Содержание литературных типов многообразно. Например, тип «лишнего человека» в русской литературе XIX в. при всем разнообразии индивидуальностей (Чацкий — Онегин — Печорин — Бельтов — Рудин — Обломов) имел общие черты (образованность, неудовлетворенность реальной жизнью, мечты о справедливости, невозможность реализовать себя в обществе, способность к сильным чувствам и пр.).

Каждое время рождает новые типы героев в литературе. На смену «лишнему человеку» пришел тип «новых людей» — нигилист Базаров (И.С. Тургенев «Отцы и дети»), хотя в нем есть, как и у «лишних людей», трагическая обреченность, «новые люди» — Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна и «особенный человек» Рахметов — «особенный» потому, что таких людей было мало, но в нем были обобщены типические черты революционеров-профессионалов (Н.Г. Чернышевский «Что делать?»).

Энгельс отмечал, что существует три обязательных признака в образе, которые и определяют типическое: единичное, особенное и всеобщее. Единичное — это индивидуальное, личное, неповторимое, что присуще литературному герою, например, портрет, манера поведения, жесты. Так, Печорин никогда не размахивал руками, глаза его не смеялись, когда он улыбался, на охоте он не боялся, а от стука форточки

бледнел и вздрагивал. О с о б е н н о е связано с социальной принадлежностью, происхождением персонажа (Онегин был «как денди лондонский одет», а у Базарова были руки человека, который не гнушался работы). В с е о б щ е е или обобщающее — свойства характера, мировоззрения, состояния души — все то, чем литературный герой похож на своих современников в реальной жизни (Онегин и Печорин представляли определенную часть русского общества 20-х и 30-х годов XIX в.).

Для создания образа-персонажа используются композиционные приемы, диалоги и монологи, все виды описаний (портрет, пейзаж, интерьер), отступления, в которых автор может высказать свое отношение к герою, речевые средства языка, приемы гиперболизации, в частности гротеск, ибо типизация предполагает художественное преувеличение. Преувеличение каких-то черт в образе (например, в образах гончаровского Обломова, Угрюм-Бурчеева у Салтыкова-Щедрина, чеховского Беликова, Пьера Скрипкина у Маяковского) — это концентрация существенного, общего в индивидуальном при заострении его внешней характерности.

Создавая литературного героя, писатель обычно наделяет его тем или иным характером: цельным или противоречивым, статичным или развивающимся. Центр познания художественной литературы составляют «человеческие сущности, т. е. прежде всего социальные»¹. Применительно к эпосу и драме — это характеры (от греч. *charactér* — признак, отличительная черта, отпечаток). «Художественный характер являет собой органическое единство о б щ е г о , повторяющегося и и н д и в и д у а л ь н о г о , неповторимого; о б ъ е к т и в н о г о (социально-психологическая реальность, послужившая прообразом для литературного характера) и с у б ъ е к т и в н о г о (осмысление и оценка прообраза автором). В результате характер в искусстве предстает «новой реальностью», художественно «сотворенной личностью, которая, отображая реальный человеческий тип, идеологически проясняет его»². Писатель домысливает прототип, даже если это историческое лицо, как, например, сделал это А. Толстой в «Петре Первом», и передает

¹ Буров А.И. Эстетическая сущность искусства. М., 1956. С. 59.

² Характер // Литературный энциклопедический словарь. С. 481.

свое понимание жизненных характеров, создавая вымышленные индивидуальности.

«Персонаж» и «характер» — понятия не тождественные. Это отметил еще Аристотель: «Действующее лицо будет иметь характер, если... в речи или действии обнаружит какое-либо направление воли, каково бы оно ни было...»¹. Литература ориентирована на воплощение характеров, которые часто вызывают споры критиков. Они в одном и том же персонаже могут увидеть разные характеры (достаточно вспомнить полемику вокруг образа Базарова, в которой приняли участие Д. Писарев, М. Антонович, Н. Страхов).

В системе образов литературного произведения персонажей бывает гораздо больше, чем характеров, т. к. некоторые из них выполняют только сюжетную роль. Характер и персонаж имеют разные критерии оценок: «В отличие от характеров, вызывающих этически окрашенное к себе отношение, персонажи оцениваются прежде всего с эстетической точки зрения, т. е. в зависимости от того, насколько ярко, полно и концентрированно они воплощают характеры. Как художественные образы Чичиков и Иудушка Головлев прекрасны и в этом качестве доставляют эстетическое наслаждение»². Еще Лессинг замечал, что «...характер человека может обнаружиться и в самых ничтожных поступках; с точки зрения поэтической оценки самые великие дела — те, которые проливают наиболее света на характер личности»³. С формированием личности именно характеры становятся основным предметом художественного познания.

Типическое — не обязательно массовое. Шекспировский Гамлет не потому типичен, что обобщает качества многих (людей подобной душевной силы не так много), а потому, что в нем обобщено на высоком художественном уровне извечное стремление человека к справедливости. Иногда какие-то черты характера человека связывают с литературными героями. Так, завистника называют Сальери, жадного человека —

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 87.

² Чернец Л.В. Персонаж // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 2000. С. 249.

³ Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936. С. 36—39.

Плюшкиным, легкомысленного — Дон Жуаном. Иногда и целые явления обозначаются понятиями, взятыми из литературных произведений, таким стало, например, понятие «обломовщина». Если собственные имена литературных героев приобретают символически-нарицательное значение, это служит показателем обобщающего смысла художественного образа, т. е. в таком образе воплотились обобщенные черты (социальные, психологические, исторические) целого поколения или черты времени, в котором они жили.

Литературный герой находится в определенных отношениях с окружающим его миром, раскрывается в тех или иных ситуациях. *Типическое* в характере героя предопределяется конкретными жизненными условиями. Для полного и всестороннего раскрытия типических характеров необходимы соответствующие обстоятельства. *Обстоятельства* — это окружение человека, социальная среда, события и условия жизни, которые формируют характер и определяют его поведение. Взаимодействия героя и обстоятельств не должны быть прямолинейными и односторонними: характер человека определяется не только средой, но и обладает возможностью саморазвития в соответствии с его психологической сущностью.

Таким образом, писатель в художественном произведении типизирует не только характеры людей, но и обстоятельства, и процессы, происходящие в жизни, классифицирует различные факты жизни, сравнивает их, выделяет наиболее существенные, объединяет между собой. Он может какие-то черты выделить, преувеличить, а другие опустить, тем самым выявляя наиболее существенные и, типизируя явления действительности. Следовательно, типизировать — это значит представлять картину мира в «свернутом», обобщенном виде. Выражение общего, типического в жизни через единичное, индивидуальное называется *типизацией*. Типизация является основным содержанием процесса художественного творчества.

В художественных произведениях индивидуальное раскрывается через все то общее, что показательно для ряда характеров, конфликтов, ситуаций. Художественный образ всегда несет в себе обобщение.

Л.И. Тимофеев предлагает такое определение типического: это «...социально значимое, симптоматичное,

характеризующее существеннейшие черты ряда общественных явлений, событий, групп людей, идейных течений в различных странах в различные исторические эпохи»¹; наиболее вероятное, образцовое для данной системы явление.

Горький отмечал, что впервые типы героев появились в древнейшей мифологии и фольклоре (Прометей, Иванушка-дурачок). По-своему типичны были герои Шекспира и Сервантеса, Свифта и Дефо. «Типом» литературный персонаж становится в результате творческой типизации, т. е. отбора определенных сторон жизненных явлений и их подчеркивания, гиперболизации в художественном изображении. Типизация может приводить к нарушению жизнеподобия — к гиперболе, гротеску, фантастике, как в произведениях «Нос» Н.В. Гоголя, «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина, в которой И.С. Тургенев нашел «реализм трезвый и ясный среди самой необузданной игры воображения»², ибо элементы фантастики способствуют обнаружению сущности явлений.

При всем различии литературных типов (часто слова «характер» и «тип» используются как синонимы) успех в их создании определяется пониманием писателем сложности жизни, осознанием времени, в котором живут его герои, и умением чувствовать (а иногда и предчувствовать) появление нового. Без этого художественное творчество немислимо.

В контексте разговора о типическом возникает проблема архетипа. В литературоведении XX в. понятие «архетип» становится необходимым инструментом исследования.

Архетипы (от греч. archétypon — первообраз, модель) в «аналитической психологии» и эстетике швейцарского ученого К. Юнга — «мотивы и их комбинации, наделенные свойством "вездесущности", универсальные устойчивые психические схемы (фигуры), бессознательно воспроизводимые и обретающие содержание в архаическом ритуале, мифе, символе, верованиях, актах психической деятельности (сновидения и

¹ Типическое // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 410.

² Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 10. М., 1982. С. 265.

т. п.), а также в художественном творчестве вплоть до современности»¹.

Руководствуясь идеей «открыть тайну человеческой личности»², К. Юнг вслед за З. Фрейдом сделал вывод, что при изучении человека нельзя принимать во внимание только его сознание, считая его единственной формой психологического бытия, ибо *бессознательное* — это объективное свойство психики. *Коллективное бессознательное* как бы концентрирует в себе «реликты человеческого опыта, что живут в бессознательном современного человека»³. *Коллективное бессознательное* впитывает психологический опыт человека, который складывается веками. «Наши души, как и тела, состоят из тех же элементов, что тела и души наших предков»⁴, — замечает К. Юнг. По его теории, содержательную характеристику первообразы получают, наполняясь материалом сознательного глубинного человеческого опыта. Этот опыт постигается и реализуется в художественном творчестве посредством «первоначальных образов», или архетипов. «Архетип всегда сохраняет свое значение и функции. Он не разрушается, а только видоизменяется, проявляя себя в новых формах на новых исторических этапах». «Архетип общечеловечен», — замечает А.С. Козлов⁵.

Исследуя характеры персонажей литературных произведений, определяя их индивидуальность, литературоведы обращаются к архетипу под названием *самость* — индивидуальному началу, которое, по Юнгу, может редуцироваться под воздействием внешних обстоятельств, но таит в себе «принцип определения себя в этом мире»⁶.

«Самость и служит предпосылкой и свидетельством целостности личности», — замечает А.Я. Эсалнек в статье «Архетип»⁷. И далее: «Ориентированность на

¹ Архетипы // Литературный энциклопедический словарь. С. 38.

² Юнг К.Г. Воспоминания. Сновидения. Размышления. Киев, 1994. С. 206.

³ Там же. С. 175.

⁴ Там же. С. 233.

⁵ Архетип // Современное зарубежное литературоведение: энциклопедический справочник. М., 1999. С. 184–185.

⁶ Юнг К.Г. Воспоминания. Сновидения. Размышления. С. 380.

⁷ Эсалнек А.Я. Архетип // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. С. 31–32.

поиски архетипических начал (автор имеет в виду исследование романа XX в., но это относится и ко всей литературе. — Э.Ф.) связана с разочарованием в историзме, в идее прогресса и с желанием "выйти" за пределы конкретного исторического времени и доказать существование вечных, неизменных начал в бессознательных сферах человеческой психики, зарождающихся в праистории и повторяющихся в ходе ее в виде архетипических ситуаций, состояний, образов, мотивов»¹. К. Юнг выделял архетипы *анима*, *анимус*, *тень* и др.

Д.С. Мережковский, анализируя образ Анны Карениной, рассматривает его с точки зрения архетипа *анима*, выражающего женское начало, в котором заключены два типа — женщина-«мадонна» и женщина-«вакханка». Трагедия Анны, по мысли Мережковского, произошла не столько из-за того, что ее отвергло общество, не столько из-за мук от разлуки с сыном, не столько от страданий, связанных, как ей казалось, с холодностью Бронского, а от того, что она «обладает способностью испытывать (как и многие героини Достоевского — Версилов, Ставрогин, Дмитрий Карамазов, князь Мышкин. — Э.Ф.) два противоположных чувства в одно и то же время. <...> Ее душа колеблется между "двумя полюсами". И она, <...> начиная "идеалом Мадонны" — целомудренной жены, рождающей матери, — кончает "идеалом содомским" — нерождающей любовницы, сладострастной вакханки, которую оргийная чрезмерность любви приводит к необходимости смерти, к жажде саморазрушения»².

Считается, что писатели сознательно или неосознанно вместе со своими героями ищут ответы на вечные вопросы, а герои их произведений являются носителями как бы вечной человеческой сущности. Е.М. Мелетинский, рассматривая «судьбу литературных архетипов»³, в частности обращается к творчеству Н. Гоголя, чрезвычайно богатому архетипическими мотивами. «В ранних повестях Гоголя в контексте романтического

¹ Эсалнек А.Я. Архетип // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. С. 34.

² Мережковский Д. Любовь у Л. Толстого или М. Достоевского // Русский эрос, или Философия любви в России. М., 1991. С. 155.

³ Мелетинский Е.М. Трансформация архетипов в русской классической литературе // О литературных архетипах. М., 1994. С. 69 — 132.

обращения к фольклору, на базе переосмысления архаических мотивов разрабатываются древнейшие архетипы. Обращение к ним идет через волшебную сказку (мотивы ведьмы и злой мачехи, волшебных помощников), редко через бытовую сказку (хитрости распутницы для сокрытия любовников), через так называемые сказки о глупом черте, часто через быличку (русалка, вампир Вий, черти, заколдованные места) и легенду (оживающий портрет в «Портрете», колдун в «Страшной мести»)»¹, — утверждает Е.М. Мелетинский, обращаясь к «малороссийским» повестям Гоголя.

Что касается «Мертвых душ», то их анализ в аспекте архетипической концепции позволяет исследователю обнаружить, что в поэме «все архетипические категории перенесены на почву якобы реальной российской действительности»², которая «деградировала» в определенном смысле: в силу того, что «на Руси уже начинают выводиться богатыри», своеобразным пародийным образом «богатыря» выступает медведеобразный «человек-кулак» Собакевич; «"демонизм" среднего человека» Чичикова рассматривается как порождение социального и хозяйственного хаоса, царящего и в России, и в мире. Бессмысленное существование Манилова, опустошенность души Плюшкина — это тоже проявление хаоса. Хаотическое начало воплощает в себе и Ноздрев.

Понятие «архетип» позволяет понять глубинное содержание произведения, ощутить связь времен, а иногда и восстановить ее.

Индивидуальное творчество любого художника зависит от стадии развития литературы, ее национального своеобразия, от избранного писателем жанра, от эстетической программы того литературного направления, которую он разделяет. Своеобразие художественного произведения обуславливается намерением автора, его отношением к миру, его позицией. Б. Томашевский, настраивая исследователей текста на вдумчивый анализ, настаивал на необходимости обнаружения «намерения автора в тексте»³. Вполне закономерно поэто-

¹ Мелетинский Е.М. Трансформация архетипов в русской классической литературе. С. 78.

² Там же. С. 83.

³ Томашевский Б. Писатель и книга. Очерк текстологии. М., 1959. С. 272.

му, что в числе важнейших функций художественного произведения современные исследователи называют *функцию самовыражения* — выражения личности автора и, как это ни парадоксально, читателя, который, погружаясь в мир текста, волен отождествлять себя с автором, проявлять конгениальность¹. Литература способна, больше чем другие виды искусства, представить разные грани человеческого характера в его отношениях с миром, с другими людьми, с самим собой. Без функции самовыражения «...трудно, а подчас и невозможно понять реальную жизнь произведения в умах и душах читателей, по достоинству оценить важность и незаменимость литературы и искусства в системе культуры»².

Важнейшей, определяющей функцией художественного произведения является и функция *эстетическая*, которая «требует работы над словом с целью как можно более точного, ясного и общедоступного выражения информации; эстетическая функция языка требует работы над словом с целью открыть читателю и слушателю прекрасное в самом слове»³. «Сумерки — какой это томный сиреневый звук!» — воскликнул В. Набоков. И в этой фразе максимально реализовалась эстетическая функция языка, ведь в воображении читателя предстала вереница ассоциаций: и слуховых, и цветовых, и связанных с запахами.

Эстетическая функция языка воздействует на эмоциональную, волевою, ценностную сферу личности читателя, доставляет ему не только интеллектуальное, но порой и чувственное наслаждение. Вот как эмоционально Борис Пастернак передавал свой восторг, вызванный «Поэмой Конца» М. Цветаевой в письме к ней: «Ты мне напомнила о нашем боге, обо мне самом, о детстве, о той моей струне, которая склоняла меня всегда смотреть на роман как на учебник (ты понимаешь чего) и на лирику как на этимологию чувств (если ты про учебник не поняла). <...> С каким волнением ее

¹ *Конгениальность* (лат. *con* — вместе и *genius* — дух) — единомыслие, близость по духу, по дарованию.

² *Есин А.Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 2000. С. 11.

³ *Горшков А.И.* Русская словесность: от слова к словесности. С. 316.

читаешь! Точно в трагедии играешь. Каждый вздох, каждый нюанс подсказан. "Преувеличенно-преувеличенно то есть", "Да, в час, когда поезд подан, — вручающий", "Коммерческими тайнами и бальным порошком", "Значит — не надо, Значит не надо", "Любовь — это плоть и кровь"... После чтения, моего, такого чтения, — тишина, подчиненье, атмосфера, в которой и начинается "купанье в бурю". <...> Какой ты большой, дьявольски большой артист, Марина!»¹.

Именно эстетическая функция языка обуславливает реализацию всех других функций — познавательной, оценочной, воспитательной. Чтобы понять художественное произведение, его надо пережить. Почему произведение «переживается»? Потому что оно обращено к системе ценностей — к истине, красоте, справедливости — и требует «ответного понимания, включающего в себя оценку. Ответное понимание речевого целого всегда носит диалогический характер»².

Чтение — это всегда диалог с писателем, с героями, с самим собой. Всякий человек, обладающий нравственным чувством, постоянно ощущает себя чьим-то адресатом в том смысле, что он внимает некоему голосу, воспринимаемому внутренним слухом.

Теория диалогичности текста, его открытости в мир культуры разработана в трудах М. Бахтина, Ю. Лотмана, В. Библиера. Основой всех смыслопорождающих процессов, по утверждению Ю. Лотмана, продолжившего и развившего концепцию поэтики «чужого голоса» М.М. Бахтина и учение о ноосфере В.М. Вернадского, которая образуется тогда, когда в проходящих в биосфере процессах доминирующее значение приобретает разум человека³, является диалог, а сознание есть обмен сообщениями. Широкое распространение в современной филологии получила теория интертекстуальности, истоки которой обнаруживаются в учении М.М. Бахтина о диалогичности текста.

«Со времен постструктурализма проблема интертекстуальности напрямую связывалась с проблемой

¹ Пастернак Б. Об искусстве. М., 1990. С. 317–318.

² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 305.

³ Вернадский В.М. Размышления натуралиста. Научная мысль как планетарное явление. М., 1977.

"расщепленности" сознания современного человека, с поисками Другого и "инаковости" по отношению к самому себе...

"Расщепленность" порождает стремление выйти за пределы индивидуального языкового сознания в мир уже созданных другими текстов, в бесконечную область межтекстовых цепочек, в которой снимается оппозиция "язык-мир" и смещаются границы между "своими" и "чужими" текстами.

Иными словами, создание языковых конструкций "текст в тексте" и "текст о тексте" связано с активной установкой автора текста на диалогичность... Возникает то, что М.М. Бахтин назвал "полифонизмом" текста и определил как соприсутствие в тексте нескольких "голосов"¹.

Интертекстуальность (англ. — *intertextuality*) — термин, введенный в 1967 г. теоретиком *постструктурализма* Ю. Кристевой; «он стал одним из основных в анализе художественных произведений *постмодернизма*. Употребляется не только как средство анализа литературного текста или описания специфики существования литературы (хотя именно в этой области он впервые появился), но и для определения того миро- и самоощущения современного человека, которое получило название *постмодернистская чувствительность*».

Кристева сформулировала свою концепцию интертекстуальности на основе переосмысления работы М. Бахтина 1924 г. "Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве", где автор, осмысляя диалектику существования литературы, отметила, что помимо данной художнику действительности он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном "диалоге", понимаемом как борьба писателя с существующими литературными формами. Идея "диалога" была воспринята Кристевой чисто формалистически, как ограниченная исключительно сферой литературы, диалогом между текстами, т. е. интертекстуальностью. Подлинный смысл

Этого термина Кристевой становится ясным лишь в контексте теории знака Ж. Дерриды, который предпринял попытку лишить знак его референциальной функции.

Под влиянием теоретиков *структурализма* и *постструктурализма* (в области литературоведения в первую очередь А.-Ж. Греймаса, Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерриды и др.), отстаивающих панъязыковой характер мышления, сознание человека было отождествлено с письменным текстом как якобы единственным более или менее достоверным способом его фиксации. В конечном же счете как текст стало рассматриваться все: литература, культура, общество, история, сам человек.

Положение, согласно которому история и общество являются тем, что может быть "прочитано" как текст, привело к восприятию человеческой культуры как единого "интертекста", который в свою очередь служит предтекстом любого вновь появляющегося текста. Важным последствием уподобления сознания тексту было "интертекстуальное" растворение суверенной субъективности человека в текстах-сознаниях, составляющих "великий интертекст" культурной традиции. <...> Значение концепции интертекстуальности выходит далеко за рамки чисто теоретического осмысления современного литературного процесса, поскольку она ответила на глубинный запрос мировой культуры XX столетия с его явной или неявной тягой к духовной интеграции. Приобретя необыкновенную популярность в мире искусства, она, как никакая другая категория, оказала влияние на самую художественную практику, на самосознание современного художника»¹.

Под *интертекстуальностью* понимается выраженная с помощью различных приемов связь с другими произведениями. К числу таких приемов относятся, например, *эпиграф*, *пародия*, *перифраз*, *цитирование*, *упоминание знакомых читателям сочинений (других авторов)*, *использование крылатых слов и выражений*, известных из литературных образцов. Любое

¹ Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. С. 204–210.

интертекстуальное отношение строится на взаимопроникновении текстов разных временных слоев, и каждый новый слой преобразует старый, в этом случае возникает сложная переключка чужих голосов, многоголосие. Так, в романе М. Булгакова «Белая гвардия» есть цитаты из «Капитанской дочки» А. Пушкина, из рассказа «Господин из Сан-Франциско» И. Бунина, из гимна, написанного В. Жуковским («Боже, царя храни»), из пьесы Д. Мережковского «Павел I», из романа Ф. Достоевского «Бесы», из Апокалипсиса, из стихов В. Маяковского. Везде скрытая или явная цитата мотивирована сюжетом, она — «знак» определенного времени и представляет духовный опыт человечества, на фоне которого М. Булгаков разворачивает свой сюжет¹.

Ц и т а т а является самым распространенным средством реализации интертекстуальности. В литературоведении понятие «цитата» употребляется как родовое. Выделяют собственно *цитату* — точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста; *аллюзию* — намек на историческое событие, бытовой и литературный факт, предположительно известный читателю; *реминисценцию* — цитату-намек, цитату-«осколок», невольное или намеренное неточное воспроизведение «чужого слова», которое наводит на воспоминание о другом произведении.

Интертекстуальность в виде повышенной цитатности — примета современной постмодернистской поэзии. Опубликованный в альманахе «Поэзия» фрагмент из книги Т. Кибирова «Сквозь прощальные слезы» предваряется эпитафией — строкой Б. Пастернака «Ты рядом, даль социализма». Он сразу же настраивает на горько-ироническую тональность в осмыслении времени, отразившегося в человеческой памяти и массовом сознании тех лет в виде идеализированных, высветленных и приукрашенных образов и мотивов, всплывающих в цепочке нагнетаемых автором аллюзий и ассоциаций:

*Спойте мне песню, братья Покрассы!
Младшим братом я вам подпою.
Хлынут слезы нежданно сразу,
затуманят решимость мою.*

¹ Фоменко Л.П. Цитаты в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» // О жанре и стиле советской литературы. Калинин, 1980.

*Покоряя пространство и время,
алый шелк развернув на ветру,
пой, мое комсомольское племя,
эй кудрявая, пой поутру!*

*Заключенный каналаармеец,
спой и ты, перекованный враг!
Светлый путь все верней и прямее.
Спойте хором, бедняк и средняк.*

Уже в первой строке упоминаются известные в 30-е годы композиторы братья Покрассы, авторы популярных тогда песен «Москва майская», «Конармейская», «Три танкиста», «Если завтра война...» А дальше идут знакомые слова песен, написанные В. Лебедевым-Кумачом («Марш веселых ребят», «Веселый ветер»), Б. Корниловым («Песня о встречном»), которые сталкиваются, остро контрастируют своим мажорным звучанием с жестокой реальностью правды о массовых репрессиях, о трагедии народной жизни в 30-е годы ХХ.

Рассмотрим пример использования **аллюзии**: стремясь жить согласно убеждениям, тургеневский Базаров титаническими усилиями подавляет в себе все проявления человеческой природы, скрывает лучшие свои чувства, но кипучая натура его не желает смириться и отчаянно сопротивляется воле и разуму. Базаров постоянно искушает судьбу. Он со смехом говорит о своем святом покровителе: *Поздравь меня, <...> сегодня 22 июня, день моего ангела. Посмотрим, как то он обо мне печется.* Упоминание о 22 июня — дне святого Евсевия — это пример включения в текст произведения-намёка — аллюзивной информации: святой этот мужественно боролся с царями Констанцием и Юлианом Отступником, умер же он от случайной раны, нанесенной ему женщиной. Очевидно, что аллюзия в этом примере — это еще один ключ к пониманию идейно-эстетического содержания произведения, к той подтекстовой информации, которая не лежит на поверхности, а требует вдумчивого осмысления.

«Никто — не только исследователь или преподаватель, но и простой читатель — не имеет права претендовать на сколь-нибудь полное понимание произведения, если ограничился той степенью проникнове-

ния в текст, которая обеспечивается знанием русского языка и здравым смыслом, и пренебрег расшифровкой намеков, обнаружением скрытых цитат и реминисценций, если не знает реалий быта, не чувствует стилистической игры автора», — утверждает Ю.М. Лотман в своем комментарии к «Евгению Онегину»¹.

Примером **реминисценции** могут служить строки из стихотворения А. Ахматовой, посвященного А. Блоку:

*Он прав — опять фонарь, аптека,
Нева, безмолвие, гранит...
Как памятник началу века,
Там этот человек стоит —
Когда он Пушкинскому Дому,
Прощаясь, помахал рукой
И принял смертную истому
Как незаслуженный покой.*

Ахматова обращается к образам известных блоковских стихотворений «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека» и «Пушкинский Дом», развивая присутствующую в нем тему прощания:

*Вот зачем в часы заката,
Уходя в ночную тьму,
С белой площади Сената
Тихо кланяюсь ему.*

Но если в стихотворении Блока «Пушкинский Дом» — это здание Академии наук, в котором он размещался, то в произведении Ахматовой образ Пушкинского Дома разрастается и становится обозначением всей пушкинской эпохи, пушкинской России. И прощание поэта в ахматовском стихотворении приобретает двойной смысл: уходит «в ночную тьму» не только Блок, уходит в вечность и Россия — Пушкинский Дом. В выражении этой глубинной мысли роль реминисценции велика².

В романе В. Нарбиковой «План первого лица. И второго» в качестве реминисценции выступает знаменитая фраза Ф.М. Достоевского «Красота спасет мир», которая обыгрывается так: *Она указала туда, где была красота. «Да, — сказал Достоевский, — красиво, то есть*

¹ Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий. Л., 1980. С. 6.

² Галимова Е.Ш. Пушкинский Дом Анны Ахматовой // Res. Philological. Архангельск, 1999. Вып. 1. С. 131.

уровень есть <...>» В том месте, где все было для красоты, красоты не было.

Говоря об интертекстуальности как свойстве художественного текста, способном осуществлять диалог с иными текстами, со всей предшествующей и современной ему культурой, инициировать процесс смыслопорождения, ученые-филологи выделяют интертекстуальность *внешнюю* (ассоциативную) и *внутреннюю*¹. При внешней интертекстуальности второй текст лишь припоминается читателю, актуализируется в его сознании, сам же он в своей целостности в читаемом тексте не представлен. Такой тип интертекстуальности свойствен, например, «Улисс» Джойса. Действие в нем происходит в Дублине в 1904 г., но каждая глава соответствует какому-нибудь эпизоду из «Одиссеи» Гомера. Во втором типе (внутренней) интертекстуальности речь идет о том случае, когда один текст (интекст) или его фрагмент включается в другой текст. Так, «Повесть о капитане Копейкине» в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя, специально маркирована отдельным заголовком. Ю.М. Лотман обратил внимание на то, что все события в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова описаны реалистически, происходят на бытовом фоне современной Булгакову Москвы, но даны как совершенно ирреальная и остросатирическая дьяволиада. Это жанровое противопоставление имеет не только сатирическую, но и идейно-философскую функцию. Жестоко осмеивая современность, Булгаков противопоставляет ей вечную правду христианства. Помимо этой главной функции, роман Мастера имеет и сюжетно-композиционную, и эстетическую, и образную функции. Всевозможные эпиграфы, заглавия, авторские комментарии и примечания, письма — все это составляет содержание внутренней интертекстуальности.

Многообразие произведений художественной словесности обусловлено выбором предмета изображения, способом изображения художественного мира, системой отношений, складывающихся между автором и этим миром, между текстом и миром текстов, преобладанием объективного или субъективного начал в изображаемом,

¹ Арнольд И.В. Проблемы интертекстуальности // Вестн. СПб. ун-та. 1992. Сер. 2. Вып. 4. С. 56.

расположением частей (композиции), формами словесного выражения, родовидовыми и жанровыми особенностями, этико-эстетической направленностью произведения. Вопросы, вошедшие в данный проблемный ряд, составят содержание последующих глав.



Контрольные вопросы и задания

1. Определите содержание основных функций художественного произведения.
2. Определите понятие «художественность».
3. Какое содержание вкладывается в понятие «художественный мир»?
4. Объясните понятие «художественный образ», каковы его черты?
5. Раскройте содержание понятий «литературный тип», «характер».
6. Какие принципы типизации и индивидуализации использует Н.В. Гоголь в «Мертвых душах»?
7. Расскажите о роли детали в композиции художественного произведения.
8. Рассмотрите детали в рассказах И. Бунина «Темные аллеи» и А. Чехова «Попрыгунья». Какие разновидности деталей используются в этих произведениях?
9. Какие художественные детали использует М. Булгаков при создании образов профессора Преображенского, доктора Борменталья, Шарикова и Швондера в повести «Собачье сердце»?
10. Определите роль предметно-бытовых деталей в «Очарованном страннике» Н. Лескова.
11. Найдите детали интерьера, в котором происходит действие «Горе от ума» А.С. Грибоедова, в репликах персонажей и ремарках автора.
12. Определите роль «вещных подробностей» в описании интерьера кабинета Онегина, каморки Раскольникова, комнаты Беликова.
13. Законспектируйте главу из книги Е.М. Мелетинского «О литературных архетипах» (Л., 1994. С. 69–132).
14. Раскройте содержание понятия «архетип». Приведите примеры.
15. Что понимается под термином «интертекстуальность»?



Контрольные вопросы и задания

16. Приведите примеры использования аллюзий, цитат, реминисценций в текстах художественных произведений.
17. Законспектируйте статью Л.В. Чернец «Мир произведения». Подготовьте ответы на вопросы (Прил. 1, с. 400).
18. Прочитайте статью М.М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» (Прил. 1, с. 415).
19. Законспектируйте статью А.Б. Есина «Психологизм». Продумайте ответы на вопросы (Прил. 1, с. 427).
20. Подготовьте ответы на контрольные вопросы и задания, данные к статье А.Б. Есина «Время и пространство» (Прил. 1, с. 447).
21. Ознакомьтесь со статьей А.В. Михайлова «Из истории характера» (Прил. 1, с. 467).
22. Законспектируйте статью А.Я. Эсалнек «Архетип», выполните задания к статье (Прил. 1, с. 477).

СТРУКТУРА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Мир литературного произведения — это всегда условный, создаваемый с помощью вымысла мир, хотя его «сознательным» материалом служит реальность. Художественное произведение всегда связано с реальной действительностью и в то же время не тождественно ей. В.Г. Белинский писал: «Искусство есть воспроизведение действительности, сотворенный, как бы вновь созданный мир». Создавая мир произведения, писатель структурирует его, помещая в определенном времени и пространстве. Д.С. Лихачев отмечал, что «преобразование действительности связано с идеей произведения»¹, а задача исследователя — увидеть это преобразование в предметном мире. Жизнь — это и материальная действительность, и жизнь человеческого духа; то, что есть, то, что было и будет, то, что «возможно в силу вероятности или необходимости» (Аристотель). Нельзя понять природу искусства, если не задаваться философским вопросом, что же это такое — «весь мир», целостное ли это явление, как его можно воссоздать? Ведь сверхзадача художника, по замечанию И.-В. Гете, — «овладеть всем миром и найти ему выражение».

Художественное произведение представляет собой внутреннее единство содержания и формы. Содержание и форма — неразрывно связанные друг с другом понятия. Чем сложнее содержание, тем богаче должна быть форма. По художественной форме можно судить и о многообразии содержания.

Категории «содержание» и «форма» были разработаны в немецкой классической эстетике. Гегель утверждал, что «содержанием искусства является идеал, а его формой — чувственное образное воплощение»². Во взаимопроникновении «идеала» и «образа»

¹ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопр. литературы. 1968. № 8. С. 75.

² Гегель Г.В.Ф. Эстетика // Сочинения: В 4 т. М., 1968–1973. Т. 1. С. 75.

Гегель видел творческую специфику искусства. Ведущий пафос его учения — подчинение всех деталей изображения, и прежде всего предметных, определенному духовному содержанию. Целостность произведения возникает из творческой концепции. Единство произведения понимается как подчинение всех его частей, деталей идее: оно в н у т р е н н е е, а не в н е ш н е е.

Форма и содержание литературы — «основополагающие литературоведческие понятия, обобщающие в себе представления о внешних и внутренних сторонах литературного произведения и опирающиеся при этом на философские категории формы и содержания»¹. Реально форму и содержание разделить нельзя, ибо форма есть не что иное, как содержание в его непосредственно воспринимаемом бытии, а содержание есть не что иное, как внутренний смысл данной ему формы. В процессе анализа содержания и формы литературных произведений выделяются его внешние и внутренние стороны, которые находятся в органическом единстве. Содержание и форма присущи любому явлению природы и общества: в каждом из них есть внешние, формальные элементы и внутренние, содержательные.

Содержание и форма имеют сложное многоступенчатое строение. Например, внешняя организация речи (стиль, жанр, композиция, метр, ритм, интонация, рифма) выступает как форма по отношению к внутреннему художественному смыслу. В свою очередь, смысл речи является формой сюжета, а сюжет — формой, воплощающей характеры и обстоятельства, а они предстают как форма проявления художественной идеи, глубокого целостного смысла произведения. Форма — это живая плоть содержания.

Содержание может существовать только в материи, в форме. Всякое изменение формы есть одновременно изменение содержания, и наоборот. Разграничение таит опасность механического деления (тогда форма — только оболочка содержания). Исследование произведения как органического единства содержания и формы, понимание формы как содержательной, а

¹ Форма и содержание // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 471.

содержания как сформированного — трудная задача.

Понятийная пара «содержание и форма» прочно обосновалась в теоретической поэтике. Еще Аристотель выделял в своей «Поэтике» «что́» (предмет изображения) и «как» (средства изображения). Форма и содержание — философские категории. «Формой я называю суть бытия каждой вещи», — писал Аристотель¹.

Художественная литература — это множество литературных произведений, каждое из которых является самостоятельным целым.

В чем же заключается единство литературного произведения? Произведение существует как отдельный текст, имеющий границы, как бы заключенный в рамку: начало (это обычно заглавие) и конец. У художественного произведения есть и другая рамка, так как оно функционирует как эстетический объект, как «единица» художественной литературы. Чтение текста порождает в сознании читателя образы, представления о предметах в их целостности.

Произведение заключено как бы в двойную рамку: как условный мир, творимый автором, отделенный от первичной реальности, и как текст, отграниченный от других текстов. Нельзя забывать об игровой природе искусства, потому что в этих же рамках творит писатель и воспринимает произведение читатель. Такова онтология художественного произведения.

Есть и другой подход к единству произведения — аксиологический, при котором на первый план выходят вопросы о том, удалось ли согласовать части и целое, мотивировать ту или иную подробность, ибо чем сложнее состав художественного целого (многолинейность сюжета, разветвленная система персонажей, смена времени и места действия), тем сложнее стоит задача перед писателем².

Единство произведения — одна из сквозных проблем в истории эстетической мысли. Еще в античной литературе разрабатывались требования к различным художественным жанрам, нормативной была эстетика классицизма.

¹ Аристотель. Собр. соч.: В 4 т. М., 1975. Т. 1. С. 198.

² Чернец Л. В. Литературное произведение как художественное единство // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. С. 153–160.

Интересна (и закономерна) переключка текстов «поэтик» Горация и Буало, на которую в своей статье обращает внимание Л.В. Чернец.

Гораций советовал:

*Сила и прелесть порядка, я гумаю, в том, чтоб писатель
Знал, что где именно должно сказать, а все прочее — после,
Где что идет; чтоб поэмы творец знал, что взять, что откинуть,
Только чтоб был он не щегр на слова, но и скуп, и разборчив¹.*

Буало тоже утверждал необходимость целостного единства произведения:

*Поэт обдуманно все должен разместить,
Начало и конец в поток единый слить
И, подчинив слова своей беспспорной власти,
Искусно сочетать разрозненные части².*

Глубокое обоснование единства литературного произведения разрабатывалось в эстетике. Произведение искусства — аналог природы для И. Канта, ибо целостность феноменов как бы повторяется в целостности художественных образов: «Прекрасное искусство есть такое искусство, которое одновременно представляется нам природой»³. Обоснование единства литературного произведения как критерия его эстетического совершенства дано в «Эстетике» Гегеля, у которого прекрасное в искусстве «выше» прекрасного в природе, поскольку в искусстве нет (не должно быть!) не связанных с целым рядом деталей, а суть художественного творчества и состоит в процессе «очищения» явлений от черт, не раскрывающих его сущность, в создании формы, соответствующей содержанию⁴.

Критерий художественного единства в XIX в. объединял критиков разных направлений, но в движении эстетической мысли к «вековым правилам эстетики» неизбежным оставалось требование художественного единства, согласованности целого и частей в произведении.

Примером образцового филологического анализа художественного произведения может служить «Опыт

¹ Гораций. Наука поэзии // Собр. соч. СПб., 1993. С. 344.

² Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 63.

³ Кант И. Критика способности суждения. М., 1994. С. 179.

⁴ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 165.

анализа формы» Б.А. Ларина. Свой метод выдающийся филолог называл «спектральным анализом», цель которого — «раскрытие того, что "задано" в тексте писателя, во всю его колеблющуюся глубину». Приведем в качестве примера элементы его анализа рассказа М. Шолохова «Судьба человека»:

«Вот, например, из его (Андрея Соколова) воспоминания о расставании на вокзале в день отъезда на фронт: *Оторвался я от Ирины. Взял ее лицо в ладони, целую, а у нее губы, как лед.*

Какое значимое слово "оторвался" в этой ситуации и в этом контексте: и "вырвался" из ее судорожных объятий, потрясенный смертельной тревогой жены; и "отторгнут" от родной семьи, родного дома, как лист, подхваченный ветром и уносимый вдаль от своей ветки, дерева, леса; и *рванулса прочь, пересилил, погавил нежность — терзался рваной раной...*

"Взял ее лицо в ладони" — в этих словах и грубоватая ласка богатыря "с дурачьей силой" рядом с маленькой, хрупкой женой, и ускользящий образ прощания с покойницей в гробу, порождаемый последними словами: "...а у нее губы, как лед".

Еще более незатейливо, словно совсем нескладно, простецки говорит Андрей Соколов о своей душевной катастрофе — о сознании плена:

Ох, браток, нелегкое это дело понять, что ты не по своей воле в плену. Кто этого на своей шкуре не испытал, тому не сразу в душу въедешь, чтобы до него по-человечески дошло, что означает эта штука.

"Понять" — здесь не только "уразуметь, что было неясно", а и "усвоить до конца, без тени сомнений", "утвердиться раздумьем в чем-то насущно потребном для душевного равновесия". Следующие отборно грубоватые слова поясняют это слово телесно ощутимым образом. Скупой на слова, Андрей Соколов здесь словно бы повторяется, но ведь не сразу скажешь так, чтобы "по-человечески дошло" до каждого из тех, "кто этого на своей шкуре не испытал"»¹.

Думается, что этот отрывок наглядно демонстрирует плодотворность ларинского анализа. Ученый, не

¹ Ларин Б.А. Рассказ М. Шолохова «Судьба человека»: Опыт анализа формы // Эстетика слова и язык писателя. Л., 1947. С. 278.

разрушая цельного текста, комплексно использует приемы как лингвистического, так и литературоведческого метода толкования, выявляя своеобразие художественной ткани произведения, а также идею, «заданную» в тексте М. Шолоховым. Ларинский метод называют лингвопоэтическим.

В современном литературоведении в трудах С. Авринцева, М. Андреева, М. Гаспарова, Г. Косикова, А. Курилова, А. Михайлова утвердился взгляд на историю литературы как на смену типов художественного сознания: «мифопоэтического», «традиционалистского», «индивидуально-авторского», тяготеющего к творческому эксперименту. В период господства индивидуально-авторского типа художественного сознания реализуется такое свойство литературы, как диалогичность. Каждая новая интерпретация произведения (в разные времена, разными исследователями) есть одновременно новое осмысление его художественного единства. Закон целостности предполагает внутреннюю завершенность (полноту) художественного целого. Это означает предельную упорядоченность формы произведения относительно его содержания как эстетического объекта.

М. Бахтин утверждал, что художественная форма не имеет смысла без ее неразрывной связи с содержанием, и оперировал понятием «содержательная форма». Художественное содержание воплощается во всем произведении. Ю.М. Лотман писал: «Идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре. Исследователь порой не понимает этого и ищет идею в отдельных цитатах, он похож на человека, который, узнав, что дом имеет план, начал бы ломать стены в поисках места, где этот план замурован. План не замурован в стенах, а реализован в пропорциях здания. План — идея архитектора, а структура здания — ее реализация»¹.

Литературное произведение представляет собой целостную картину жизни (в эпических и драматических произведениях) или какое-либо целостное пере-

¹ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 37–38.

живание (в лирических произведениях). Каждое художественное произведение, по словам В.Г. Белинского, — «это целостный, замкнутый в себе мир». Д.С. Мережковский дал высокую оценку толстовскому роману «Анна Каренина», утверждая, что «"Анна Каренина" как законченное художественное целое — самое совершенное из произведений Л. Толстого. В "Войне и мире" хотел он, может быть, большего, но не достиг: и мы видели, что одно из главных действующих лиц, Наполеон, совсем не удался. В "Анне Карениной" — все, или почти все, удалось; тут, и только тут, художественный гений Л. Толстого дошел до своей высшей точки, до полного самообладания, до окончательного равновесия между замыслом и выполнением. Если когда-нибудь он и бывал сильнее, то, уж, во всяком случае, совершеннее никогда не был, ни раньше, ни после»¹.

Целостное единство художественного произведения определяется единым авторским замыслом и выступает во всей сложности изображаемых событий, характеров, мыслей. Подлинное произведение искусства представляет собой неповторимый художественный мир со своим содержанием и с выражающей это содержание формой. Объективированная в тексте художественная реальность — это и есть форма.

Неразрывная связь содержания и художественной формы — это критерий (др.-греч. *kriterion* — признак, показатель) художественности произведения. Это единство определяется социально-эстетической целостностью литературного произведения.

Гегель писал об единстве содержания и формы: «Произведение искусства, которому недостает надлежащей формы, не есть именно поэтому подлинное, т. е. истинное произведение искусства, и для художника, как такового, служит плохим оправданием, если говорят, что по своему содержанию его произведения хороши (или даже превосходят), но им недостает надлежащей формы. Только те произведения искусства, в которых содержание и форма

тождественны, представляют собой истинные произведения искусства»¹.

Единственно возможная форма воплощения жизненного содержания — слово, а любое слово оказывается художественно значимым тогда, когда оно начинает передавать не только фактуальную, но и концептуальную, подтекстовую информацию. Все эти три вида информации осложняются информацией эстетической².

Понятие художественной формы не следует отождествлять с понятием техники письма. «Что такое отделять лирическое стихотворение, <...> доводить форму до возможного для нее изящества? Это, наверное, не что иное, как отделять и доводить до возможного в человеческой природе изящества свое собственное, то или иное чувство... Трудиться над стихом для поэта то же, что трудиться над душой своей», — писал Я.И. Полонский. В художественном произведении прослеживается оппозиция: организованность («сделанность») и органичность («рожденность»). Вспомним статью В. Маяковского «Как сделать стихи?» и строчки А. Ахматовой «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи...».

В одном из писем Ф.М. Достоевский передает слова В.Г. Белинского о важности формы в искусстве: «Вы, художники, одной чертою, разом, в образе выставляете самую суть, чтобы ощупать было рукою, чтобы самому нерассуждающему читателю стало вдруг все-все понятно! Вот тайна художественности, вот правда в искусстве».

Содержание выражается через все стороны формы (систему образов, сюжет, язык). Так, содержание произведения предстает прежде всего во взаимоотношениях персонажей (характеров), которые обнаруживаются в событиях (сюжете). Это не просто — достичь полного единства содержания и формы. О трудности этого писал А.П. Чехов: «Надо рассказ писать 5 — 6 дней и думать о нем все время, пока пишешь... Надо, чтобы каждая фраза пролежала в мозгу два дня и обмаслилась... Рукописи всех настоящих мастеров испачканы,

¹ Гегель Г.В.Ф. Логика // Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 225.

² Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

перечеркнуты вдоль и поперек, потерты и покрыты латками, в свою очередь перечеркнутыми...».

В теории литературы проблема содержания и формы рассматривается в двух аспектах: в аспекте отражения объективной реальности, когда жизнь выступает как содержание (предмет), а художественный образ как форма (форма познания). Благодаря этому мы можем выяснить место и роль художественной литературы в ряду других идеологических форм — политики, религии, мифологии и т. д.

Проблема содержания и формы может рассматриваться и в плане выяснения внутренних закономерностей литературы, потому что сложившийся в сознании автора образ представляет собой содержание литературного произведения. Здесь речь идет о внутренней структуре художественного образа или системы образов литературного произведения. Художественный образ можно рассматривать не как форму отражения, а как единство своего содержания и своей формы, как специфическое единство содержания и формы. Нет содержания вообще, есть только оформленное, т. е. имеющее определенную форму содержание. Содержание есть сущность чего-(кого-)нибудь. Форма — это структура, организация содержания, причем она не является чем-то внешним по отношению к содержанию, а внутренне ему присуща. Форма — это энергия сущности или выражение сущности. Само искусство есть форма познания действительности. Гегель писал в «Логике»: «Форма есть содержание, а в своей развитой определенности она есть закон явлений». Философская формула Гегеля: «Содержание есть не что иное, как переход формы, и форма есть не что иное, как переход содержания в форму». Она предостерегает нас от грубого, упрощенного понимания сложного, подвижного, диалектического единства категорий формы и содержания вообще, а в области искусства в особенности. Важно понять, что граница между содержанием и формой — понятие не пространственное, а логическое. Отношение содержания и формы — это не отношение целого и части, ядра и оболочки, внутреннего и внешнего, количества и качества, это отношение противоположностей, переходящих друг в друга.

Л.С. Выготский в книге «Психология искусства» анализирует композицию новеллы И. Бунина «Легкое дыхание» и выявляет ее «основной психологический закон»: «Писатель, отбирая только нужные для него черты событий, сильнее всего образом перерабатывает... жизненный материал» и претворяет «рассказ о житейской мути» в «рассказ о легком дыхании». Он замечает: «Истинная тема рассказа — не история путаной жизни провинциальной гимназистки, а легкое дыхание, чувство освобождения и легкости, отраженности и совершенной прозрачности жизни, которые никак нельзя вынести из самих событий», которые соединены так, что утрачивают свою житейскую тягость; «сложные временные перестановки превращают повествование о жизни легкомысленной девушки в легкое дыхание бунинского рассказа». Им был сформулирован закон уничтожения формой содержания, который можно проиллюстрировать: первый же эпизод, в котором сказано о смерти Оли Мещерской, снимает то напряжение, которое испытал бы читатель, узнав об убийстве девушки, вследствие чего кульминация перестала быть кульминацией, эмоциональная окраска эпизода была погашена. Она «затерялась» среди спокойного описания платформы, толпы людей и пришедшего офицера, «затерялось» и самое главное слово «застрелил»: сама структура этой фразы заглушает выстрел¹.

К содержанию относятся внутренние, порождаемые восприятием литературы в нашем сознании явления: мысли, чувства, стремления, образы-персонажи, проблемы, темы, оценки автора. Под формой подразумеваются все внешние, воспринимаемые нами элементы произведения: композиция, язык, жанр и т. д.

Разграничение содержания и формы необходимо на начальном этапе изучения произведений, на этапе анализа.

А н а л и з (греч. *análýsis* — разложение, расчленение) литературоведческий — изучение частей и элементов произведения, а также связей между ними.

Существует много методик анализа произведения. Наиболее теоретически обоснованным и универсальным представляется анализ, исходящий из категории

¹ Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1986.

«содержательной формы» и выявляющий функциональность формы по отношению к содержанию.

На результатах анализа строится синтез, т. е. наиболее полное и верное понимание как содержательного, так и формального художественного своеобразия и их единства. Литературоведческий синтез в области содержания описывается термином «интерпретация», в области формы — термином «стиль». Их взаимодействие дает возможность осмыслить произведение как эстетическое явление¹.

Каждый элемент формы имеет свой, определенный «смысл». Форма не есть нечто самостоятельное; форма — это, по сути, и есть содержание. Воспринимая форму, мы постигаем содержание. А. Бушмин писал о трудности научного анализа художественного образа в единстве содержания и формы: «И другого выхода все-таки нет, как заниматься именно анализом, "расщеплением" единства во имя последующего его синтеза»².

Анализируя художественное произведение, необходимо не игнорировать обе категории, а уловить их переход друг в друга, понять содержание и форму как подвижное взаимодействие противоположностей то расходящихся, то сближающихся, вплоть до тождества.

Уместно вспомнить стихотворение Саши Черного о единстве содержания и формы:

*Огни кричат: «Что форма? Пустяки!
Когда в хрусталь налить навозной жижи —
Не станет ли хрусталь безмерно ниже?»
Другие возражают: «Дураки!
И лучшего вина в ночном сосуде
Не станут пить порядочные люди».
Им спора не решить... а жаль!
Ведь можно наливать вино в хрусталь.*

Идеалом литературоведческого анализа всегда останется такое изучение художественного произведения, которое в наибольшей степени улавливает природу взаимопроникновенного идейно-образного единства.

Форма в поэзии (в отличие от прозаической формы) обнажена, обращена к физическим чувствам чи-

¹ Анализ // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 31–32.

² Бушмин А. Наука о литературе. М., 1980. С. 120.

тателя (слушателя) и рассматривает ряд «конфликтов», образующих поэтическую форму, которые могут быть:

- лексико-семантическими: 1) слово в речи — слово в стихе; 2) слово в предложении — слово в стихе (слово в предложении воспринимается в потоке речи, в стихе стремится к выделению);
- интонационно-звуковыми: 1) между метром и ритмом; 2) между метром и синтаксисом.

В книге Е. Эткинда «Материя стиха» много интересных примеров, убеждающих в справедливости этих положений. Вот один из них. Для доказательства существования первого конфликта «слово в речи — слово в стихе» берется восьмистишие М. Цветаевой, написанное в июле 1918 г. На его тексте показывается, что местоимения для прозы — малозначительный лексический разряд, а в поэтических контекстах они получают новые оттенки смыслов и выдвигаются на первый план:

*Я — страница твоему перу.
Все приму. Я белая страница.
Я — хранитель твоему добру:
Возращу и возвращу сторицей.*

*Я деревня, черная земля.
Ты мне — луч и дождевая влага.
Ты — Господь и Господин, а я —
Чернозем и белая бумага.*

Композиционный стержень этого стихотворения — местоимения 1 и 2 лица. В 1 строфе намечено их противопоставление: **я** — **твоему** (дважды в 1 и 3 стихе); во второй строфе оно достигает полной отчетливости: **я** — **ты, ты** — **я**. **Ты** стоит в начале стиха, **Я** — в конце перед паузой резким переносом.

Контраст «белое» и «черное» (бумага — земля) отражает близкие и одновременно противоположные друг другу метафоры: влюбленная женщина — страница белой бумаги; она запечатлевает мысль того, кто является для нее Господином и Господом (пассивность отражения), а во второй метафоре — активность творчества. «Я женщины совмещает в себе черное и белое, — противоположности, которые материализуются в грамматических родах:

Я — страница (ж)
 Я — хранитель (м)
 Я — деревня, черная земля (ж)
 Я — чернозем (м)

То же относится и ко второму местоимению, и в нем сочетаются контрасты, материализованные в грамматическом роде:

Ты мне луч и гожевая влага.

Переключку близких и одновременно противоположных слов найдем и в таких фактически близких, сопоставленных друг с другом словах, как глаголы: *Возращу* и *Возвращу...* и существительные: *Господь* и *Господин*.

Итак, я — ты. Но кто же таится за обоими местоимениями? Женщина и Мужчина — вообще? Реальная М.И. Цветаева и ее возлюбленный? Поэт и мир? Человек и Бог? Душа и тело? Каждый из наших ответов справедлив; но важна и неопределенность стихотворения, которое благодаря многозначности местоимений может быть истолковано по-разному, иначе говоря, обладает семантической многослойностью»¹.

Все материальные элементы — слова, предложения, строфы — в большей или меньшей степени семантизируются, становятся элементами содержания: «Единство содержания и формы — как часто мы пользуемся этой формулой, звучащей вроде заклинания, пользуемся ею, не задумываясь над ее реальным смыслом! Между тем по отношению к поэзии это единство имеет особо важное значение. В поэзии все без исключения оказывается содержанием — каждый, даже самый ничтожный элемент формы строит смысл, выражает его: размер, расположение и характер рифмы, соотношение фразы и строки, соотношение гласных и согласных звуков, длина слов и предложений, и многое другое...» — замечает Е. Эткинд².

Соотношение «содержание — форма» в поэзии неизменно, но оно меняется от одной художественной системы к другой. В классицистической поэзии на первое место выдвигался одноплановый смысл, ассоциации были обязательными и однозначными (Парнас,

¹ Эткинд Е. Материя стиха. СПб., 1998. С. 95–97.

² Там же. С. 69.

Муза), стиль нейтрализовался законом единства стиля. В романтической поэзии смысл углубляется, слово теряет семантическую однозначность, появляются разные стили.

Е. Эткинд выступает против искусственного разделения содержания и формы в поэзии: «Нет содержания вне формы, потому что каждый элемент формы, как бы он ни был мал или внешен, строит содержание произведения; нет формы вне содержания, потому что каждый элемент формы, как бы он ни был опустошен, заряжен идеей»¹.

Еще один важный вопрос: с чего надо начинать анализ, с содержания или с формы? Ответ прост: это не имеет существенного значения. Все зависит от характера произведения, конкретных задач исследования. Вовсе не обязательно начинать исследование с содержания, руководствуясь лишь той одной мыслью, что содержание определяет форму. Главная задача — при анализе уловить переход этих двух категорий друг в друга, их взаимообусловленность.

Художник создает произведение, в котором содержание и форма — это две стороны одного единого целого. Работа над формой есть в то же время работа над содержанием, и наоборот. В статье «Как делать стихи?» В. Маяковский рассказал о том, как он работал над стихотворением, посвященным С. Есенину. Содержание этого стихотворения рождалось в самом процессе создания формы, в процессе ритмической и словесной материи строки:

Вы ушли ра-ра-ра в мир иной...

Вы ушли в мир иной...

Вы ушли, Сережа, в мир иной... — эта строка фальшива.

Вы ушли бесповоротно в мир иной — разве кто умирал поворотом.

Вы ушли, Есенин, в мир иной — это слишком серьезно.

Вы ушли, как говорится, в мир иной — окончательное оформление.

«Последняя строка верная, она, "как говорится", не будучи прямой насмешкой, тонко снижает патетику стиха и одновременно устраняет всяческие подозрения по поводу веры автора во все загробные ахи-

¹ Эткинд Е. Материя стиха. С. 10.

неи», — замечает В. Маяковский¹. Вывод: с одной стороны, речь идет о работе над формой стиха, о выборе ритма, слова, выражения. Но Маяковский работает и над содержанием. Он не просто подбирает размер, а стремится сделать строку «возвышенной», а это категория смысловая, не формальная. Он заменяет в строке слова не просто для того, чтобы точнее или ярче выразить заранее готовую мысль, но и создать эту мысль. Изменяя форму (размер, слово), Маяковский тем самым изменяет и содержание строки (в конечном счете и стихотворения в целом).

Этот пример работы над стихом демонстрирует основной закон творчества: работа над формой есть в то же время работа над содержанием, и наоборот. Поэт не творит и не может творить форму и содержание по отдельности. Он создает произведение, в котором содержание и форма — это две стороны единого целого.

Как рождается стихотворение? Фет замечал, что произведение у него рождается из простой рифмы, «распухая» вокруг него. В одном из писем он писал: «Весь образ, возникающий в творческом калейдоскопе, зависит от неуловимых случайностей, результатом которых бывает удача или неудача». Можно привести пример, подтверждающий правоту этого признания. Прекрасный знаток творчества Пушкина С.М. Бонди рассказал странную историю рождения общеизвестной пушкинской строки:

На холмах Грузии лежит ночная мгла...

Первоначально Пушкин написал так:

Все тихо. На Кавказ ночная тень легла...

Потом, как явствует из черновой рукописи, поэт зачеркнул слова «ночная тень» и записал над ними слова «идет ночная» оставив слово «легла» без всяких изменений. Как же это понять? С. Бонди доказывает, что в творческий процесс вмешался случайный фактор: поэт написал слово «легла» беглым почерком, и в букве «е» не получилась ее закругленная часть, «петелька». Слово «легла» выглядело как слово «мгла». И эта случай-

¹ Маяковский В. Как делать стихи? // Собр. соч.: В 12 т. М., 1959. Т. 12. С. 116.

ная, посторонняя причина натолкнула поэта на иной вариант строки:

Все тихо. На Кавказ идет ночная мгла...

В этих весьма различных по смыслу фразах воплотилось разное видение природы. Случайно возникшее слово «мгла» смогло выступить как форма творческого процесса, форма поэтического мышления Пушкина. Этот частный случай обнажает общий закон творчества: содержание не просто воплощается в форме; оно рождается в ней и может родиться только в ней.

Создание формы, которая соответствует содержанию литературного произведения, — процесс сложный. Он требует высокой степени мастерства. Недаром Л.Н. Толстой писал: «Страшное дело — эта забота о совершенстве формы. Недаром она. Но недаром тогда, когда содержание доброе. Напиши Гоголь свою комедию ("Ревизор") грубо, слабо, ее бы не читала и одна миллионная тех, которые читали ее теперь»¹. Если содержание произведения «злое», а его художественная форма безупречна, то происходит своеобразная эстетизация зла, порока, как, например, в поэзии Бодлера («Цветы зла»), или в романе П. Зюскинда «Парфюмер».

Проблему целостности художественного произведения рассматривал Г.А. Гуковский: «Художественно и идейно ценное произведение не включает в себя ничего лишнего, т. е. ничего такого, что не было бы необходимо для выражения его содержания, идеи, ничего, даже ни одного слова, ни одного звука. Каждый элемент произведения значит, и только для того, чтобы значить, он и существует на свете... Элементы произведения в целом составляют не арифметическую сумму, а органическую систему, составляют единство его значения... И понять это значение, понять идею, смысл произведения, игнорируя некоторую часть компонентов этого значения, — невозможно»².

Основное «правило» анализа литературного произведения — бережное отношение к художественной цельности, выявление содержательности его формы.

¹ Русские писатели о литературе. Л., 1939. С. 152.

² Гуковский Г.А. Изучение литературного произведения в школе. М.; Л., 1966. С. 102, 104.

Литературное произведение получает большое общественное значение только тогда, когда оно художественно по своей форме, т. е. соответствует выраженному в ней содержанию.

ИДЕЙНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Принципиальный отказ от изолированного рассмотрения содержания и формы художественного произведения не отменяет рассмотрение таких категорий, как *тема*, *проблема*, *идея* художественного произведения.

Тéма (от греч. *théma*, букв. — то, что положено в основу) — круг событий, образующих жизненную основу эпических и драматических произведений и одновременно служащих для постановки философских, социальных, этических и других идеологических проблем¹.

Например, темой «Капитанской дочки» Пушкина является художественный рассказ о крестьянском восстании под предводительством Пугачева. Тему не следует смешивать с содержанием произведения, так как тема — это не сама жизнь, а отражение жизненных явлений в сознании писателя. Конкретным, непосредственным содержанием пушкинской повести «Капитанская дочка» является история взаимоотношений Гринева с Пугачевым, Машей Мироновой, Швабриным.

В Древней Греции полагали, что целостность литературного произведения определяется единством главного героя, но Аристотель указал на ошибочность такого взгляда, показав на примере «Илиады» Гомера, что она является целостным произведением, хотя в ней много героев.

Термин «тема» в литературоведении используется в разных значениях. Одни понимают под темой жизненный материал, другие — основную общественную проблему, поставленную в произведении. Наиболее убедительным является понятие темы как фундамента художественного произведения — того, что стало предметом авторского интереса, осмысления и оценки. Б.В. Томашевский назвал это главной темой произведе-

¹ Тема // Литературный энциклопедический словарь. С. 437.

дения. Рассуждая о тематике, он называл темы любви, смерти, революции и утверждал, что тема — это «единство значений отдельных элементов произведения. Она объединяет компоненты художественной конструкции, обладает актуальностью и вызывает интерес читателей»¹.

Художественная литература показывает общие, характерные, типические черты жизни через изображение отдельных лиц и событий. Содержание художественного произведения — это прежде всего те типические факты, явления, события, которые оно в себе содержит. Содержание творчества того или иного писателя — это все то, чем он интересуется в жизни, что он обобщает в своих произведениях. Писатель интересуется определенным кругом жизненных явлений, осмысляет их, определяет к ним свое отношение и, наконец, воплощает все это в художественных образах. Именно так понимал тему М. Горький: «Тема — это идея, которая зародилась в опыте автора, подсказывается ему жизнью, но гнездится во вместилище его впечатлений еще неоформленно и, требуя воплощения в образах, возбуждает в нем позыв к работе, ее оформлению»².

Тему и идею романа Е. Замятина «Мы» автору подсказала сама жизнь. Основная тема романа — трагедия личности в условиях тоталитарного государства. Писатель показывает «идеальную несвободу» граждан Единого Государства, в котором людей лишили имен, фамилий (вместо них — «нумера»). Жизнь каждого из них протекает на виду у всех в домах со стеклянными стенами. В этом обществе нет ни грамма «неправильности»; все заранее запрограммировано, зато нет «никакого беспорядка». Благодетель, стоящий во главе государства, внушает людям: «Вы счастливы. Вы машиноравны». И ходят по городу «головы-шары». И всех ведут к счастью по пути всеобщего единомыслия. В сознание «нумеров» внедряют искусственную «формулу счастья». Зеленая стена отгородила их от живой природы, реального многообразия жизни. Идейное содержание романа «Мы» состоит в разоблачении предель-

¹ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 176–178.

² Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 27. С. 214.

ной рационализации жизни, превращающей человека в бездумный механизм, разоблачения идеи «избранных», «достойных», идеи «перевоспитания» органической природы.

Тема литературного произведения может быть постигнута с нужной полнотой лишь на основе проникновения во все идейно-художественное богатство этого произведения. Так, чтобы понять космос набоковских произведений, надо окунуться в сложный мир персонажей, которые в нем живут. Темой набоковского романа «Защита Лужина» является не судьба шахматиста, а судьба «творца». В нем показана трагедия творческого сознания. Игра как важнейшая составляющая творчества взята в ее самой очевидной форме — игры в шахматы. И герой — это вечно играющий ребенок. Лужин с его мощным интеллектом беззащитен как человек, которого все опекают (родители, Валентинов, жена). Жизнь во «второй реальности», которую выбирает герой романа, с одной стороны, спасительна, а с другой — губительна: «шахматные бездны» поглотили Лужина.

В. Масловский замечает: «С точки зрения эстетической реальности можно говорить о внутренней теме произведения, о личной теме творчества писателя. В этом случае тема есть то, что выражено, и тогда она по сути отождествляется с понятием "проблема"»¹.

В тематически сложном произведении обычно можно выделить главную тему, определяющую единство всего произведения, и частные темы, составляющие отдельные стороны этой главной темы. Если главной темой романа Л. Толстого «Анна Каренина» сам писатель считал «мысль семейную», т.е. показ семейных отношений на широком общественном, историческом фоне 60-х гг. XIX в., то изображение этих отношений в дворянской, крестьянской, бюрократической среде можно считать частными темами.

Отдельные моменты, эпизоды, из которых складываются как главная, так и частная темы, называют тематическими мотивами. Они могут быть выражены более или менее отчетливо. Главная тема повести М. Горького «Мать» — изображение рабочего движения в России в начале XX в. Решается она в част-

¹ Тема // Литературный энциклопедический словарь. С. 437.

ных темах, связанных с пониманием роли и места пролетариата, взаимоотношений революционной интеллигенции, рабочих и крестьян, положением женщины в дореволюционной России и т. д.

Совокупность главной и частных тем составляет тематику произведения. Например, тематику «Войны и мира» Л.Н. Толстого образуют три круга вопросов: проблемы народа, дворянской общественности и личной жизни человека, определяемой этическими нормами.

Пристальное внимание к многообразию тематики необходимо при анализе крупных жанровых форм, например, анализе эпоей («Война и мир» Л. Толстого, «Тихий Дон» М. Шолохова), романов («Братья Карамазовы» Ф. Достоевского), трилогий («Хождение по мукам» А. Толстого).

Тематика художественного произведения сложна и многопланова.

В нем выделяются *вечные темы*. Искусство, обращаясь к осмыслению таких *вечных тем*, как гордыня и смирение, греховность и праведность, любовь и ненависть, сближается в чем-то с философией и антропологией, которые пристально изучают сложность человеческого бытия. *Вечные темы* у разных писателей предстают в субъективных воплощениях, как, например, тема смерти у Л. Толстого в рассказе «Смерть Ивана Ильича» и в рассказе А. Чехова «Смерть чиновника». *Вечные темы* — те, которые всегда, во все времена интересуют человечество. В них заложено общезначимое и нравственное содержание, но каждая эпоха вкладывает в их трактовку свой конкретно-исторический смысл, свой психологический опыт. Если рассматривать художественный мир И.А. Бунина, то в нем идет постоянное обращение к *вечным темам* — к теме *памяти* (память существует в виде прапамяти, чувства связи со всебытием [термин, употребляемый Буниным], с предками [«Суходол», «Антоновские яблоки»]), к теме *одиночества* (не в смысле одинокого существования, а одиночества вечного, вселенского как неизбежного состояния человека в мире), к теме *смерти* (Бунин испытывает неприязнь к категории будущего, где вероятно только одно — смерть. Он пытается, как, например, в «Жизни Арсеньева», бороться со временем, возвратить «утраченное время») и т. д. Темы *смерти* и

любви у него часто переплетаются. Вспомним рассказы «Легкое дыхание», «Митина любовь». В одном из своих стихотворений Бунин писал:

*И первый стих, и первая любовь
Пришли ко мне с могилой и весной.*

Несмотря на осознание трагических сторон жизни, Бунин верит в нее. Ю. Айхенвальд замечал: «Из одиноких страданий личности выводит Бунин мысль о вечности красоты, о связи времен и миров... Бунин верен солнцу... он знает, что неиссякаемы родники вселенной и неугасима лампада человеческой души».

В.Е. Хализев убедительно доказывает, что «важнейшую, неизменно доминирующую "сверхтему" искусства и литературы составляет человек в различных его ипостасях. Здесь и его универсальные (антропологические) свойства, и черты, сформировавшиеся культурной традицией и окружающей средой, и неповторимо индивидуальные начала. Постигая "человеческую реальность", искусство настойчиво и упорно избегает абстракций, составляющих язык науки и философии, и неизменно запечатлевает эстетическую явленность бытия»¹.

Тематическая общность может служить одним из жанрообразующих принципов (исторический роман, фантастика, детектив и пр.). Художественные произведения могут быть близки по теме, но отличаться по своей тематике. Например, в середине XIX в. назрела необходимость показать в литературе тип нового героя, появившегося в обществе. К этой теме обратились И.С. Тургенев в романе «Отцы и дети» и Н.Г. Чернышевский в романе «Что делать?», но сделали это по-разному.

Тематика произведения связана с образом мира, который создает писатель, зависит от мировоззрения писателя и является выражением особенностей национальной жизни определенной эпохи. Она бывает *философская* (если в произведении рассматривается судьба мира и проблемы бытия), *религиозно-духовная, гражданская* (социально-политическая), *нравственно-дидактическая, историко-патриотическая*. Тематикой содержание литературных произведений не исчерпывает-

ся. Важной стороной содержания произведения является и проблематика.

Проблема (в переводе с др.-греч: первоначально значило: задача, задание) — основной вопрос, выдвинутый темой произведения.

Проблема — это постановка вопроса, исходящая из жизненного материала. Например, проблема семьи в романе Л. Толстого «Анна Каренина».

На одном и том же жизненном материале могут ставиться разные проблемы. Так, М. Горький в повести «Мать» и А. Куприн в повести «Молох» рассказывают о жизни рабочих в России в начале XX в., но их интересуют разные вопросы. Горький размышляет о неизбежной победе пролетариата в союзе с революционной интеллигенцией, Куприн же трагически констатирует невозможность интеллигенции найти общий язык с рабочими.

В крупных эпических и драматических произведениях наряду с основной проблемой встречаются частные; их совокупность составляет **проблематику** произведений.

Проблематика бывает *социальной, идейно-политической, философской, нравственной*. Она может отражать разные стороны общественной жизни. Проблема — та сторона жизни, которая особенно интересует писателя, и этот интерес определяет, на каких сторонах характера героя он остановит свое внимание.

У многих писателей в художественном произведении переплетаются разные проблемы. Так, в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание» следует рассматривать проблемы социальные (Петербург показан как город социальных контрастов, в котором благоденствуют Лужины и страдают Мармеладовы и Раскольниковы), нравственно-философские (о праве человека на жизнь), религиозные (христианский идеал смирения, выраженный в философии жизни Сони Мармеладовой). Понимание литературного произведения становится более глубоким, если в нем рассматривать ряд проблем, стоящих перед героями и требующих своего разрешения в сюжетном действии.

Проблематика указывает на основные противоречия действительности. Нередко проблемы выносятся в заглавие произведения. Они могут быть сформули-

рованы в виде прямого вопроса («Кто виноват?» Герцена, «Что делать?» Чернышевского), или в виде заглавной социально-философской антиномии («Отцы и дети» Тургенева, «Война и мир» Толстого), или образно обозначать проблемные ситуации эпохи («Гроза» Островского, «Накануне» Тургенева, «На дне» Горького).

А.П. Чехов писал: «Художник наблюдает, выбирает, догадывается, komponует — уже одни эти действия предполагают в своем начале вопрос...». Чехов был убежден, что для художника важно обозначить вопросы, которые волнуют общество. И никто не должен требовать от него ответа на все поставленные вопросы. Главное — заставить человека и общество задуматься над их важностью. В повести А. Платонова «Котлован» Воцев, которого уволили с завода «вследствие роста задумчивости», пытается найти для людей «формулу всеобщего счастья», мучительно ищет ответы на вечные вопросы: «В чем смысл жизни?», «В чем истина?», «В чем счастье?», а после смерти маленькой Насти страдает от мысли: «Зачем нужен смысл жизни и истина всемирного происхождения, если нет маленького верного человека?»

Проблематика литературного произведения всегда указывает на основные противоречия в жизни общества, на которые, по мнению писателя, надо обратить внимание. Карамзин возмутил общество, показав, что и «крестьянки тоже чувствовать умеют». Пушкин и Гоголь в начале века заговорили о власти денег над человеком (а расцвет капиталистического общества был еще далеко впереди). Герои Достоевского пытались ответить на вопрос: имеют ли они право лишать другого человека жизни и находили на него разные ответы. Название романа Ф.М. Достоевского содержит в себе проблемное начало, и по его прочтении не может не возникнуть мысль о всеобщем «преступлении» людей, которые в той или иной мере «преступают» черту, и о неизбежности «наказания» для них.

По мысли Г.Н. Поспелова, анализ содержания литературного произведения заключается в том, чтобы через рассмотрение всего непосредственно изображенного углубиться до понимания выраженной в

нем эмоционально-обобщающей мысли писателя, его идеи¹.

Применительно к искусству и литературе слово «идея» используется в двух значениях. В гегелевской эстетике идея совпадает с тем, что традиционно именуется темой (это постигнутая художником бытийная сущность). В XIX — XX вв. об идее в литературе стали говорить как о сфере авторской субъективности, как о выраженном в произведении комплексе мыслей и чувств художника.

Идея художественная — это обобщающая, эмоциональная, образная мысль, лежащая в основе произведения искусства².

Художественная идея — это концепция автора, она включает в себя интерпретацию и оценку автором жизненных явлений, его философских взглядов на мир, и все это сопряжено с духовным самораскрытием. Достаточно вспомнить пушкинский роман «Евгений Онегин», в котором многопланово показана современность (недаром В. Белинский назвал роман «энциклопедией русской жизни») и в котором звучат исповедальные мотивы, что дало основание В. Шкловскому сказать, что «в не меньшей степени этот роман является энциклопедией по самому Пушкину», потому что в нем поэт раскрывается гораздо полнее, чем во всех его письмах, воспоминаниях о нем. У Хализева художественная идея — это «своего рода сплав обобщений и чувств, который вслед за Гегелем В.Г. Белинский назвал пафосом ("пафос всегда есть страсть, возжигаемая в душе человека идеею"³)».

Идейное содержание произведения не исчерпывается его тематикой и проблематикой. Н.Г. Чернышевский, рассуждая о задачах искусства, размышлял о том, что произведения искусства не только «воспроизводят» жизнь и «объясняют ее», у них есть еще одно значение — «значение приговора о явлениях жизни»⁴, т. е. произве-

¹ Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Поспелова. М., 1976. С. 172.

² Идея художественная // Литературный энциклопедический словарь. С. 114.

³ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. С. 312.

⁴ Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1949. Т. 2. С. 86.

дения выражают идейно-эмоциональные отношения писателя к тем явлениям жизни и характерам персонажей, которые они показывают. Писатель может оправдать, восхититься своими героями, сочувствовать им, т. е. выразить свое идейное утверждение жизни. А. Пушкин восхищается Татьяной Лариной, Л. Толстой уважает принципы Андрея Болконского и Пьера Безухова. А вот Гоголь в комедии «Ревизор» негодует по поводу антинародной сущности чиновничества и прибегает к идейному отрицанию, сатирически изображая своих персонажей в пьесе, «единственно честным лицом» которой был смех.

Идейность произведения искусства определяется не просто наличием идей, а их масштабностью, значимостью и той ролью, которую они играют в содержании произведения. Идеи философские, социальные, религиозные, гуманитарные, педагогические, экономические выражаются в образах.

Идея, относящаяся к стадии замысла, может измениться в процессе ее воплощения. Художника корректирует и жизнь. Н. Добролюбов замечал: «Художественное произведение может быть выражением известной идеи не потому, что автор задался этой идеей при его создании, а потому, что автора его поразили такие факты действительности, из которых эта идея вытекает сама собой».

Идеи могут воплощаться в сюжетах, которые без них имеют частное значение. Так, «Гроза» А.Н. Островского — пьеса о русской провинции и молодой женщине, которая попыталась бросить ей вызов. Катерина погибла, но Добролюбов увидел в пьесе и ее героине выражение мощной силы, которая принесет гибель «темному царству».

Чтобы определить идею, необходимо проанализировать произведение, а для этого важно знать историческую обстановку, в которой произведение создавалось.

Следует различать субъективные и объективные идеи. Это важно, так как они не всегда совпадают. Бывает, что субъективные идеи противоречат объективному смыслу произведения, как это было в романе Л.Н. Толстого «Воскресение». На значение авторской субъективности в создании художественного произведения указывал еще Белинский в своих статьях «Взгляд

на русскую литературу за 1846 г.» и «Взгляд на русскую литературу за 1847 г.». А. Н. Чернышевский в статье «Об искренности в критике» утверждал, что без субъективного начала содержание произведения искусства вообще не может возникнуть. Если бы Л. Толстой в эпопее «Война и мир» не проводил как главную «мысль народную», то не получили бы такого глубинного осмысления вопросы о роли народа в истории, о бесплодности и безнравственности разрушительного начала, которое было воплощено в Наполеоне, вопроса о значимости жизни человека, тесными узами связанного с народом и родиной.

Идея — определяющее понятие, которое лежит в основе мировоззренческой или теоретической системы. Л. Толстой писал в письме к Н. Страхову по поводу «Анны Карениной»: «Во всем, что я написал, мною руководила потребность собирания мыслей, сцепленных между собой... Каждая мысль теряет свой смысл, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью, а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя, а можно только непосредственно описывая образы, действия, положения».

Идейность — это выражение в произведении искусства мыслей о сущности изображаемых событий и характеров, которые могут быть переданы только в художественных образах.

«Идея литературного произведения — это единство всех сторон его содержания — тематики, проблематики и идейно-эмоциональной оценки изображаемой жизни, это образная, эмоциональная, обобщающая мысль писателя, проявляющаяся и в выборе, и в осмыслении, и в оценке характеров», — писал Г. Н. Пospelов¹.

Идейное осмысление писателем изображаемых характеров и их эмоциональная оценка определяют направленность произведения, или т е н д е н ц и ю. В принципе каждое художественное произведение тенденциозно, ибо не может быть абсолютно объективного изображения жизни. Убедителен пример изображения Л. Н. Толстым Наполеона в «Войне и мире». Оно

¹ Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Пospelова. С. 85.

было настолько субъективным, что Э. Хемингуэй высказал мнение многих историков о том, что Наполеона создал «не русский писатель Л.Н. Толстой, а русский офицер Толстой».

Субъективность художника предопределена тем, что в ней, по мнению Д.С. Лихачева, можно различить две составные части: слой «активного воздействия на читателя», т. е. сферу сознательных утверждений, и слой «пассивный», который «приходит» в произведение от представлений (систем ценностей) в обществе непроизвольно. Д.С. Лихачев определяет его как мировоззренческий фон¹. Субъективен может быть и читатель, и критик. Д.С. Мережковский так определял главную идею романа Л. Толстого «Анна Каренина»: «...тайна незавершенного мира, тайна зла и несоизмеримость тайны этой с человеческим разумом ("не может быть судей окончательных")...»².

В «Литературном энциклопедическом словаре» дается такая формулировка: «Тенденция и тенденциозность в литературе (позднелат. *tendentia* — направленность, от лат. *tendo* — направляю, стремлюсь) — идейно-эмоциональное отношение автора к отображенной действительности, осмысление и оценка (скрытые или непосредственные) проблематики, выраженные через систему образов. В таком понимании тенденция — часть идеи художественной, ее ценностный аспект; она присуща всякому художественному произведению»³.

В более употребительном и узком значении тенденцией (тенденциозностью) называют «социальное, политическое, нравственно-идеологическое пристрастие, преднамеренность художника, вольно или невольно, но открыто выразившиеся в произведении искусства»⁴. Этому принципу следовало искусство социалистического реализма: текст всегда иллюстрировал заданную идею.

Идея произведения всегда шире, чем отдельные высказывания. Ф. Энгельс замечал: «Я ни в коем слу-

¹ Лихачев Д.С. Заметки и наблюдения: Из записных книжек разных лет. М., 1989. С. 130–131.

² Мережковский Д. Любовь у Л. Толстого и Достоевского // Русский эрос, или Философия любви в России. М., 1991. С. 152.

³ Литературный энциклопедический словарь. С. 437.

⁴ Там же.

чае не противник тенденциозной поэзии как таковой. Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же, как и Данте, и Сервантес, а главное достоинство "Коварства и любви" Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая тенденциозная драма. Современнные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все тенденциозны. Но я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать, и писатель не обязан преподнести читателям в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов»¹.

Л.Н. Толстой в «Предисловии к сочинениям Ги де Мопассана» написал: «Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету. В сущности, когда мы читаем или созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: "Ну-ка, что ты за человек? И чем отличаешься от всех людей, которых я знаю, и что можешь мне сказать нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?.." Если же это старый, уже знакомый писатель, то вопрос уже не в том, кто ты такой, а "ну-ка, что можешь ты сказать мне еще нового? С какой стороны теперь осветишь мне жизнь?"»².

Л. Толстой высказал исключительно важную мысль, ибо в ней идет речь о пафосе произведения, отсутствие или противоречивость которого приводит к нарушению целостности произведения, к разрыву

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. Т. 36. С. 333.

² Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1951. Т. 30. С. 18—19.

в «сцеплении мыслей»¹. Заметим, что Герман Гессе, по его словам, ощущал и ценил в гении Толстого «мощный поток душевности, приходящий из России»².

Тема, проблема, идея являются составляющими трех уровней художественного содержания литературного произведения: предметно-тематического, проблемного, идейно-художественного.

СЮЖЕТ И КОМПОЗИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Литературное произведение представляет собой целостную картину жизни, воссоздает какое-либо переживание. Целостность литературного произведения обусловлена раскрываемым в нем определенным содержанием.

Содержание произведений искусства может существовать только в соответствующей ему художественной форме, т. е. в соответствующей системе средств и способов выражения. Образ, жанр, ритм, лексика, сюжет, композиция содержательны, освещены идеалами художника.

В художественном произведении содержание и форма нераздельны. Единство содержания и формы — динамическое, подвижное, потому что искусство — живой процесс отражения объективной действительности. Время рождает новые художественные формы. Как писал В. Маяковский, «...новизна материала и приема обязательна для каждого поэтического произведения»³. Новые ритмы времени потребовали от поэта новых форм.

Каждое литературное произведение — это неповторимый, особенный художественный мир со своим, только ему присущим содержанием и с выражающей это содержание формой. Нарушение целостности произведения приводит к снижению или уничтожению его художественности. Критерием художественности является гармоничное единство содержания и формы произведения. Литературное произведение — это эстетическое единство всех сторон его формы, служащей воплощению художественного содержания.

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 62. С. 269.

² Гессе Г. Письма по кругу. Художественная публицистика. М., 1987. С. 66.

³ Маяковский В. Как делать стихи? // Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. С. 116.

Художественное воплощение целостной картины жизни во всей ее сложности и противоречивости, которая проявляется в событиях, отношениях, обстоятельствах, мыслях и чувствах персонажей, осуществляется очень разными средствами.

Творческие приемы каждого художника неповторимы, но есть средства общие, вытекающие из особенностей литературы. Это, употребляя горьковский термин, *первоэлемент* литературы — я з ы к, при помощи которого создаются словесные образы. Это изображение жизни в ее процессах, движении, что выдвигает на первый план с ю ж е т, в котором раскрываются человеческие характеры и общественные конфликты. Это к о м п о з и ц и я, т. е. построение литературного произведения, потому что для воплощения идейно-художественного замысла писателю приходится обращаться к различным приемам. И последнее — это ж а н р о в ы е о с о б е н н о с т и, с которыми всегда связано воплощение творческого замысла художника.

Понятие х у д о ж е с т в е н н о с т и, как и определение х у д о ж е с т в е н н ы й, служит для указания на специфику искусства. Основу специфики искусства составляет его эстетическая природа. Художественность является высшей культурной формой эстетического отношения к миру, ибо «эстетическое вполне осуществляет себя только в искусстве»¹.

В художественном произведении, замечал Гегель, «духовная ценность, которой обладает некое событие, индивидуальный характер, поступок... чище и прозрачнее, чем это возможно в обыденной внехудожественной действительности»².

Жизненный факт, становясь элементом художественной прозы, преобразуется в произведение, участвует в построении сюжета, который является, по определению В. Шкловского, «исследованием действительности»³, а по формуле Е. Добина — «концепцией действительности»⁴.

¹ Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. С. 22.

² Гегель Г.В.Ф. Эстетика // Соч.: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 35.

³ Шкловский В. Художественная проза. Размышления и рассказы. М., 1959.

⁴ Добин Е. Жизненный материал и художественный сюжет. Л., 1956.

С ю ж е т (франц. *sujet* — предмет, содержание) — это система событий, составляющая содержание действия литературного произведения; в более широком значении — это история характера, показанная в конкретной системе событий.

Понимание сюжета как хода событий возникло в XIX в. То, что тогда ученые, в частности А. Веселовский, рассматривали как сюжет, представители современного литературоведения рассматривают как ф а б у л у (лат. *fābula* — сказание, басня); сюжетом они называют художественно обработанную фабулу. «Совокупность событий во взаимной внутренней связи... назовем фабулой. Художественно построенное распределение событий в произведении именуется сюжетом», — замечал Б. Томашевский. Он предлагал такое разграничение: фабула — это то, «что было на самом деле», сюжет — то, «как узнал об этом читатель»¹.

Хрестоматийный пример несовпадения фабулы и сюжета — лермонтовский роман «Герой нашего времени». Если придерживаться фабульной последовательности, то повести в романе должны были располагаться в таком порядке: «Тамань», «Княжна Мери», «Бэла», «Фаталист», «Максим Максимыч». Но М. Лермонтов распределил события в романе в другой последовательности, следуя по пути углубления характера героя своего времени, т. к. поставил перед собой задачу «раскрыть историю души человеческой».

В учебнике «Введение в литературоведение» под редакцией Г. Поспелова последовательность подачи событий в тексте произведения (то, что В. Шкловский называл «сюжетом») предлагается называть «композицией сюжета», а за термином «сюжет» сохранить значение, восходящее к XIX в. Л. Тимофеев считает, что практически в термине «фабула» нет никакой надобности и отказывается от него, а сюжет трактует как одну из форм композиции². Как видим, в литературоведении XX в. проблема сюжета во многом оставалась дискуссионной.

Сюжет в прозе — это система событий, смена ситуаций, внешние или внутренние изменения в состоянии

¹ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С. 93, 134.

² Тимофеев Л.Н. Основы теории литературы. М., 1976. С. 164.

героев. Повествование в прозаическом произведении — это рассказ о событиях, в стихотворном — последовательность авторского эмоционального высказывания.

Сравним произведения М. Лермонтова разных жанров: стихотворение «Не плачь, не плачь, мое дитя...» и повесть «Бэла» из романа «Герой нашего времени».

Первое из них — рассказ о событиях в жизни девушки, которую полюбил *от скуки* приехавший из *гальней, чуждой стороны* юноша, ищущий *славы и войны*, который *ласки дорого ценил, но слез твоих он не оценим!* Сюжет как система событий или поступков героев здесь отсутствует. События как бы вынесены за рамки стихотворения. В центре — реакция на произошедшее ранее событие: утешение опечаленной горянки, чувство сострадания к ней. Так восстанавливается драматическая ситуация: история любви и расставания двух людей.

Сюжет повести «Бэла» составляет рассказ о трагедии покинутой горянки, история ее гибели. События здесь имеют доминирующее значение. Через их динамику раскрывается и оценивается характер Печорина. И основной конфликт, причиной которого была внутренняя двойственность Печорина, выражалась в его поступках. Он не сумел оценить любовь Бэлы, только на какой-то момент поверил, что ее чувства заполнят пустоту в его душе. Мотив сочувствия, сострадания к Бэле присутствует и здесь, но только в интонации рассказчика — Максима Максимыча.

События, которые составляют сюжет, находятся друг с другом или во временной связи, когда они следуют одно за другим, как в «Одиссее» Гомера, в «Обыкновенной истории» И. Гончарова, или в причинно-следственной связи, как в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание». Вследствие этого существуют две разновидности сюжетов — сюжеты хроникальные и сюжеты концентрические, или, как их еще называют, сюжеты единого действия.

Об этих двух типах сюжетов говорил еще Аристотель. Каждый из них обладает особыми художественными возможностями. Хроникальные сюжеты воссоздают действительность во всех ее многообразных проявлениях и чаще используются в эпических произведениях. Они позволяют писателю более подробно рассказать о становлении человеческой личности (автобиографи-

ческая трилогия М. Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты», роман Н. Островского «Как закалялась сталь»), позволяют изобразить широкие пласты жизни («Путешествие из Петербурга в Москву» А. Радищева, «Дело Артамоновых» М. Горького). В них большую роль играют временные связи. В концентрических сюжетах исследуются причинно-следственные связи событий, которые происходят в жизни героев, как в «Декамероне» Боккаччо и в романах И. Ильфа и Е. Петрова об Остапе Бендере.

Концентрические и хроникальные начала могут соотноситься между собой. Это создает сюжеты многолинейные («Анна Каренина» и «Война и мир» Л. Толстого, «На дне» М. Горького).

Несомненно, что сюжет отражает в себе реальную действительность, образно раскрывает жизненные конфликты и в нем выражается оценка их писателем.

Сюжет нельзя отождествлять с содержанием произведения, так как в нем могут быть и внесюжетные элементы, которые будут рассмотрены ниже. Сюжет главным образом складывается из действий персонажей. Причем они могут быть насыщены внешней динамикой, когда в жизни героев происходит много событий, быстро меняющихся, приводящих к резким сдвигам в их судьбах (мы встречаем это в волшебных сказках, в трагедиях В. Шекспира, в произведениях А. Дюма, Ф. Достоевского, М. Шолохова, А. Фадеева). Но писатели часто обращаются и ко внутреннему действию, когда показывают глубокие изменения в жизни своих персонажей не в результате их решительных поступков и быстрой смены событий, а в результате осмысления ими сложных человеческих взаимоотношений и размышлений над противоречивой жизнью. В сюжетах таких произведений происходит гораздо меньше событий, герои менее активны, больше склонны к самосозерцанию (обращение к внутреннему действию характерно для пьес А. Чехова, повестей В. Лихоносова и Ю. Казакова, для романа М. Пруста «В поисках утраченного времени» и пр.).

Сюжет художественного произведения несет в себе ту или иную степень обобщения. Еще Аристотель заметил, что «задача поэта — говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следо-

вательно, о возможном по вероятности или по необходимости»¹.

Сюжет произведения включает в себя не только события из жизни персонажей, но и события духовной жизни автора. Так, отступления в «Евгении Онегине» А. Пушкина и в «Мертвых душах» Н. Гоголя — это отступления от фабулы, а не от сюжета.

То, что сюжет выступает как система событий в произведениях, обусловлено тем, что большинство произведений исследует важные общественные конфликты. М. Горький так говорил о роли сюжета: «Литератор должен понять, что он не только пишет пером, но — рисует словами и рисует не как мастер живописи, изображающий человека неподвижным, а пытается изобразить людей в непрерывном движении, в действии, в бесконечных столкновениях между собою, в борьбе классов, групп, единиц»². Раскрытие в сюжете конфликта (в его развитии и разрешении) имеет большое значение. И важнейшей функцией сюжета является обнаружение жизненных противоречий, т. е. конфликтов.

К о н ф л и к т (лат. *conflictus* — столкновение) в литературе — столкновение между персонажами, либо между персонажами и средой, героем и судьбой, а также противоречие внутри сознания персонажа или субъекта лирического высказывания³.

Впервые теория конфликта (коллизии) была разработана Гегелем. В дальнейшем этим вопросом занимались Б. Шоу, Л. Выготский, М. Бахтин, М. Эпштейн и др.

Вся динамика содержания литературного произведения основана на художественных конфликтах, которые являются отражением конфликтов действительности.

В литературном произведении, в его художественной структуре идейно-эстетическое воплощение получают социальные, философские, нравственные споры, которые ведут герои этих произведений, и складывается многоуровневая система художественных кон-

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 167.

² Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 27. С. 215.

³ Конфликт // Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 392–393.

фликтов, которая выражает авторскую идейно-эстетическую концепцию. Сюжетные конфликты и способы их воплощения очень разнообразны и обусловлены историческими и социальными причинами. Именно в столкновениях обнаруживают свои истинные свойства характеры персонажей. В силу этого анализ сюжета нельзя отрывать от анализа характера персонажа, который не может быть раскрыт вне конфликтов.

Сюжет рассказа А. Солженицына «Матренин двор» составляют эпизоды из бедной событиями жизни пожилой крестьянки Матрены Васильевны Григорьевой, в которой было мало радостей: тяжелая работа, трудности колхозной жизни, война, личное горе и, главное, — одиночество, одиночество духовное, потому что окружающие (даже близкие люди) считали Матрену «юродивой» из-за ее пренебрежения к собственности: *...и за обзаводом не гналась; и не бережная; и даже поросенка не держала, выкармливать почему-то не любила; и, глупая, помогала чужим людям бесплатно.* В характеристике самоотверженной Матрены доминируют слова: «не было», «не имела», «не гналась». У нее была другая система ценностей: она предпочитала «отдавать» все людям. Рассказ строится на противопоставлении бескорыстной Матрены «стяжателям» (Фаддей, приемная дочь Кира с мужем и др.). Конфликт позволяет осмыслить две философии жизни. С точки зрения автора, неуемная жажда собственности оказывается национальным бедствием, попранием нравственных идеалов, потерей духовных ценностей. И еще одна оппозиция есть в рассказе: скудный быт человека и его бытие, которое состоит из неизбежного страдания, мужественного «претерпевания», тихого сопротивления всему тому, что мешает человеку оставаться человеком. Первоначальное название рассказа было «Не стоит село без праведника». Матрена по глубинной сути своей продолжает тип праведника, появившегося в произведениях Н. Лескова (особенно остро ощущается ее близость к герою рассказа «Однодум»).

И характер пушкинского героя раскрывается в сюжете. Острота конфликта, целеустремленность и стремительность действий героя «Пиковой дамы» Германна обусловлены его характером, волей. В повести отсутствует непрерывное, поступательное развитие действия, хотя характер центрального персонажа и фабула

тесно связаны. Прошлое оказывается причастным к настоящему, настоящее видится и оценивается из прошлого. Характер движения фабульного времени подчиняется воле автора, который свободно обращается с ним, разрывает его последовательное течение.

Прерывистость эпической фабулы рождается потребностью осмыслить обстоятельства и характеры, мотивирующие развитие действия. Так, вторгается описание, открытые авторские оценки, меняются связи автора и героев (то он всеведущ и всезнающ, то он — только наблюдатель, «сопровождающий» своих героев, то он просто отказывается комментировать какие-то события, то предельно объективен, рассказывая о своих персонажах). В пушкинской повести — сцепленность всего со всем, многообразие и единство сложного жизненного процесса.

Художник не может не останавливать свое внимание на конфликтах, которые имеют важное значение для его времени, для народа. Так, Гоголь в своей комедии «Ревизор» показал не только конфликт между чиновниками и мнимым ревизором Хлестаковым, но и конфликт между чиновниками и горожанами, которые находились в полной зависимости от них — взяточников и казнокрадов.

Конфликт является важнейшей содержательной категорией. Выбор конфликтов и выстраивание их в систему определяют своеобразие позиции писателя. Через исследование конфликтов можно прийти к пониманию мотивов, стоящих за словами и поступками персонажей, выявить своеобразие авторского замысла, нравственной позиции писателя.

Используя термин В. Белинского «пафос социальной», можно сказать, что во многих произведениях конфликты изображаются как порождение конкретно-исторических ситуаций. С этим мы встречаемся в трагедии Пушкина «Борис Годунов», в романе Тургенева «Отцы и дети», в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», в которых повествуется о противоречиях между разными классами, группами. Это конфликты общие. Они могут преломляться в конфликтах частных, так как исторические и социальные потрясения проходят через судьбу каждого отдельного человека, например Печорина, братьев Карама-

зовых, Рудина, Григория Мелехова, Ивана Денисовича Шухова.

Конфликты могут иметь не только внешний, но и внутренний, психологический характер. Вспомним душевную борьбу Арбенина (М. Лермонтов «Маскарад»), Обломова (А. Гончаров «Обломов»), недовольство собой пушкинского Евгения Онегина.

Очень часто в произведениях конфликты личные и общественные тесно взаимосвязаны между собой (А. Грибоедов «Горе от ума»; М. Лермонтов «Маскарад»; А. Островский «Гроза»).

Связи событий в сюжете (причинно-следственные и хроникальные) и последовательность рассказа об этих событиях или их сценического представления в драматических произведениях — разные аспекты композиции.

В конфликте Чацкого с фамусовской Москвой отразилась борьба двух антагонистических общественных сил: передовых дворян и крепостников. Грибоедов отразил внутренние противоречия в русском обществе первой четверти XIX в. Проблематика комедии «Горе от ума» связана с раздумьями автора о будущем России, в частности, о проблемах государственной службы, необходимости просвещения и воспитания гражданина.

«Горе от ума» Грибоедова — комедия, в которой переплетены план бытовой и план социальный. В ней реализовались оба конфликта — общественный (внешний) и личный (внутренний, психологический). Они достигают кульминации в III действии, в котором Софья становится виновницей сплетни о сумасшествии Чацкого. Разговор с Репетиловым (4–7-е явления IV действия) открывает глаза Чацкому на то, что произошло за время его отсутствия в Москве.

Особенности развития сюжетных линий Чацкий — Фамусов (фамусовское общество), Чацкий — Софья способствуют более глубокому раскрытию характера Чацкого, который по мере развития сюжета превращается в страстного обличителя существующего порядка. Развязка личной интриги наступает в 13–14-е явления IV действия. В пьесе нет формально выраженной развязки общественного конфликта, она остается за пределами собственно сценического действия. Чац-

кий вынужден бежать из столицы — Грибоедов как бы предвосхищает политическое поражение декабристов в 1825 г. Фамусовское общество не собирается терпеть «вольнодумцев», «якобинцев».

Жанровая специфика «Горя от ума» сложна и многопланова — в тексте социальной комедии есть элементы дворянской сатиры (монолог Чацкого «А судьи кто?»), гражданской элегии (монологи Чацкого находятся в прямом соотношении с проблематикой пушкинской «Деревни» с ее обличением крепостничества), эпиграмм XVIII в., басни, водевиля. В ней есть и элементы классического стиля: традиционное количество актов — их пять, соблюдение правила «трех единств» — времени, места, действия, использование «говорящих» фамилий, традиционных ампула (Лиза — «субретка»). Но это реалистическая комедия: характеры в ней раскрыты глубоко и многосторонне, индивидуализированы с помощью речевых характеристик. Пьеса была исключительно злободневной. В.Г. Белинский увидел в ней «энергический протест против гнусной российской действительности»¹. Идеиный смысл комедии — в обличении безнравственности крепостников (Фамусов), социальных корней молчалищины (Молчалин), аракчеевщины (Скалозуб).

Особую роль конфликт играет в драматическом произведении, где становится важнейшей содержательной категорией. Драматические столкновения — важный способ выявления жизненных программ персонажей и самораскрытия их характеров. Конфликт обуславливает направленность сюжетного движения в пьесе. Конфликты драмы по их содержанию и эмоциональной окрашенности делятся на *трагические*, *комические* и *собственно драматические*, которые отличаются от трагических тем, что могут быть разрешимы.

А.Н. Островский в драме «Гроза» сумел обнаружить новую природу драматизма, заключенную в реальных общественных противоречиях времени. В «Грозе» «драматический конфликт эпохи» неразрывно связан с внутренним конфликтом Катерины, характер которой,

¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1948. Т. 11. С. 576.

как доказывал Н. Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве», «сосредоточенно решителен и самоотвержен в том смысле, что для него лучше гибель, нежели жизнь при таких началах...».

В ходе развертывания конфликт может трансформироваться. Так, в романе И. Тургенева «Отцы и дети» социальный конфликт между дворянами-либералами (семья Кирсановых) и разночинцем Базаровым переходит в конфликт философский — в споры о жизни и смерти, любви и ненависти, вечном и временном.

В рассказах М. Горького, написанных им в 10-е годы XX в., происходят конфликты между людьми, по-разному изуродованными самодержавно-крепостническим строем («Челкаш»), в разной мере освобождающимися от тяжелых пережитков прошлого («Коновалов», «Супруги Орловы»), или между людьми, являющимися представителями разных классов и социальных групп («Озорник»). Происходит внутренний конфликт в душе самих героев, у которых появляются новые идеи и чувства («Горемыка Павел»).

Эстетика всегда придавала огромное значение конфликту. Она допускает и неразрешимость конфликта в отдельных произведениях (например, в трагедиях; так, неразрешим конфликт в «Гамлете» Шекспира).

Как уже отмечалось, конфликт лежит в основе сюжета. Будучи основой и движущей силой действия, он определяет главные стадии развития сюжета.

В соответствии с основными этапами развития конфликта в сюжете различают основные элементы сюжетного построения, представляющие собой главные моменты в развитии изображаемого жизненного конфликта. Зарождение конфликта — это завязка, его наивысшее обострение — кульминация. Конфликт — это относительно законченный момент жизненного процесса, имеющий свое начало, развитие и конец.

Сюжет включает в себя следующие элементы: *экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку и постпозицию*. В некоторых произведениях имеются *пролог и эпилог*. Каждый из названных элементов выполняет свое назначение.

Исходным пунктом сюжетной организации является *экспозиция* (лат. *expositio* — изложение, объяснение) — предыстория событий, лежащих в основе ху-

дожественного произведения. Обычно в ней дается характеристика основных персонажей, их расстановка до начала действия, до завязки. Экспозиция мотивирует поведение персонажей в рассматриваемом конфликте.

Место, характер построения экспозиции определяются художественными задачами, поставленными перед писателем. Так, в повести М. Горького «Мать» в экспозиции описывается жизнь рабочей слободы. В ней рассказывается о тяжелой жизни рабочих, о растущем чувстве протеста против невыносимых условий жизни. Фабрика «с равнодушной уверенностью ждала» по утрам рабочих, а вечером выбрасывала, «точно отработанный шлак». И «утрюмые люди», «точно испуганные тараканы», «дыша дымным, масляным воздухом», возвращались домой. Экспозиция повести приводит к мысли, что дальше так жить было невозможно, что должны были появиться люди, которые попытаются эту жизнь изменить. Таким образом, она подводит к завязке — встрече Павла Власова с представителями революционной интеллигенции.

Экспозиция может быть п р я м о й, стоящей в начале произведения, как в горьковской повести, но может быть з а д е р ж а н н о й, данной в середине или в конце произведения. В таком случае она придает художественному произведению таинственность, неясность (рассказ Катерины о вольной жизни в доме родителей в драме А.Н. Островского «Гроза»; сведения о жизни Чичикова до его приезда в губернский город, данные в последней главе первого тома «Мертвых душ» Н. Гоголя). Экспозицию всегда следует рассматривать в ее содержательном назначении, это поможет установить связь между обстоятельствами и характерами персонажей.

З а в я з к а — это событие, которое является началом действия. Она или обнаруживает уже имевшиеся противоречия, или сама создает («завязывает») конфликты. Таким моментом, например, является приход Луки в ночлежку (М. Горький «На дне»). Завязкой в комедии Гоголя «Ревизор» является получение Городничим письма, в котором сообщается о предполагаемом приезде ревизора. Чиновники, страшно обеспокоенные этим известием, начинают готовиться к встрече ревизора: завязка ведет к развитию действия.

Развитие действия имеет большое содержательное значение, помогает обнаружить связи и противоречия между персонажами, рассказать историю формирования их характеров.

Развитие действия в повести М. Горького «Мать» дает возможность показать пробуждение сознания его героев, нарастание революционного движения. Каждая новая глава — этап в развитии духовного роста Павла Власова и его друзей. Основные персонажи изображены в постоянном развитии. И это естественно: сюжет рассказывает о поразительных изменениях, произошедших в жизни рабочей слободы.

В ходе развития действия проясняются и характеры персонажей гоголевского «Ревизора». Чиновники, испугавшись за свою налаженную жизнь, начинают активно действовать, при этом разоблачая свое ханжеское лицемерие, преступное поведение и пренебрежение интересами народа.

Наиболее острый, напряженный момент в развитии действия называется кульминацией.

Кульминация (лат. *culmen* — вершина) — высшая точка конфликта, высшая точка напряжения в развитии действия художественного произведения. Противоречие в ней достигает своего предела и выражается в особенно острой форме. Определить кульминацию в произведении не всегда просто. Поскольку сюжет есть история характера, все его элементы надо определять в связи с их значением для его развития. Кульминация — это момент, имеющий определяющее значение для судьбы данного характера. Можно согласиться с мнением Л. Тимофеева, который считает, что кульминацией в повести М. Горького «Мать» является первомайская демонстрация, в которой «с наибольшей силой сталкиваются борющиеся стороны», в ней определяется решающий перелом в развитии сознания матери, «она является осуществлением той задачи, которую стремился выполнить Павел»¹. Но если исходить из того, что в повести две сюжетные линии, то нельзя не заметить, что в сюжетной линии Павла Власова кульминация — это его речь на суде, а в сюжетной линии Ниловны — сцена ареста на вокзале.

¹ Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. С. 169.

В драме А.Н. Островского «Гроза» кульминация — признание Катерины. Развязка семейной драмы происходит на берегу Волги, становится гласной. Семейная драма приобретает общественное звучание.

Чем сложнее характер действия и чем больше конфликтов оно в себя вбирает, тем труднее свести напряжение действия только к одной кульминации. Так, в рассказе М. Шолохова «Судьба человека» можно обозначить три наиболее острых момента, которые во всей полноте раскрывают характер Соколова: сцена у коменданта в лагере (мужество, ненависть к врагу), момент, когда Соколов отдает хлеб товарищам в бараке (фашизм не сумел унижить и превратить человека в животное), сцена с Ванюшей, когда Соколов называет себя его отцом (не умерла душа человеческая, способная сострадать, творить добро).

Кульминация является самым острым проявлением конфликта и в то же время подготавливает развязку действия.

Развязка — это исход событий, решение противоречий сюжета. Развязка может разрешать конфликт (в трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта» — смерть юных влюбленных и примирение враждующих семейств Монтекки и Капулетти), но может и не устранять конфликтных ситуаций (в «Горе от ума» А. Грибоедова, в «Евгении Онегине» А. Пушкина — в этих произведениях главные герои остаются в сложных ситуациях). Такие открытые финалы заставляют задуматься над судьбами персонажей, домысливать их.

Сюжет — это категория предметного мира, а не текста. Сюжет может не иметь завершения: нет развязки (открытый финал), конфликт в нем остается неразрешенным, а текст завершен, ибо конец текста заключает в себе конец (развязку) сюжета, как в романе Пушкина «Евгений Онегин». В произведениях, где главным становится изображение подробностей умонастроений и переживаний персонажей, внутреннее действие теснит внешнее.

Иногда после развязки в художественном произведении писатель сообщает о том, как в дальнейшем сложилась судьба его героев. Этот элемент сюжета называется **п о с т п о з ѝ ц и е й**. Его можно наблюдать в романе И. Тургенева «Отцы и дети». После того как

умер Базаров, Павел Петрович собрался уехать, Аркадий счастливо женился на Кате, и — писатель обращается к своему читателю: *Казалось бы, конец? Но, быть может, кто-нибудь из читателей пожелает узнать, что делает теперь, именно теперь, каждое из выведенных нами лиц. Мы готовы удовлетворить его.* И рассказывает о том, что Одинцова вышла замуж «не по любви, но по убеждению», что Аркадий поселился вместе с отцом, что Павел Петрович стал жить в Дрездене, а на одно из сельских кладбищ на могилу своего сына Евгения Базарова часто приходят его родители.

В некоторых произведениях встречаются такие элементы сюжета, как пролог и эпилог. Их относят к компонентам, окружающим основной текст произведения и образующим *р а м у п р о и з в е д е н и я* наряду с заглавием, подзаголовком, эпиграфом¹.

Пролог (греч. *prologos* — предисловие) — краткое описание событий, предшествующих тем, о которых идет речь в произведении. Пролог в отличие от предисловия всегда художественен. Он был широко распространен в античной драматургии, в театре Средневековья и Ренессанса. Позднее к нему обращались редко. В прологе писатель знакомит с событиями, которые произошли до начала основного действия («Пролог на небесах» в «Фаусте» Гете, вступление к «Медному всаднику» А. Пушкина), или объясняет замысел своего произведения (В. Маяковский «Мистерия-буфф»).

Эпилог (греч. *epilogos* — послесловие) всегда заключает произведение. В нем сообщается о дальнейшей судьбе героев. В прозе эпилоги событийны. Так, Ф. Достоевский в эпилоге «Преступления и наказания» рассказывает о том, как изменился на каторге Раскольников. Иногда в эпилоге обсуждаются нравственные и философские вопросы, как в «Воине и мире» Л. Толстого. В драматических произведениях автор может обращаться к публике, как делал Шекспир. В эпилогах романов нередко изображается жизнь героев после тех событий, о которых рассказано в произведении («Дворянское гнездо» И. Тургенева), а иногда, как в эпилоге «Отцов и детей», рассказываю-

¹ Эпилог // Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 848 — 853.

щем об идиллии семьи Кирсановых и горе стариков Базаровых, подчеркивается, что именно Базаров — главный герой романа.

Все элементы сюжета тесно взаимосвязаны, потому что сюжет выступает как образное выражение ведущих идей произведения. Не всегда в каждом из них наличествуют все элементы сюжета. Все зависит от замысла писателя. Порядок следования элементов сюжета не является каноническим. Перестановка их может сообщать характеру или повествованию оттенок таинственности, загадочности, как в «Герое нашего времени» М. Лермонтова и «Что делать?» Н. Чернышевского.

Сюжетная канва рассказа И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» — это повествование о последних месяцах жизни американского бизнесмена, совершающего со своей семьей путешествие по Европе. Решение отправиться в путешествие подробно мотивируется в экспозиции. Завязкой является начало путешествия. Развитие действия состоит из растущего недовольства путешественника («утреннее солнце каждый день обманывало», приходилось менять маршрут). Размеренный «ритм жизни» американца и его семьи не совпадал со стихией живой жизни, царящей вокруг. Кульминационный момент — сцена внезапной смерти богатого туриста. Но развязки после нее нет, потому что границы бунинского рассказа шире границ повествования о судьбе американца (хотя она предсказуема: тело умершего в гробу отправляют в обратный путь). Движением от экспозиции до развязки стал фрагмент неостановимого течения жизни, преодолевающего границы частных судеб и потому не вмещающегося в сюжет — этот остановленный и организованный художником фрагмент неостановимого времени. Финал рассказа возвращает нас к описанию парохода с символическим названием «Атлантида» (рассказ написан во время Первой мировой войны). Прием композиционного кольца, который использует Бунин, придает завершенность рассказу и укрупняет размеры созданной в произведении картины.

Все сказанное выше говорит о большой содержательной значимости сюжета, так как в нем воплощаются жизненные конфликты, в которых раскрываются характеры персонажей.

Осмысляя проблему сюжета в XX в., исследователи стали говорить не только об общих темах и проблемах, которые волнуют художников, но и об «общем пространстве литературных произведений».

В начале XX в. Ф. Степун заявлял, что произведение «одинокое», как абсолютная личность: «Каждое же художественное произведение представляет собою всеисчерпывающий эстетический космос. Это значит, что каждое произведение искусства живет в атмосфере полного одиночества. Каждое абсолютно трансцендентно всем другим, и все другие абсолютно трансцендентны каждому»¹. Во второй половине XX в. С.Г. Бочаров утверждал, что существует «общее пространство литературных произведений, и оно называется — литература. <...> Говоря о сюжетах русской литературы, мы говорим о действиях и событиях, происходящих в этом общем пространстве, представляемом как метапроизведение»². Исследователь считает, что магистральный сюжет литературного столетия (имеется в виду XIX в.) находится на верховном уровне связи и смены центральных имен — «Пушкин — Гоголь — Достоевский»: «...Достоевский сквозь избранные произведения Пушкина и Гоголя и собственный первый роман — и поверх этих произведений — сознательно и активно построил метасюжет большой русской литературы и создал ее порождающий миф. И этим метасюжетом он оформил путь русской литературы как ее телеологию — ибо этим понятием надо определить те событийные связки и их направленность в сюжетном поле литературы. <...> Наши формалисты в литературе в свое время провели весьма плодотворное разграничение понятия фабулы и сюжета — как материала и литературного построения; как в отдельном произведении, так и в размерах литературы разграничение это может, как представляется, быть осмыслено в этой плоскости: фабула эмпирична, сюжет — целенаправлен, телеологичен»³.

Писатели часто друг с другом вступают в контакт (предусмотренный, чаще непредусмотренный), и вслед-

¹ Степун Ф. Жизнь и Творчество // Логос. 1993. № 4. С. 257.

² Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 8.

³ Там же. С. 9.

ствие этих контактов развиваются в пространстве литературы сюжеты (как правило, скрытые). Новый реальный материал вводится в литературу. Так появился в литературе ремесленник, чиновник, стационарный зритель. Так появилась тема «маленького человека» — «никем не защищенного», «униженного и оскорбленного»: Вырин у Пушкина, Башмачкин у Гоголя, Мармеладов и Деушкин у Достоевского, а в XX в. — «душевные бедняки» А. Платонова, обыватели М. Зощенко, «чудики» В. Шукшина и др.

Художественное произведение представляет собой совокупность органически связанных между собой событий, характеров, проблем, идей.

Сложность построения художественного произведения, соотнесенность всех его частей вытекает из действительности, в которой явления находятся в бесконечно сложной связи. Следовательно, если писатель хочет в своем произведении показать действительность, он должен создать персонажей, во взаимоотношениях которых будет выявляться многосторонность жизни, многообразие конфликтов, связь явлений и событий, оценка которых будет зависеть от мировоззренческих позиций писателя.

Сюжет является одним из основных компонентов композиции произведения.

Термин *к о м п о з и ц и я* происходит от латинского слова *compositio* — составление, соединение. В.Е. Хализев отмечал: «Слову "композиция" в его применении к плодам литературного творчества в большей или меньшей мере синонимичны такие слова, как "конструкция", "компоновка", "организация", "план"»¹. В «Словаре литературоведческих терминов» *композиция* — это «построение художественного произведения, определенная система средств раскрытия, организации образов, их связей и отношений, характеризующих жизненный процесс, показанный в произведении»². В «Литературном энциклопедическом словаре» *композиция* — «расположение и соотнесенность компонентов художественной формы, т. е. построение произведения, обусловленное

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. С. 262.

² *Композиция* // Словарь литературоведческих терминов / Под ред. Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева. С. 153.

его содержанием и жанром»¹. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» композиция — это «одна из сторон формы литературных произведений: взаимная соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств»².

Нужно отметить, что термин «композиция» не имеет в науке однозначного осмысления, и словарные дефиниции его различны.

Композиция литературного произведения, составляющая венец его формы, — это «система соединения знаков, элементов произведения»³, как утверждал Л. Нирё.

Композиция как содержательная форма обуславливается и закономерностями изображаемой действительности, и мировоззрением художника, и художественным методом, и идейно-эстетическими задачами, решаемыми автором. Замысел писателя только тогда станет художественным произведением, когда он отберет, расположит в определенном порядке и объединит в единое целое весь материал.

Композиционное единство, согласованность всех частей произведения друг с другом и с общим замыслом писателя — основное условие достижения художественности. Л. Толстой утверждал: «В настоящем художественном произведении — стихотворении, драме, картине, песне, симфонии — нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не нарушив значения всего произведения»⁴. Он говорил, что «сущность искусства состоит в... бесконечном лабиринте сцеплений»⁵.

Композиция обуславливает целостность художественного произведения. Она, как утверждает П.В. Палиевский, — «дисциплинирующая сила и организатор произведения. Ей поручено следить за тем, чтобы ничего не вырывалось в сторону, в собственный закон, а именно сопрягалось в целое. <...> Ее цель — распо-

¹ Композиция // Литературный энциклопедический словарь. С. 164.

² Композиция // Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 387.

³ Нирё Л. О значении и композиции произведения // Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 150.

⁴ Русские писатели о литературном труде. М., 1995. Т. 3. С. 537.

⁵ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1953. Т. 62. С. 269.

ложить все куски так, чтобы они замыкались в полное выражение идеи»¹.

Поскольку основной единицей литературно-художественного отражения жизни в эпическом и драматическом произведениях является характер, постольку и композицию художественного произведения следует изучать в связи с изображением в нем характеров персонажей. Л. Толстой вывел в романе «Война и мир» свыше пятисот персонажей, каждый из которых обладает особой индивидуальностью и в то же время является типическим обобщением. Все это многообразие человеческих характеров с их мыслями, чувствами, поступками находится во внутренней связи, но заключено в определенные рамки. В них разрешаются многообразные психологические и социальные конфликты, которые могут выражаться в событиях и поступках персонажей, но отражение которых иногда не требует обращения к системе событий, так как духовный мир человека тоже может быть сложным и противоречивым, конфликтным. Соответственно и в композиции художественного произведения мы наблюдаем две основные формы — *событийную* и *несобытийную*, как это можно видеть на примере лирики. Композиция может быть организована и сюжетно (Л.Н. Толстой «После бала»), и несюжетно (И.А. Бунин «Антоновские яблоки»).

Повести «Посолонь» А. Ремизова и «Житие Сергия Радонежского» Б. Зайцева имеют внешнее сходство: и то и другое произведение состоит из текста и комментариев, идеей которых является желание приблизить к сознанию XX в. прошлое (Зайцев воскрешает фигуру исторического деятеля и православного святого, Ремизов — «реставрирует» дохристианскую языческую Русь).

Б. Зайцев «с ю ж е т е н», ибо всякая биография содержит в себе непридуманый сюжет. Он воссоздает «то, что было», поставив перед собой задачу раскрыть образ Сергия в его постепенном, непрерывном восхождении к святости, к подвигу его жизни (речь идет о его

¹ Палиевский П.В. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. М., 1965. С. 425.

роли в победе русских войск на поле Куликовом). Писатель показывает, что этот путь был не прост. Став отшельником, св. Сергий прошел через тоску, муки одиночества, соблазны легкой жизни — и вышел победителем.

А. Ремизов почти «бессюжетен». Он пишет о прошлом так, как будто оно «есть сейчас»: прошедшее сохраняется в настоящем, реальность и мир памяти сосуществуют, время движется по кругу. Загадочное слово «посолонь» объясняет не только смысл жизни — круговое, обрядовое движение «по солнцу», но и композицию произведения, в основе которой — календарный цикл: весна, лето, осень, зима. Бессюжетность объясняется писателем так: Моя "Посолонь" — ведь это не выдумка, не сочинение — это само собой пришло — дыхание и цвет русской земли — слова». Многие произведения А.М. Ремизова отличает некоторая «рыхлость» композиции, для него «аморфная» литература — это сознательная установка на «другую» литературу.

Лирическое произведение тоже может быть сюжетно (например, для стихотворений Н. Некрасова «Размышления у парадного подъезда», «Железная дорога» характерен эпический сюжет) и несюжетно (стихотворение М. Лермонтова «Благодарность»).

Каждое произведение имеет свою композицию, которая вытекает из его содержания. Например, стихотворение А. Пушкина «Деревня» по своей композиции делится на две части, резко противопоставленные друг другу (прием антитезы). В первой части дано описание картин деревенской жизни («приют спокойствия, трудов и вдохновенья»), располагавших к отдохновению, мечтательности. Во второй рассказывается о том, что «езде невежества убийственный позор», «барство дикое», «рабство тощее», то есть то, что увидел поэт за внешней оболочкой мира и благополучия, что возмущало его сердце. Перелом в общем строе стихотворения намечен строкой: «Но мысль ужасная здесь душу омрачает». Контрастные картины в композиции стихотворения неразрывно связаны с его основной мыслью: обличением крепостного рабства.

Композиция литературного произведения включает расстановку образов-персонажей, а также группировку других образов, что составляет систему образов;

композицию сюжета; композицию внесюжетных элементов; способов повествования (от автора, от рассказчика, от героя; в форме устного рассказа, в форме дневников, писем и т. д.), композицию деталей (подробности обстановки, поведения), речевую композицию (стилистические приемы).

Работа над композицией требует учитывать особенности выбранного писателем рода и жанра, так как законы построения эпических, драматических и лирических произведений различны.

Рассмотрим, как решается в литературоведении проблема композиции стихотворного произведения.

Анализ композиции стихотворения важен и потому, что она тесно связана с темой стихотворения, подчинена задаче раскрытия его художественной идеи, и потому, что предполагает анализ стиля и стиха. Сюжет рассказа, романа, трагедии можно пересказать, сюжет лирического произведения — нельзя, ибо в нем все — «содержание»: выбор слов, фраз, синтаксических конструкций, деление на строфы (или нет), стихотворный размер, способы рифмовки и характер рифмы, звуковая организация стиха. Лирика — самый «субъективный» род литературы и в то же время он оказывается самым «всеобщим». В лирическом стихотворении нет классических элементов сюжета. Лирика чаще описывает не человека, а его чувство и мысль — точнее, по выражению В. Маяковского, «чувствуемую мысль»¹.

В.Е. Холшевников предлагает основной, главный лирический образ называть «тематическим образом», помня, что предметный, материальный мир (люди, вещи, природа) не исключается из лирического восприятия. Он выделяет несколько видов композиций лирического стихотворения, среди которых самый простой тип композиции — это логическое развитие темы, как в риторической или публицистической прозе: посылка, рассуждение, вывод². Этот тип встречается в философской и публицистической лирике (пример — ода Сумарокова «Последний жизни час», в первом стихе которой утверждается факт, что «тело

¹ Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 12. С. 265.

² Холшевников В.Е. Стихование и поэзия. Л., 1991. С. 166–209.

тленно», а в трех остальных ведется рассуждение о том, что оно является лишь временным прибежищем бессмертной души).

В крупных стихотворениях или поэмах могут быть две части (сопоставляемые и противопоставляемые), которые развиваются по законам ступенчатой композиции. Пушкин использует ее в бессюжетном «Вступлении» к поэме «Медный всадник»: царь Петр видит пустынные берега Невы (дано их описание), потом рассказывается о мечте Петра создать город. В конце «Вступления» говорится о том, что «...прошло сто лет...», и рисуются картины, описывающие красоту «юного града». Каждая последующая картина усиливает эмоциональное напряжение.

Выделяются и другие типы композиции:

Амебейная композиция (греч. попеременный, чередующийся) — регулярное и симметричное чередование двух голосов или двух тем. Этот тип композиции восходит к древним временам, ее истоком является хороводное пение-игра. Амебейная композиция популярна в русских народных песнях (например, «А мы просо сеяли...»).

В литературе встречаются стихи, построенные в форме композиционно-симметричного диалога, как, например, стихотворение В. Брюсова «Каменщик», в каждом четверостишии которого два голоса сменяют друг друга:

— *Каменщик, каменщик в фартуке белом,
Что ты там строишь, кому?*
— *Эй, не мешай нам, мы заняты делом,
Строим мы, строим тюрьму.*

Кольцевая композиция — частый вид повтора в лирике — кольцевое строение строф. Ее использовал К. Бальмонт:

*Вы умрете, стебли трав,
Вы вершинами встречались,
В легком ветре вы качались,
Но, блаженства не видав,
Вы умрете, стебли трав...*

Это может быть и кольцевое строение целого стихотворения. Такой принцип использовал А.С. Пушкин в стихотворении «Зимний вечер». Первая и чет-

вертая строфы этого стихотворения начинаются одинаково:

*Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя...*

Далее текст меняется: в первой строфе подчеркивается тоскливая монотонность глагольного действия (*кроет, завоет, заплачет*), потом буря *зашуршит* соломой на крыше, *застучит* в окошко (все говорит о тоске, одиночестве, грусти), а в последней, четвертой строфе после точно повторяющихся первых четырех строк, в которых ощущается однообразие зимнего вечера, говорится о желании его преодолеть, поэтому заканчивается последняя строфа так:

*Выьем, добрая погружка
Бедной юности моей,
Выьем с горя: где же кружка?
Сердцу будет веселей.*

В этом стихотворении проявляется характерное для Пушкина изображение диалектики чувства в том его равновесии, когда горечь и надежда на счастье слиты воедино, так что становится трудно решить, что преобладает.

Встречается и скрытая кольцевая композиция: повторения слов или отдельных стихов нет, но в концовке возвращается уже обобщенная всем содержанием стихотворения тема зачина. И.С. Тургенев в стихотворении «В дороге» использует композицию, которую, по мнению В.Е. Холшевникова, можно назвать «тематическим кольцом», или «тематическим обрамлением». Начинается стихотворение с описания печального пейзажа:

*Утро туманное, утро сегое,
Небо печальное, снегом покрытое,
Нехотя вспомнишь и время былое,
Вспомнишь и лица, давно позабытые.*

А заканчивается мыслью о том, что грустные воспоминания опять возвращают путника к дорожному пейзажу:

*Вспомнишь разлуку с улыбкою странной,
Многое вспомнишь родное далекое,
Слушая ропот колес непрерывный,
Глядя задумчиво в небо широкое.*

В этом стихотворении есть сюжет, но временная последовательность событий нарушена.

Основа стихотворной речи — ритмичность, повторность. Стих, как правило, — основная, наименьшая стихотворная композиционная единица стихотворной речи.

Стихотворная речь подчиняется общезыковому закону, но нельзя понять образно-тематическую композицию лирического стихотворения, если игнорировать композицию чисто стиховую, в которую входит несколько компонентов: 1) стихотворный размер, прежде всего длина стиха; 2) соотношение синтаксического членения речи и метрического: совпадение синтаксического отрезка речи (синтагмы) и стиха или их расхождение, появление внутрстиховых пауз; 3) строфическая организация стихотворения; 4) наличие или отсутствие рифм и способы рифмовки; 5) интонационно-ритмическая организация речи (стих напевный и говорной); 6) специфический стиховой синтаксис¹.

Вопросы композиции рассматривались в трудах таких ученых, как В. Жирмунский, М. Бахтин, Б. Томашевский, Ю. Лотман и других.

Литературное произведение есть целостный художественный образ — воспроизведение жизни в форме самой жизни. А поскольку она складывается из жизни людей и окружающей их обстановки, то единый образ делится на образы людей, предметов, событий, явлений природы и т. д. И мы говорим об *образах-персонажах, образах-вещах, образах-настроениях, образах-пейзажах, образах животных* и пр., которые составляют систему образов художественного произведения.

В центре внимания литературного произведения стоит *о б р а з - п е р с о н а ж*. В эпических и драматических произведениях изображаются человеческие индивидуальности, которые принято называть характерами, действующими лицами, героями произведения, персонажами. Наиболее удачен термин «*п е р с о н á ж*», который взят из французского языка, но имеет латинское происхождение

¹ Холшевников В.Е. Стихovedение и поэзия. Л., 1991. С. 194.

(persona — личность, лицо) и обозначает лицо, изображенное в художественном произведении. Термины «действующее лицо» и «герой» не всегда точны, так как их нельзя применять к таким «недействующим» персонажам, как Обломов из одноименного романа И. Гончарова, Раневская из чеховского «Вишневого сада» (они больше проявляют себя в эмоциях, чем в поступках); «героями» нельзя назвать Раскольникова из «Преступления и наказания» Ф. Достоевского, гоголевского Чичикова, чеховского Беликова. Все персонажи — литературные герои.

Литературный герой в отдельных случаях может влиять на формирование нового жизненного типа. Вспомним, как много последователей было у Базарова, Рахметова. В литературе есть и вечные образы, которые неоднократно воплощались в произведениях. Это Гартюф, Фауст, Дон Жуан и др.

Персонажи бывают главные и второстепенные. В некоторых произведениях основное внимание уделяется одному персонажу (например, в «Дон Кихоте» Сервантеса, в «Робинзоне Крузо» Д. Дефо, в «Герое нашего времени» М. Лермонтова), в других внимание писателя привлекает большая группа персонажей (например, в «Войне и мире» Л. Толстого, в «Деле Артамоновых» М. Горького). В главных героях, как правило, воплощаются художественно-новаторские устремления писателей. Они несут на себе основную проблемно-тематическую нагрузку в произведении.

Второстепенные, эпизодические персонажи, хотя им писатель уделяет гораздо меньше внимания, очень важны для понимания идеи произведения. Это можно видеть на примере образа Гриши Добросклонова в поэме Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». И главные, и второстепенные персонажи составляют завершённую систему. Они связаны между собой не только общим участием в событиях, но и логикой мышления художника, который стремится использовать все возможности отражения внутренней жизни человека. Система персонажей раскрывает содержание произведения, являясь одной из сторон его композиции.

«Как правило, персонаж обладает двумя функциями: действия и рассказывания. Таким образом, он выполняет либо роль *актора*, либо *рассказчика-нарратора*.

Г. Джеймс обозначал персонаж в роли нарратора как "историка" или "субъекта"; а в роли актора — как "героя" или "объекта". Немецкоязычные теоретики Л. Шпитцер, Э. Леммерт, Ф.К. Штанцель различают "повествующее Я" и "переживающее", "испытывающее Я". <...> Во французской нарратологии общепринята терминология, восходящая к Женнету: "Я — рассказывающее" и "Я — рассказываемое"¹.

Для раскрытия образов-персонажей используются следующие приемы: авторская характеристика, когда автор сам рассказывает о своем герое («Обломов» И. Гончарова); в з а и м о р а с к р ы т и е, когда один персонаж рассказывает о другом (так, учитель Буркин в чеховском рассказе «Человек в футляре» рассказывает о Беликове, Максим Максимыч в повести «Бэла» М. Лермонтова — о Печорине); с а м о р а с к р ы т и е, когда персонаж сам рассказывает о себе в форме устного рассказа, записок, дневников, писем (этот прием используется в рассказе Л. Толстого «После бала», в повести «Капитанская дочка» А. Пушкина, в эпистолярном романе В. Каверина «Перед зеркалом»).

Поражает композиционная цельность романа М. Лермонтова «Герой нашего времени», состоящего из пяти повестей, каждая из которых имеет свою тему, свою систему образов, свой сюжет, свой жанр, но все они объединяются не только образом Григория Печорина, не только общим местом действия — Кавказом, но «единством мысли» — стремлением «раскрыть историю души человеческой», создать портрет героя своего времени. В. Белинский писал о романе, что в нем «...нет ни страницы, ни слова, ни черты, которые были бы брошены случайно; тут все выходит из одной главной идеи и все в нее возвращается». В этом сложном и неповторимом по своей композиции романе использованы и прием взаимораскрытия, когда Максим Максимыч рассказывает о жизни Печорина в крепости («Бэла»), и прием авторской характеристики, когда автор-путешественник делится своими впечатлениями о случайно встреченном Печорине («Максим Максимыч»), и прием самораскрытия в трех повестях («Тамань», «Княжна Мэри», «Фата-

¹ Персонаж // Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. С. 90.

лист»), написанных в форме дневников и записок Печорина. Это дает возможность, идя по пути постепенного углубления, раскрыть сложный, противоречивый характер Печорина. В рассказе о его жизни на Кавказе нет последовательного изложения событий. Хронология их нарушена. Композиция романа показывает, что для писателя важно разобраться в сложном духовном мире своего героя. Эта мысль подчеркивается и в «Предисловии» к «Журналу Печорина». Заканчивается роман повестью «Фаталист», в которой Печорин в очередной раз побеждает обстоятельства, хотя читателю уже известно о том, что он погиб по дороге в Персию. Печорин уже не в первый раз испытывает судьбу, решая для себя сложный вопрос о том, сам ли человек выбирает свою судьбу или над ним довлеют обстоятельства. «Решительность характера» героя придает его фатализму активный характер: *...я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!* М. Лермонтову очень важно было заставить своих современников задуматься о смысле жизни, помочь осознать пагубность общественной пассивности человека, живущего без цели.

Композиция художественного произведения отражает закономерности жизненных связей. «Жизнеподобие» является законом построения реалистических произведений. Но художественную убедительность композиции произведения нельзя сводить к точному подобию жизненных фактов. Так, в поэме А. Твардовского «За далью — даль» рассказывается о путешествии поэта из Москвы во Владивосток. Поезд идет несколько суток, а «поездка» лирического героя поэмы длится несколько лет. Сменяются годы, люди, события — создается широкая панорама жизни страны, вызывающая раздумья поэта о многих сложных проблемах.

Композиционные формы помогают раскрыть содержательную сторону произведения.

Всякое художественное произведение — это неповторимая композиция. Приемы композиционной организации литературных произведений многочисленны и разнообразны. Назовем некоторые, наиболее распространенные из них.

Сюжетно-композиционная инверсия — нарушение порядка следования событий, эпизодов. Мы

встречались с этим приемом в романе М. Лермонтова «Герой нашего времени». Использует этот прием и Н. Гоголь в поэме «Мертвые души». Начав свое произведение с приезда Чичикова в город N, писатель повествует об авантюрных похождениях этого «приобретателя», и только в последней, одиннадцатой главе он рассказывает о детстве Чичикова, о страсти к накопительству, которую заронил в нем отец, учивший «пуще глаза беречь копейку», о карьере, которую пытался сделать Чичиков на службе, о крушении его планов.

Сюжетное обрамление — прием, когда основной сюжет как бы введен в рамку другого сюжета. Этот прием имеет еще и другое название — «рассказ в рассказе». Он довольно часто встречается в литературе, например в таких рассказах, как «После бала» Л. Толстого, «Человек в футляре» А. Чехова, «Старуха Изергиль» М. Горького, «Судьба человека» М. Шолохова, внешнюю рамку которого составляет встреча на переправе через речку Еланку автора и героя в то время, когда «взломав лед, бешено взыграли степные речки». Автор — слушатель исповеди бывшего солдата Андрея Соколова, которая составляет основной сюжет рассказа.

Композиционное кольцо — прием, сущность которого сводится к тому, что произведение заканчивается тем же эпизодом, событием, образом, которым оно начиналось. Этот прием подчеркивает цельность произведения. Так, комедия Н. Гоголя «Ревизор» начинается с эпизода, в котором городничий собрал чиновников, чтобы сообщить им «пренеприятнейшее известие» о том, что к ним едет ревизор. И заканчивается комедия сценой, когда собравшиеся в доме городничего чиновники выслушивают сообщение жандарма о приезде ревизора.

Композиционное кольцо, или кольцевая композиция, о которой мы говорили выше, часто используется в поэтических произведениях, потому что помогает создать единство настроения («Зимний вечер» Пушкина).

Композиционный контраст — сопоставление сюжетных линий, эпизодов, образов. Этот прием делает эмоциональной и заостренной образную мысль писателя. Вспомним, как А. Пушкин в нескольких строчках показал различие между Евгением Онегиным и Владимиром Ленским, заложив тем самым будущий конфликт между ними:

*Они сошлись: волна и камень,
Стихи и проза, лег и пламень
Не столь различны меж собой.*

Вспомним Чацкого и «толпу из двадцати пяти глупцов, преследующих его» в грибоедовской комедии. Или: резкое противопоставление Л. Толстым Кутузова и Наполеона, являющихся выразителями противоположных нравственных ценностей. По замечанию В.Е. Хализева, «принцип противопоставления, однако, не царит в литературе безраздельно. С течением времени, от эпохи к эпохе, наряду с антитезами (персонажными и событийными) упрочивались и более диалектические, гибкие сопоставления фактов и явлений как одновременно различных и сходных. Так, в пушкинском романе в стихах три главных героя — Онегин, Татьяна, Ленский — друг другу противопоставлены и в то же время подобны один другому своими возвышенными стремлениями, «невписываемостью» в окружающую реальность, неудовлетворенностью ею. И события в жизни героев (прежде всего два объяснения Онегина и Татьяны) с их неизбывным драматизмом более сходны друг с другом, нежели контрастны»¹.

В литературных произведениях используется и такой композиционный прием, как р е т а р д а ц и я (лат. *retardatio* — запаздываю), т. е. задержка развития сюжетного действия, замедленное развертывание повествования. Ретардация осуществляется путем включения в повествование авторских отступлений, описаний природы, интерьеров, портретов. В эпических произведениях автор может обращаться к предыстории героя (например, предыстория Чичикова в последней главе первой части «Мертвых душ» Н. Гоголя, предыстория Катерины в «Грозе» А. Островского, когда она рассказывает Варваре о своей жизни в родительском доме). В сказке, например, замедленность действия достигается посредством повтора однородных эпизодов (чаще всего повторение втрое). Ретардация часто вводится в детективные и приключенческие романы.

Одним из принципов построения литературного произведения является принцип монтажа. Термин «монтаж» (от фр. *montage* — сборка, подборка) возник в киноискусстве в начале XX в. Кинорежиссер

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. С. 275.

С. Эйзенштейн утверждал, что эффект монтажа — «отнодь не сугубо кинематографическое обстоятельство»¹. В литературе этот термин изменил свое значение. В гипотезе Дж. Фрэнка о создании в литературе новой «пространственной формы» утверждается, что новый принцип композиции в описаниях связан с тем, что «читатель оказывается перед разнообразными моментальными снимками, сделанными на разных этапах жизни героев, неподвижных в момент восприятия»². При сопоставлении этих моментальных образов читатель ощущает движение времени, которое пережил герой-рассказчик. Такую композицию стали называть монтажной и употреблять этот термин для характеристики композиции описания.

Монтаж — способ построения кинематографического, театрального, а также литературного произведения, при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения: в текстах существуют весьма разные предметы, напрямую между собой не связанные, удаленные друг от друга в изображаемом времени и пространстве. Монтаж подчеркивал случайность связей и их разрешение в прозе Дж. Дон Пассоса, О. Хаксли, Дж. Джойса. В более широком смысле термин «монтаж» используется как «активно проявляющая себя в произведении композиция, при которой внутренние, эмоционально-смысловые связи между персонажами, событиями, эпизодами оказываются более важными, чем их внешние, причинно-временные сцепления»³. Так, монтажно «сцеплены» между собою (более ассоциативно, на уровне глубинно-смысловом) сюжетные линии в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», эпизоды в романе Н. Островского «Как закалялась сталь».

С точки зрения В.Е. Хализева, термином «монтаж» обозначается «способ построения литературного произведения, при котором преобладает прерывистость (дискретность) изображения, его «разбитость» на фрагменты. <...> Его функция понимается как разрыв непрерывно-

¹ Эйзенштейн С. Избранные статьи. М., 1955. С. 109.

² Фрэнк Дж. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1986. С. 206.

³ Монтаж // Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 586—587.

сти коммуникации, констатация случайных связей между фактами, обыгрывание диссонансов, интеллектуализация произведения, отказ от катарсиса, „фрагментаризация" мира и разрушение естественных связей между предметами¹. Принцип монтажа использует Дж. Джойс в «Улиссе», О. Хаксли в «Контрапункте». В русской литературе пример монтажной композиции мы встречаем в рассказе Л.Н. Толстого «Три смерти». Смерть барыни, ямщика, дерева — это три разных эпизода, но они смонтированы авторской мыслью о природе и человеке («естественном», «природном» и потерявшем с ней связь). В русской литературе XX в. этот принцип получил широкое распространение (роман «Голый год» Б. Пильняка, рассказ «Поздней ночью» И. Бунина).

Важнейшая закономерность композиций литературных произведений — соединение порядка с разнообразием. В трактате, написанном в XVIII в., есть слова: «...Искусство хорошо компоновать — это не более, чем искусство хорошо разнообразить... Я имею в виду хорошо организованное многообразие, ибо многообразие хаотическое и не имеющее замысла представляет собой путаницу и уродство»².

Большую роль в композиции литературного произведения играют в нем сюжетные элементы: вставные эпизоды, пейзаж, портрет, интерьер, отступления.

Вставные эпизоды — это эпизоды, которые непосредственно не связаны с фабульной линией повествования. Они используются писателем для углубления идейного смысла произведения.

Н. Гоголь вставляет в свою поэму «Мертвые души» «Повесть о капитане Копейкине». Ее рассказывает почтмейстер, который предполагает, что Чичиков и есть капитан Копейкин, и потому читателю кажется, что эта повесть связана с сюжетом «Мертвых душ». Но это не так. Она не имеет никакого отношения к похождениям Павла Чичикова. Ее герой — участник Отечественной войны 1812 г., который потерял руку и ногу. После войны он пытался добиться пособия, но не встретил понимания. Оскорбленный капитан стал во главе шай-

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. С. 276.

² Хогарт В. Анализ красоты. Л.; М., 1998. С. 144, 167.

ки разбойников, чтобы мстить за несправедливую обиду. Основная мысль этой повести — мысль о безразличии правительства к судьбам своих граждан, к судьбе всего народа.

Пейзаж — один из компонентов мира произведения, изображение незамкнутого пространства. Вместе с интерьером (изображением внутренних помещений) воссоздает среду, внешнюю по отношению к человеку. Обычно под пейзажем (фр. *paysage* от *pays* — страна, местность) понимается изображение природы, но это не совсем точно.

Пейзаж в литературе — это описание природы, шире — любого незамкнутого пространства внешнего мира¹. «За исключением так называемого *дикого пейзажа*, описание природы обычно вбирает в себя образы вещей, созданных человеком»². Роль пейзажа в произведении велика. Он выполняет, по наблюдениям Е.Н. Себиной, следующие функции.

1. *Функцию обозначения места и времени действия.* С помощью пейзажа можно представить, где (в деревне, в горах, на реке) и когда (обозначено время года, суток) происходит действие. Иногда на это указывает заглавие произведения: «Терек» М. Лермонтова, «Деревня» И. Бунина, «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго, «Прощание с Матерой» В. Распутина.

2. *Функцию сюжетной мотивировки.* Иногда события изменяются из-за природных процессов: так, встреча во время бурана юного офицера Гринева с «вожатым», оказавшимся впоследствии предводителем народного восстания, изменила жизнь главного героя.

Большую роль пейзаж играет в жанре «путешествий» («Робинзон Крузо» Дефо, «Таинственный остров» Ж. Верна) и в *анималистской литературе* (рассказы М. Пришвина, Дж. Лондона, Э. Сеттон-Томпсона).

3. *Функцию создания психологизма.* Пейзаж, каким его видит герой, раскрывает его психологическое состояние. Пейзаж может быть эмоциональным фоном развития сюжета (гроза сопутствует решению Лизы

¹ Пейзаж // Литературный энциклопедический словарь. С. 272.

² Себина Е.Н. Пейзаж // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 2000. С. 228 — 239.

сблизиться с Эрастом в «Бедной Лизе» Карамзина, раскаянию Катерины перед самоубийством в драме Островского «Гроза»). А.И. Буров замечает: «В искусстве, кроме картин человеческой жизни, может быть так или иначе изображено великое множество предметов и явлений окружающего нас мира». И так как в произведениях «раскрывается картина человеческой жизни», «все остальное находит свое место как необходимое окружение и условие этой жизни (и в конечном счете как сама эта жизнь) и в такой степени, в какой способствует раскрытию сущности человеческой жизни — характеров, их отношений и переживаний»¹. Пейзажный образ как знак определенного чувства может варьироваться в рамках одного произведения, т. е. может быть *мотивом* и даже *лейтмотивом* как, например, образ антоновских яблок в одноименном рассказе И.А. Бунина.

4. *Функцию проявления авторского субъективного плана.* Когда Тургенев описывает сельское кладбище, где похоронен Евгений Базаров, к могиле которого часто приходят безутешные старики-родители, то мысли о «великом спокойствии равнодушной природы», которые «говорят о вечном примирении и о жизни бесконечной...», принадлежат самому писателю.

Нельзя не сказать и о *национальном своеобразии* пейзажа, проявляющееся в использовании тех или иных пейзажных образов. В этом отношении показательна лирика С. Есенина, изображающая природу средней полосы России. В его стихах мы видим «зеленую прическу» березки, слышим, как роща разговаривает «березовым веселым языком», как «стонет иволга», как «со звоном плачут глухари», как пригорюнился «опавший» клен. В системе образов, созданных поэтом, образы-пейзажи занимают значительное место. Природа для поэта — храм, где все гармонично, она — истинный герой его поэзии. Любовью к земле, лугам и травам, озерам и лесам проникнуты строки стихов:

*Поет зима — аукает,
Мохнатый лес баюкает
Стозвоном сосняка.*

¹ Буров А.И. Эстетическая сущность. М., 1956. С. 59–60.

*Кругом с тоской глубокою
Плывут в страну далекую
Седые облака.*

Природа у С. Есенина всегда в движении:

*Сыплет черемуха снегом,
Зелень в цвету и росе,
В поле, склоняясь к побегам,
Ходят грачи в полосе.*

Русский поэт продемонстрировал удивительную способность проникать в мир восточной поэзии в цикле «Персидские мотивы». Рязанский юноша с «волосами из ржи» вошел в мир образов Саади, Рудаки, Хафиза.

Пейзаж всегда экспрессивен. В.Г. Белинский замечал, что в пейзажной лирике главное «не сама картина, а чувство, которое она возбуждает в нас...»¹.

В различных родах литературы пейзаж используется по-разному. Скупее всего — в драматических произведениях, но именно поэтому символическая нагрузка образа-пейзажа в них возрастает, как, например, в драме А.Н. Островского «Гроза» и в пьесах А.П. Чехова «Чайка», «Вишневый сад».

Пейзаж во многих литературных произведениях выполняет важную *идейно-композиционную роль*. Не всегда пейзаж непосредственно участвует в раскрытии идейно-художественного смысла произведения. Он может быть соотнесен с отдельными эпизодами, персонажами, но при этом способствовать созданию целостного единства, вступая во взаимодействие с другими элементами литературного произведения.

Так, М. Лермонтов в романе «Герой нашего времени» использовал пейзаж как активный композиционный прием, помогающий развитию сюжета или намекающий на возможные изменения в судьбах героев (описание перевала путников через Крестовую гору). Описание картины природы перед дуэлью Печорина и Грушницкого помогает понять настроения и чувства Печорина, обостренные ожиданием поединка, заставляет задуматься и о трагическом исходе дуэли, и о

¹ Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 15.

трагической судьбе самого Печорина: *Я не помню утра более голубого и свежего! Солнце едва выказалось из-за зеленых вершин, и слияние первой теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувства какое-то сладкое томление; в ущелье не проникал еще радостный луч молодого дня; он золотил только верхи утесов, висящих с обеих сторон над нами; густолиственные кусты, растущие в их глубоких трещинах, при малейшем дыхании ветра осыпали нас серебряным дождем. Я помню, — в этот раз, больше чем когда-нибудь прежде, я любил природу. Как любопытно всматривался я в каждую росинку, трепещущую на широком листке виноградном и отражавшую миллионы радужных лучей! Как жадно взор мой старался проникнуть в дымную даль! Там путь все становился уже, утесы сильнее и страшнее, и наконец они, казалось, сходились непроницаемой стеной. Мы ехали молча. Ликующая картина жизни волнует Печорина, непроницаемая стена утесов наводит на мысль о неизвестности его судьбы, о том тупике, в котором он оказался.*

Не менее важна роль пейзажа как одного из способов раскрытия характера образа-персонажа. Через отношение Печорина к природе Лермонтов дает возможность судить о поэтичности души Печорина, о его любви к природе, о его культуре, о внутреннем стремлении видеть жизнь такой же гармоничной, как природа, об его умении образно рассказывать об увиденном. Любопытно, что в пейзаже, который описывает Печорин, всегда чувствуется его интерес к людям: *На восток смотреть веселее: внизу передо мной пестреет чистенький, новенький городок; шумят целебные ключи, шумит разноязычная толпа.* Кроме Печорина, о природе в романе говорит только Максим Максимыч, но размышляет о ней он прагматично. В различии этих отношений видна индивидуальность и несхожесть двух персонажей.

Пейзаж помогает почувствовать и душевное состояние человека. Трудно забыть образ солнца, вставшего над Григорием Мелеховым в «Тихом Доне» М. Шолохова после прощания с погибшей Аксиньей: *Теперь ему незачем было торопиться. Все было кончено. В дымной мгле суховея вставало над яром солнце. Лучи его серебрили густую седину на непокрытой*

голове Григория, скользили по бледному и страшному в своей неподвижности лицу. Словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца. Эта картина черного неба соотносится с настроением героя.

Образы природы очень часто выступают как выражение патриотических чувств поэтов и писателей. М. Лермонтов в стихотворении «Родина» с нежностью писал о любви к «холодному молчанию» степей, к «безбрежному колыханию» лесов, к «чете белеющих берез». А. Пушкин многократно рисовал картины родной природы, выражая свою любовь ко всем временам года.

Образы-пейзажи дают возможность подчеркнуть особенности национальной жизни народа. В некоторых случаях они приобретают и социальное звучание. Мы встречаем это в романе А. Пушкина «Евгений Онегин», в поэме Н. Гоголя «Мертвые души», в романе И. Тургенева «Отцы и дети», в «Господах Головлевых» М. Салтыкова-Щедрина, в «Обломове» И. Гончарова, в «Прощании с Матерой» В. Распутина.

Иногда пейзажные картины, прямо соотносясь с образами-персонажами, дают возможность подчеркнуть силу, незаурядность их, как это, например, происходит в романтических произведениях (лермонтовский Мцыри показан на фоне величественных гор, во время грозы и в схватке с барсом; Буревестник в горьковской «Песне...» реет над *сейдой равниной моря*) или, наоборот, подчеркивают несовершенство и дисгармонию человеческой жизни (в «Железной дороге» Н. Некрасова: *все хорошо под сиянием лунным, нет безобразья в природе*, но много «безобразия» в жизни человеческого общества).

Многие образы-пейзажи обрели символическое значение: «гроза» у А. Островского, «вишневый сад» у А. Чехова, «буря» у М. Горького, «русский лес» у Л. Леонова.

Как мы видим, функции образов-пейзажей многообразны и играют значительную роль в композиции произведения, помогая в совокупности с другими его компонентами постижению смысла произведения.

Одним из важных средств создания образа персонажа является портрет.

Портрёт (франц. *portrait* — изображать) — изображение в литературном произведении внешности героя: черт лица, фигуры, одежды, позы, мимики, жеста, манеры держаться. В литературе чаще встречается психологический портрет (более сложная модификация портрета), в котором через внешность героя писатель всегда стремится раскрыть его внутренний мир. Портрет как средство характеристики персонажа прошел определенные стадии развития. В фольклорных произведениях он был статичен: герой обычно наделялся постоянными приметами внешности. В эпоху Возрождения портрет приобрел национальные, исторические, психологические черты. В литературе классицизма портрет подчеркивал только «благородство» или «низость» героя. С развитием реализма писатели стали изображать в портретных характеристиках персонажей социальные черты, поставив в центр внимания судьбу человека в обществе, стремясь показать систему отношений к важнейшим проблемам современности, которые человек решал на каждом новом этапе развития общества¹.

Вот как Н.В. Гоголь описывает в повести «Шинель» внешность чиновника Башмачкина, которому «переписыванье» бумаг доставляло особое наслаждение: *Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его.*

Обратим внимание на то, как Гоголь развенчивает парадное великолепие столичной знати в «Невском проспекте»: *Вы здесь встретите бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстуком, бакенбарды бархатные, атласные, черные, как соболь или уголь... Здесь вы встретите усы чудные, никаким пером, никакою кистью не изобразимые; усы, которым посвящена лучшая половина жизни... Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой — греческий прекрасный нос,*

¹ Портрет // Литературный энциклопедический словарь. С. 289.

третий несет превосходные бакенбарды, четвертая — пару хорошеньких глазок и удивительную шляпку...

«Низкую бесцветность» людей «высшего» общества Гоголь выразительно характеризует, описывая вместо лиц, фигур «примечательные» детали их внешнего облика, используя метонимию.

Портрет, как и все другие элементы художественного произведения, не существует сам по себе. Писатель дает описание внешности героя, характеристику его переживаний, вводит собственно прямую речь персонажа (монологи и диалоги), внутреннюю речь, рассказывает о его поступках, показывает интерьер, который его окружает.

В характеристике персонажа портрет играет немаловажную роль. Вспомним портрет Григория Печорина: *Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение... Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками, — верный признак некоторой скрытности характера...* Лермонтов создает психологический портрет, помогающий понять сложный характер Печорина. Внешность персонажа может и не описываться подробно. Так, в повести «Тамань» внимание обращено не на лицо девушки-контрабандистки, а на весь ее облик. Не рисуя подробного портрета, писатель отмечает правильный нос, гибкость стана, длинные русые волосы и золотистый отлив кожи. Причем дается не просто описание каких-то черт лица и фигуры, а создается психологический портрет «ундины», «странного существа», девушки-«русалки». Упоминается не цвет глаз, а дикий и подозрительный взгляд, не рисунок губ, а улыбка, в которой было «что-то неопределенное», говорится об «особенном наклоне головы», о быстрых переходах «от величайшего беспокойства к полной неподвижности», о внешней грациозности, которая сочетается в ней с решительностью.

Художник может подчеркнуть в портрете одну только характерную черту (беззащитное лицо Пьера Безухова, когда он снимал очки; «черные блестящие» глаза Катюши Масловой, «из которых один косил немного») или дать подробное описание внешности (как это делает М. Горький, создавая портрет Пелагеи Ниловны в повести «Мать»).

Через индивидуальные, присущие конкретному человеку черты писатель может показать особенности, характеризующие определенную профессию, определенную среду. В портрете Базарова И. Тургенев подчеркнул его трудовой образ жизни, его пренебрежение к условностям дворянского общества: рука была «обнаженная» и «красная», носил он «одежонку». Не похож на него «изящный и породистый» Павел Петрович Кирсанов с его «душистыми усами», с его красивой рукой с «длинными розовыми ногтями», с его «снежной белизны рукавами». Встречаются два разных человека, и с самого начала предопределен конфликт между ними. То же мы наблюдаем, знакомясь с описанием внешности гончаровских героев: Обломов — человек... *среднего роста, приятной наружности, с темно-серыми глазами, в его лице господствовала мягкость, душа открыто и ясно светилась в глазах, он обрюзг не по летам; Штольц весь составлен из костей, мускулов и нервов, как кровная английская лошадь, мускулатура, цвет лица ровный, глаза выразительные.*

В портрете важное значение имеют детали. Н. Гоголь всегда в своих произведениях уделял им большое внимание. У Плюшкина *один подбородок только выступал очень далеко вперед, бегающие глаза были похожи на мышей, на шее болталось что-то: чулок ли, подвязка ли, или набрюшник, только никак не галстук.* Лев Толстой в портретах своих персонажей прежде всего обращал внимание на те детали, которые могли охарактеризовать мир души его героев. Так, улыбка у Пьера Безухова... *была не такая, как у других людей, сливающаяся с неулыбкой.*

Место и роль портрета в произведении, как и приемы его создания, различаются в зависимости от рода, жанра литературы. Так, в драме даются общие характеристики: возраст, рост, темперамент (в ремарках). Здесь очень редки подробные характеристики. Не часты описания наружности персонажа и в лирике.

Блистательный портрет светской красавицы создан во многих стихотворениях В. Бенедиктова. Прочитав отрывок из одного его «паркетного» творения:

*С какой сноровкою искусной
Она, вздыхая тяжело,*

Как бы в задумчивости грустной
 Склонила томное чело
 И, прислонясь к руке уныло
 Головкой хитрою своей,
 Прозрачны персты пропустила
 Сквозь волны гремлющих кудрей,
 Храня средь бального сиянья
 Вид соблазнительный страданья!
 Но, вихрем вдруг увлечена,
 Стреляя молниями взгляда,

С немым отчаяньем она
 Летит в Харибду галопом,
 Змеею гнется в полкольца,
 Блестит, скользит, мелькает, вьется
 И звонко, бешено смеется,
 Глотая взорами сердца;
 И вьются в ловком беспорядке,
 И шепчут шорохом надежд
 Глубокомысленные складки
 Ее взволнованных одежд.

Не удивительно, что женщины были благодарны Бенедиктову за поклонение, «за воздвигнутый им пышный поэтический трон, и это многое объясняет в шумном успехе поэта»¹.

Распространен в лирике и прием замены описания внешности впечатлениями от нее. Этот прием часто использовал М.Ю. Лермонтов:

Как мальчик кудрявый, резва,
 Нарядна, как бабочка летом,
 Значенья пустого слова
 В устах ее полны приветом.

А вот в лироэпических произведениях, как и в повествовательной прозе, изображение внешности встречается часто. Вот как Пушкин в поэме «Полтава» рисует упоенного победой Петра:

<...> Его глаза
 Сияют. Лик его ужасен.
 Движенья быстры. Он прекрасен.
 Он весь как Божия гроза.

¹ Сахаров В. В. Г. Бенедиктов: поэзия и судьба // В. Г. Бенедиктов. Стихотворения / Сост., вступ. ст., прим. В. И. Сахарова. М., 1991. С. 12.

Более сложная модификация портрета — психологический портрет Ольги Лариной — дан в романе «Евгений Онегин»:

*Глаза, как небо, голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан,
Все в Ольге... но любой роман
Возьмите, и найдете верно,
Ее портрет: он очень мил;
Я прежде сам его любил,
Но надел он мне безмерно.*

Вначале Пушкин характеризует внешний облик сестры Татьяны, подчеркивая в нем кукольную, бездумную красоту. Позднее показывает и тщеславие, проступавшее в «лице самолюбивом».

Создание психологического портрета персонажей помогает показать их внутренний мир, углубляет психологический анализ, а «знание человеческого сердца, — как отмечал Н. Чернышевский, — способность раскрывать перед нами его тайны — ведь это первое слово в характеристике каждого из тех писателей, творения которых с удивлением перечитываются нами».

Встречаются произведения, где нет подробных портретных характеристик. Их почти нет в прозе А. Платонова, потому что все его герои обитают в мире, лишенном интерьеров и милых подробностей, а место портрета занимают описания: у Чиклина была маленькая «каменная голова», у Козлова — «мутное однообразное лицо», у мужика в деревне были глаза «хуторского, желтого цвета». Портрет героя складывается из едва уловимых выражений (в поэтике Платонова отсутствует традиционный зрительный ряд). Для писателя всегда важна не отдельная внешняя деталь, а внутренний смысл целого. Но изредка появляющиеся у Платонова предметные подробности поражают своей смысловой наполненностью. Когда он сравнивает худенькую ручку маленькой Насти с «тонкой овечьей ножкой», то кроме трогательного образа измученной девочки возникает щемящее сострадание к этому «утихшему ребенку».

А вот в эпистолярном романе В.А. Каверина «Перед зеркалом» портрету персонажей уделяется большое внимание. Например, прослеживая трудный, противоречивый, полный взлетов и падений путь Лизы Тураевой,

писатель описывает перемены, которые происходят в ее духовной жизни, через изменения ее внешности.

На протяжении романа В. Каверин не раз обращается к портрету Тураевой, отмечая в нем изменения, явившиеся следствием не только ее физического, но и духовного развития.

1910 год. Пермь. Гимназический период жизни Лизы. Перед нами фотография курсистки в белом переднике, с белой пелеринкой на плечах. Черный бант поддерживал пышно уложенную гряду волос. Лицо было доверчивое, с большим красивым ртом и широко открытыми улыбающимися глазами.

1915 год. Петроград. Жизнь Лизы — только в живописи. Прикосновение к холсту — блаженство. И тут же комментарий автора: Лиза была уже совсем не похожа на институтку в белом переднике, с пелеринкой на плечах. Ее лицо с чуть намеченным провалом щек было полно раскрывшейся женской прелести. Оно прислушивалось. Оно кудато рвалось. Лиза жила в ожидании счастья.

Прошло несколько лет. В эти годы вместились потеря родины, тусклая жизнь в эмиграции, тоска по Парижу, искания в живописи, разочарования, любовь, одиночество. Автор приводит несколько писем Лизы из Турции, в которой она застряла из-за отсутствия денег, так и не доехав до Парижа, а затем описывает потемневшую фотографию, найденную среди писем: на ней виден художник Гордеев, ставший мужем Лизы, а в центре — сама Лиза, позирующая ему. И такое ощущение беззащитности производит эта фотография, что надолго остается щемящее чувство от осознания того, что нет больше той девушки, которой очень хотелось жить, очень хотелось счастья: *Перед мольбертом <...> сидел художник <...>, а в центре — серьезная, причесанная на прямой пробор, в свободном, легком платье, оставлявшем голыми руки и шею, ему позировала Лиза. В том, как она держала руки, легко соединив узкие, глинные кисти, в покорности, странно противоречившей гордому повороту головы, в линии шеи, плавно переходящей в плечи, во всем была скромная женственность — ее слабость и сила. В этом портрете писатель отмечает те изменения, которые произошли в его героине, обнаружив в ней такие несовместимые противоречия, как гордость и покорность, слабость и сила, что*

подчеркивало ее суть: зависимость женщины и самостоятельность художника.

Интересен комментарий Каверина к автопортрету Лизы, присланному Карновскому в 1927 г. из Парижа: на нем лицо Лизы было *размышляющее, с широко открытыми глазами, а слева от него — стремительно бегущие вверх зеленые и розовые пятна: буря, ворвавшаяся в кустарники, пригибающая деревья. Неподвижно тупой оставалась серо-солдатская граненая корма Цитадели*. Писатель подчеркнул «размышляющее лицо» героини, яркие пятна, которыми «расцвечивает» душу искусство. Буря символизирует непокой души Лизы, тупая громада Цитадели — все чужое, мешающее жить.

Итак, четыре авторских комментария к фотографиям и автопортрету художницы Тураевой. В них воспринятое визуально обретает словесную плоть. В этих своеобразных метатекстовых конструкциях раскрывается динамика внутреннего мира Елизаветы Тураевой, запечатлевшая вехи ее духовного роста. Разнообразная цветовая гамма, используемая писателем для создания словесного портрета героини, подчеркивает многогранность характера Тураевой, глубину ее чувств и переживаний, ее богатый внутренний мир.

Об этом аспекте проблемы отношения автора к герою писал М. Бахтин: «...сознание героя, его чувство и желание мира — предметная эмоционально-волевая установка — со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нем и его мире; самовысказывания героя охвачены и проникнуты высказываниями о герое автора...»¹.

Интерьер — обстановка, которая окружает персонажей в литературном произведении. Она имеет важное идейно-композиционное значение. Как и пейзаж, интерьер может соотноситься и с общим смыслом произведения, и с его отдельными сторонами.

В какой-то мере описание бытового уклада жизни, встречающиеся только в эпических произведениях, сближают их с произведениями живописи и графики, в которых художники детально выписывают

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 14.

подробности жизни человека. Можно рассматривать идейно-композиционные функции зарисовок кабинета Онегина (А. Пушкин, «Евгений Онегин»), комнаты Раскольникова (Ф. Достоевский, «Преступление и наказание»). Приведем описание дома Собакевича (Н. Гоголь, «Мертвые души»): *Двор окружен был крепкою и непомерно толстою деревянною решеткой. Помещик, казалось, хлопотал много о прочности. На конюшни, сараи и кухни были употреблены полновесные и толстые бревна, определенные на вековые стояния. Словом, все... было упористо, без пошатки, в каком-то крепком и неуклюжем порядке... прочно, неуклюже в высочайшей степени и имело какое-то странное сходство с самим хозяином дома; в углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на четырех ногах, совершенный медведь. Стол, кресла, стулья — все было самого тяжелого и беспокойного свойства, словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: «И я тоже Собакевич!».* Описание Н. Гоголя во всей наглядности дает представление о грубости помещика Собакевича, о его примитивном духовном мире.

В художественный мир произведения входит и материальная культура. Она является составной частью и н т е р ь е р а при описании обстановки в местах проживания героев, п о р т р е т а, поскольку его составной частью является костюм, а иногда и п е й з а ж а (например, городской пейзаж в стихотворении В. Брюсова «Конь блед»).

В литературе изображение предметов материальной культуры прошло определенную эволюцию. Так, в былинах, легендах вещи уделяли большое внимание, описывали великолепные пиры, «белокаменные палаты», оружие, которое часто «украшали изящно» (позднее Лермонтов начинал одно из своих стихотворений: «Отделкой золотой блистает мой кинжал...»). В эпоху Просвещения предметы были символом того, чего может добиться разумный человек: Д. Дефо в «Робинзоне Крузо» рассказывает о самой ценной находке героя — ящичке с плотницким инструментом, который на необитаемом острове был ценнее золота, ибо мог помочь Робинзону спасти жизнь, и подробно описывает содержимое этого ящичка.

В литературе XIX — XX вв. с уважением относились к Мастеру (вспомним рассказы «Левша», «Тупейный

художник» Н.С. Лескова, братьев-оружейников и самоучку-живописца Голикова в «Петре Первом» А. Толстого, мастеровых людей в произведениях А. Платонова). Но появляется и неприятие «вещизма», способного заслонить собой жизнь человека. Страдает Лариса в «Бесприданнице» А.Н. Островского, ощущая себя «вещью». Крыжовник в одноименном рассказе А.П. Чехова стал символом бездуховности жизни человека.

В лирике И. Анненского параллельно духовной жизни человека возникает и ее отражение в «вещном мире» (определение Л.Я. Гинзбург)¹, обретающем какую-то странную, несвойственную ему духовность. Вещь, неодушевленный предмет становится не просто двойником человека или его тенью, но его alter ego. Чем подробнее описывается плоть «вещи», тем больше материализуется ее «образ» и проступает в ней духовное начало. В стихотворении «Тоска медленных капель» поэт создает картину, в которой почти физически ощущается, как в «ночной тишине» капли «дрожа набухают» «и падают мерно и четко». И вдруг эта «набухающая плоть» оборачивается человеческим, духовным:

*И мнится, я должен, таясь,
На странном присутствовать браке,
Поняв безнадежную связь
Двух тающих жизней во мраке.*

Поэт В. Шефнер выразил характерное для XX в. отношение к вещам в стихотворении «Вещи»:

*Умирает владелец, но вещи его остаются,
Нет им гела, вещам, до чужой, человеческой беды.
В час кончины твоей даже чашки на полках не бьются,
И не тают, как льдинки, сверкающих рюмок ряды.
Может быть для вещей и не стоит излишне стараться...*

Вещь в литературном произведении выступает как элемент условного, художественного мира, у нее есть и своя культурологическая функция (в исторических романах и романах-путешествиях), и социальная (она может служить знаком богатства и бедности), и характерологическая (вспомните роль

¹ Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 311 – 353.

халата в жизни Обломова), и сюжетно-композиционная (роль деталей-улик в детективах)¹.

Лирические отступления — это форма авторской речи. Автор-повествователь отвлекается от описания событий, чтобы прокомментировать их. В эпических произведениях это дает возможность автору непосредственно выразить свои мысли и чувства.

Лирические отступления непосредственно вводят в мир авторского идеала и помогают глубже понять образ автора. Гоголь усиливает восприятие и оценку читателями Плюшкина, меру его человеческого падения и отрицает его тип жизни в одном из отступлений: *И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! Мог так измениться! И похоже это на правду? — Все похоже на правду, все может стать с человеком. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости. Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое, ожесточающее мужество, — забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге: не подымете потом!* В отступлениях автор может непосредственно общаться с читателем, полнее раскрыть свои мысли и чувства.

Лирические отступления часто носят публицистический характер (разговор с пронизательным читателем в романе Н. Чернышевского «Что делать?») или наполняются философским содержанием (рассуждения Н. Гоголя о «птице-тройке» в «Мертвых душах»). Большую роль играют отступления в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин», в которых поэт рассуждает о театре, о творчестве, о воспитании, о юности, о состоянии русских дорог, о своих героях, о временах года и о многом другом, что дает возможность лучше узнать незаурядную личность Пушкина.

Композиционная роль лирических отступлений многообразна. В них писатель дает оценку своим персонажам, их поведению (с этим мы встречаемся и в «Евгении Онегине», и в «Мертвых душах»). Иногда

¹ Подробнее см.: Коточигова Е.Р. Вещь в художественном изображении // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 2000. С. 37–47.

писатель прибегает к отступлениям, чтобы сообщить о характере и задачах своего произведения. Классическим примером такого вида отступлений является рассуждение Гоголя о двух типах писателей в «Мертвых душах».

Глубоким философским и публицистическим содержанием наполнены лирические отступления в поэме А. Твардовского «За далью — даль». В некоторых случаях сами отступления могут составлять целое произведение: «Поэма без героя» А. Ахматовой, «40 лирических отступлений» из поэмы А. Вознесенского «Треугольная груша».

Детали и компоненты предметной образительности взаимодействуют друг с другом. Портреты, пейзажи, интерьер, деталь в психологической характеристике — все углубляет смысл изображаемого писателем. Воплощение творческого замысла художника связано с конкретными родовыми и видовыми формами этого воплощения, его жанровыми особенностями.

При анализе композиции литературных произведений надо учитывать общие свойства эпических, драматических и лирических произведений и их специфические особенности.

Эпос и драма дают возможность писателям изображать жизнь в ее временной и пространственной протяженности, дают возможность показывать ее во всем многообразии, многоплановости, изменчивости. В отличие от этих двух родов в лирике редко изображаются действия, поступки персонажей, предмет ее изображения — внутренний мир лирического героя.

В художественном тексте содержание и материал-форма составляют «туго спаянное единство»¹.

Для понимания структуры текста важнейшее значение имеет уяснение взаимосвязи категории содержания и категории формы, присущих тексту. «Смыслотворчество реализуется в первую очередь как образотворчество»².

Постигнуть органический сплав содержания и формы можно лишь при опоре на общезстетические категории художественного творчества.

¹ Степанов Г.В. Язык. Литература. Поэтика С. 140–141.

² Там же. С. 142.



Контрольные вопросы и задания

1. В чем заключается единство литературного произведения?
2. Дайте определение понятиям «тема» и «тематика» художественного произведения.
3. Приведите примеры различного толкования термина «тема» в литературоведении.
4. Какие темы в художественном произведении можно отнести к *вечным* темам русской литературы?
5. Разграничьте понятия «тема» и «проблема» литературного произведения.
6. Раскройте содержание понятия «идея», «идейный смысл» художественного произведения, используя такие литературоведческие категории, как авторская позиция (идейное утверждение и идейное отрицание), субъективная и объективная идея, тенденция и тенденциозность в литературе.
7. Определите тематику сказок М.Е. Салтыкова-Щедрина. Какие идеалы проповедует в них писатель?
8. Определите проблематику драмы М. Горького «На дне».
9. Объясните роль эпилогов в романе И. Тургенева «Отцы и дети».
10. Раскройте способы разворачивания сюжета в Некрасовской поэме «Кому на Руси жить хорошо»: авторское повествование, показ событий и картин жизни, рассказы персонажей.
11. Восстановите хронологический порядок событий в рассказе И. Бунина «Легкое дыхание». Как изменяется при этом восприятие событий?
12. Определите роль композиции романов М. Лермонтова «Герой нашего времени» и Ф. Достоевского «Преступление и наказание» в раскрытии идейного смысла произведений.
13. Докажите, приводя примеры и ссылаясь на историко-литературный контекст эпохи, что проблематика произведений указывает на основные противоречия действительности, раскрывает их в жизни общества.
14. Какая тема объединяет стихотворения А. Ахматовой «Можжевельника запах сладкий...» и М. Цветаевой «Белое солнце и низкие, низкие тучи...»? Определите своеобразие художественных средств, использованных для раскрытия ее поэтами.
15. Определите темы стихотворений «Железная дорога» Н. Некрасова, «На железной дороге» А. Фета, «На железной дороге» А. Блока. Какой жизненный материал отбирает каждый поэт для раскрытия темы? Есть ли перекличка в сюжетах этих стихотворений?



Контрольные вопросы и задания

16. Проанализируйте «сюжетность» стихотворений ранней А. Ахматовой. (Н. Гумилев: «Я перехожу к самому значительному в поэзии А. Ахматовой, к ее стилистике: она почти никогда не объясняет, она показывает»).
17. Приведите примеры сцен, эпизодов из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», в построении которых используется принцип «зеркального отражения».
18. Сопоставьте событийную организацию повести А. Платонова «Котлован» с сюжетами других произведений о коллективизации («Поднятая целина» М. Шолохова, «Мужики и бабы» Б. Можаяева). Выделите основные сцены и эпизоды, которые составляют основу сюжета.
19. Объясните значение главы «Сон Обломова» как идейно-композиционного центра романа И. Гончарова «Обломов».
20. Подумайте о своеобразии психологизма романа И. Тургенева «Отцы и дети». Раскройте принцип «тайной психологии». Почему в романе нет внутренних монологов?
21. Какова роль лирических отступлений в романе «Евгений Онегин»: в создании художественного образа, воссоздании биографии автора, его субъективного мира?
22. Какова роль внесценических персонажей А. Грибоедова? Охарактеризуйте особенности стиха грибоедовской комедии.
23. Используя текст записок Печорина, покажите его отношение к природе. Объясните роль пейзажа в раскрытии характера героя романа.
24. Прочитайте статью М.Г. Уртминцевой «Портретная живопись в романе И.А. Гончарова "Обломов"» (Прил. 1, с. 523). Подготовьте сообщение «Живописность как важнейшая черта стилевой манеры И.А. Гончарова».
25. Почему повествование в романе «Герой нашего времени» не заканчивается смертью героя? Какова роль вставного эпизода о римском тиране? Возникает ли ассоциативная параллель его судьбы с судьбой Печорина?
26. Какую роль играет «Повесть о капитане Копейкине» в раскрытии идейного смысла гоголевской поэмы «Мертвые души» и в усилении ее обличительной направленности?
27. Какова природа основного конфликта в пьесе А. Чехова «Вишневый сад»? Можно ли говорить о его философской природе?



Контрольные вопросы и задания

28. В чем специфика конфликта антиутопии (по произведениям Е. Замятина «Мы» и А. Платонова «Чевенгур»)?
29. Какой композиционный прием придает рассказу И. Бунина «Господин из Сан-Франциско» завершенность и увеличивает степень обобщения в произведении?
30. В чем специфика композиции стихотворений К. Бальмонта, которую исследователи называют «аморфной»? Как отражается в ней установка поэта на эффект импровизации?
31. Подготовьте ответы на вопросы, данные к статье А.Н. Веселовского «Поэтика сюжетов» (Прил. 1, с. 487).
32. Законспектируйте статью Л.Н. Целковой «Мотив» (Прил. 1, с. 495).
33. Составьте конспект статьи Л.А. Юркиной «Портрет» (Прил. 1, с. 505).
34. Подготовьте ответы на вопросы, данные к статье Е.Н. Себиной «Пейзаж» (Прил. 1, с. 536).

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Язык — «первоэлемент литературы». Язык существует в жизни независимо от литературы, но в зависимости от ее специфических особенностей приобретает особые свойства, которые позволяют говорить о «языке художественной литературы» (или близком по значению «поэтическом языке»¹). Литературоведение чаще оперирует термином *художественная речь*, который понимается как одна из сторон содержательной формы.

Любое литературное произведение пользуется особым, «поэтическим языком», и «...прелесть картины, образов заражает всякого человека, на какой бы он ни находился ступени развития»². Поэтический язык, или язык художественной литературы, — один из важнейших языков духовной культуры наряду с языком религии и языком науки. Это язык словесного искусства. Поэтический язык открыт, т. е. постоянно ориентирован на поиск новых выразительных возможностей,

¹ Язык художественной литературы // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 52.

² Толстой А. Что такое искусство? // Сб. соч.: В 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 125.

в нем есть установка на сознательное и активное «языкотворчество»¹. Г.О. Винокур называет язык художественной литературы «языком образным»².

Поэтический язык — результат творческой деятельности многих художников слова. Своеобразие поэтического языка зависит от его жанра. Писатель в поисках новых средств изобразительности может нарушать языковые нормы. Поэтический язык конца XX в. отличается от поэтического языка конца XIX в.

Поэтическая лексика рассматривает «вопрос о выборе отдельных слов, входящих в состав художественной речи»³. А.А. Потебня отмечал неразрывную связь литературоведения и лингвистики в русской филологии. Согласно его теории, «первоначально всякое слово состоит из трех элементов: внешней формы (т. е. звуковой оболочки), значения и внутренней формы»⁴, которые нужны для создания словесного образа. Символисты предельно усилили интерес к оболочке слова, к тому, что они называли его музыкальностью; на первый план они выдвигали суггестивные (эмоционально воздействующие на читателя) слова. И символисты, и футуристы ставили перед собой задачу создания нового поэтического языка.

Филологи различают речь и язык. «Язык — это тот запас слов и те грамматические принципы их сочетания в предложении, которые живут в сознании людей той или иной национальности и с помощью которых эти люди всегда могут общаться между собой. Речь — это язык в действии, это самый процесс словесного общения между людьми, который всегда возникает в отдельных условиях жизни и заключается в выражении определенных мыслей, окрашенных определенными чувствами и стремлениями»⁵.

Подбор слов и синтаксических конструкций зависит от особенностей их эмоционально-мыслительного содержания. Речь ораторских выступлений, канцеляр-

¹ Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. М., 1986. С. 53 — 54.

² Винокур Г.О. Филологические исследования: лингвистика и поэтика. М., 1990. С. 142.

³ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С. 30.

⁴ Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 340.

⁵ Введение в литературоведение // Под ред. Г.Н. Поспелова. С. 226.

ских документов, философских работ отличается от речи художественных произведений.

Речь художественных произведений имеет особенности. Основными свойствами художественной речи являются образность, иносказательность, эмоциональность, авторская оригинальность. Своеобразие ее определяется задачами, которые стоят перед писателями и поэтами, исследующими человеческую жизнь в разнообразных ее проявлениях. Они могут использовать в художественном произведении различные языковые стили: научный, деловой, разговорный, интимной речи и т. д.; это мотивировано тем, что в художественном произведении изображается та или иная сфера жизни.

Большое значение имеет принцип отражения жизни в произведениях — реалистический, романтический и т. д. Развитие реализма в России в начале XIX в. открыло перед литературой новые творческие возможности. Герои Грибоедова, Пушкина, Гоголя заговорили языком, соответствующим их социальному положению, ибо «язык мотивирован также тем, что он связан с конкретным его носителем, передает своеобразие характера личности человека, выражающееся в своеобразии речи»¹.

Наряду с авторской речью большое значение имеет индивидуализация речи персонажей. В художественном произведении различают *речь автора*, *речь рассказчика*, *речь повествователя* и *речь персонажа*.

Поэтический язык играет большую роль в формировании стиля писателя, который выражается в лексике и в интонационно-синтаксической организации речи. Проза А.С. Пушкина и проза Л.Н. Толстого — резко отличные художественно-индивидуальные структуры.

Вопрос о свойствах художественной речи остро обсуждался в работах А.А. Потебни, А.Н. Веселовского, Р.О. Якобсона, Б.В. Томашевского, Г.О. Винокура, В.В. Виноградова. Принимали участие наряду с учеными в обсуждении этой проблемы поэты и писатели (В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Пастернак, О. Мандельштам и др.). В дальнейшем эта работа продолжа-

лась в трудах Б.М. Эйхенбаума, Л.Я. Гинзбург, Л.И. Тимофеева, М.Л. Гаспарова, В.Г. Григорьева и многих других.

Словарь писателей — проявление богатства языка, на котором они писали, свидетельство глубокого знания этого языка и языкотворческого таланта. Для создания художественных образов литература в первую очередь использует изобразительные и выразительные средства, имеющиеся в словаре и в устойчивых оборотах речи, свойственных данному языку. Словарный состав языка называется его лексикой, а устойчивые обороты — фразеологией. Выбор слов и словосочетаний — важнейшая сторона писательской работы над языком произведения. И трудная. В. Маяковский признавался: «Изводишь единого слова ради тысячи тонн словесной руды...».

Из всех лексических средств наибольшими стилистическими возможностями обладают синонимы (*synonimos* — одноименный). Их разделяют на идеографические, т. е. различающиеся только по смыслу (конь — лошадь — кобыла — жеребец) и стилистические, т. е. различающиеся по стилистической и эмоциональной окраске (вкусать — есть — трескать).

Составляющие язык элементы — языковые единицы — выступают как средство выражения определенного содержания и могут не использоваться как языковые художественные средства. В силу многообразия значений и эмоционально-экспрессивной окраски в языковых средствах заключены возможности их целенаправленного употребления, рассчитанного на определенное воздействие на читателя и слушателя. Обычно эти возможности называют стилистическими возможностями языковых средств.

Для решения сложных художественных задач может быть использована многозначность, или полисемия (греч. *poly* — много, *sema* — знак) слова.

Выбирая из ряда одинаковых или очень близких по значению слов одно-единственное или прибегая к панизыванию синонимов, художник добивается яркой образности и предельной точности выражения. Писатель, заменяя одно слово другим, добивается наиболее точной передачи смысла. Так, М.Ю. Лермонтов в

черновике стихотворения «Смерть поэта» назвал Дантеса сначала «противником», а затем «убийцей», определив роль, которую тот сыграл в дуэли с Пушкиным. Синонимы придают ту или иную эмоционально-стилистическую окрашенность высказыванию. Например, слово «лицо» стилистически нейтрально, «лик» имеет оттенок торжественности:

*Но поражен бывает мельком свет
Ее лица необщим выраженьем.*
(Е. Баратынский)

*Ты клонишь лик, о нем упоминая,
И до чела твоя восходит кровь...*
(А.К. Толстой)

Слово «глаза» — тоже стилистически нейтрально, а слово «очи» имеет оттенок нежности, торжественности (это слово книжное, славянизм):

*Вам глаз и сердца гань, вам лиры песнь живая
И лепет трепетный застенчивых похвал!*
(П. Вяземский)

*И он запел про ясны очи,
Про очи девицы-гуши.*
(Ф. Глинка)

Владение синонимикой помогает писателю избегать повторения одних и тех же слов, разнообразить речь. Например, у Гоголя в «Мертвых душах» Собакевич... пристроился к осетру и в четверть часа с небольшим доел его всего. Отделавши осетра, Собакевич сел в кресла и хлопал глазами.

Большую выразительность художественной речи придают а н т ó н и м ы — слова, противоположные по своему значению. С их помощью автор может противопоставить изображаемые характеры, явления, события:

*Ты и могучая,
Ты и бессильная,
Матушка-Русь!*
(Н.А. Некрасов)

*Не отстать тебе. Я — острожник.
Ты — конвойный. Судьба огна.*
(М. Цветаева)

На употреблении антонимов построено описание внешности Чичикова в «Мертвых душах» Гоголя: *В бричке сидел господин, не красавец, но и недурной наружности, не слишком толст, не слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако же и не так, чтобы молод.*

Антонимы помогают охарактеризовать внутреннюю сущность персонажа. Вот как Ю. Трифонов описывает одного из своих героев: *Он был какой-то для всех подходящий. И такой, и этакий, и с теми, и с этими, и не злой, и не добрый, и не очень жадный, и не очень уж щедрый, и не то чтобы осьминог, и не совсем оглоед, и не трусливый, и не смельчак, и вроде бы не хитрец, и в то же время не простофиля... Он был совершенно никакой, Вадик Батон («Дом на набережной»).*

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

В первой главе «Понятие о художественном произведении» говорилось о слове как о материале художественной литературы. В данном разделе будут рассмотрены эстетические возможности отдельных языковых единиц, служащих материалом для создания образности художественного текста. Все языковые элементы художественного текста являются образными, т. е. служат созданию художественных образов.

В качестве изобразительно-выразительных средств могут выступать языковые единицы, относящиеся к различным социальным, стилевым и функциональным разновидностям языка как в плане синхронии, так и диахронии.

С точки зрения исторического развития языка можно выделить архаизмы и историзмы¹.

Архаизмы (от греч. *archaios* — древний) — устаревшие слова или грамматические и синтаксические формы, возникшие вследствие смены языковых стилей. А. Белый эффектно использует архаизмы в цикле стихов «Прежде и теперь»:

*Блестящие ходят персоны,
повсюду фаянс и фарфор,*

¹ Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М., 2000.

*расписаны нежно плафоны,
музыка приветствует с хор.*

Архаизмы старославянского происхождения, имеющие в современном языке синонимы, называют славянизмами («лик» — «лицо», «око» — «глаз», «ланиты» — «щеки»):

*И пламень голубой из девственных очей.
(П. Вяземский)*

*На ланитах огневые
Ямки врезала любовь.
(Г. Державин)*

Славянизмы, кроме присущего всем архаизмам назначения создавать колорит прошлого, употребляются как средство создания торжественного стиля. В стихотворении «Пророк» А.С. Пушкин размышляет над одним из самых значительных и важных вопросов: в чем назначение поэта? В данном случае употребление слов высокого стиля, т. е. славянизмов уместно:

*Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнишь волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.*

(«Восстань» — «встань», «виждь» — «увидь», «внемли» — «услышь», «глагол» — «слово».)

Писатели используют славянизмы также при изображении людей, принадлежащих к духовному сословию или получивших церковное образование. Так, в речи Макара Девушкина встречается церковно-книжная фразеология: *Воздадим благодарение небу.*

Славянизмы могут быть использованы и в сатирических целях:

*Но, братие, с небес во время оно
Всевышний бы склонил приветный взор.
(А. Пушкин)*

*Так — негодует все, что сыто,
Тоскует сытость важных чрев:
Ведь опрокинуто корыто,
Встревожен их прогнивший хлев!
(А. Блок)*

Историзмы — слова, ушедшие из языка вместе с предметами и явлениями, которые они обозначали («ски-

петр», «опричник», «коллективизация»). Архаизмами слова становятся медленно, а историзмами могут стать быстро, в результате изменений в государственном устройстве, в экономике (*НЭП, столоначальник*). Развитие языка — это такой живой процесс, что совсем недавно считавшиеся историзмами слова *губернатор, департамент, гимназия, лицей* опять вошли в активный словарь.

Архаизмы и историзмы используются в художественных произведениях на исторические темы. Они способствуют достоверному изображению эпохи, как, например, в романе А. Толстого «Петр Первый», С. Бородин «Звезды над Самаркандом», В. Шишкова «Емельян Пугачев». Их использовал Д. Кедрин в поэме «Зодчие»:

*А как храм освятили,
То с посохом,
В шапке монашьей,
Обошел его царь —
От подвала и служб
До креста.
И, окинувши взором
Его узорчатые башни,
«Лепота!» — молвил царь.
И ответили все: «Лепота!»*

В этом отрывке есть и историзмы, и архаизмы, и славянизмы.

Неологизмы — новообразованные слова, которые возникают в результате взаимодействия двух процессов: во-первых, в связи с новыми явлениями в жизни («большевик», «колхоз») и, во-вторых, как продукт особого языкового чутья писателя или поэта, придающего известным словам и выражениям новые, необычные формы, а значит и новый смысл. Удельный вес писательских неологизмов в языке невелик. С возникновением нового в жизни появляется необходимость в его определении, назывании. Так, И.С. Тургенев в романе «Отцы и дети» ввел в активный оборот слово «нигилист». Он же ввел в литературу выражение «лишний человек» (этот тип героя появился в его «Дневнике лишнего человека»). В 90-е годы XX в. неологизмами стали слова «гласность» и «перестройка», «новые русские», так как они наполнились совершенно новым социальным смыслом. Некоторые авторские неологизмы входят потом в широкое употребление и перестают быть неологизмами. Так,

Ф.М. Достоевский впервые употребил слово «штушевался» («незаметно исчез», «растерялся», «оробел»), которое потом вошло в активный словарь. Различаются общеязыковые неологизмы: лексические — это вновь образованные слова (*грамописец* у Чехова, *помпагур* у Салтыкова-Щедрина, *предпесенный* у Ахматовой, *цветь* у Есенина), и семантические — это новые значения ранее известных слов (термин *развязка* означал элемент сюжета, но позднее стал употребляться и в значении *развязка на автодорогах*).

Выделяются и индивидуально-стилистические или окказиональные (лат. *occasionalis* — случайный) неологизмы — те, которые создаются авторами как выразительные средства и не рассчитаны на закрепление в общем языковом употреблении (ниже приведены примеры неологизмов К. Бальмонта, А. Белого, В. Маяковского, В. Хлебникова).

Большой вклад в создание неологизмов внесли поэты серебряного века. Они создавали новые слова и новые формы слов:

*Рыдай, буревая стихия,
В столбах громового огня!*
(А. Белый)

*На глаза, утомленные зреньем,
Опусти затененьем ресницы.*
(К. Бальмонт)

*Теперь над озером ненастье, мрак,
В траве лягушачий зеленый квак.*
(В. Ходасевич)

Неологизмы могут подчеркнуть эмоциональность высказывания, как у М. Цветаевой: *громово, бессонотье, грустноглазый*.

Изобретателен в создании неологизмов был В.В. Маяковский. Часто он не выдумывал новые слова, а видоизменял уже существующие. Вот отрывок из стихотворения «Военно-морская любовь»:

*По морям, играя, носится
С миноносцем миноносица.*

*Льнет, как будто к меду осочка,
К миноносцу миноносочка.*

*И конца б не довелось ему,
Благодушью миноносьюму!*

Выдуманная поэтом «миноносица» становится самым необычным и остроумно звучащим словом в стихотворении. Постоянно меняя форму и сочетая яркие рифмы, автор часто делает слово еще более выразительным, как в стихотворении «Красавицы»:

*В смокинг вштопорен,
побрит что наго.
По гранд
по опере
гуляю грандом.
Смотрю
в антракте —
красавка на красавице.*

Словотворчество было одной из главных задач футуристов. Особенный язык создал Велимир Хлебников, называвший себя не футуристом, а «будетлянином». Свой язык («звездный», «заумь») он считал частью «мирового заумного языка», утверждая: «Заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют». Новообразования Хлебникова чаще всего не нарушали законов языка. Поэт стремился выявить скрытую в слове поэтическую потенцию (солнцелов, грустиночка, крылышка золотописьмом):

*Там, где жили свиристели,
Где качались тихо ели,
Пролетели, улетели
Стая легких времйрей.
Где шумели тихо ели,
Где поюны крик пропели,
Пролетели, улетели
Стая легких времйрей.*

Стихотворчество Хлебникова проистекало из его убеждения в том, что «слова были подобием мира». В. Марков писал о нем: «Хлебников хотел раскрыть слово для мира, вычислить всю его магию, чтобы владеть ею для преобразования окружающего в Ладомир»¹. За счет слов, производных от слова «смех», Хлебников расширил словарь на 70 слов: смехачи, смехи, смеялью, исмейся, осмей, смешики, смеюнчики и др. В. Маяков-

¹ Марков В. О Хлебникове. Попытка апологии и сопротивления // (1) Слободе в поэзии. СПб., 1994. С. 184.

ский считал, что его учитель создал «периодическую систему слов»¹.

«Словотворчество» Хлебникова восходило ко всему строю русского языка; для него были очень важны «лингвистические модели Афанасьева — Даля». В его высказываниях — призывы к расширению границ поэтической речи, к праву словотворчества, к отрицанию иноземных слов. Слово для него становится «значащей материей».

Современник и участник движения футуристов Б. Лившиц писал, что у Хлебникова «весь Даль с его бесчисленными речениями крошечным островком всплыл среди бушующей стихии»².

В. Хлебников написал ряд статей, в которых оставил свои размышления о языке: «Учитель и ученик. О словах, городах и народах. Разговор», «О расширении пределов русской словесности», «О пользе изучения сказок», «Наша основа», «О современной поэзии», «О стихах».

Вот некоторые положения из его статей:

«Словотворчество есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка.

Заменив в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной длины языка в другую и, как путейцы, пролагаем пути сообщения в строке слов через хребты языкового молчания» («Наша основа»).

«Заумный язык исходит из двух предпосылок.

1. Первая согласная простого слова управляет всем словом — приказывает остальным.
2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка».

«Итак, слово — звуковая кукла, словарь — собрание игрушек. Но язык естественно развивался из немногих основных единиц азбуки; согласные и гласные звуки были струнами этой игры в звуковые куклы. А если брать сочетания этих звуков в вольном порядке, например, *бобзоби* или *дыр бул щ(ы)л*, или *Манч! Манч!* (или) *чи брео зо!* — *то такие слова не принадлежат никакому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но все-таки существующее*» («Заумный язык»)³.

¹ Маяковский В. В. В. Хлебников. М., 1959. Т. 12. С. 24.

² Лившиц Б. Полуторглазый стрелец. Л., 1933. С. 47.

³ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 621, 627–628.

В художественной речи могут использоваться диалектизмы (Г.Л. Абрамович называет их еще «провинциализмами») — это слова и выражения, употребляемые в какой-либо определенной местности. М. Шолохов в своих произведениях для создания местного колорита применяет такие слова, как «баз» — двор, «майдан» — площадь, «жалмерка» — солдатка. Диалектизмы — необщепотребительные фонетические, этнографические, местные вкрапления в литературную речь.

Писатели, изображая жизнь определенной местности, используют языковые единицы народного говора, который распространен в данной местности (территориальные диалекты). В Орловской губернии последние леса и площадь исчезнут лет через пять... — пишет И. Тургенев в рассказе «Хорь и Калиныч», а потом делает примечание: «Площадями называют в Орловской губернии большие сплошные массы лесов». Когда-то Тургенев первым употребил глагол шуршать в рассказе «Бежин луг» (*Камыши, точно раздвигаясь, шуршали, как говорится у нас*) — это слово было местное, орловское, но очень скоро оно утратило местный, диалектный характер.

Диалектизмы могут употребляться в авторской речи и в речи персонажей. В произведениях таких писателей, как В. Белов, В. Распутин, Ф. Абрамов диалектизмы вводятся в текст для того, чтобы подчеркнуть тесную связь писателей с их героями. У В. Распутина: *Из всего класса в чирках ходил только я* (в Сибири чирки — кожаная легкая обувь без голенищ, с опушкой и завязками).

Очень часто художественный язык возвращает к жизни полнокровные слова, в том числе и диалектизмы. В повести В. Распутина «Живи и помни» Настена берет лопашни, садится в шитик и плывет на остров к мужу. При пересказе текста диалектные слова конкретного значения заменяют обычно на общие по смыслу литературные варианты: шитик на лодку, лопашни на весла. Между тем, употребляя диалектизмы, писатель отражал не столько особенности местной речи, сколько типичные черты деревенской жизни, не слова, а вещи: шитую из досок лодку и весла с расширениями на обоих концах. При замене слов исчезает и певучая речь героини повести, и особен-

ности жизни села, в котором происходили события распутинской повести.

Диалектизмы помогают представить картину, созданную писателем. Читаем у В. Астафьева: *Мокрая и сонная сова зашаталась на талине, запурхалась, но отлететь галеко не смогла, плюхнулась за рекой в мох.* Зримо, точно в одном предложении описано замедленное движение грузной ночной птицы, которая «зашаталась на талине», «запурхалась» и «плюхнулась».

Кроме диалектов территориальных, существуют диалекты социально-профессиональные, к которым примыкают жаргоны или арго (фр. argot). Профессиональные жаргоны иногда называют профессионализмами — это жаргон моряков, врачей, шоферов. К социальным жаргонам относятся: армейский, воровской, студенческий. Жаргонизмы используются писателем для речевой характеристики персонажей, относящихся к определенной социальной группе (медицинские профессионализмы использует М. Булгаков в «Записках юного врача»).

Ж а р г о н (фр. jargon) — лексика людей, объединенных общностью интересов, времяпровождением. Эти группы не стремятся отгородиться от других людей, и жаргон спортсменов, студентов, охотников и др. не является средством изоляции от «непосвященных». Одним из жаргонов, четко обозначившимся в русском обществе, был чиновничий жаргон. Его знатоком был Н.В. Гоголь, который использовал его и в комедии «Ревизор», и в повести «Шинель», и в поэме «Мертвые души». Вот пример из гоголевской поэмы: *В губернию назначен был генерал-губернатор, событие, как известно, приводящее всех чиновников в тревожное состояние: пойдут переборки, распеканья, взбуетенивания и всякие должностные похлебки, которыми угощает начальник своих подчиненных!*

Современный жаргон спортсмена использует В. Высоцкий в песне про конькобежца, которого заставили бежать на длинную дистанцию, а он был не готов к соревнованиям:

*Воля волей, если сил невпроворот,
а я увлекся,*

Я рванул на десять тыщ, как на пятьсот, —
и спекся,
подвела меня, ведь я ж предупреждал,
дыхалка...

Аргó в отличие от жаргона является достоянием стремящихся к обособлению социальных групп. Для него характерна искусственность, условность, которая обеспечивает секретность общения. Арго типично для преступного мира. Как всякий социальный диалект, арго отличается от общенародного только словарем (общепотребительные слова часто используются в другом значении: *чалить* — погружать, *шланг* — дурак, лентяй, *живодерня* — хирургическое отделение в больнице).

В литературу конца XX в. мощным потоком хлынула тюремная лексика, потому что появилось большое количество произведений, действие в которых разворачивалось в тюрьмах и лагерях («Колымские рассказы» В. Шаламова, «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына, «Одян, или Воздух свободы» Л. Габышева и др.). Среди персонажей были уголовники, и «феня» (замаскированный язык блатных) стала очень распространенной, хотя при внешней экзотичности словарь арго небогат. Арго используется в художественной литературе для изображения среды, для характеристики персонажей, поэтому в языковую ткань повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» вошли элементы блатного и лагерного арго: в лагере... *вертухаи* и *нарядчики* *счет головам* *ведут*, *Кто в зоне* *остается*, *еще так шестерят*... *Эй, фитили!* — и *запустил* в них *валенком*... (Здесь: *вертухай* — надзиратель, *шестерка* — тот, кто прислуживает другому, *фитиль* — дохляга, человек, который сильно ослабел).

Слово «жаргон» — это термин в науке, но иногда он имеет и другой, нетерминологический смысл: грубая, вульгарная речь.

Есть еще один разряд слов, который используется в литературных произведениях, — о б с ц е н н а я (нецензурная) лексика. Она встречается в произведениях И. Мятлева, в поэме «Тень Баркова» Пушкина, в XX в. — в романе В. Аксенова «Остров Крым», в поэме В. Ерофеева «Москва — Петушки», в произведениях Ю. Алешковского и др.

В русском языке имеются *з а и м с т в о в а н н ы е* слова. Появление их является результатом многообраз-

ных связей, которые возникают между народами, их культурой, их словесностью: из греческого языка в русский язык пришли слова *тетрадь*, *философ*, *парус*, *ангел* и др., из скандинавских — *кнут*, *сельдь*, *ябеда*, из тюркских — *базар*, *бурак*, *караул*, *сундук*, из польского — *писарь*, *сбруя*, *рисунок*. В петровские времена происходит активное усвоение европеизмов, например, *бухгалтер*, *контракт*, *лагерь* (из немецкого языка), *багаж*, *барьер*, *команда* (из французского языка), *шкипер*, *ка-тер*, *верфь* (из голландского) и т. д.

В а р в а р и з м ы (от лат. *barbarus* — чужеземный) — иностранные слова, не свойственные языку, на котором написано художественное произведение, заимствованные из другого языка. Они находят применение в речи персонажей, являясь средством их речевой характеристики.

В XVIII в. варваризмы получили широкое распространение в среде русского дворянства. Сложилась очень своеобразная речь, в которой смешивались русские слова и варваризмы. Получалась так называемая *макароническая речь* (сочетание просторечного жаргона с торжественной лексикой). Чацкий в «Горе от ума» иронизировал над «смешеньем языков: французского с нижегородским». Этот язык остроумно высмеивал И.А. Крылов в комедии «Подщипа», И. Новиков в своих сатирических произведениях, а также И. Мятлев в поэме «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границую, дан л'этранже»:

*Я, однако же, Вениз**
*Осмотрела, куа к'он диз**,*
Вдоль и поперек. К обеде
Нынче в Местер я приеду
*И пуцусь вояж*** опять*
Сухолутно продолжать.

(*Вениз — Венеция; ***quoi qu'on dise* — как говорится; ***вояж — путешествие.)

В тексте романа «Евгений Онегин» варваризмы использует А. Пушкин (*dandy*, *tete-a-tete*, а в транслитерации — *сплин*, *боливар*, *франт*), Л. Толстой в «Войне и мире» пишет целые страницы на французском и немецком языках. В лирических отступлениях своего романа в стихах А. Пушкин рассуждает о заимствованной лексике:

Но панталоны, фрак, жилет,
 Всех этих слов на русском нет;
 А вижу я, винюсь пред вами,
 Что уж и так мой бедный слог
 Пестреть горазд б меньше мог
 Иноплеменными словами...

(гл. I, строфа XXVI)

В XX в. поэты также часто использовали иноязычную лексику, в том числе в неизменной форме — часто в названиях стихотворений (М. Волошин, Б. Пастернак, О. Мандельштам, И. Бродский). Например, В. Брюсов одну из своих книг стихов назвал по-латыни (Tertia Vigilia — «Третья строка»), А. Ахматова свой сборник — «Anno Domini MCM XXI» (лат. В лето Господне, 1921)¹.

Макароническое стихотворение (от итал. *poesia maccheronica*, *maccheroni* — макароны) — стихотворное произведение комического характера, насыщенное варваризмами. Используется при создании комических произведений. Достигается смешением слов и форм из разных языков.

Варваризмы могут выступать средством сатирической характеристики людей, раболепствующих перед Западом, или иностранцев, претендующих на хорошее знание языка, но на самом деле не владеющих им. Например, Д. Бедный в «Манифесте барона фон Врангеля» с помощью варваризмов высмеял претензии немецкого барона:

Вам мой фамилий всем известный:
Их бин фон Врангель, герр барон.
 Я самый лючший, самый шестный
 Есть кандигат на царский трон.

И. Бродский в стихотворении «Два часа в резервуаре» перенасыщает речь варваризмами для создания комического эффекта:

Я есть антифашист и антифауст.
Их либе жизнь и обожаю хаос.
Их бин хотеть, геноссе официрен,
дем цайт цум Фауст коротко шпацирен.

¹ Клинг О.А. Словарь поэтический // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 2000. С. 340–342.

В зависимости от источника заимствования среди варваризмов различаются германизмы, галлицизмы, полонизмы, тюркизмы и пр.

Писатели при обрисовке отрицательных персонажей нередко включают в их речь вульгаризмы (от лат. vulgaris — грубый, простой) — грубые слова и выражения, не принятые в литературной речи. Вульгаризмами, например, пестрит речь Арины Петровны Головлевой в романе М. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». Сына она называет «балбесом» и «мерзавцем», а мужа — «ветряной мельницей». Грубость Собакевича проявилась в том, как он характеризует людей: «мошенник», «дурак», «первейший хапуга» («Мертвые души» Н. Гоголя). В былине А.К. Толстого «Паток-богатырь» вульгаризмы подчеркивают истинную «культуру» царевны:

*В окне показалась царевна.
На Патока накинулась гневно:
«Шаромыжник, болван, неученый холоп!
Чтоб тебя в турий рог искривило!
Поросенок, теленок, свинья, эфиоп,
Чертов сын, неумытое рыло!
Кабы только не этот мой девичий стыд,
Что иного словца мне сказать не велит,
Я тебя, прощельгу, нахала,
И не так бы еще обругала!»*

Невозможно не вспомнить булгаковского Шарикова — существо, которое своей агрессивностью, наглостью, невоспитанностью делает невыносимой жизнь профессора Преображенского. Первая фраза этого «нового человека»: «Отлезь, гнида!»

В авторской речи вульгаризмы встречаются редко. Иногда к ним прибегал В. Маяковский:

*Но поэзия —
пресволочнейшая штукавина:
существует —
и ни в зуб ногой.*

В литературных произведениях могут использоваться и просторечия.

Просторечия по сравнению с диалектизмами имеют более широкое распространение. Ученые определяют просторечие как непринужденную и несколько грубоватую «сниженную» разновидность разговор-

ного употребления языка. В литературе просторечие используется для языковой характеристики персонажей, а в авторском языке — как средство особой выразительности. Например, малограмотность няни Татьяны Лариной Филипповны подчеркивается в ее речи: *Да, пришла худая черега! Зашибло...*

В стихотворении Н. Некрасова «Катерина» можно наблюдать, как устойчивые песенные выражения (*вянет красота, лихой муж, мил гружок*) переплетаются с идиомами разговорного просторечия (*нет в дому житья; что ни попало; где была, там нету*). В диалоге ярко рисуются образы грубого мужа и смелой жены:

*«Где ты пропадала?» — спросил муженек.
«Где была, там нету! Так-то, мил гружок!*

*Посмотреть ходила, высока ли рожь!»
«Ах ты, гура баба! ты еще и врешь...»*

Просторечия, или прозаизмы, не лишили стихотворения песенного характера.

Просторечия можно встретить в языке шукшинских «чудиков» (достаточно вспомнить Броньку Пупка из рассказа «Миль пардон, мадам!» или Глеба Капустина — героя рассказа «Срезал»).

Приведем пример из рассказа А. Солженицына «Матренин двор». Когда Матрена умерла, близкий ей человек не сказал ни единого доброго слова, осуждая ее и при жизни, и после смерти за то, что она... *за обзаводом не гналась; и не бережная; и даже поросенка не держала...*

М. Зощенко создал целую галерею «маленьких людей» советской эпохи, которые претендовали на роль хозяев жизни, и речь у них была соответствующая их поведению. Как шолоховский дед³ Щукарь требовал у советской власти себе «портфель», т. е. должности, так монтер Иван Кузьмич Мякишев считал, что он в театре — самый главный человек: *На общей группе, когда весь театр <...> снимали на карточку, монтера этого пихнули куда-то сбоку. <...> А в центр, на стул со спинкой, посадили тенора. <...> Монтер говорит: «Ах так, говорит. Ну, так я играть отказываюсь <...> играйте без меня. Посмотрите тогда, кто из нас важней и кого «сбоку сымать, а кого в центр сажать» — и выключил по всему театру свет... («Монтер»).*

Просторечия могут быть использованы и для создания комического эффекта. Например, в бурлеске ими излагается какая-нибудь возвышенная тема (нароचितое несоответствие между темой и ее языковым воплощением). Так, персонажами античного комического эпоса «Батрахомиомахия» являются мыши и лягушки, которые носят имена героев гомеровской «Илиады».

Употребление диалектизмов, жаргонизмов, вульгаризмов, просторечий требует от художников большого такта и чувства меры.

Язык включает в себе возможность художественного, эстетически осмысленного и направленного употребления.

По мысли В.В. Виноградова, посредством «...тщательного анализа самой словесной ткани литературного произведения» выявляется его эстетическое достоинство, полнее раскрывается его истинное содержание, его идея.

В выработке способов сочетания слов сыграла свою роль теория и практика ораторского искусства, но так как главной сферой их применения был язык художественной литературы, то их стали называть средствами художественной образительности, которые основаны на особых приемах употребления слова. Они разнообразны и подразделяются на словесные, звуковые и словесно-звуковые.

Полной четкости в классификации словесных средств художественной образительности нет. В основном их подразделяют на фигуры речи (или стилистические фигуры) и тропы. Например, эпитет, сравнение, синекдоху, перифраз в некоторых литературоведческих работах относят к тропам, в других — нет. Все признают в качестве тропов метафору, метонимию, иронию. Нет единодушия в отношении олицетворения, символа, аллегории. В.М. Жирмунский возводил метафору к символу. Он же, как и целый ряд других теоретиков, рассматривал эпитет как разновидность метафоры, так как грань между ними можно провести только условно¹. А.Н. Веселовский разделял эпитеты на тавтологические

¹ Жирмунский В.М. Введение в литературоведение. СПб., 1996. С. 307.

(*белый свет*) и пояснительные (*холодный ветер*), различая в последних эпитет-метафору (*черная тоска*) и эпитет синкретический (*ясный сокол*)¹.

Споры о тропах ведутся давно, так как учение о них сложилось в античной поэтике и риторике. Еще Аристотель разделял слова на общеупотребительные и редкие, в том числе «переносные».

Предлагаемая ниже группировка средств художественной изобразительности и выразительности в определенной степени условна.

К словесным средствам художественной изобразительности будут отнесены эпитет, сравнение, аллегория, перифраз (а).

К тропам — метафора, метонимия, ирония, гиперболо, олицетворение, синекдоха, литота.

К фигурам — риторическая фигура, стилистическая фигура, фигура речи.

СЛОВЕСНЫЕ СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Эпи́тет (от греч. *epitheton* — приложение, прибавление) — художественное, образное определение, метафорическая характеристика лица, предмета, явления; слово, определяющее предмет или явление, подчеркивающее какие-либо его свойства, качества, признаки. Эпитет обогащает предмет в смысловом и эмоциональном отношении.

В отличие от обычного логического определения, которое выделяет данный предмет из многих, эпитет не содержит в себе разделительного значения. В выражении «синее небо» слово «синий» — логическое определение, так как обозначает цвет. А в есенинских строчках *Май мой синий, июнь голубой* слово «синий» — эпитет, так как подчеркивает цвет пробуждающейся весной природы.

У мастеров слова удачно подобранный эпитет создает целую картину. Так, строчка С. Есенина *Отговорила роща золотая березовым веселым языком* рождает в воображении картину золотой осенней рощи, которая прекрасна в своем рыжем наряде, и возника-

¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 74.

ет ощущение грусти, связанное с увяданием природы, неизбежном при наступлении зимы.

Эпитет всегда субъективен. Е. Баратынский предчувствовал наступление века разрушения в стихотворении «Последний поэт»: *Век шествует путем своим железным.* У А. Пушкина — *тяжелозвонкое скаканье* слышит обезумевший от страха Евгений в «Медном всаднике». В. Маяковский стремился обновлять «мастерскую слова» и создал яркие эпитеты: *Я иду сквозь револьверный лай* («Левый марш»), *хрестоматийный глянец* («Юбилейное»).

В фольклоре эпитеты были средством типизации (*тучи черные, столбовая дороженька* и т. д.). Для него характерны постоянные эпитеты (*красна девица, добрый молодец, буйная головушка*).

Эпитеты оказывают эмоциональное воздействие:

*Звенела музыка в сагу
Таким невыразимым горем.
(А. Ахматова)*

В. Брюсов в стихотворении «К портрету М.Ю. Лермонтова» подчеркивал при помощи метафорических эпитетов трагическое раздвоение поэта:

*И мы тебя, поэт, не разгадали,
Не поняли младенческой печали
В твоих как будто кованых стихах.*

Эпитет бывает простым, выраженным одним словом (*глухая ночь*), и сложным, в состав которого входит целая фраза:

*Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя,
Одна в глуши лесов сосновых
Давно, давно ты ждешь меня.*

В этой строфе из стихотворения А.С. Пушкина «Няне» первые два стиха — сложный эпитет к местоимению «ты».

По своему содержанию эпитеты могут быть разделены на *изобразительные*, которые выделяют существенные стороны изображаемого без оценочного элемента:

*Запал багровый день. Над тусклою водой
Зарницы синие трепещут беглой грозью.
Шуршит сухая степь сухим бьельем и рожью,
Вся млеет травами, вся дышит душной мглой...*

(М. Волошин)

и лирические, в которых выражается отношение писателя (поэта) к изображаемому.

У Н. Асеева лирический герой —

*Праздничный, веселый бесноватый,
С марсианской жаждою творить...*

С. Есенин с любовью пишет о матери: *Милая, добрая, старая, нежная...*

Иногда в одних и тех же эпитетах сочетаются и лирический, и изобразительный элементы.

Эпитетами могут быть различные части речи.

Прилагательные:

Ночи тюремны и глухи, Сны паутинны и тонки
(И. Анненский); *В стеклянной мгле трепещет серый воздух, Зеркальна влага океана* (М. Волошин).

Существительные:

И вот общественное мнение —

Пружина чести, наш кумир.

И вот на чем вертится мир.

(А. Пушкин)

Наречия:

Зеленый вал отпрянул и дугливо

Умчался вдаль, весь пурпуром горя...

Над морем разлилась широко и лениво

Певучая заря.

(М. Волошин)

Деепричастия:

Люблю грозу в начале мая,

Когда весенний первый гром,

Как бы резвяся и играя,

Грохочет в небе голубом.

(Ф. Тютчев)

Причастия:

Что, если я, завороженный,

Сознания оторвавший нить,

Вернусь домой уничиженный,

Ты можешь ли меня простить?

(А. Блок)

Причастие в первой строчке выступает как эпитет, во второй строчке причастие «оторвавший» логически объясняет предыдущее, а в третьей оно — сказуемое условного придаточного предложения.

Сравнение (лат. comparatio) — изобразительный прием, в котором одно явление или понятие проясняется путем сопоставления его с другим явлением. При перенесении значения с одного явления на другое сами явления не образуют нового понятия, а сохраняются как самостоятельные; прием, основанный на сопоставлении явления или понятия (объект сравнения) с другим явлением или понятием (средство сравнения), чтобы выделить какой-либо особо важный в художественном отношении признак объекта сравнения.

К сравнению в литературе прибегают тогда, когда выделение существенных признаков в изображаемом может быть осуществлено при помощи сопоставления его с чем-то знакомым и похожим:

*И шел, колыхаясь как в море челнок,
Верблюду за верблюдом.*

(М. Лермонтов)

По барханам шествуют верблюды, то опускаясь, то поднимаясь, и поэту это напоминает движение лодки по волнам моря.

Синтаксически сравнение выражается при помощи сравнительных союзов *как, словно, будто, точно, похож, ровно, как будто, что*:

*Как бронзовой золой жаровень,
Жуками сыплет сонный сар.*

(Б. Пастернак)

*Чьи-то руки
Напружили,
Точно луки,
Тополя.*

(М. Волошин)

*Как мокрые раздавленные сливы
У лошадей раскосые глаза...*

(Н. Асеев)

*Улица была — как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.*

(В. Брюсов)

Она, точно Демон, коварна и зла.

(М. Лермонтов)

*О России петь — что тоску забыть,
Что любовь любить, что бессмертным быть!
(И. Северянин)*

Возможны бессоюзные сравнения: *У меня ли молодца кудри — чистый ден* (Н. Некрасов); *И песня и стих — это бомба и знамя* (В. Маяковский). Здесь союзы опущены.

Сравнение бывает выражено и в форме творительного падежа: *Слово крошкой в руках улеглось* (А. Безыменский); *Я волком бы выгрыз бюрократизм* (В. Маяковский); *Соловьем залетным юность пролетела* (А. Кольцов); *Лежал закат костром багровым* (А. Ахматова).

Сближение разных предметов помогает раскрыть в объекте сравнения, кроме основного признака, также ряд дополнительных, что обогащает художественное впечатление.

Сравнения могут выступать в качестве средства передачи психологического состояния героя:

*Любимая!
Меня вы не любили.
Не знали вы, что в сонмище людском
Я был, как лошадь, загнанная в мыле.
Пришпоренная смелым ездоком.
(С. Есенин)*

Представление о безумно уставшей лошади, которую продолжает пришпоривать ездок, передает состояние поэта, который, будучи «чистым лириком», был вынужден жить «в годы трагедий и од» (М. Слоним).

По своей форме сравнения бывают прямыми и отрицательными. Выше были приведены прямые сравнения, ибо сопоставления предметов (явлений) даны в прямой, утвердительной форме.

В отрицательных сравнениях внешне явления отдельные, но внутренне сближены:

*Не ветер бушует над бором,
Не с гор побежали ручьи:
Мороз-воевода гозором
Обходит владенья свои.
(Н. Некрасов)*

В этом параллельном изображении двух явлений форма отрицания есть одновременно и способ сопоставления, и способ перенесения значений.

«В отрицательном параллелизме отрицается тождество двух явлений жизни — природы и человека при наличии их сходства», — замечает Г.Н. Пospelов¹. В развернутом сравнении устанавливается их сходство при отсутствии тождества. А.Н. Веселовский говорил о такой последовательности развития видов словесно-предметной изобразительности: «...человек: дерево; не дерево, а человек; человек, как дерево... Сравнение — это уже прозаический акт сознания, расчленившего природу»².

Сравнение может проходить через все произведение. Так, в лермонтовском стихотворении «Поэт» история поэта сравнивается с историей кинжала, который из грозного оружия превратился в украшение, висящее на ковре, а поэт «свое утратил назначенье», и голос его перестал звучать, «как колокол на башне вечевой».

Аллегория (от греч. *allegoria* — иносказание) — изображение отвлеченного понятия через конкретный образ, когда одно явление изображается и характеризуется через другое; конкретное изображение предмета или явления действительности, заменяющее абстрактное понятие или мысль; тип образности, основой которого является иносказание.

В аллегории присутствуют два плана: образно-предметный и смысловой, который первичен, так как образ фиксирует уже заданную мысль.

Аллегорический образ в отличие от «самодостаточного» художественного образа, в котором оба плана неразделимы, требует специального комментария. Предметный план аллегории должен объясняться.

Традиционно аллегория используется в басне, сатире, гротеске, утопии и сближается с жанром притчи. В ряде случаев аллегория служит средством создания образа или всей системы образов произведения.

В «Капитанской дочке» А.С. Пушкина в главе «Буря» юный Гринев слушает разговор хозяина постоялого двора с вожатым, смысл которого он понял много позже: *Да это наши!* — отвечал хозяин, продолжая иносказательный разговор. — *Стали было к вечерне звонить, да*

¹ Введение в литературоведение / Под ред Г.Н. Пospelова. С. 284.

² Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Историческая поэтика. М., 1989. С. 188–189.

попадя не велит: поп в гостях, черти на погосте. — Молчи, дядя, возразил мой бродяга, — будет дождик, будут и грибки, будет и кузов. А теперь (тут он мигнул опять) заткни топор за спину: лесничий ходит.

Аллегория в отличие от символа, в котором явление жизни воспринимается в прямом значении, — это нарочитое средство иносказания, в котором изображение (предмета, явления) обнаруживает переносное значение (служебное). Так, в сюжетах басен лиса сразу воспринималась как иносказательное изображение хитрого человека, например, в басне И.А. Крылова «Ворона и Лисица».

М. Горький в «Песне о Буревестнике» использовал символический образ птицы, которая предвещает бурю, а рядом с ней появляются аллегорические образы тех, кто боится бури: «глупый пингвин», стонущие чайки и гагары.

Аллегория может охватывать все произведение в целом; под изображаемыми в аллегорическом произведении существами, явлениями, предметами всегда подразумеваются другие лица, факты, вещи, как, например, в пушкинском стихотворении «Арион», в драме Кальдерона «Жизнь есть сон», в сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина, в философской сказке Вс. Гаршина «Attalea principis» и в рассказе «Красный цветок», в «Песне о Соколе» М. Горького, в романах А. Франса («Остров пингвинов») и К. Чапека («Война с саламандрами»).

Активно использовал аллегорию А. Платонов: «нормализованные» жизнь и труд «нормализованных» работников вызывают у него ассоциации с животной жизнью. Коллективистское содержание новой жизни еще больше усиливает платоновское ощущение «стадности» человеческого существования. Его аллегорические обобщения приобретают концептуальный характер, вынося приговор системе в целом: *... лошади сложенной массой миновали улицу и спустились в овраг, в котором содержалась вода... затем выбрались на береговую сушь и тронулись обратно, не теряя строя и сплочения между собой... На дворе лошади открыли рты, пища упала из них в одну среднюю кучу, и тогда обобществленный скот стал вокруг и начал медленно есть, организованно смирившись без заботы человека¹.*

¹ Буйлов В. А. Платонов и язык его эпохи // Русская словесность. 1997. № 3. С. 30.

С и м в о л в искусстве (от греч. *sýmbolon* — знак, опознавательная примета) — «универсальная эстетическая категория, раскрывающаяся через сопоставление со смежными категориями — о б р а з а х у д о ж е с т в е н н о г о, с одной стороны, знака и аллегории — с другой. Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ); но категория символа указывает на выход образа за собственные пределы, на присутствие некоего смысла, нераздельно слитого с образом, но ему не тождественного. <...> Переходя в символ, образ становится «прозрачным»; «смысл "просвечивает" сквозь него...»¹. Если образы складываются, то символами становятся, до символа возвышаются, поднимаются. Смысл символа не дан, а задан.

Символ, подобно метафоре и аллегории, образует переносные значения на основе связи между тем предметом или явлением, которые обозначаются каким-то словом в языке, и другим предметом или явлением, на которое переносится это же словесное обозначение.

Символ резко отличается от метафоры и аллегории, ибо наделен огромным множеством значений. Так, «весна» может отражать начало жизни, время года, наступление «новой жизни», пробуждение любви.

От аллегории символ отличается тем, что смысл символа нельзя просто дешифровать, он неотделим от структуры образа, и тем, что глубоко эмоционален:

*Я твоей любовной ласкою
Озарен и вижу сны.
Но, поверь, считаю сказкою
Небывалый знак весны.*

(А. Блок)

Символ отличается от метафоры. Метафору обычно относят к конкретному субъекту, и это удерживает ее в пределах значений, прямо или косвенно связанных с действительностью. Символ, напротив, легко преодолевает «земное тяготение». Он стремится обозначить вечное и ускользающее. Метафора углубляет понимание реальности, символ уводит за ее пределы.

В эссе о Гоголе В. Набоков пишет о способе трансформации образа в символ: «Шляпная коробка, которую

¹ Символ // Литературный энциклопедический словарь. С. 378.

Городничий надевает на голову, когда, облачившись в роскошный мундир, в рассеянности спешит навстречу грозному призраку, — чисто гоголевский символ обманного мира».

Из сказанного можно сделать вывод о том, что образ психологичен, метафора семантична, символика императивна, знак коммуникативен¹.

Так как олицетворение является особым видом метафоры, оно может выступить в роли символа, непосредственно связанного с центральной художественной идеей, вырастающего из системы частных олицетворений. «Так, поэтическая проза повести А.П. Чехова "Степь" пронизана олицетворениями-метафорами: красавец тополь тяготится своим одиночеством, полумертвая трава поет заунывную песню и т. п. Из их совокупности возникает верховное олицетворение: "лицо" степи, сознающей напрасную гибель своих богатств, богатства и вдохновения, — многозначный символ, связанный с мыслями художника о родине, о смысле жизни, беге времени. Олицетворение такого рода нередко близко к мифологическому олицетворению по своей общей значимости, "объективности", относительной несвязности с психологическим состоянием повествователя, но тем не менее не переходит черту условности, всегда отделяющую искусство от мифологии»².

Символы имеют долгую историю, восходя к обрядам и мифам. Они приходят в текст из языка многовековых культур, а в разные времена художники включают их в свои произведения, где символы получают новые значения.

Данте в «Божественной комедии» использовал разные значения слова «солнце». Он создал свою символику. У него солнце — символ космического равновесия (любовь, движущая «Солнце и другие светила»).

Немецкие романтики в своих воззрениях опирались на И.-В. Гете, который понимал все формы природного и человеческого творчества как значащие и говорящие. Гете связывал «неуловимость и нерасчлененность символа не с мистической потусторонностью, но с неизменной органичностью выражающихся через символ начал».

¹ Теория метафоры. М., 1990. С. 22–32.

² Зарецкая Е.Н. Риторика. М., 1999. С. 404.

В эстетическую сферу символ возвращается в конце XIX в. благодаря теории символизма. Знание о принадлежности художника к символизму «заставляет» читателя воспринимать «солнце», «звезды», «метель» не как атрибуты пейзажа, а как слова-символы.

К. Бальмонт написал «Сонеты Солнца». И один из своих сборников назвал «Будем как солнце», в котором есть такие строки:

*Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце
И синий кругозор.
Я в этот мир пришел, чтобы видеть Солнце
И выси гор.*

Каждый элемент художественной системы может быть символом — метафора, сравнение, пейзаж, деталь художественная, заголовок и даже литературный герой. Такие библейские персонажи, как Каин и Иуда, стали символом предательства, литературные герои Дон Жуан и Дон Кихот, Моцарт и Сальери также несут в себе символическое обозначение человеческих пороков или достоинств.

Символичны названия пьесы А.Н. Островского «Гроза» (гроза стала символом отчаяния и очищения) и рассказа Л. Андреева «Красный смех», воплотившего безумие войны. Образ «черного неба» и «ослепительно сияющего черного диска солнца» в шолоховской эпопее «Тихий Дон» символизируют отчаяние человека, потерявшего надежду на счастье.

В романе Н. Готторна «Алая буква» много романтической символики в деталях: на первой странице романа описывается городская тюрьма в Бостоне, у порога которой растет розовый куст (тюрьма — символ насилия, «черный цвет цивилизации»; розовый куст, который «рос здесь с незапамятных времен», — поэтический символ, напоминание о красоте и жизненной силе, которые нельзя заточить в камеру). И на последней странице романа есть выразительная деталь-символ: завершает книгу надпись на надгробной плите Эстер — «На черном поле сияет алая буква "А"».

У. Фолкнера отличает способность создавать детали, одновременно и реалистические, и символические. Вторая часть романа «Шум и ярость», построенная на внутреннем монологе Квентина, посвящена

последнему дню его жизни перед задуманным самоубийством. И определяющую роль в понимании душевного состояния героя, вступившего в разлад со временем, играет образ часов как символа времени, которое он пытается остановить. Квентин старается сломать часы, но они продолжают идти и без стрелок, приближая его к смерти.

Перифраз (á) (от греч. periphrasis — окольный оборот, описательное выражение, иносказание) — стилистический прием, состоящий в замене слова или словосочетания описательным выражением, указывающим на какие-либо существенные в данном случае, важные в художественном отношении свойства, качества, признаки лица, предмета, явления.

В перифразе название предмета, человека, явления заменяется указанием на его признаки, как правило, наиболее характерные, усиливающие образность речи. Например: говоря «певец весенних дней пернатый», Г. Державин имеет в виду соловья. «Помысли, земнородных племя», — призывает людей М. Лермонтов.

Г.П. Абрамович называет перифразом «замену собственного имени или названия описательным выражением», приводя в примеры пушкинские (Петр I — «герой Полтавы», Байрон — «певец Гяура и Жуана») и лермонтовский (Пушкин — «невольник чести») перифразы¹. А. Ахматова называет Демона «бессмертным любовником Тамары», вспоминая лермонтовскую поэму.

Частный случай перифраза — **эвфемизм** (от греч. euphemismos, от eu — хорошо, phemi — говорю) — слово или выражение, употребляемое вместо непристойных или интимных. Дарья Платоновна у Лескова о беременной женщине ни за что не брякнет, как груше, что она, дескать, беременна, а скажет: «она в своем марьяжном интересе».

В поэме А. Твардовского «Василий Теркин» герой так выражал свое презрение к летающим снарядам противника, что рассказать об этом поэт мог, только прибегая к эвфемизму:

*Сам стоит с воронкой рядом
И у хлопцев на виду,*

¹ Абрамович Г.П. Введение в литературоведение. М., 1970. С. 183.

*Обратясь к тому снарягу,
Справил малую нужду.*

В бытовой речи, когда говорится о явлениях физиологии, тоже употребляются эвфемизмы. Но если существует боязнь употребить грубое или резкое слово, то речь может стать манерной. А.С. Пушкин высмеивал это в эпиграмме на М. Каченовского «Журналами обиженный жестоко»:

*Иная брань, конечно, неприличность.
Нельзя писать: такой-то де старик,
Козел в очках, плюгавый клеветник,
И зол и подл: все это будет личность,
Но можете печатать, например,
Что господин Парнасский старовер,
В своих статьях бессмыслицы оратор,
Отменно вял, отменно скучноват,
Тяжеловат и даже туповат;
Тут не лицо, а только литератор.*

Во второй части используются эвфемизмы, хотя, по сути, в ней так же резко сказано о журналисте, как и в первой.

В книжной словесности эвфемизмы употребляются по этическим, эстетическим и индивидуально психологическим соображениям.

Аллегии, перифразы, эвфемизмы широко используются в эзоповом языке.

Большое значение в художественной, особенно стихотворной речи, имеет семантическая словесная изобразительность и выразительность, заключающаяся в том, что писатель употребляет слова в переносном значении. Не случайно А.А. Потебня считал, что «...поэзия есть всегда иносказание». Он различал иносказательность «в обширном смысле слова», куда включал проблему поэтического образа, и в «тесном смысле» — как переносность (метафоричность)¹.

Троп (от греч. tropos — поворот, оборот речи) — «употребление слова в переносном (не прямом) его значении для характеристики какого-либо явления при помощи вторичных смысловых оттенков, присущих этому слову и уже непосредственно не связанных с его основным значением. <...>

¹ Потебня А.А. Русская словесность: От слова к словесности. М., 1997. С. 35 — 36.

Троп представляет собой в принципе двухчастное словосочетание, в котором одна часть выступает в прямом, а другая — в переносном значении. <...> При перенесении слово теряет свое основное значение, на первый план выдвигается одно из вторичных»¹.

Приведем две строки тютчевского стихотворения «Есть в осени первоначальной...»:

*Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде...*

В первой строке паутина сравнивается с тонким волосом, во второй эпитет «праздная борозда» позволяет создать целую картину завершения деревенской страды. Л.Н. Толстой заметил по поводу этих строчек: «Здесь это слово "праздной" как будто бессмысленно, и в стихах так сказать нельзя, а между тем этим словом сразу сказано, что работы кончены, все убрали, и получается полное впечатление. В уменье находить такие образы и заключается искусство писать стихи...»².

Соотнесение прямого и переносного значения слов основывается на сходстве сопоставительных явлений, или на контрасте, на смежности их — отсюда возникают различные виды тропов (метафора, метонимия, гиперболы и др.).

А. Белый написал «Сентиментальный романс», в котором вспоминает об ушедшем друге. Используя олицетворение, поэт создает поэтическую картину поющего рояля и ночи, разделяющей с лирическим героем печаль о друге:

*Открыт рояль,
Поет и плачет клавиш;
Ночь возвестила
Колокола медь.
И — гасит звезды
Бледной позолотой;
И — дышит в зале
Бархатною тьмой.*

Троп представляет собой общее явление языка, которое расширяет границы употребления слова, ибо использует множество присущих ему вторичных оттенков. Говоря о деревьях или растениях, мы говорим,

¹ Троп // Словарь литературоведческих терминов. С. 427.

² Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. М., 1959. С. 314–315.

прибегая к логическому определению, обозначающему цвет, что у них «зеленые листья», а в строчке «Среди зеленой тишины нахлынувшего лета...» слово «зеленый» дано в переносном значении, благодаря чему в воображении возникает картина: человек находится в лесу (в саду, в парке), где много зелени, где очень тихо и кажется, что тишина тоже окрашена в зеленый цвет.

Писатель (поэт) прибегает к тропам не для «украшательства». Тропы помогают создать образ, с их помощью можно выделить существенную сторону в изображаемом. Употребление тропа должно быть строго оправдано. Тропы усиливают эмоциональную окраску речи, углубляют представления о предметах и явлениях. Тропы выступают как одна из выразительных сторон авторской речи и как средство индивидуализации речи персонажей в литературном произведении. Особенно к ним тяготеют романтики. Вспомним, как описывает море В.А. Жуковский:

*Когда же собираются темные тучи,
Чтоб ясное небо отнять у тебя —
Ты бьешься, ты воешь, ты волны подъямешь,
Ты рвешь и терзаешь враждебную мглу...
И мгла исчезает, и тучи уходят,
Но, полное прошлой тревоги своей,
Ты долго вздымаешь испуганны волны...*

Используя эпитеты и олицетворения, поэт пишет о море, как о живом, страдающем существе.

И в «Песне о Соколе» у М. Горького при описании моря, *мягкого и серебристого, ветер ласково гладил атласную грудь моря, зеленоватые волны.*

Анализ тропа плодотворен только в том случае, если он рассматривается не только в формальном, но и в содержательном плане. А.А. Потебня замечал: «Для поэтического мышления в тесном смысле слова троп есть всегда скачок от образа к значению»¹. И в своей иносказательности значение слов сохраняет номинативность, хотя она становится более сложной. Тропы характерны не только для поэзии, но и для прозы. Н. Гоголь писал: «Роман, несмотря на то, что в прозе, может быть поэтическим созданием»² и назвал «Мерт-

¹ Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 421.

² Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1967. Т. 6. С. 501.

вые души» поэмой. Его последователем был А. Белый, стилевой доминантой произведений которого была иносказательность.

Учение о тропах сложилось в поэтике и риторике. Аристотель называл слова с переносным значением «метафорами». Гораздо позднее в науке о литературе каждый из видов тропов получил свое название.

Остановимся на разновидностях тропов.

М е т а ф о р а (от греч. *metaphora* — перенесение) — перенос по сходству — вид тропа, в котором отдельные слова или выражения сближаются по сходству их значений в языке. Метафора не только средство лексической выразительности, но и способ построения образа. В «Поэтике» Аристотеля говорится: «Всего важнее быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого; это — признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры — значит подмечать сходство»¹.

Надо уметь видеть второй план метафоры, скрытое сравнение, которое в ней содержится. Метафора заставляет работать мысль и воображение:

*Улыбкой ясною природа
Сквозь сон встречает утро года.*

У Пушкина все ясно и прозрачно: *утро года* — это весна.

Предшествующими метафоре элементами образности являются сравнения, эпитет, параллелизм. Например, если встречаются такие выражения, как «железный стих», «утро седое», то их называют метафорическими эпитетами.

Необычны и остроумны метафоры В. Маяковского:

*Вот и вечер
В ночную жуть
Ушел от окон,
Хмурый,
Декабрь.
В дряхлую спину хохочут и ржут
Канделябры.*

Использование неологизма (*декабрь*) создает неповторимый эффект.

¹ Поэтика / Аристотель // Аристотель и античная литература / (Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М., 1978.

И еще:

*Витрины и окна тушит город,
город
устал и сник,
И только туч
выпотрашивает туши
кровавый закат-мясник.*

Во всех этих метафорах есть элемент олицетворения: *вечер ушел, окна тушит город, выпотрашивает туши кровавый закат-мясник* — природа, город очеловечиваются. На основе метафорического словоупотребления создаются образы-олицетворения, в которых на явления природы, неодушевленные предметы и на животных переносятся свойства и способности человека.

У Маяковского метафора — своего рода микромодел, и она является выражением индивидуального видения мира, поэтому Р. Якобсон в русле общей полемики футуристов с акмеистами называл Маяковского поэтом метафор: «В стихах Маяковского метафора, заостря символистскую традицию, становится главной чертой»¹.

В отличие от распространенной «бытовой» метафоры («день прошел», «снег лежит», «вода бежит») индивидуальная метафора содержит высокую степень художественной информативности.

Метафора, как и сравнение, переносит свойства одного предмета или явления на другой, но в отличие от сравнения, где присутствуют оба компонента, в метафоре присутствует только один. Второй как бы скрыт, он только подразумевается: в блоковской метафоре «жизни гибельный поток» признак сразу дан в новом параллельном единстве художественного образа.

Метафора — самый емкий троп. Она способна высветить с совершенно новой, необычной стороны предмет или явление, сделать текст неповторимо поэтическим. Метафоричность — одно из главных свойств художественного, словесно-образного мышления. В метафорах проявляется способность художественного слова открывать новые соотношения смысловых, реаль-

¹ Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Работы по поэтике. М., 1987. С. 326.

ных понятий. Метафора — не простое сравнение, а сравнение, доведенное до такой степени близости сравниваемых предметов, что они как бы полностью сливаются друг с другом в воображении автора. Например, у А.С. Пушкина в «Пророке»:

*Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился,
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился.*

Духовной жаждою томим — метафора, таящая в себе мысль о стремлении к познанию истины, столь же сильным, как стремление утолить жажду. Развернуть ее в обычное сравнение невозможно, так как она потеряет свою многозначность.

Рассмотрим еще один пример:

*Пчела из кельи восковой
Летит за данью полевой.*
(А. Пушкин)

В первой строке скрытое сравнение сот с кельями — маленькими комнатками, в которых в монастырях живут монахи, — создает неповторимый образ. Во второй — пчела, собирая нектар, как бы получает дань с каждого цветка, как в одно и то же время брали дань с побежденных завоеватели.

Метафоры бывают простые и развернутые. Развернутыми называются те метафоры, в которых метафорический образ охватывает несколько фраз или периодов (например, образ «птицы-тройки» в «Мертвых душах» Гоголя), или даже распространяется на все произведение, чаще всего лирическое. Вот пример развернутой метафоры, на которой построено стихотворение А.С. Пушкина:

*Телега жизни
Хоть тяжело подчас в ней бремя,
Телега на ходу легка;
Ящик лихой, седое время,
Везет, не слезет с облучка.*
*С утра садимся мы в телегу;
Мы рады голову сломать
И, презирая лень и негу,
Кричим: пошел!..*

*Но в полдень нет уж той отваги;
Порастрясло нас; нам страшней
И косогоры, и овраги;
Кричим: полегче, дуралей!*

*Катит по-прежнему телега;
Под вечер мы привыкли к ней
И дремя едем до ночлега —
А время гонит лошадей.*

Это стихотворение представляет собой широко развернутый метафорический образ. Пушкинская метафора так похожа на привычный для того времени образ — «телегу», что теряется грань между ними. В названии его заложена метафора; поэт изображает три периода жизни человека (юность, зрелость, старость), создавая тонкую психологическую зарисовку.

Исторически метафора возникла в эпоху распада мифологического сознания, и ее возникновение стало началом процесса абстрагирования конкретных представлений, рождения художественного образа.

В литературе XX в. происходит своеобразная метафоризация мира. О. Мандельштам отметил, что метафора в какой-то степени стала перерастать функции тропа: «...только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть сравнение»¹.

Используется метафора и в прозе. Метафорически выразительно и пластично было слово Ю. Олеши, мир которого был заполнен красками, цветом, образами. В романе «Зависть» в поэтическом Николае Кавалерове — alter ego автора — при виде юной Вали родилась великолепная метафора: *Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев.*

Метафоричен язык А. Платонова. Словам, утратившим в устойчивых речевых формулах свое прямое, предметное значение, он возвращает изначальный смысл. Примером превращения переносного значения в прямое, являются фразы Насти. Заболевшая девочка просит Чиклина: *Попробуй, какой у меня страшный жар под кожей. Сними с меня рубашку, а то сгорит...* «Жар», вызванный высокой температу-

¹ Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967. С. 83.

рой, превращается в настоящий огонь — фраза до-страивается с учетом нового значения слова, и рождается страх от того, что девочка действительно «сгорает» в ужасающей бессмыслице и жестокости жизни, которая окружает ее («Котлован»).

Как заметил Ортега-и-Гассет, «метафора удлинит руку разума».

Метонимия (от фр. *metonymie* — переименование) — вид тропа: обозначение предмета или явления по одному из его признаков, когда прямое значение сочетается с переносным.

*«Все мое» — сказала злато;
«Все мое» — сказал булат,
«Все куплю» — сказала злато;
«Все возьму» — сказал булат.*

(А. Пушкин)

Здесь: *злато* — метонимия богатства, *булат* — военной силы.

Метонимия имеет дело только с теми связями и сочетаниями, которые существуют в самой жизни. В метонимии явление или предмет познаются с помощью других слов и понятий. Представление о понятии в метонимии дается с помощью косвенных признаков или вторичных значений. В пушкинской «Полтаве» *все поле охнуло*, т. е. охнули все воины, участники сражения. Этот прием усиливает поэтическую выразительность речи.

Метонимия часто встречается в обыденной речи. Иногда название содержимого заменяется названием содержащего: *Я три тарелки съел* — отбивается в крыловской басне Фока от соседа Демьяна, угощавшего его ухой.

Иные действия могут обозначаться названиями тех средств (орудий, органов), с помощью которых они осуществляются:

*Ты вел мечи на пир обильный,
Все пало с шумом пред тобой...*

(А. Пушкин)

Здесь: *мечи* — это воины.

Существуют метонимические обороты, в которых тот или иной предмет или явление обозначаются по имени его создателя: Некрасов мечтал о времени, когда народ «Белинского и Гоголя с базара понесет».

Встречаются метонимии, в которых предметы обозначаются через название вещества, из которого они сделаны: *Не то на серебре — на золоте егал* (А. Грибоедов).

А. Платонов, который писал «не языком мысли», но «языком чувств», отражая современную ему действительность, внося в него элементы гиперболизации и метафоричности, активно использует метонимический перенос, особенно при описании коллективистского сознания в сценах, когда умирают все одинаково и одновременно: *Какую лошадь портит, бюрократ! — думал колхоз; Вышедши наружу, колхоз сел у плетня и стал сидеть, озирая всю деревню; А куда? — спросил колхоз.*

Использовал он и метонимическое олицетворение, придавая тем самым безличным в основе своей советским административно-политическим инстанциям характер сознательно действующей казенной силы. В качестве действующих лиц у него могут выступать даже отвлеченные понятия: *...однако этот молотобоец не числился членом колхоза, а считался лицом, и профсоюзная линия, получая сообщения об этом официальном батраке, одним во всем районе, глубоко тревожилась.*

Прием метонимии позволяет А. Платонову показать и уродливый лик власти: *...Это окрпрофбюро хотело показать вашей первой образцовой артели...; Администрация говорит, что стоял и думал среди производства, — сказали в завкоме.*

Посредством метонимии передается казенное отношение представителей власти к трудящимся: *Чиклин глядел вслед ушедшей босой коллективизации, не зная, что нужно дальше предполагать; ...пивная для отходников и низкооплачиваемых категорий...¹*

Мы обозначили виды качественных метонимий, однако есть количественная метонимия, получившая название синекдохи.

Синекдоха (от греч. *sinekdoche*) — один из тропов, вид метонимии, состоящий в перенесении значения с одного предмета на другой по признаку количественного между ними отношения.

¹ Буйлов В.А. Платонов и язык его эпохи. С. 32.

Явления, приводимые в связь посредством метонимии и образующие «предметную пару», соотносятся друг с другом как целое и часть:

Часть явления называется в значении целого:
И вы, мундиры голубые... (М. Лермонтов), т. е. жандармы; *Все флаги в гости будут к нам* (А. Пушкин), т. е. корабли из разных стран. У Ломоносова: *Премудрость тамо зиждет храм / Невежество пред ней бледнеет*.

Единственное число в значении общего: *Где бы русский мужик не стонал* (Н. Некрасов) — имеется в виду русский народ.

Замена числа множеством: *Мильоны вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы* (А. Блок).

Замена видового понятия родовым (и наоборот):

*Ну что ж,
 Садись, светило!
 (В. Маяковский)*

Разновидностью синекдохи является употребление имен собственных в нарицательном значении: *Мы все глядим в Наполеоны* (А. Пушкин). М.В. Ломоносов был уверен, *Что может собственных платонов / и быстрых разумом ньютонов / Российская земля рождать*.

Художественные особенности метонимии неразрывно связаны с характером литературного стиля и творческого почерка автора.

Владение метонимическими оборотами делает речь более сжатой, экономной и выделяет в изображаемом предмете (явлении) самое главное.

Олицетворение, или прозопопея (греч. просороп — лицо и роіеο — делаю) — особый вид метафоры: перенесение человеческих черт (шире — черт живого существа) на неодушевленные предметы и явления. Олицетворение как иносказание — один из распространенных художественных тропов.

В народной поэзии и индивидуальной лирике (например, у С. Есенина) жизнь окружающего мира, преимущественно природы, привлеченная к участию в душевной жизни персонажа, или лирического героя, разделяется признаками человекоподобия: даром речи, способностью мыслить и чувствовать:

*Терек воеет, дик и злобен,
Меж утесистых громад...
(М. Лермонтов)*

*Клубятся тучи, млея в блеске алом.
Хотя в росе понежиться поля...
(А. Фет)*

*Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана,
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя...
(М. Лермонтов)*

У Лермонтова слова *ночевала* — *груди* — *умчалась* — *морщина* — *одиноко* — *задумался* — *плачет* подчеркивают, что перед нами не просто описание природы, а метафора-олицетворение, в которой заключено размышление о молодости и старости, об одиночестве человека.

Олицетворение природы было присуще не развитому еще человеческому сознанию и нашло отражение в памятниках древнего творчества, затем оно стало одним из поэтических средств; расширилась сфера его применения, в него стали входить не только явления природы, но предметы и понятия.

Олицетворение предмета:

*Изба-старушка челюстью порога
Жует пахучий мякиш тишины.
(С. Есенин)*

Олицетворение действия:

*Я свистну — и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство.
(А. Пушкин)*

*И опять на листья без дыханья
Пали гроздьга смутной чередой.
Безымянное воспоминанье,
Не засни, откройся мне, постой.
(В. Набоков)*

Олицетворение результатов человеческой деятельности:

*Два бешеных винта, два трепета земли,
Два грозных грохота, две ярости, две бури,
Сливая лопасти с блистанием лазури,
Влекли меня вперед. Гремели и влекли.
(Н. Заболоцкий)*

Гипербола (от греч. *hyperbole* — преувеличение) — художественный прием, основанный на преувеличении тех или иных свойств изображаемого предмета или явления. «В отличие от метафоры, метонимии и иронии, представляющих собой переименования по качественному признаку, гипербола состоит в переносе значения по количественному признаку. Точнее, гипербола заключается в количественном усилении признаков предмета, явления, действия, что для простоты иногда называют “художественным преувеличением”»¹.

Используя гиперболу, автор может усиливать впечатление от достоинств или недостатков своих героев. Подчеркнуто гиперболически Гаргантюа у Рабле; критики отмечали некоторую гиперболичность образа Базарова, в котором крайне преувеличены были недостатки: полное неприятие искусства и пр. Гипербола — важный способ обрисовки характеров персонажей.

В лирической поэзии гипербола — мощный способ соединения мысли и эмоции. В. Маяковский называл этот сплав «чувствующей мыслью». Он часто прибегал к гиперболе (стихотворения «Я», «Наполеон», «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» в день, когда в сто сорок солнц закат пылал, поэма «150 000 000»).

Иногда сюжетная гипербола может переходить в гротёск — в смелое отклонение от жизненного правдоподобия. Примеры этого мы часто встречаем у М.Е. Салтыкова-Щедрина, в частности, в «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил», а потом сам сплел веревку, которой его и привязали к дереву, чтобы он не сбежал.

У В. Маяковского с сюжетной гиперболой мы встречаемся в стихотворении «Прозаседавшиеся», в котором гипербола помогает поэту пристально всмотреться в современную жизнь и показать ее фантастичность:

*Взъяренный,
на заседание
врываюсь лавиной,
дикие проклятья горогой изрыгая,
Ивижу:*

¹ Горшков А.И. Русская словесность: От слова к словесности. С. 123–124.

Сияят людей половины.
 О, гьявольщина!
 Где же половина другая?
 «Зарезали!
 Убили!»
 Мчусь, оря.
 От страшной картины свихнулся разум:
 И слышу
 Спокойнейший голосок секретаря:
 «Оне на двух заседаниях сразу.
 В день
 заседаний на двадцать
 надо поспеть нам.
 Поневоле приходится раздвояться.
 До пояса здесь,
 а остальное
 там».

Стихийное преувеличение явлений жизни встречалось еще в устном творчестве. Существенной стороной первобытного мировоззрения и творчества была гиперболизация. В эпоху Возрождения гипербола превратилась в средство выражения художественного содержания, а у романтиков гиперболизм становится приемом изображения.

Л и т о т а (от греч. *litotes* — простота) — троп, обратный гиперболе (более точное название — *м е й о с и с*) — художественное преуменьшение, например: *мальчик-с-пальчик*, *избушка на курьих ножках*, *Дюймовочка*, *мужичок с ноготок*. Этот троп близок к *э м ф а з е* и *и р о н и и*.

Переносный смысл в литоте, как и в гиперболе, состоит, «в отличие от других тропов, не в том, что под сказанным следует разуместь какие-то другие явления, а в том, что огромное, не соответствующее реальности преувеличение и преуменьшение размеров изображаемого не является буквальным»¹.

Гипербола и литота часто выступают вместе, что усиливает идейно-эмоциональную оценку и сатирико-обличительный пафос произведения, поэтому их так много в романтических и сатирических произведениях. Эти тропы мастерски использовал Н.В. Гоголь: *Див-*

¹ *Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. М., 1975. С. 164.*

но устроен свет. Тот имеет отличного повара, но, к сожалению, такой маленький рот, что больше двух кусков никак не может пропустить, другой имеет рот величиною с арку главного штаба, но, увы, должен довольствоваться каким-нибудь немецким обедом и картофелем. А вот Н.В. Гоголь рисует неискренность, лицемерие правителя канцелярии: *Прошу посмотреть на него, когда он шутит среди своих подчиненных, — да просто от страха и слова не выговоришь! гордость и благородство, и уж чего не выражает лицо его? просто бери кисть и рисуй: Прометей, решительно Прометей! Высматривает орлом, выступает плавно, мерно. Тот же самый орел, как только вышел из комнаты и приближается к кабинету своего начальника, куропаткой такой спешит с бумагами под мышкой, что мочи нет. В обществе и на вечеринке будь все небольшого чина, Прометей так и останется Прометеем, а чуть повыше его, с Прометеем сделается такое превращение, какого и Овидий не выдумает: муха, меньше мухи, уничтожился в песчинку!*

Литотой называется и прием определения какого-либо явления или понятия через отрицание противоположного, что также ведет к преуменьшению объективных качеств определяемого (если мы скажем: *Это небезынтересно*, то такое выражение не будет содержать столь же определенной оценки, как: *Это интересно*). Например:

*Тот час уже в окно стучался
Не без торжественных затей.*

(А. Твардовский)

Иро́ния (от греч. εἰρωνία, букв. — притворство) — осмеяние, содержащее в себе оценку того, что осмеивается; одна из форм отрицания.

Отличительным признаком иронии является двойной смысл, где истинный — не прямо высказанный, а подразумеваемый. Ирония предполагает употребление слов в контрастном контексте. Например, у Крылова Лиса, насмехаясь над глупостью Осли, говорит: *«Откуда, умная, бредешь ты голова?»*. Иронические обороты речи чаще всего употребляются в юмористической и сатирической литературе. Н.В. Гоголь в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» иронически восторгается горо-

дом Миргородом, утопавшем в грязи: *Чудный город Миргород! Каких только в нем нет строений! И под соломенной, и под очерятною (камышовой) крышей; направо улица, налево улица, везде прекрасный плетень; по нем вьется хмель, на нем висят горшки, из-за него подсолнечник выказывает свою солнцеобразную голову, краснеет мак, мелькают толстые тыквы... Роскошь! <...> Если будете подходить к площади, то, верно, на время остановитесь полюбоваться видом: на ней находится лужа, удивительная лужа! Единственная, какую только вам удавалось видеть! Она занимает почти всю площадь. Прекрасная лужа!* Притворно-насмешливый тон гоголевского описания выражает его насмешливое, ироническое отношение к провинциальному городу. Иногда ирония Гоголя становилась резкой и переходила в сарказм.

Активно пользовался иронией как художественным и стилистическим средством сатирического отображения действительности А. Платонов, и у него ирония нередко граничила с сарказмом. Писатель смеялся над советскими лозунгами, ставшими для некоторых способом мышления: *Эх!.. — жалобно произнес кузнец. — Гляжу на детей, а самому так и хочется крикнуть: «Да здравствует Первое мая!»*

Ирония достигла расцвета еще в философии Сократа, хотя сам он не пользовался этим термином: последний стал определением его критической манеры со времен Платона. Не удивительно, если вспомнить ироническое отношение Сократа к самому себе: «Я знаю только то, что ничего не знаю».

В немецкой литературе и философии XVIII в. оформился особый тип романтической иронии, которая выразилась в форме субъективного отрицания жизни буржуазного общества с его страстью к накопительству. Ирония в XX в. получила новый оттенок в творчестве писателей-экзистенциалистов, которые стали отрицать всякую истину, кроме экзистенциальной. Важное место ирония заняла в конце XIX — начале XX в. в творчестве Б. Брехта, А. Франса, К. Чапека.

В статье «Ирония» в «Литературном энциклопедическом словаре» отмечены разные виды иронии в русской литературе: «мстительница» и «утешительница» у А.И. Герцена; «насмешливая критика» рево-

люционных демократов В.Г. Белинского, Н.А. Некрасова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.Г. Чернышевского (образ «проницательного читателя» в романе «Что делать?»); сливающаяся со стихией юмора у Н.В. Гоголя; пародийная у Козьмы Пруткина; романтическая у А. Блока. Различные виды и оттенки иронии восприняты и развиты В.В. Маяковским, М.М. Зощенко, М.А. Булгаковым, Б.К. Олешей, В.П. Катаевым¹. Хочется добавить к этому списку имена Ф. Искандера, В.М. Шукшина.

«Скрытность» насмешки, маска серьезности отличают иронию от юмора, а «ироническое отношение реализуется весьма многообразно: с помощью *гротеска* (Дж. Свифт, Э.Т.А. Гофман, М.Е. Салтыков-Щедрин), *парадокса* (А. Франс, Б. Шоу), *пародии* (Л. Стерн), *остроумия*, гиперболы, контраста, соединения различных речевых стилей и т. д.²

С а р к а з м (др.-греч. *sarkasmós* — терзание) — сатирическая по направленности, особо язвительная ирония, с предельной резкостью изобличающая явления, особо опасные по своим общественным последствиям, одно из важных стилистических средств сатиры. Связь сарказма и иронии замечена еще античными теоретиками, выделявшими четыре ее вида: *остроумие*, *шутливая насмешка*, *насмешка*, *издевательство*. Сущность сарказма не исчерпывается более высокой степенью насмешки или обличения, а заключается в особом соотношении двух планов — подразумеваемого и выражаемого. В иронии дан лишь второй план и выдержано иносказание, в сарказме иносказание ослабляется или снимается³. Сарказм — это исчезающая, точнее, дезаурируемая, ирония.

Нередко сарказм открыто обнажает негативную оценку в тексте, следующую за видимым восхвалением. Так, Некрасов в стихотворении «Размышления у парадного подъезда» отрицательно характеризует *властельца роскошных палат*, содержанием жизни которого являются *упоение лестью бесстыдною, волокитст-*

¹ Ирония // Литературный энциклопедический словарь. С. 132.

² Там же. С. 132.

³ Сарказм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 315–317.

во, обжорство, игра и который глух к добру. Поэт предупреждает ему печальный конец:

*Ты уснешь, окружен попечением
Дорогой и любимой семьи
(Ждущей смерти твоей с нетерпением)...*

Поэт саркастически пишет об этом человеке как о герое:

*И сойдешь ты в могилу... герой,
Втихомолку, проклятый отчизною,
Возвеличенный громкой хвалой!*

ПОЭТИЧЕСКИЙ СИНТАКСИС

Художественная речь требует внимания к ее оттенкам и нюансам. «В поэзии любой речевой элемент превращается в фигуру поэтической речи»¹.

Образность художественной речи зависит не только от выбора слов, но и от того, как эти слова сочетаются в предложении и других синтаксических конструкциях, с какой интонацией они произносятся и как звучат. Образной выразительности речи способствуют особые приемы построения фраз и предложений, получивших название синтаксических фигур.

Фигу́ра (от лат. *figura* — очертания, образ, вид) (риторическая фигура, стилистическая фигура, фигура речи) — обобщенное название стилистических приемов, в которых слово в отличие от тропов не обязательно выступает в переносном значении. Их выделение и классификация были начаты античной риторикой. Фигуры построены на особых сочетаниях слов, выходящих за рамки обычного «практического» употребления и имеющих целью усиление выразительности и образности текста. Поскольку фигуры образуются сочетанием слов, в них используются те или иные стилистические возможности синтаксиса, но во всех случаях очень важны значения образующих фигуру слов.

Синтаксические фигуры индивидуализируют речь, придают ей эмоциональную окраску. Можно говорить об организационной роли синтаксических фигур в том или ином фрагменте художественного произведения и даже в целом тексте.

¹ Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: за и против: Сб. ст. М., 1975, С. 228.

Существуют различные классификации синтаксических фигур. Тем не менее при всем многообразии подходов к их выделению можно определить две группы:

- 1) фигуры прибавления (убавления), которые связаны с увеличением (уменьшением) объема текста и несут определенную смысловую нагрузку;
- 2) фигуры усиления, которые связаны с повышением эмоциональности и расширением смыслового содержания. Внутри этой группы можно выделить такие подгруппы, как «чистые» фигуры усиления (градация), риторические фигуры, фигуры «перемещения» (инверсия), фигуры «противоположения» (антитеза).

Рассмотрим фигуры прибавления (убавления). К ним относятся все виды повторов, служащие для выделения и акцентирования важных моментов и звеньев предметно-речевой ткани произведения.

Р.О. Якобсон, ссылаясь на древнеиндийский трактат «Натьяшастра», где о повторе, наряду с метафорой, говорится как об одной из основных фигур речи, утверждал: «Существо поэтической ткани состоит в периодических возвратах»¹. Всякого рода возвраты к уже сказанному, обозначенному очень разнообразны в лирических произведениях. Повторы были исследованы В.М. Жирмунским в работе «Теория стиха» (в разделе «Композиция лирических произведений»), ибо повторы различных типов имеют большое значение в строфической композиции стихотворения, в создании особой напевной интонации.

Повторы очень редки в деловой речи, часты — в ораторской и художественной прозе и достаточно распространены в стихах. Ю.М. Лотман, приведя строки Б. Окуджавы:

*Вы слышите, грохочет барабан,
Солдат, прощайся с ней, прощайся с ней...*

и пишет: «Второй стих совсем не означает приглашения попрощаться дважды. В зависимости от интонации чтения, он может означать: "Солдат, торопись прощаться, повод уже уходит" или "Солдат, прощайся с ней, прощайся навсегда..." Но никогда: "Солдат, прощайся с ней,

¹ Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1985. С. 99, 124–125.

еще раз прощайся с ней". Таким образом, удвоение слова означает не механическое удвоение понятия, а другое, новое, усложненное его содержание»¹.

В слове «заключено его вещественное содержание плюс экспрессивный ореол, более или менее сильно выраженный. Очевидно, что при повторении содержания вещественное (предметное, понятийное, логическое) не меняется, зато заметно усиливается экспрессия, даже нейтральные слова становятся эмоциональными <...> повторенное слово всегда экспрессивно сильнее предыдущего, создает эффект градации, эмоционального нагнетения, столь важный в композиции как целого лирического стихотворения, так и его частей»².

Повтор в точно фиксированном месте стихотворения имеет еще большее композиционное и экспрессивное значение. Речь идет о таких видах повторов, как рефрен, анафора, эпифора (они будут рассмотрены ниже), стык или подхват, плеоназм и др.

Повторяющиеся элементы могут находиться рядом и следовать один за другим (константный повтор), а могут быть разделены другими элементами текста (дистантный повтор).

Общий вид константного повтора — удвоение понятия: *Пора, пора! Рога трубят* (А. Пушкин); *За все, за все тебя благодарю я...* (М. Лермонтов); *Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст, и все равно, и все — едино* (М. Цветаева).

Кольцо, или просапбдосис (греч. *prosapodosis*, букв. — сверхприбавка) — повтор слова или группы слов в начале и конце одного и того же стиха или строки: *Коня, коня, полцарства за коня!* (У. Шекспир); *Мутно небо, ночь мутна!* (А. Пушкин).

Стык (подхват), или анадиплосис (от греч. *anadiplosis* — удвоение) — повторение слова (группы слов) стиха в начале следующей строки:

*О, весна, без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта!*
(А. Блок)

и на конце стиха в начале следующего:

¹ Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964. Вып. 1. С. 79.

² Холшевников В.Е. Стихovedение и поэзия. С. 199.

*Что же ты, лучинушка, не ясно горишь?
Не ясно горишь, не вспыхиваешь?*

В книжной поэзии стык встречается редко:

*Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня...*
(К. Бальмонт)

П л е о н а з м (от греч. pleonasmus — излишек) — многословие, употребление слов, излишних и для смысловой полноты, и для стилистической выразительности (*взрослый мужчина, путь-дорога, грусть-тоска*). Крайнюю форму плеоназма называют тавтологией.

А м п л и ф и к а ц и я (от лат. amplificatio — увеличение, распространение) — усиление довода путем «нагромождения» равнозначных выражений, избыточная синонимия; в поэзии используется для усиления выразительности речи:

*Плывет, течет, бежит ладьей,
И как высоко над землей!*
(И. Бунин)

*Ты жива, ты во мне, ты в груди,
Как опора, как друг и как случай.*
(Б. Пастернак)

А н а ф о р а (греч. anaphora — вынесение) — единоначатие — повтор слова или группы слов в начале нескольких стихов, строф, колонов или фраз:

*Цирк сияет, словно щит.
Цирк на пальцах верещит,
Цирк на гудке завывает,
Душу в гушу ударяет.*
(В. Хлебников)

*Дневные помыслы,
Дневные души — прочь:
Дневные помыслы
Перешагнули в ночь.*
(В. Хогасевич)

Выше были приведены примеры словесной анафоры, но она может быть и звуковой, с повторением отдельных созвучий:

*Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,*

Черноглазую девицу,
Черногривого коня.
 (М. Лермонтов)

Анафора может быть синтаксической:

Мы не скажем командиру,
Не расскажем никому.
 (М. Светлов)

А. Фет в стихотворении «Я пришел к тебе с приветом» использует анафору в начале второй, третьей, четвертой строф. Он начинает так:

Я пришел к тебе с приветом,
Рассказать, что солнце встало,
 Что оно горячим светом
 По листам затрепетало.

И далее:

Рассказать, что лес проснулся;
Рассказать, что с той же страстью,
 Как вчера, пришел я снова,
Рассказать, что отовсюду
 На меня весельем веет.

Повтор глагола «рассказать», употребленный поэтом в каждой строфе, позволяет ему плавно и почти незаметно перейти от описания природы к описанию чувств лирического героя. А. Фет использует анафорическую композицию, которая является одним из способов смысловой и эстетической организации речи, развития тематического образа.

На анафоре может строиться целое стихотворение:

Жди меня, и я вернусь,
 Только очень жди,
Жди, когда наводят грусть
 Желтые дожди,
Жди, когда снега метут,
 Жди, когда жара,
Жди, когда других не ждут,
 Позабыв вчера.
 (К. Симонов)

Глубоким философским смыслом наполнено четверостишие В. Хлебникова:

Когда умирают кони — дышат,
Когда умирают травы — сохнут,
Когда умирают солнца — они гаснут,
Когда умирают люди — поют песни.

Эпифора (от греч. epiphora — добавка) — повтор слова или группы слов в конце нескольких стихотворных строк, строф:

*Милый друт, и в этом тихом доме
Лихорадка бьет меня.*

*Не найти мне мира в тихом доме
Возле мирного огня.*

(А. Блок)

Степям и горогам

Не кончен счет:

Камням и порогам

Не найден счет.

(Э. Багрицкий)

Встречается эпифора и в прозе. В «Слове о полку Игореве» «золотое слово» Святослава, который обращается к русским князьям с идеей объединения, заканчивается повторением призыва: *Постоим за землю Русскую, за раны Игоря, буюго Святославича!*

А.С. Пушкин с присущей ему иронией в стихотворении «Моя родословная» каждую строфу заканчивает одним и тем же словом *мещанин*, варьируя его по-разному: *Я мещанин, я мещанин, / Я, слава богу, мещанин, / Нижегородский мещанин.*

Еще одним видом повтора является рефрэн (в пер. с фр. — припев) — ритмически повторяющееся вслед за строфой слово, стих, или группа стихов, часто отличающихся по своим метрическим особенностям (стихотворным размером) от основного текста. Например, каждая шестая строфа стихотворения М. Светлова «Гренада» заканчивается рефреном: *Гренада, Гренада, / Гренада моя!*

В.М. Жирмунский в статье «Композиция лирических стихотворений» так определял рефрен: это «концовки, обособившиеся от остальной части стихотворения в метрическом, синтаксическом и тематическом отношении»¹. При наличии рефренов усиливается тематическая (композиционная) замкнутость строфы. Усиливает ее также и деление стиха на строфы, они четче отделяются друг от друга; если рефрен — не в каждой строфе, а в паре, тройке, то тем самым он создает более крупную композиционную единицу.

¹ Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975. С. 492.

Мастерски использовал рефрен в балладе «Торжество победителей» В.А. Жуковский. После каждой строфы у него даны разные катрены, «обособившиеся» в метрическом и тематическом отношении. Вот два из них:

<i>Суд окончен, спор решился;</i>	<i>Счастлив тот, кому сиянье</i>
<i>Прекратилась борьба;</i>	<i>Бытия сохранено,</i>
<i>Все исполнила Судьба:</i>	<i>Тот, кому вкусить дано</i>
<i>Град великий сокрушился.</i>	<i>С милой родиной свиданье!</i>

А вот в «Песне убогого странника» у Н.А. Некрасова в конце каждой строфы повторяются поочередно два рефрена: *Холодно, странничек, холодно* и *Голодно, странничек, голодно*. Они и определяют эмоциональный настрой стихотворения о тяжелой жизни народа.

М. Светлов в одном из стихотворений одновременно использует несколько видов повторов:

*Все ювелирные магазины —
они твои.*
*Все дни рождения, все именины —
они твои.*
*Все устремления молодежи —
они твои.*
*И всех счастливых влюбленных губы —
они твои.*
*И все военных оркестров трубы —
они твои.*
*Весь этот город, все эти зданья —
они твои.*
*Вся горечь жизни и все страданья —
они мои.*

На повторах построено и стихотворение А.С. Кочеткова «С любимыми не расставайтесь!»:

*С любимыми не расставайтесь!
С любимыми не расставайтесь!
С любимыми не расставайтесь!
Всей кровью прорастайте в них —
И каждый раз навек прощайтесь!
И каждый раз навек прощайтесь!
И каждый раз навек прощайтесь,
Когда уходите на миг!*

Анафорическая связь — не внешняя, это не простое украшение речи. «Структурные связи (повторы синтаксические, интонационные, словесные, звуковые) выражают и скрепляют смысловые связи стихов и

строф, именно они в ступенчатой композиции заставляют нас понять, что перед нами не простой калейдоскоп отдельных образов, а гармоническое развитие темы, что последующий образ вытекает из предыдущего, а не просто соседствует с ним»¹. Повторение слова или фразы может быть и в прозе. Героиня чеховского рассказа «Попрыгунья» Ольга Ивановна преувеличивает свою роль в жизни художника Рябовского. Это подчеркивается повторением в ее несобственно прямой речи слова «влияние»: *Но ведь это, гумала она, он создал под ее влиянием, и вообще благодаря ее влиянию он сильно изменился к лучшему. Влияние ее так благотворно и существенно, что если она оставит его, то он, пожалуй, может погибнуть.*

Выразительность речи зависит и от того, как в ней используются союзы и другие служебные слова. Если предложения строятся без союзов, то речь ускоряется, а намеренное увеличение союзов придает речи медлительность, плавность, поэтому к фигурам прибавления относится полисиндетон.

Полисиндетон, или многосоюзие (от греч. polysyndetos — многосвязное) — такое построение речи (главным образом поэтической), при котором увеличено число союзов между словами; паузы между словами подчеркивают отдельные слова и усиливают их выразительность:

И блеск, и шум, и говор волн.

(А. Пушкин)

И божество, и вдохновенье,

И жизнь, и слезы, и любовь.

(А. Пушкин)

Огнем — сечивом высек я мир,

И зыбку — улыбку к устам я поднес,

И куревом — маревом дом озарил,

И сладкую дымность о бывшем вознес.

(В. Хлебников)

К фигурам убавления относятся асиндетон, умолчание, эллипс(ис).

Асиндетон, или бессоюзие (греч. asyndeton — несвязанное) — такое построение речи (главным обра-

¹ Холшевников В.Е. Стихovedение и поэзия. С. 201.

зом поэтической), при котором союзы, соединяющие слова, опущены. Это фигура, придающая речи динамичность.

А.С. Пушкин использует ее в «Полтаве», так как ему надо показать быструю смену действий во время боя:

*Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон...*

С помощью бессоюзия Н.А. Некрасов в стихотворении «Железная дорога» усиливает выразительность фразы:

*Прямо дороженька, насыпи узкие,
Столбики, рельсы, мосты.*

У М. Цветаевой при помощи бессоюзия передается целая гамма чувств:

*Вот опять окно,
Где опять не спят.
Может — пьют вино,
Может — так сидят.
Или просто рук
Не разнимут двое.
В каждом доме, друг,
Есть окно такое.*

Умолчание — фигура, дающая возможность догадываться, о чем могла пойти речь во внезапно прерванном высказывании.

Много мыслей пробуждают строки И. Бунина:

*Я не люблю, о Русь, твоей несмелой
Тысячелетней, рабской нищеты.
Но этот крест, но этот ковшик белый...
Смиренные, родимые черты!*

Взгляд Бунина на русский национальный характер был обусловлен двойственной природой русского человека. В «Окаянных днях» он так определял эту двойственность: *Есть два типа в народе. В одном преобладает Русь, в другом — Чужь, Меря.* Древнюю Киевскую Русь Бунин любил до самозабвения — отсюда так много мыслей рождает в приведенных строчках фигура умолчания.

Пример использования этой фигуры в прозе — диалог Анны Сергеевны и Гурова в чеховской «Даме с собачкой». Умолчание здесь вполне оправдано тем, что обоих героев переполняют чувства, им о многом хочется сказать, а встречи коротки. Анна Сергеевна

вспоминает о себе в юности: *Мне, когда я вышла за него, было двадцать лет, меня томило любопытство, мне хотелось чего-нибудь получше, ведь есть же, — говорила я себе, — другая жизнь. Хотелось пожить! Пожить и пожить... А любопытство меня жгло...*

Гуров хочет, чтобы его поняли: *Но поймите, Анна, поймите... — проговорил он вполголоса, торопясь. — Умоляю вас, поймите...*

Э л л и п с (ис) (от греч. *elleipsis* — опущение, выпадение) — основная разновидность фигур убавления, основанная на пропуске подразумеваемого слова, легко восстанавливаемого по смыслу; один из видов умолчания. При помощи эллипсиса достигается динамичность и эмоциональность речи:

*Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья...*

(А. Фет)

В эллипсисе выражается деформация общеязыкового синтаксиса. Вот пример пропуска подразумеваемого слова: *...и глядели в последний [раз], как лежит законный [муж], прижимая лацкан [пиджака] рукой пуговой... (Б. Слуцкий).*

В художественной словесности эллипсис выступает как фигура, с помощью которой достигается особая выразительность. Художественный эллипсис связан с разговорными оборотами. Чаще всего опускается глагол, что придает тексту динамичность:

*Пусть... Но чу! Гулять не время!
К коням, брат, и ногу в стремя,
Саблю вон — и в сечу! Вот
Пир иной нам Бог дает.*

(Д. Давыдов)

В прозе эллипсис главным образом используется в прямой речи и в повествовании от лица рассказчика. Максим Максимыч в «Бэле» рассказывает об одном эпизоде из жизни Печорина: *Григорий Александрович извизгнул не хуже любого чеченца; ружье из чехла, и туда — я за ним.*

Обратимся к фигурам усиления (градация, риторические фигуры, инверсия, антитеза).

К «чистым» фигурам усиления относится градация.

Гра́дация (от лат. *gradatio* — постепенное повышение) — синтаксическая конструкция, в которой каждое последующее слово или группа слов усиливает или ослабляет смысловое и эмоциональное значение предыдущих.

Различаются *восходящая градация* (климакс) и *нисходящая градация* (антиклимакс). Первая в русской литературе используется чаще.

Кли́макс (от греч. *klímax* — лестница) — стилистическая фигура, разновидность градации, предполагающая расположение слов или выражений, относящихся к одному предмету, в порядке нарастания: *Не жалею, не зову, не плачу* (С. Есенин); *И где Мазена? Где злозей? Куда бежал Иуда в страхе?* (А. Пушкин); *Ни позвать, ни крикнуть, ни помочь* (М. Волошин); *Я звал тебя, но ты не оглянулась, / Я слезы лил, но ты не снизошла* (А. Блок).

Антикли́макс (от греч. *anti* — против, *klímax* — лестница) — стилистическая фигура, разновидность градации, в которой значимость слов постепенно убывает:

*Ему обещает полмира,
А Францию только себе.
(М. Лермонтов)*

*Все грани чувств,
Все грани правды стертые
В мирах, в годах, в часах.
(А. Белый)*

*Берет —
 как бомбу,
 берет —
 как ежа,
как бритву
 обоюдоострую,
берет,
 как гремучую
 в двадцать жал
змею
 двухметроворостую.
(В. Маяковский)*

Многоплановая градация лежит в составе композиции пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке», построенной на возрастающих желаньях старухи, которая захотела стать дворянкой, царицей, а потом и «владычицей морскою».

К фигурам усиления относятся и риторические фигуры. Они придают художественной речи эмоциональность и выразительность. Г.Н. Пospelов называет их «эмоционально-риторическими видами интонации»¹, потому что в художественной речи на эмоционально-риторические вопросы никто не отвечает, а возникают они для создания эмфатической интонации. Закрепившееся в названиях этих фигур определение «риторическая» не указывает, что они развивались в ораторской прозе, а затем в художественной словесности.

Риторический вопрос (от греч. *rhētos* — оратор) — одна из синтаксических фигур; такое построение речи, главным образом поэтической, в котором утверждение высказывается в форме вопроса:

*Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?
(В. Жуковский)*

*А если это так, то что есть красота
И почему ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?
(Н. Заболоцкий)*

В приведенных примерах риторические вопросы вносят в текст элемент философичности, как и в стихах З. Гиппиус:

*Тройною бездонностью мир богат.
Тройная бездонность гана поэтам.
Но разве поэты не говорят
Только об этом?
Только об этом?*

Риторическое восклицание усиливает эмоциональное напряжение. При его помощи достигается сосредоточение внимания на определенном предмете. В форме восклицания утверждается то или иное понятие:

*Как беген наш язык!
(Ф. Тютчев)*

*— Эй, берегись! под лесами не балуй...
— Знаем все сами, молчи!*

(В. Брюсов)

Риторические восклицания усиливают в сообщении выражение чувства:

¹ Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Пospelова. С. 290.

*Как хороши, как свежи были розы
В моем саду! Как взор прельщали мой!
(И. Мятлев)*

Риторическое обращение, будучи по форме обращением, носит условный характер и придает поэтической речи нужную авторскую интонацию: интонацию гнева, сердечности, торжественности, ироничности.

Писатель (поэт) может обращаться к читателям, к героям своих произведений, к предметам, к явлениям:

*Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью.
(А. Пушкин)*

*Что ты знаешь, скучный шепот?
Укоризна или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
(А. Пушкин)*

*Когда-нибудь, прелестное сознанье,
Я стану для тебя воспоминаньем.
(М. Цветаева)*

Из двух функций, свойственных обращению, — призывной и оценочно-характеризующей (экспрессивно выразительной) — в риторическом обращении преобладает последняя: *Земля-владычица! К тебе чело склонил я* (В. Соловьев).

Риторическое восклицание, риторический вопрос, риторическое обращение могут сочетаться, что создает дополнительную эмоциональность:

*Младость! Ой ли! Ушла ли она?
Ты не потеряна — обронена.
(К. Случевский)*

*Где ты, звезда моя заветная,
Венец небесной красоты?
(И. Бунин)*

*О вопль женщин всех времен:
Мой милый, что тебе я сделала?!
(М. Цветаева)*

В художественной речи встречается риторическое утверждение:

Да, были люди в наше время —
Могучее, лихое племя...
(М. Лермонтов)

Да, так любить, как любит наша кровь,
Никто из вас давно не любит!
(А. Блок)

и риторическое отрицание:

Нет, я не Байрон,
Я другой.
(М. Лермонтов)

Риторические фигуры встречаются и в эпических произведениях: *И какой русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда «черт поberi все!» — его ли душе не любить ее? <...> Эх, тройка! Птица-тройка, кто тебя выдумал? Знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи.*

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Куда же несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа (Н.В. Гоголь).

В приведенном примере есть и риторические вопросы, и риторические восклицания, и риторические обращения.

К фигурам усиления относятся фигуры «противоположения», в основе которых лежит сопоставление противоположностей.

А н т и т е з а (от греч. antithesis — противоположение). Этим термином в «Литературном энциклопедическом словаре» обозначаются два понятия: 1) стилистическая *фигура*, основанная на резком противопоставлении образов и понятий; 2) обозначение всякого содержательно-значимого контраста (который может быть намеренно скрыт), в отличие от которого антитеза всегда демонстрируется открыто (часто через синоним-антонимы)¹:

Я царь — я раб, я червь — я бог!

(Г. Державин)

¹ Антитеза // Литературный энциклопедический словарь. С. 29.

*Не отстать тебе. Я — острожник.
Ты — конвойный. Судьба огна.
(А. Ахматова)*

Антитеза усиливает эмоциональную окраску речи и подчеркивает резко выраженное противопоставление понятий или явлений. Убедительным примером является лермонтовское стихотворение «Дума»:

*И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви.
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.*

Противопоставление может быть выражено и описательно: *Некогда он служил в гусарах, и даже счастливо; никто не знал причины, побудившей его выйти в отставку и поселиться в бедном местечке, где жил он вместе и бедно и расточительно: ходил вечно пешком, в изношенном черном сертуке, а держал открытый стол для всех офицеров нашего полка. Правда, обед его состоял из двух или трех блюд, изготовленных отставным солдатом, но шампанское лилось притом рекою (А.С. Пушкин).*

В приведенных примерах использованы антонимы. Но антитеза основана не просто на использовании противоположного значения слов, но и на развернутом противопоставлении характеров, явлений, свойств, образов и понятий.

С.Я. Маршак, переводя английскую народную песенку, подчеркнул в шутливой форме два начала, отличающих мальчиков и девочек: озорное, колючее в первых и нежное, мягкое — во вторых.

Мальчики и девочки

*Из чего только сделаны мальчики?
Из чего только сделаны мальчики?
Из колючек, ракушек
И зеленых лягушек.
Вот из этого сделаны мальчики.*

*Из чего только сделаны девочки?
Из чего только сделаны девочки?
Из конфет, и пирожных,
И сластей всевозможных.
Вот из этого сделаны девочки.*

Возникновение понятия «антитеза» связано с глубокой древностью, когда человек начал осознавать разницу между такими понятиями, как суша/вода, земля/небо, день/ночь, холод/жара, сон/явь и пр.

Первые антитезы встречаются в мифах. Достаточно вспомнить героев-антиподов: Зевс — Прометей, Зевс — Тифон, Персей — Атлас.

Из мифологии антитеза перешла в фольклор: в сказки («Правда и Кривда»), былины (Илья Муромец — Соловей-разбойник), пословицы (*Ученье — свет, а неученье — тьма*).

В литературных произведениях, где всегда осмысляются нравственно-идеалистические проблемы (Добро и Зло, Жизнь и Смерть, Гармония и Хаос), почти всегда присутствуют герои-антиподы (Дон Кихот и Санчо Пансо у Сервантеса, Купец Калашников и опричник Кирибеевич у М. Лермонтова, Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри у М. Булгакова). Во многих произведениях антитеза присутствует уже в заглавиях: «Волк и Ягненок», И. Крылова, «Моцарт и Сальери» А. Пушкина, «Волки и овцы» А. Островского, «Отцы и дети» И. Тургенева, «Преступление и наказание» Ф. Достоевского, «Война и мир» Л. Толстого, «Толстый и тонкий» М. Чехова.

Разновидностью антитезы является *о к с ю м о р о н* (*о к с ѝ м о р о н*) (от греч. *οχυμῶν* — остроумно-глупое) — стилистический прием сочетания противоположных по значению слов с целью необычного, впечатляющего выражения какого-либо нового понятия, представления. Эта фигура часто используется в русской словесности, например, в заглавиях произведений («Живой труп» Л. Толстого, «Мертвые души» Н. Гоголя, «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского).

С одной стороны, *оксюморон* — сочетание антонимичных

а) существительного с прилагательным: *Люблю я пышное природы увяданье* (А.С. Пушкин); *Убогая роскошь наряда* (Н.А. Некрасов);

б) существительного с существительным: *барышня-крестьянка* (А.С. Пушкин);

в) прилагательного с прилагательным: *плохой хороший человек* (А.П. Чехов);

г) глагола с наречием и причастия с наречием: *Ей весело грустить такой нарядно обнаженной* (А. Ахматова).

С другой стороны, доведенная до парадокса антитеза преследует цель усилить смысл и эмоциональную напряженность:

О, как мучительно тобою счастлив я!
(А. Пушкин)

*Но красоты их безобразной
я скоро таинство постиг.*
(М. Лермонтов)

*И невозможное возможно,
Дорога долгая легка.*
(А. Блок).

Иногда к фигурам «перемещения» относят инверсию.

И н в е р с и я (от лат. *inversio* — перестановка, переворачивание) — стилистическая фигура, состоящая в нарушении общепринятой грамматической последовательности речи.

Слова, поставленные на необычные места, привлекают внимание и приобретают большую смысловую нагрузку. Перестановка частей фразы придает ей своеобразный выразительный оттенок. Когда А. Твардовский пишет *Бой идет, святой и правый...*, инверсия подчеркивает правоту народа, ведущего освободительную войну.

Распространенный вид инверсии — постановка эмоционального определения (эпитета) в форме прилагательного (или наречия) после определяемого им слова. Ее использует М. Лермонтов в стихотворении «Парус»:

*Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом!
Что ищет он в краю далеком?
Что ищет он в краю родном?*

В конец каждого стиха вынесены прилагательные. И это не случайно — именно они определяют основной смысловой и эмоциональный настрой произведения М. Лермонтова. Кроме того, автор использовал еще одну особенность, относящуюся к стиху вообще: конец стиха имеет дополнительную паузу, что позволяет слово, стоящее в конце стиха, выделить особо.

В некоторых случаях инверсия заключается в том, что слова в предложении меняются местами, но при этом разъединяются те из них, которые должны стоять рядом, и это придает фразе смысловую весомость:

Где легкокрылая мне изменила радость.
(А. Пушкин)

Используя инверсию, поэт А. Жемчужников создает стихотворение, в котором звучат трагические размышления о родине:

*Я ту знаю страну, где уж солнце без силы,
Где уж савана жжет, холодея, земля
И где в голых лесах веет ветер унылый, —
То родимый мой край, то отчизна моя.*

Есть два основных вида инверсии: а н а с т р о ф а (перестановка смежных слов) и г и п е р б а т о н (разъединение их для выделения во фразе): *И смертью чуждой сей земли не успокоенные гости* (А. Пушкин) — т. е. гости из чуждой земли, которые не успокоились даже в смерти.

Многие стилистические приемы со времен Античности вызывали сомнение, а именно считать их фигурами или тропами. К таким приемам относится и параллелизм — стилистический прием параллельного построения смежных фраз, стихотворных строк или строф.

П а р а л л е л и з м (от греч. *parállélos* — находящийся, или идущий рядом) — тождественное или сходное расположение элементов речи в смежных частях текста, которые, соотносясь, создают единый поэтический образ¹. Обычно он строится на сопоставлении действий, а на этой основе — лиц, предметов, обстоятельств.

Образный параллелизм возник еще в устном синкретическом творчестве, для которого были характерны параллели между отношениями в природе и в жизни людей, ибо люди осознавали связь природы с человеческой жизнью. Природа всегда была на первом месте, человеческие действия — на втором. Вот пример из русской народной песни:

*Не свивайся, не свивайся трава с повиликой,
Не свикайся, не свикайся молодец с девицей.*

¹ Параллелизм // Литературный энциклопедический словарь. С. 267.

Существует несколько разновидностей образного параллелизма. «Психологический»¹ широко использовался в устном народном творчестве:

*Не сокол летит по поднебесью,
Не сокол ронит сизы крылышки,
Скачет молодец по дороженьке,
Горьки слезы льет из ясных очей.*

Встречается этот прием и в прозе. Например, в двух эпизодах из романа Л.Н. Толстого «Война и мир» даны описания дуба (в первой — старого, корявого, во второй — покрытого весенней листвой, пробуждающегося к жизни). Каждое из описаний оказывается соотношенным с состоянием души Андрея Болконского, который, потеряв надежду на счастье, возвращается к жизни после встречи с Наташей Ростовою в Отрадном.

В пушкинском романе «Евгений Онегин» жизнь человека тесно связана с природой. В нем та или иная пейзажная картина служит «заставкой» к новому этапу в жизни героев романа и развернутой метафорой его душевной жизни. Весна определяется как «пора любви», а утрата способности любить сравнивается с «бурей осени холодной». Жизнь человека подчиняется тем же универсальным законам, что и жизнь природы; постоянные параллели углубляют мысль о том, что жизнь героев романа оказывается «вписана» в жизнь природы.

Литература освоила возможность не прямо, а косвенно соотносить душевные движения персонажей с тем или иным состоянием природы. При этом они могут совпадать или нет. Так, в тургеневском романе «Отцы и дети» в XI главе описывается меланхолическое настроение Николая Петровича Кирсанова, которому как бы аккомпанирует природа и потому он... *не в силах был расстаться с темнотой, с садом. С ощущением свежего воздуха на лице и с этой грустью, с этой тревогой...* В отличие от Николая Петровича, его брат был не способен ощущать красоту мира: *Павел Петрович дошел до конца сада, и*

¹ Некоторые исследователи (Г.Н. Поспелов и др.) называют этот вид параллелизма «символическим».

тоже задумался, и тоже поднял глаза к небу. Но в его прекрасных темных глазах не отразилось ничего, кроме света звезд. Он не был рожден романтиком, и не умела мечтать его щегольски-сухая и страстная, на французский лад, мизантропическая душа...

Встречается параллелизм, построенный на про- тивопоставлении:

*От других мне хвала — что зола,
От тебя и хула — похвала.*
(А. Ахматова)

Выделяется отрицательный параллелизм (антипараллелизм), в котором отрицанием подчеркивается не различие, а совпадение основных признаков сопоставляемых явлений:

*Не ветер бушует над бором,
Не с гор побежали ручьи,
Мороз-воевода дозором
Обходит владенья свои.*
(Н. Некрасов)

А.Н. Веселовский замечал, что «психологически на отрицательную формулу можно смотреть, как на выход из параллелизма»¹. Антипараллелизм часто встречается в устной народной поэзии и реже — в литературе. Он не может служить самостоятельным средством предметной изобразительности, основой построения целого произведения и обычно используется в зачинах произведений или в отдельных эпизодах.

Еще одна разновидность параллелизма — пере- вернутый (о б р а щ е н н ы й) параллелизм обозначается термином х и á з м (от греч. chiasmus), в котором части расположены в последовательности АВ — В'А': *Все во мне, и я во всем* (Ф. Тютчев); обычно со значением антитезы: *Мы едим, чтобы жить, а не живем, чтобы есть*.

Параллелизм может быть основан на повторении слов («словесный» параллелизм), предложений («син-

¹ Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля. С. 188.

таксический» параллелизм) и смежных ко л о н о в речи (и з о к о л о н)¹.

Синтаксический параллелизм, т. е. развернутое сопоставление двух или нескольких явлений, данных в сходных синтаксических конструкциях, принадлежит к синтаксическим фигурам и по своей функции сближается со сравнением:

*В синем небе звезды блещут,
В синем море волны плещут.*

(А.С. Пушкин)

*Куда ветер гудит в погнебесье,
Туда мчатся и тучки послушные.*

(М.Ю. Лермонтов)

Равное количество смежных колонов речи обозначается термином *и з о к о л о н* (от греч. *isokolon*). Н.В. Гоголь в «Записках сумасшедшего» в первой фразе создает *и з о к о л о н* из двух членов, во второй — из трех: *Спасите меня! возьмите меня! гайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеса, кони, и несите меня с этого света!*

К области поэтического синтаксиса относятся отступления от стандартных языковых форм, выражающиеся в отсутствии грамматической связи или в ее нарушении.

С о л е ц ѝ з м (греч. *soloikismos* от назв. гор. Солы, жители которого нечисто говорили по-аттически) — неправильный языковой оборот как элемент стиля (обычно — «низкого»): употребление нелитературного слова (диалектизм, варваризм, вульгаризм). Отличие *солециз-*

¹ Колон (от греч. *colon* — часть тела, элемент периода) — ритмико-интонационная единица звучащей речи: речевой такт, выделенный паузами и обычно объединенный логическим ударением. Колон был важным выразительным средством в ораторской речи. В смысловом плане сближается с понятием синтагмы — отдельные смысловые единства, которые «возникают лишь в процессе речи» (Л.В. Щерба) и неотрывны от данного конкретного значения высказывания, его связи с определенным контекстом и ситуацией. Сравните разный смысл лексически тождественных фраз:

Как удивили его / слова брата.

Как удивили / его слова / брата.

С расчленением на синтагмы неразрывно связано определенное понимание речевых сообщений, и это членение является творческим актом, в котором сталкиваются оба участника речевого общения.

ма от фигуры в том, что фигуры используются обычно для создания «высокого» стиля. Пример солецизма: *Мне совестно, как честный офицер* (А. Грибоедов).

Особый случай солецизма — это опущение предлогов: *Склонилась руке; окно лечу* (В. Маяковский).

Э н á л л а г а (от греч. enpalage — поворот, перемещение, подмена) — употребление одной грамматической категории вместо другой:

Уснувши воспрянет творец (вместо «уснув, воспрянет»)

(Г. Батеньков)

Эналлага имеет два значения: 1) вид солецизма: неправильное употребление грамматических категорий (части речи, рода, лица, числа, падежа): *О погулять не может быть и речи* (вместо: о прогулке); 2) вид метонимии — перенос определения на слово, смежное с определяемым:

Стариков полусонная стая
(вместо: «полусонных»)

(Н. Некрасов)¹

С и л л е п с (греч. syllēpsis — захват) — стилистическая фигура: объединение неоднородных членов в общем синтаксическом или семантическом подчинении; синтаксическое выравнивание неоднородных членов:

*Не жди из гроба воскресенья,
В грязи валяясь вещества,
Алая в ней увеселенья
И отчужденный божества.*

(Г. Батеньков)

Вот примеры силлепса с синтаксической неоднородностью: *Мы любим славу, да в бокале топить раздульные умы* (А. Пушкин) — здесь: объединены дополнения, выраженные существительным и инфинитивом; с фразеологической неоднородностью: *У кумушки глаза и зубы разгорелись* (И. Крылов) — здесь: фразеологизм *глаза разгорелись* и нефразеологическое слово *зубы*; с семантической неоднородностью: *И звуков, и смятенья полн* (А. Пушкин) — здесь: душевное состояние и его причина².

¹ Эналлага // Литературный энциклопедический словарь. С. 509.

² Силлепс // Литературный энциклопедический словарь. С. 378.

Анаколуф (от греч. anakoluthos — неверный, не-последовательный) — синтаксическое рассогласование частей или членов предложений:

*Кто имя новое узнает,
Нося печати воскресает* (вместо: «воскреснет»)
Мироточивою главой.
(О. Мандельштам)

*Нева всю ночь
Рвалася к морю против бури,
Не одолев их* (вместо: «ее») *буйной гури.*
(А. Пушкин)

Анаколуф — одно из средств характеристики речи персонажа. Например, фраза Смердякова — *Это, чтоб это могло быть-с, так, напротив, совсем никогда-с...* («Братья Карамазовы» Достоевского) — свидетельствует о неуверенности, неумении выражать мысль, о бедном словарном запасе персонажа. Анаколуф широко применяется как средство сатирического изображения: *Погъезжая к сией станции и глядя на природу в окно, у меня слетела шляпа* (А.П. Чехов).

ЗВУКОВЫЕ СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИЗБРАЗИТЕЛЬНОСТИ

До возникновения письменности язык существовал только в устной форме как язык звучащий. Книжная словесность существует в письменной форме, но ее звуковая основа всегда ощущается. Л.В. Щерба замечал, что «нашим языком является лишь произносительный язык: он имеет непосредственные смысловые ассоциации, тогда как письмо, текст получают их лишь через его посредство».

Отраслью поэтики, которая изучает звуковую организацию художественной речи, является **фо́ника** (от греч. *phónikos* — звуковой, *phónē* — звук) — звуковая организация художественной речи, а также отрасль поэтики, ее изучающая¹.

Звуковой материал, которым располагает художественная речь, задан ей самим языком. Он всегда ограничен (например, в русском языке всего 40 фонем),

поэтому невольное повторение тех или иных звуковых явлений происходит во всякой речи. Эти повторения упорядочивает речь художественная, используя их для эстетического воздействия. Упорядоченность частично канонизируется, превращается в твердые формы, например, в стихосложении, частично остается более свободной.

К благозвучию своих произведений поэты и писатели относятся очень требовательно. В черновых вариантах «Станционного смотрителя» находим: *Бывало, какой бы барин сергитый ни был...* Пушкин исправляет это на: *Бывало, барин, какой бы...* Устраняется неблагозвучное сочетание *ба-бы (какой бы барин)*.

В статье «О назначении поэта» А. Блок так определял его роль: «Поэт — сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых — освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих — внести эту гармонию во внешний мир...».

Благозвучие, или э в ф о н и я (греч. *euphōnia* из *eu* — хорошо, *phōne* — звук) — необходимое качество текста, но само по себе оно не является выразительным и изобразительным средством, хотя в звуковой стороне языка, в гармоническом сочетании смысла и звучания содержатся большие возможности художественного воздействия. Для реализации этих возможностей выработались средства, приемы звуковой организации художественного текста.

Звук о п и с ь — термин несколько расплывчатый. Им обозначается прием усиления изобразительности текста путем такого звукового построения фраз, стихотворных строк, которое соответствовало бы воспроизводимой сцене, картине, выражаемому настроению. В звукописи используются и аллитерации, и ассонансы, и звуковые повторы. Однако звукопись не совпадает со словесной инструментовкой. Звукопись, если можно так сказать, более конкретна, она имеет целью усилить изображение определенного явления, действия, состояния. Наиболее четко звукопись выступает при воспроизведении с

помощью фонических средств звуковой стороны изображаемой картины. Как пример звукописи приводятся обычно пушкинские строки, найти равноценную замену которым трудно:

*Мазурка раздалась. Бывало,
Когда гремел мазурки гром,
В огромной зале все дрожало,
Паркет трещал под каблуком,
Тряслися, дребезжали рамы:
Теперь не то, и мы, как дамы,
Скользим по лаковым доскам.*

Выделяются несколько приемов звукописи.

1. Прием «переозвучивания» слов, в рамках которого выделяются:

а) народная этимология¹. Иллюстрацией этого явления может послужить толкование смысла слова *ажитаж* дедом Щукарем в «Поднятой целине» М. Шолохова: *Ажитаж-то? Ну, это когда кругом тебя красота. «Жи» означает: живи, радуйся на белый свет, ни печали тебе, ни воздыханий. Это — ученое слово...* Народная этимология часто используется писателями именно для создания комического эффекта: *Доктор сказал, что у меня сын-де генерал. — А ты что? — Ну, приятно мне. Не у каждого небось сын и вдруг — дегенерал!* (В. Ардов);

б) поэтическая этимология²: *Чудь начудила да Меря намерила* (А. Блок); *...как ест муравья муравьед, как сам муравьед растворен в мураве* (Н. Тихонов).

2. Прием обновления значения слов:

*Лебеди плывут над Лебеденью,
А в Медыни золотится мег...*

В этом стихотворении поэт С. Марков обыгрывает названия старых русских городов.

К «поэтической этимологии» близок к а л а м б у р, игра слов (фр. calembour) — использование многознач-

¹ Народная этимология — это осмысление происхождения слова, которое стихийно совершается в народе, в разговорном языке. Она не совпадает с научной этимологией, но интересна порой неожиданными звуковыми сближениями (Горшков А.И. Русская словесность: От слова к словесности. С. 148).

² Поэтическая этимология не соответствует истинной, научной этимологии. Поэт, прибегая к ней, ставит целью не объяснение происхождения слова, а подбор ряда ассоциирующихся по звучанию слов (там же).

ности (полисемии), омонимии или звукового сходства слов с целью достижения комического эффекта.

Приведем примеры каламбуров, основанных на:

- 1) о м о н и м и и (омонимах, омоформах, омофонах):

*И не заботился о том,
Какой у гочки тайный том
Дремал до утра под погушкой.
(А. Пушкин)*

*А что же делает супруга
Одна, в отсутствие супруга?
(А. Пушкин)*

*Я приехал в Москву, плачу́ и плачу́.
(П. Вяземский «Письма к жене»)*

- 2) сопоставлении созвучных слов в одном семантическом контексте:

*Неведомский поэт, неведомый никем,
Печатает стихи, неведомо зачем.
(П.И. Колошин)*

Каламбур давно известен в русской словесности. В стихах как звуковые средства художественной выразительности используются каламбурные рифмы. Их мастером был Д. Минаев:

*Область рифм — моя стихия,
И легко пишу стихи я,
Без раздумья, без отсрочки
Я бегу к строке от строчки,
Даже к финским скалам бурым
Обращался с каламбуром.*

Используются каламбуры и в прозе. В «Княжне Мери» Грушницкий выговаривает Печорину: *Ты во всем видишь худую сторону... материалист!* — прибавил он презрительно. — Впрочем, переменим материю, — и, довольный плохим каламбуром, он развеселился.

На рифмах, основанных на омоформах, строятся и тексты не юмористического характера:

*Что сделала ты из меня,
Постыдно мне так изменя?
Закрыв измученные веки,
Миг отошедший берегу.
О если б так стоять вовек
На этом тихом берегу!
(В. Брюсов)*

— Хочешь чаю, Никанор? — предложил хозяин. — Нет, спасибо, я уже отчаялся (Е. Петров)¹.

Основным элементом эвфонии является звуковая повтор. Звуковые повторы различаются по характеру звуков:

Аллитерация (ср.-век. лат. *allitteratio*, от лат. *ad* — «к» и *littera* — буква) — элемент фоники, повторение согласных звуков. Примеры аллитерации встречаются уже в древнерусской литературе. Например, в «Слове о полку Игореве»: *Трубы трубят в Новграде, стоят стяги в Путивле...*

Нет поэта, который не использовал бы аллитерацию. Впечатляющую картину бегства обезумевшего от страха «маленького человека» создал Пушкин в «Медном всаднике». В больном воображении Евгения возникает картина: его преследует медный конь, на котором восседает царь, и он слышит:

*Как будто грома грохотанье
Тяжелозвонкое скаканье
По потрясенной мостовой.*

Роль звука возрастает в поэзии начала XX в. Игорь Северянин в *Nocturne* создает при помощи аллитерации определенное настроение:

*Месяц гладит камыши
Сквозь сирени шалашу...
Все — гуша, и ни гуши.*

*Все — мечта, все — божество,
Вечной тайны волшебство,
Вечной жизни торжество.*

*Лес — как сказочный камыш,
А камыш — как лес-малыш.
Тишь — как жизнь, и жизнь — как тишь.*

*Кольхается туман —
Как мечты моей обман,
Как миновавшего роман...*

*Как гушиста, хороша
Белых яблонь порош...
Ни гуши, и все — гуша!*

Мастером звуковой инструментовки считается К.Д. Бальмонт. В его стихотворении «Челн томленья» согласные звуки [в], [б], [ч] создают трагическую картину одиночества и попытки борьбы с ним:

*Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн.
Чуждый чистым чарам счастья,
Челн томленья, челн тревог
Бросил берег, бьется с бурей,
Ищет светлых снов чертог.*

Ассона́нс (фр. *assonance* — созвучие, от лат. *assono* — откликаюсь) — основной элемент фоники, повторение гласных звуков, в основном ударных.

В стихотворении Н. Заболоцкого «Признание» образы круга, кольца, пленительных оков, символизирующих нечто законченное, роковое, создаются не без участия повтора звука [о]. С древнейших времен круг повсеместно признается самой совершенной из фигур: «В круге начало и конец совпадают» (Гераклит). Звукообраз, создаваемый звуком [о], актуализирует этот символический архетип:

*Зацелована, околдована,
С ветром в поле когда-то обвенчана,
Вся ты словно в оковы закована,
Драгоценная моя женщина!*

В русской художественной словесности ассонанс распространен меньше, чем аллитерация.

Интересны размышления О. Мандельштама по поводу этого явления: «Поэтическую речь живит блуждающий, многосмысленный корень».

Множитель корня — согласный звук — показатель его живучести. Слово размножается не гласными, а согласными. Согласные — семя и залог потомства языка. Пониженное языковое сознание — отмирание чувства согласной.

Русский стих насыщен согласными и цокает, и щелкает, и свистит ими. Настоящая мирская речь.

Монашеская речь — литания гласных»¹. Прочитав пастернаковские строчки

*Это — круто налившийся свист,
 Это — щелканье сгваленных льдинок,
 Это — ночь, лежнящая лист,
 Это — двух соловьев поединок...*

О. Мандельштам восхитился: «Стихи Пастернака почитать — горло прочистить, дыхание укрепить, обновить легкие... У нас сейчас нет более здоровой поэзии»².

Когда поэт использует и аллитерацию, и ассонанс одновременно, образуются звуковые повторы — прием усиления изобразительности текста путем повторения сочетания звуков: *Вдали в долине играют Грига* (А. Ахматова). Повышенная концентрация одинаковых или похожих звуков, или звуковые повторы — основной элемент фоники стиха.

Учитывая расположение повторов в строфах, выделяют *анафору, эпифору, стык, кольцо* и их комбинации (см. примеры в разделе «Поэтический синтаксис»).

Звуковые повторы участвуют в организации звуковой (фонетической) системы текста.

Специальный подбор определенных звуков, как и их намеренное невключение в текст, образуют *л и п о г р а м м у* (от греч. *léirō* — пренебрегать, отказывать и *грамма* — буква) — текст, написанный без употребления одного или нескольких звуков³. Так, в стихотворении Г.Р. Державина отсутствие звука [р] объясняется художественно-образительными целями. Ими же определяется и наличие аллитерации [л], [сл], [ст] и др.

*Я на хóлме спал высоком,
 Слышал глас твой, соловей,
 Даже в самом сне глубоко
 Внятен был гуше моей:
 То звучал, то отгавался,
 То стenal, то усмехался
 В слухе издалече он;
 И в объятнях Калисты
 Песни, вздохи, клики, свисты
 Услаждали сладкий сон.*

¹ Мандельштам О.Э. Заметки о поэзии // Соч.: В 2 т. 1990. Т. 2. С. 208.

² Там же. С. 210.

³ Липограмма // Литературный энциклопедический словарь. С. 183.

Эстетический эффект достигается и определенным расположением отобранных звуков по сходству (обычно) или по контрасту, как в строках А.С. Пушкина:

*Пора, перо покоя просит,
Я девять песен написал*

(центральное слово «девять» контрастно выделяется на фоне слов, в которых используется аллитерация на звук [п]).

Определенная связь между звучанием и значением возникает только в тексте и текстом обуславливается. Известны различные теории, обосновывающие эту связь. Выделяют *первичный звукоимбулизм* (ономатопея) и *вторичный звукоимбулизм* (звукопись).

Ономатопея — имитация звуковых особенностей явлений действительности при помощи:

а) подбора слов с однородными, близкими звуками:

*Знакомым шумом шорох их вершин.
(А. Пушкин)*

*Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно, шуршат камыши.
(К. Бальмонт)*

б) прямого звукоподражания. Звукоподражание в широком смысле — это подражание с помощью звуков языка звукам живой и неживой природы и звукам, возникающим в результате человеческой деятельности. Как пример «натуралистического», «примитивного» звукоподражания часто приводят строчку Л. Сумарокова, в которой поэт передает кваканье лягушек, используя односложные слова и звуки [к], [в] и [а]:

О как, о как, нам к вам, к вам, боги, не гласить!

В. Каменский в стихотворении «Русский звенидичь» передает звук колокола — торжествующего, радостного:

*Звени, знойный, черноземный,
Полный-полный день.
Звенигень!
Звенигень!*

В. Хлебников создает при помощи звуков образ кузнечика:

*Крылышкуя золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пузо уложил
Приобретенных много трав и вер.
— Пинь, пинь, пинь! — тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!*

Вторичный звуковой символизм — явление более сложное, чем звукоподражание. Так называют способность звуков языка вызывать не только слуховые, но и вкусовые, осязательные, обонятельные, зрительные представления, а также многочисленные эмоции.

В «Кратком руководстве к красноречию» М.В. Ломоносов писал о тех эмоциях, которые могут вызвать звуки русского языка: «...а способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины, также и внезапного страха... *е, и, ю* — к изображению нежности, ласкательства... чрез *я* показать можно приятность, увеселение, нежность; чрез *о, у, ы* — страшные и сильные вещи: гнев, зависть, боязнь и печаль». Согласные *к, л, т, б, г* «имеют произношение тупое и нет в них ни сладости, ни силы»; *с, ф, х, ц, ш, р* «имеют произношение звонкое и стремительное», могут представлять вещи и действия сильные, великие, громкие, страшные и великолепные; *ж, з, в, л, м, н* «имеют произношение нежное и потому пристойны к изображению нежных и мягких вещей и действий».

Несомненно, в звуковом символизме силен субъективный момент. Так, в некрасовских строках *Быстро лечу я по рельсам чугунным, / Думаю думу свою* звук [у], ассоциируясь с чувством тоски, горя, сообразен печальным раздумьям поэта о трудностях строительства железной дороги, и это соответствует ломоносовской характеристике выразительных возможностей данного звука. Интересно и то, что по данным психолингвистики звук [у] независимо от смысла слов воспринимается как «темный», «грустный», «тяжелый». А вот в лермонтовском «Бородино» звук [у] в строчках *У наших ушки на макушке! / Чуть утро осветило пуш-*

З в у к о к о м п л е к с ы, представленные в разных словах этого текста, в силу «тесноты стихотворного ряда» (Ю. Тынянов) сходятся как бы в пучок в ключевом слове — *возмездие*, несущем большую смысловую нагрузку:

«**во**» (*воронок, воры, первого [въ], войны, городов*);

«**з**» и «**зд**» (*глазницы, грозди, взвил, залп, запад, незванный, звезды, гвозди*);

«**ме**» (*мне, мемориальное*);

«**и**» (*Го́дя, во́йны, глазницы, головни, бцло, взвил, вбцл*).

По своим звуковым и смысловым аспектам близка к анаграмме п а р о н и м и я (от греч. *palinomia* — игра близкими по звучанию словами) — прием художественной речи, главным образом — стихотворной, установление между паронимами, т. е. близкозвучными словами, не связанными по смыслу в системе языка, окказиональных с м ы с л о в ы х с в я з е й, заостряющих поэтические ассоциации. Случайные сходства в плане выражения тем самым поднимаются до уровня поэтической семантики:

Леса — лисы.

Леса обезлосели, Леса обезлисели.

(В. Хлебников)

Ведь он же хлюст, он холостяк,

Брат Хлестакова

(Е.М. Винокуров)

Звуковое тождество может быть ослаблено: *Есть соль земли — есть сор земли* (А. Вознесенский).

К этой группе примыкает и п е р е в е р т ы ш (пéревертень), или п а л и н д р о н. Он (греч. *palindromos* — возвращающийся от *palin* — назад и *dromos* — бег) — искусственная поэтическая форма, жонглирование словом, при котором слово, строка или ряд строк (читать ли от начала к концу или от конца к началу) звучат одинаково и имеют одинаковый смысл. Пример буквенного палиндрома: *Раб, нежь жен бар!, Сетуй утес!, Утро черту!, Мы, низари, летели Разиным* (В. Хлебников); *Наоборот прочтите ропот — И обозначится топор* (В. Шерпер).

К концу XX в. палиндром окончательно оформился как особый поэтический жанр. В его основе — не просто формальная работа, не штукатурство, а создание

определенного рода пространства существования слова. Звук в нем раскатывается, как в гулком зале, строка связывает прошлое и будущее, землю и небо: *Я и ты будем вечны, / Наша чаша нынче в меду бытия* (Д. Авалиани).

Еще в начале XIX в. Г.Р. Державин задал высокий уровень: *Я разуму уму заря. Я иду с мечем судия*. Традиции Державина продолжил В. Хлебников в начале XX в., а к концу его — Д. Авалиани (*Доведи ввысь лаву, вальсы в виде вог. / Дорого небо, да нагобен огорог*), В. Гершуни (*Мы голомались. Сила — молодым. / Они вино, мы — гым...*).

Кроме внешне простых палиндромических одностиший и двустиший есть написанные перевертышем поэмы («Протопоп, Аввакум» Н. Ладыгина), пьесы («Потоп или Ада Илиада» В. Хромовой).

А. Урицкий в своей рецензии на вышедшую «Антологию русского палиндрома» всех палиндромистов условно разделяет на две группы: «Одни авторы преодолевают строгую, жесткую форму, приспособляясь для своих целей, для получения максимального поэтического эффекта»: Д. Авалиани, Н. Ладыгин, В. Гершуни, Б. Гольдштейн, М. Креж. «Для других сама форма является предметом пристального внимания <...> (они. — Э.Ф.), героически устремленные в область абсолютного эксперимента, расширяют представления о возможностях палиндрома»: Бонифаций создает абсурдистский текст «Птицелов», В. Пальчиков (Элистинский) и Е. Коцюба — палиндромические сонеты, С. Сигой и А. Бубнов соединяют палиндром с «заумью».

Долгое время к палиндрому относились, как к изысканной игре ума. А. Урицкий утверждает: «Палиндром — жанр живой, развивающийся и, несмотря на свою периферийность, чрезвычайно важный, не только потому, что есть крупные поэты — палиндромисты, но и поскольку исследование палиндрома позволяет поставить ряд серьезных теоретических вопросов. Например, о соотношении в поэзии вербального и визуального, о связи научного и художественного творчества, о роли необарокко в сегодняшней культурной ситуации»¹.

¹ Урицкий А. Те, кого нет // Знамя. 2001. № 1. С. 228.

Приемы звуковой организации текста (аллитерация, ассонанс, звуковые повторы, звукопись и др.) составляют содержание более общего понятия словесной инструментовки — такого подбора слов и такой расстановки, при которых повторение и чередование образующих слова звуков придают произведению или его части звучание, вызывающее те или иные представления и эмоции.

С помощью словесной инструментовки создается общий звуковой облик произведения, определяется его тональность, выдвигаются ключевые образы, усиливается эмоциональное воздействие.



Контрольные вопросы и задания

1. Приведите примеры использования омонимов, синонимов и антонимов в художественных произведениях.
2. Охарактеризуйте лексические группы языка, определите их образно-эстетические возможности.
3. Какую роль играют архаизмы и историзмы в художественном произведении? Приведите примеры из произведений А.С. Пушкина («Борис Годунов»), Ю. Тынянова («Кюхля»), В. Орлова («Аптекарь») и др.
4. Чем отличаются варваризмы от других заимствованных слов? Приведите примеры из произведений И. Крылова (комедии «Подщипа», «Модная лавка», «Урок дочкам»), А.С. Пушкина («Евгений Онегин» и др.) и Л. Толстого («Война и мир») и охарактеризуйте их роль в создании образа.
5. В поэме А. Блока «Двенадцать», повести В. Распутина «Прощание с Матерой» выделите диалектные и просторечные слова, определите их эстетическую функцию.
6. Определите стилистическую роль диалектизмов и просторечий в поэзии Н.А. Некрасова.
7. Как могут быть сгруппированы средства художественной изобразительности? Приведите примеры из рассказа И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско».
8. Чем символ отличается от метафоры?
9. Может ли олицетворение выступать в качестве символа?
10. Дайте определение тропа и перечислите его разновидности.
11. Что общего между метафорой и метонимией? Чем они отличаются? Приведите примеры.



Контрольные вопросы и задания

12. В чем состоят особенности синтаксической организации поэтической речи?
13. Назовите основные синтаксические фигуры и дайте их определения. Приведите примеры повторов, риторических приемов, антитезы, параллелизма.
14. Что такое эвфония?
15. Приведите примеры использования аллитерации и ассонанса в поэтических текстах.
16. Что такое звукоподражание? Приведите примеры. Объясните понятие «звуковой символизм».
17. Каковы особенности звуко-цвето-световой палитры лирики С. Есенина?
18. Исследуйте звуковой рисунок стихотворений Б. Пастернака «Сестра моя жизнь» и «Сегодня в разливе...». Какого художественного эффекта добивается поэт?
19. Объясните, как создаются «живописные» и «музыкальные» эффекты в стихах Н. Гумилева и М. Волошина.
20. Прочтите начало очерка К. Бальмонта «Русский язык». Как называется явление, которое имеет в виду К. Бальмонт, давая характеристику звукам, образующим слово «воля»? Совпадают ли его характеристики с характеристиками, которые дает гласным и согласным звукам М.В. Ломоносов в «Кратком руководстве к красноречию» и В. Хлебников?

Из всех слов могучего и первородного русского языка, полногласного и грозного, бросающего звуки взрывным водопадом, журчащего неуловимым ручейком, исполненного говором дремучего леса, шуршащего степными ковылями, поющего ветром, что носится и мечется и уманивает сердце далеко за степь, пересветно сияющего серебряными разливами полноводных рек, втекающих в Синее Море, — из всех несосчитанных самоцветов этой неисчерпаемой сокровищницы, языка живого, сотворенного и, однако же, без устали творящего, больше всего я люблю слово — «Воля». Так было в детстве, так и теперь. Это слово — самое дорогое и всеобъемлющее.

Уже один его внешний вид пленителен. Ветящее В, долгое, как зов далекого хора, О, ласкающее Л, в мягкости твердое, утверждающее Я. А смысл этого слова — двойной, как сокровище в старинном ларце, в котором два дна. Воля есть воля-хотение, и воля есть воля-свобода. В таком ларце легко устраняется разделяющая преграда двойного дна, и сокровища соединяются,



Контрольные вопросы и задания

взаимно обогащаясь переливаниями светов. Один смысл слова «воля», в самом простом изначальном словоупотреблении, светит другому смыслу, в меру отягощает содержательностью его живую существенность (М.В. Ломоносов).

В. Хлебников составил «азбуку понятий», установив соответствия между отдельными звуками и свойствами реального мира на уровне а) цвета (*М – синий, Л – белый, слоновая кость, Б – красный, рдяный, З – золотой*) или б) пространственных перемещений (*В – вращение одной точки кругом другой, слияние нескольких поверхностей в одну, Ч – пустота одного тела, заполненная объемом другого тела*).

21. Определите роль гиперболы и гротеска в «Сказках» и «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина.

22. Найдите гиперболы в стихотворениях В. Маяковского «Лилечка» и Б. Пастернака «Любимая – жуть! Когда любит поэт...».

23. Почему прибегают к приему метафоризации при создании своих персонажей А. Грибоедов (Молчалин, Репетилов, Скалозуб), Н. Гоголь (Держиморда, Собакевич), А. Чехов (Очумелов, Червяков), А. Островский (Дикой, Кабанова, Кручинина, Лютов, Коршунов)?

24. Какие языковые средства использует в своих романах Л. Толстой, создавая портреты Элен Безуховой, Марьи Болконской, Наташи Ростовской, Анны Карениной, Катюши Масловой?

25. Приведите приметы «избыточной» изобразительности в рассказах И.А. Бунина.

26. Проследите за перерастанием реального образа трамвая в символ человеческой жизни в стихотворении Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай».

27. Каково значение символических образов *ночи* и *горящего окна* в цикле М. Цветаевой «Бессонница» и образа *свечи* в стихотворении Б. Пастернака «Свеча горела на столе...»?

28. Сопоставьте синтаксис ранних и поздних стихотворений Б. Пастернака.

29. Подготовьте сообщение по статье А.Н. Веселовского «Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля» (Прил. 1, с. 552).

30. Ознакомьтесь со статьей Омри Ронена «Иносказания» (Прил. 1, с. 563) и выполните задания к статье.

31. Прочитайте статью Омри Ронена «Каламбуры» (Прил. 1, с. 573) и ответьте на предложенные вопросы.

СТИХ И ПРОЗА

Глубокий знаток русской поэзии М.Л. Гаспаров предваряет созданную им своеобразную антологию экспериментального русского стиха «Русский стих начала XX в. в комментариях» замечанием о том, что изучение стихосложения позволяет ответить на три вопроса:

1. Чем отличается стих от прозы?
2. Чем отличается стих одного языка (или эпохи) от стиха другого языка?
3. Чем отличается стих одного стихотворения от стиха другого?

Он убежден, что «самый трудный из этих вопросов — первый»¹.

Попытаемся разобраться в этом вопросе. Ю.Б. Орлицкий замечает: «Любой исследователь литературного текста, сталкиваясь с проблемой написания и интерпретации, всегда начинает с выяснения его ритмической природы, т. е. определяет, что перед ним — проза или стихи... стих и проза — это два принципиально различных способа организации речевого материала, два разных языка литературы»².

Есть два основных типа организации художественной речи — поэзия и проза. В литературоведении до сих пор продолжают споры о том, чем они отличаются друг от друга. Обратимся к некоторым размышлениям на эту тему Е.В. Невзглядовой: «*Что такое поэзия, как что такое любовь?* — наука не спрашивает (спроси пыль на дороге; спроси падающий желтый лист — помните у Гамсуна? — как-то так). Но *что такое стих с точки зрения языка?* — вопрос точный и требующий дисциплинированного ответа. Понять разницу в рече-

¹ Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX в. в комментариях. М., 2001. С. 6.

² Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе XX в. М., 2002. С. 11, 13.

вых конструкциях стиха и прозы пытались с момента осознания стихотворного искусства, и прежде всего этим занялись поэты: как ни странно, понимание в данном случае имеет связь с непосредственным интуитивным восприятием поэзии. О стихе написано столько, что книгами и статьями, посвященными этой проблеме (не поэзии вообще, а именно стиху как форме речи), можно заполнить не один библиотечный стеллаж — от трудов Третьяковского и Ломоносова до Пешковского, Томашевского, Ярхо, Якобсона, Тынянова, Эйхенбаума, Жирмунского, Шенгели, Поливанова, Тарановского, Лотмана, Мих. Гаспарова.

Стихи — звучащая речь. Это признают все. Но почему? Почему "Мой дядя самых честных правил" звучит, а "Гости съезжались на дачу" не звучит? "В поэзии важен токмо звон", — говорит Третьяковский. Это не может быть конвенциональным свойством поэзии, в этом должно быть повинно устройство стихотворной речи. Вместе с тем лингвисты пришли к выводу, что нет языковой разницы между стихом и прозой, ведь стихотворная речь состоит из обычных фраз (предложений). Считается, что нет такого одного признака, по которому можно было бы определить стихотворную речь. Решаюсь сказать сразу: это не так. Есть такой признак, стихотворная речь *в принципе* устроена иначе, чем прозаическая. <...>

Известно, что ни метр, ни ритм, ни рифма не являются определяющими признаками стихотворной речи. Существует метризованная проза (например, "Петербург" А. Белого), рифмованная проза (например, "Кола Брюньон" Р. Роллана), существует аллитерированная проза¹. Выделяется и такой жанр, как «стихотворение в прозе».

Стихотворение в прозе — лирическое произведение в прозаической форме; обладает такими признаками лирического стихотворения, как небольшой объем, повышенная эмоциональность, обычно бессюжетная композиция, общая установка на выражение субъективного впечатления или переживания, но не такими, как метр, ритм, рифма. Широкого распространения этот жанр не получил.

¹ См.: Невзглядова Е.В. Волна и камень. Трактат о стихотворной речи // Звезда. 1998. № 6. С. 192 — 193.

Эта форма сложилась в европейской поэзии в эпоху романтизма. Первый образец — книга А. Бертрана «Гаспар из тьмы» (1842). Термин «стихотворение в прозе» ввел Ш. Бодлер в «Цветах зла» (1857). В русской литературе он появился в творчестве И.С. Тургенева¹.

За несколько месяцев до смерти И.С. Тургенев издал цикл лирических миниатюр «Стихотворения в прозе», вобравший в себя главные темы и мотивы его творчества — тему любви к родине, к литературе, к женщине, к природе («Как хороши, как свежи были розы...»). Вместе с тем в нем звучали и мотивы смерти, одиночества, разочарования («Собака»).

Приведем анализ одного из стихотворений в прозе И.С. Тургенева, сделанный Т.В. Авдониной, предваряя его текстом.

Собака

Нас двое в комнате: собака моя и я. На дворе воеет страшная, неистовая буря.

Собака сидит передо мною и смотрит мне прямо в глаза.

Она словно хочет сказать мне что-то. Она немая, она без слов, она сама себя не понимает — но я ее понимаю.

Я понимаю, что в это мгновенье и в ней и во мне живет одно и то же чувство, что между нами нет никакой разницы. Мы тождественны; в каждом из нас горит и светится тот же трепетный огонек. Смерть налетит, махнет на него своим холодным широким крылом...

И конец!

Кто потом разберет, какой именно в каждом из нас горел огонек?

Нет! это не животное и не человек меняются взглядами...

Это две пары одинаковых глаз устремлены друг на друга.

И в каждой из этих пар, в животном и в человеке — одна и та же жизнь жметя пугливо к другой.

¹ Стихотворение в прозе // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1039.

«По ритмическим признакам оно, безусловно, далеко от классической поэзии и представляет собой короткое прозаическое произведение, а по сути, по образно-эмоциональному воздействию на читателя имеет лирические корни. Стихотворение представляет собой философское размышление в виде "потока сознания", зарисовку, где показаны глубокие психологические переживания человека. Содержание отличается повышенной эмоциональностью. Каждое слово несет важную смысловую нагрузку. По типу речи — это философское рассуждение о сущности бытия, о неразрывной связи человека и природы, о том, что в этом мире обязательно должен быть кто-то, кто нас понимает (даже если этот кто-то "без слов"), о том, что в этой жизни в нас горит один и тот же "огонек" до тех пор, пока на него не махнет "своим холодным широким крылом" смерть.

Стихотворение имеет глубокий подтекст, который углубляет понимание конечного смысла произведения, <...> так как в самом тексте говорится меньше, чем сообщается, а понимается больше, чем говорится. Основная мысль тургеневского стихотворения: человек был и остается частью природы, он неотторжим от нее. Лирический герой стихотворения — Тургенев — перед лицом надвигающейся трагической ситуации — ухода в иную реальность — пытается найти утраченную гармонию. Он пытается установить связь со своим единственным собеседником — собакой. В угасающем сердце одинокого человека поселилась неизбежная тоска, страх; в самой комнате затаилось щемящее ощущение мертвенности, свойственное также пустым заброшенным помещениям. Собака — друг человека; так обычно воспринимается присутствие и роль этого животного в окружающей нас жизни. Она ощущает боль, умеет радоваться, печалиться. Отличие ее от человека состоит в том, что, как и любое другое животное, она не умеет говорить: „Она немая, она без слов“. Но Тургенев убедительно показывает, что он и его собака прекрасно понимают друг друга (*Собака сидит передо мною — смотрит мне прямо в глаза*).

Прозаическое по форме произведение "Собака" состоит из одиннадцати условных "строф", которые представляют собой в основном отдельные, синтакси-

чески законченные конструкции, а первая, четвертая и пятая "строфы" включают в себя по два предложения.

Стихотворение имеет слабо выраженную сюжетную форму. В нем можно определить такие структурные элементы композиции, как завязка и кульминация. В завязке сообщается о том, что в произведении два персонажа: *Нас двое в комнате: собака моя и я.* <...>

Кульминационная часть стихотворения — центральные пятая и шестая "строфы". Это раздумье лирического героя о сходстве человека и животного перед неумолимыми законами мироздания: они имеют одинаковые, равные права на жизнь и на... смерть, и нет между ними *никакой разницы...*

Языковые средства, использованные автором, вызывают у читателя чувство сопереживания... Тургенев для создания доверительной атмосферы использовал обычную разговорную лексику, такие средства художественной выразительности, как эпитеты (*страшная, неустоявая буря, трепетный огонек*), метафоры (*смерть <...> махнет на него (огонек. — Т.А.) своим холодным широким крылом... в каждом из нас горит и светится тот же трепетный огонек* (авторская метафора); олицетворения (*воет <...> буря, смерть налетит, жизнь жметя*). В четвертой "строфе" есть анафора (*Она словно хочет сказать мне что-то. Она немая, она без слов, она сама себя не понимает*).

Растерянность, беспомощность человека перед смертью подчеркивают синтаксические конструкции: риторические восклицания ("*Нет!*", "*И конец!*"), риторический вопрос ("*Кто потом разберет, какой именно в каждом из нас горел огонек?*"). В двух предложениях есть недосказанность, характерная для лирического стихотворения: в шестой "строфе" ("*смерть налетит, махнет на него своим холодным крылом...*") отточие — проявление максимального накала философской мысли; в девятой ("*это не животное и не человек меняются взглядами...*") — вершина эмоционально-психологического сближения человека и животного. В этой же "строфе" особо отметим слово „*одинаковых*“ (глаз), которому писатель придает важное значение: два связанных между собой существа равны перед судьбой. <...>

В описании приближения смерти используется звукопись (аллитерация): от самой "строфы" уже веет хо-

лодом, в ней — настораживающее предчувствие. И от слова *смерть* также исходит ощущение холода. Однако в развязке слово *смерть* Тургенев заменяет словом *жизнь* предложения, используя риторические восклицания, имеющие противоположные значения: *И конец! — Нет!* Здесь же появляется и антонимичная пара *жизнь — смерть* как два полюса бытия.

Образ автора в стихотворении ярко выражен, ибо лирический герой и есть сам автор, открыто выражающий свое отношение к событию, которое неминуемо должно произойти в его жизни. Он все знает о себе, о жизни и чувствах собаки: *...Она сама себя не понимает — но я ее понимаю...*¹

«Заимствуя у стихов их признаки, проза остается прозой. С другой стороны, есть верлибр — свободный стих, в котором нет ни одного стихового признака, кроме *записи стиховыми строчками*. (Но в какие бы прозаические одежды ни рядились стихи и какими бы стиховыми признаками ни украшалась проза, мы отличаем одно от другого...) <...> между стихами и прозой нет строгой границы, <...> прав Томашевский, который, будучи последовательным, говорил о наличии промежуточной пограничной полосы между стихами и прозой: "...стихи заходят на территорию прозы и наоборот, как наречие одной местности плавно перетекает в наречие соседней"»².

Прозаическая художественная речь разделяется на абзацы, предложения и периоды. В литературе, точнее, в письменном словесном художественном творчестве, стихи и проза несхожи и по особенностям своего графического оформления. Именно графическое оформление, само написание стихов в виде коротких отрезков (строк), симметрично расположенных друг под другом, и определяет в первую очередь наше восприятие стиха как именно стихотворной формы.

Графическое оформление, выявляющее коренное свойство стиха (членение на строки), играет существенную роль в нашем восприятии стихотворных форм. Именно графическое оформление создает некую «уста-

¹ Авдоница Т.В. Стихотворение в прозе И.С. Тургенева «Собака» // Литература в школе. 2004. № 8. С. 36–37.

² Невзглядова Е.В. Волна и камень: Трактат о стихотворной речи // Звезда. 1998. № 6. С. 193.

новку на стих», сразу регистрируемую нашим восприятием и позволяющую нам отнести произведение, соответствующим образом оформленное, к разряду стихотворных.

Стихотворная речь отличается от прозаической тем, что в ней текст расчленяется на относительно короткие отрезки, которые графически оформляются особо (печатаются отдельными строчками) и чаще всего рифмуются.

Само расположение слов в стихе, их взаимодействие в условиях рифм, звуковая сторона речи, особые ритмические и синтаксические строения — все это таит в себе те возможности, которых лишена проза.

Стиховедение — наука о законах строения стиха. Основные разделы этой науки: метрика (учение о внутренней мере стиха, о закономерностях его ритмической организации), фоника (учение о сочетании звуков), строфика (учение о сочетании строк).

Над отличиями (внутренними и внешними) прозы и поэзии размышляли многие ученые и литераторы в разные периоды. В.Я. Брюсов замечал: «В поэзии слово — все; в прозе (художественной) слово — только средство. Поэзия творит из слов, создающих образы и выражающих мысли; проза (художественная) — из образов и мыслей, выраженных словами. Если автор достигает своей цели, <...> его создания — поэзия, хотя бы они и были написаны прозой, т. е. не стихами (таковы иные «сказки» Эдгара По, многие «поэмы в прозе» Бодлера). Если конечная цель автора достигнута силою образов, энергией выражений, ясностью и точностью мысли, его создания — проза, хотя бы они и были написаны стихами, размеренными строчками с рифмами или без оных (пример: весьма многие стихотворения, часто вовсе не «плохие»)»¹.

Б.В. Томашевский размышлял над тем, что «слова в стихах как бы выпирают, выходят на передний план, в то время как в прозе мы скользим по словам, задерживаясь лишь на центральных словах предложений. То, что речь является не сплошь, а рядами, более или менее изолированными, создает особые ассоциации между

¹ Брюсов В. Miscellanea // Соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 379.

словами одного ряда или между симметрично расположенными словами параллельных рядов. Значением и связыванием значений руководят ритмические соответствия, чего нет в прозе, где, наоборот, ритмические соответствия строятся по заданной словами выразительной линии речи.

Благодаря этому и развитие стиховой речи ведется главным образом по тесным словесным ассоциациям, от слова к слову, от предложения к предложению, от «образа» к «образу». В прозе слова нанизываются на избранную тему. Но про стихи говорят, что в них «рифма ведет мысль». Это совершенно верно, и в этом нет ничего порочащего стиховую речь. Стиховая речь и есть речь тесного сплетения ассоциаций в ее поступательном развитии»¹.

В начале XX в. разгорелся спор между Н. Гумилевым и А. Блоком. Н. Гумилев подчеркивал превосходство поэзии над прозой, утверждая, что «...стих есть высшая форма речи» и что это «знает всякий, кто, внимательно оттачивая кусок прозы, употреблял усилия, чтобы сдержать рождающийся ритм»². Он писал об отличии прозы от поэзии: «Поэзия всегда желала отмежеваться от прозы. И типографским (прежде каллиграфическим) путем, начиная каждую строку с большой буквы, и звуковым, ясно слышимым ритмом, рифмой, аллитерацией, и стилистически, создавая особый "поэтический" язык (трубадуры, Ронсар, Ломоносов), и композиционно, достигая особой краткости, и эйдологически в выборе образов. И повсюду следовала за ней проза, утверждая, что между ними собственно нет разницы, подобно бедняку, преследующему своей дружбой богатого родственника»³.

Во второй половине XIX в. проза стала свысока относиться к поэзии, а в XX в. у акмеистов культивировалось превосходство поэзии над «презренной прозой». С точки зрения А. Блока, «разлучение поэзии и прозы» — факт, говорящий о духовном кризисе: «Поэзия и проза, как в Древней Руси, так и в новой, образовали единый поток, который нес на своих волнах,

¹ Томашевский Б.В. Теория литературы. М.; Л., 1927. С. 73.

² Гумилев Н. Письма о русской поэзии: Сб. ст. СПб., 1923. С. 21.

³ Там же. С. 54–55.

очень беспокойных, но очень мощных, драгоценную ношу русской культуры»¹.

Блок утверждал в статье «Без божества, без вдохновенья» синтетический характер русской культуры, которая не знает специализации, в которой «неразлучимы ... живопись, музыка, проза, поэзия», а также «философия, религия, общественность, даже политика. Вместе они образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры»².

Н. Гумилев устанавливал определенную иерархию словесных искусств, А. Блок ее отвергал, утверждая глубокие принципиальные различия обеих художественных форм, но не превосходство одной над другой. Он был не одинок в своих размышлениях. Так, Ю. Айхенвальд отмечал как несомненное достоинство И. Бунина его способность «с удивительным искусством возводить прозу в сан поэзии».

ИНТОНАЦИЯ

И н т о н а ц и я (от лат. *intonatio* — громкое произнесение) — основное выразительное средство звучащей речи, позволяющее передать отношение говорящего к предмету речи и к собеседнику³. Интонация — это совокупность выразительно-значимых изменений звучания человеческого голоса. Интонация конкретизирует смысл высказывания, выражает его эмоциональную природу. Художественная речь включает в себя несколько пластов, обращенных к внутреннему слуху читателя, — фонетические, ритмические, интонационно-синтаксические.

Специфическая интонация стихотворной речи «вписана» в стихотворный текст. Стих — форма речи, способная фиксировать на письме интонацию.

Наблюдения над стиховой паузой приводят к заключению, что стих — интонационное явление. Интонация — вот тот речевой фактор, который отличает стихи от прозы. М.А. Гаспаров назвал стиховую интонацию «интонацией повышенной важности».

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., Л., 1962. Т. 6. С. 175.

² Там же. С. 176.

³ Интонация // Словарь литературоведческих терминов. С. 108.

В искусстве слова нет такой оппозиции: поэзия — проза. Только: стихи — проза. Многие стихи, имеющие метрическую организацию и рифму, не могут быть причислены к поэзии, а хорошая проза может быть приравнена к самой высокой поэзии.

Интонация — явление сложное. Ее компоненты (тон, сила голоса, речевые паузы, темп и тембр речи, слитность или расчлененность фразы и др.) постоянно взаимодействуют друг с другом.

Интонация, наряду с синтаксисом, придает лексическому материалу смысловую завершенность.

«Структурные особенности ритмически организованной стихотворной речи являются глубоко содержательными потому, что в них закрепляется своеобразие поэтической интонации»¹.

В Литературном энциклопедическом словаре выделяют функции интонации, которая является основным выразительным средством звучащей речи. Звуковые средства языка в совокупности: а) фонетически организуют речь, расчленяя ее сообразно смыслу на фразы и ее знаменательные отрезки — с и н т а г м ы; б) устанавливают между частями фразы смысловые отношения; в) сообщают фразе повествовательное, вопросительное, побудительное, восклицательное и другие оттенки значений; г) выражают различные чувства (интонация торжественная, интимная, насмешливая, гневная, грустная)².

Мелодика стиха — система повышений и понижений голоса, используемая при организации стихотворной речи.

При построении стихотворного текста в нем могут по-разному распределяться предложения вопросительные, восклицательные (с восходящей интонацией) и повествовательные (с нисходящей интонацией). Их интонационное строение подчеркивается (или приглушается) наличием *параллелизмов, антитез, повторов* и т. п.

Эти приемы складываются в три основных типа интонирования стиха: *д е к л а м а т и в н ы й* (в русском стихе разработан М.В. Ломоносовым, М.Ю. Лермонто-

¹ Интонация // Словарь литературоведческих терминов. С. 109.

² Интонация // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 129.

вым, Ф.И. Тютчевым, В.Я. Брюсовым, В.В. Маяковским; наиболее употребителен в гражданской, философской, патетически-медитативной лирике, в монологах трагедий), *говорной* (в классической письменной поэзии — стих, наиболее близкий к интонациям разговорной речи, с простыми фразами, не избегающий ритмико-синтаксических *переносов*, со свободной тематической композицией; употребителен в басне, комедии, отчасти — послании и поэме XIX в.), *напевный* (в русской поэзии разработан В.А. Жуковским, А.А. Фетом, А.А. Блоком; наиболее употребителен в интимной камерной лирике; различаются три его вида — *куллетный*, *песенный*, *романсный*; тематическая композиция напевного стиха строится не на логическом, а на эмоциональном развертывании, с чередованием усиления и ослабления эмоционального напряжения, при этом чередование повышений и понижений плавно и упорядоченно; в целом фразы симметричны, ритм и синтаксис совпадают и пр.).

По замечанию М.Л. Гаспарова, есть и другая классификация, в которой выделяются лишь два типа интонирования стиха — *напевный* (песенный и романсный) и *говорной* (ораторский и разговорный)¹.

Фонетические признаки интонации, или ее интонационные средства, следующие: повышения и понижения основного тона (мелодика речи), паузы, расстановка фразовых ударений (динамика речи), темп речи, степень громкости, оттенки основного тона (тембр).

В письме интонация в известной мере выражается посредством синтаксической структуры фраз, знаков препинания, а также графическими средствами (членение текста на абзацы, подчеркивание слов, вариация шрифтов), но полностью интонация может быть воссоздана лишь в реальном звучании.

В стихе интонация задается стиховым рядом, в прозе — сочетанием речевых тактов (или синтагм) и фразовым ударением.

Как стих, так и проза обладают стилистически окрашенными интонациями. В поэзии интонационные характеристики непосредственно связаны с ритмической

¹ Интонация // Литературный энциклопедический словарь. С. 78, 129, 216, 232, 261.

структурой текста, в прозе они имитируют разговорные, эпические и поэтические интонации, проявляясь прежде всего в особенностях словоупотребления.

Е.В. Невзглядова в своей статье «Волна и камень. Трактат о стихотворной речи» предложила проделать такой опыт: взять 3-й том собрания сочинений Довлатова, открыть повесть «Иностранка» где-нибудь в середине и записать любой абзац стиховыми строчками. Обнаружится, что эта повесть почти сплошь написана двусложником, она метризована. Обычно читатель этого не замечает; только после того, как привлекается действие стиховой паузы, в результате определенного интонационного изменения становится ощутим заложенный в этот текст метр.

Из этого исследовательница делает вывод о том, что «не метрическая организация является причиной стиховой паузы, а наоборот... не всякие стихи имеют метрическую организованность, но всякий стих оканчивается стиховой паузой, независимо от того, совпадает она с синтаксической или нет. Поскольку пауза обозначена в тексте графически и она меняет <...> интонацию речи, можно утверждать, что специфическая интонация стихотворной речи *вписана* <...> в стихотворный текст»¹.

В своей статье Е.В. Невзглядова приводит интересные наблюдения над мелодикой стиха: «В начале века среди филологов широко дискутировалась проблема мелодики стиха. Немецкие ученые — Сиверс и его школа, а у нас Эйхенбаум — полагали, что мелодика (повышения и понижения тона голоса) является основным композиционным фактором стиха, и пытались доказать, что она вписана в текст. Для этих предположений были все основания. Стоит только вспомнить многочисленные метафоры к поэзии и поэтическому творчеству, связанные со звуком голоса: пушкинское "для звуков жизни не щадить", "Тебе — но голос музы темной / Коснется ль сердца твоего...", Баратынского — "И отрываюсь, полный муки, / От музыки, ласковой ко мне. / И говорю: до завтра, звуки, / Пусть день угаснет в тишине". Подобных высказываний в поэзии так много, что перечень их мог бы составить целый том. Так чувствуют поэты. Но и уче-

ные тоже «чувствовать умеют», по крайней мере некоторые из них. А.М. Пешковский писал: «Мы все непосредственно чувствуем, что мелодия — это тот фокус, в котором скрещиваются и ритм, и синтаксис, и словарь, и все так называемое содержание...» Если под слово „мелодия“ подставить „интонация“, все становится на свои места. Мелодия речи может быть очень разной при чтении стихов. Блок свои *напевные*, по классификации Эйхенбаума, стихи читал скупно, сухо, с большими паузами, тогда как Ахматова свои *говорные* — напевно и протяжно. Но интонационно чтения поэтов с самой разной художественно-идеологической ориентацией абсолютно сходятся в одном: поэты читают, подчеркивая ритм, то есть вытесняя фразовую интонацию специфически стиховой. Вспоминаю чтение поэтов (в частности, Михаила Кузмина), Н.Н. Берберова пишет: «Он сильно пел, но пение это было тогда чем-то почти обязательным для поэтов. Об этом пении (не Кузмина только) Мережковский говорил мне однажды (в Париже в 1928 году), что «оно идет от Пушкина» — так ему объяснил когда-то Я. Полонский, которого он знал в молодости глубоким стариком. Полонский, видимо, соблюдал традицию и всегда тоже читал напевно... Пел и Тютчев, по словам Полонского, и вообще только актеры в то время рубили стихи и читали эмоционально, подчеркивая, как в прозе, знаки препинания и интонацию, так что рифмы слышно не было...» Не только поэты, и ученые тоже думают, что напевное чтение стихов — это декламаторская манера, установленная традицией. Однако причина особого чтения — не в традиции. (Обозначенная в стихотворном тексте пауза, которой кончается строка, влечет необходимость чисто ритмических ударений, зачастую вовсе вытесняющих фразовую интонацию. Монотонное чтение, таким образом, — следствие дробления на стиховые отрезки.

Наблюдения над «бессмысленной» стиховой паузой приводят к неожиданному заключению: *стих — интонационное явление*. Любой текст, прочитанный со стиховой интонацией, становится стихами. Интонация — вот тот речевой фактор, который отличает «стихи от прозы»¹.

¹ Невзглядова Е.В. Волна и камень: Трактат о стихотворной речи. С. 195.

Умение запечатлеть живую интонацию голоса важно и для мемуаристов, и для публицистов, и для критиков, но особенно важна интонационная выразительность речи в художественной литературе. «Плох тот художник прозы или стиха, который не слышит интонацию голоса, складывающего ему фразу», — замечал А. Белый¹.

Б.М. Эйхенбаум писал о том, что интонационное начало в лирической поэзии является своего рода доминантой произведения².

Интонационно-типологическое изучение отдельных художественных текстов и целостных идиостилей является важной задачей филологии, и ему посвящено много научных исследований³.

Интонация — важнейший элемент поэтической речи. В стихах без мысленного произнесения обойтись нельзя. Шеллинг замечал: «Всякая поэзия при своем возникновении создается для восприятия слухом»⁴.

Б.М. Эйхенбаум в работе «Мелодика русского лирического стиха» писал о различных типах интонаций, обнаруживаемых в стихотворных произведениях, выделяя *напевный, говорной, декламативный стили*⁵.

М.Л. Гаспаров в работе «Метр и смысл» предложил свой способ описания интонации, который отвечает исконному семантическому синкретизму этого речевого явления, и, собственно, на котором и основывается стиховое искусство⁶.

Нельзя забывать о таком явлении, как специфический поэтический слух — врожденная способность слышать речевую интонацию и эмоционально реагировать на нее. «Читатель воспринимает произве-

¹ Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 548.

² Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха // О поэзии. Л., 1969. С. 24.

³ Брик О.М. Ритм и синтаксис // Новый ЛЕФ. 1927. № 3 — 4, 6; Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка: Ст. М., 1965; Тимофеев, А.И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958; Томашевский В.М. О ритмической прозе // Русская литература. 1966. № 4.

⁴ Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М., 1996. С. 343.

⁵ Эйхенбаум Б.М. О поэзии. С. 328 — 338.

⁶ Гаспаров М.Л. Метр и смысл. М., 1999.

дение не только силой воображения, но и внутренним слухом», — утверждает В.Е. Хализев¹.

Надо обратить внимание и на взаимосвязь интонации стиха с его размером. Например, в строчках А. Блока

*И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль...*

укороченный стих меняет ритм и интонацию строфы: перемежаются торжественная и разговорная интонации.

В силлабо-тонических и метрических (античных) стихах величина стиха определяется количеством стоп, в силлабических — количеством слогов, в тонических — количеством ударений.

Чтобы уловить интонацию стихотворения, надо анализировать особенности ритмической организации стиха и его звукового рисунка (мелодики).

Лирика несовместима с беспристрастностью тона. Лирическое произведение наполнено экспрессией, которая проявляется и в синтаксических конструкциях, и в фонетико-ритмическом построении текста, и в отобранных словах. По наблюдениям Г.Н. Поспелова, на первый план в лирическом произведении выдвигаются «семантико-фонетические эффекты»².

Итак, в речевой интонации надо различать: речевую мелодию, которая связана с логическим смыслом речи; расстановку пауз; расстановку акцентов: логических, придающих предложениям и их частям определенный смысл и сопровождающихся повышением или понижением тона речи, эмоциональных, эмфатических (др.-греч. *emfasis* — выразительность) и ритмических; а также темп речи — степень быстроты или замедленности, с которой произносятся фразы.

РИТМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Ритм (греч. *rhythmos* — стройность, соразмерность) — это периодическое повторение каких-либо элементов текста через определенные промежутки. Ритм —

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 235.

² Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов. М., 1976. С. 158.

категория, присущая не только литературе и искусству, это свойство живой и неживой материи: биение человеческого сердца, движение планет во Вселенной, вдох и выдох, прилив и отлив волны, смена дня и ночи и т. д. Иначе говоря, ритмом называют обычно чередование каких-либо элементов, происходящее с определенной последовательностью, частотой.

Ритм присущ многим видам искусства. Ритмическая организация характерна для музыкальных произведений, для искусства танца, для архитектуры. В них можно выделить одно общее организующее начало — ритм, то есть определенную последовательность чередования однородных элементов: слабые и сильные доли в музыке, па и фигуры в танце, сходные фрагменты здания в архитектуре.

Важное место занимает ритм и в литературе¹. Различают ритм стихотворной речи и ритм прозы. Различие между ними вытекает из различия тех однородных (или стремящихся к однородности) элементов, которые являются единицами ритма в прозе и в стихе.

Ритм является одной из фундаментальных характеристик художественной речи. Ритмическая закономерность в стихе выступает как единый исходный принцип развертывания речи, который задан изначально и который вновь и вновь возвращается в каждой следующей вариации. В прозе ритмическое единство — итог, результат речевого развертывания. Вот как характеризует прозу с поэтической точки зрения Осип Мандельштам: «Прозаическая форма — синтез. Смысловые словарные частицы, разбегающиеся по местам... Свобода расстановок»².

Даже ритмическая проза воспринимается как особая разновидность прозы. В ней единообразие и повторяемость не заданы как общий закон речевого устройства. Первичные ритмические единицы — *колоны* — это одновременно и синтаксическое единство — *синтагмы*.

А вот свободный стих потому и является стихом, что при минимальном сходстве сопоставляемых

¹ Подробнее см.: *Гаспаров М.Л.* Русский стих начала XX в. в комментариях. М., 2001. С. 70–112.

² *Мандельштам О.* Записные книжки 1931–1932 годов // Вопросы литературы. 1968. № 4. С. 199.

речевых единиц в нем максимально проявляется структурообразующий принцип их приравнивания к двойной сегментации: ритмического деления на стихи-строки и синтаксического — на предложения и синтагмы.

Залогом ритмического разнообразия, свойственного силлабо-тоническому стиху, является допустимость ударных слабых и, напротив, неударных сильных слогов. В этом смысле гибкий ритм противостоит жесткому метру. Метр — сочетание сильных и слабых слогов, и оно постоянно, а ритм — сочетание ударных и неударных слогов, и это сочетание непредсказуемо, ибо есть еще слоги неполноударные (они встречаются в первой строфе пушкинского романа «Евгений Онегин»).

Ритм стихов — не музыкальный, а речевой. Стихи — звучащая речь. Б.В. Томашевский замечал: «Ритм стиха строится на природе самого языкового материала и мобилизует именно его выразительные свойства»¹.

Стихотворная речь (или стих) определяется как речь, расчлененная на относительно короткие отрезки. Каждый из этих отрезков называется строкой или тоже стихом. Есть два значения слова *стих*: *стих* — стихотворная речь и *стих* — строка. Именно эти, примерно одинаковые отрезки (строки) и являются единицами ритма в стихе. Их однородность, соизмеримость, их подобие друг другу очевидны.

Ритм стиха тесно связан с особенностями того языка, на котором создаются стихотворные произведения. Такие особенности называются просодическими.

Просодия (греч. *prosōdia* — ударение, припев) — «раздел стиховедения, содержащий классификацию метрически значимых звуковых элементов языка»².

От просодии каждого языка зависит, будет ли стихотворный ритм организован по принципу чередования ударных и безударных слогов (как в русской поэзии), или же он будет зависеть от повышения и понижения тона при произнесении слов (как, например, в китайской поэзии), или от долготы и краткости произнесения гласных (как в античной лирике).

¹ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 225.

² Просодия // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 309.

В русском стихе ритмообразующим фактором является словесное ударение, поэтому утверждаются такие системы стихосложения, которые отвечают просодическим особенностям русской речи и в которых используется определенная последовательность ударных и безударных слогов. В античном же стихе ритм определялся чередованием долгих и кратких слогов: просодической особенностью древнегреческого языка было наличие признака долготы и краткости слогов. Просодические особенности языков воздействуют на стихотворные системы национальных литератур.

Следует отметить, что национальная система стихосложения формируется не только под воздействием языковых (просодических) факторов, но и под воздействием факторов исторических и культурно-исторических. При этом иногда последние факторы оказываются даже сильнее языковых. Например, тюркские языки восприняли из арабского языка метрическую систему стихосложения аруз (*aruz*). Теория аруза разрабатывалась в трудах Халиля ибн Ахмеда (VIII в.), Ватвата (XII в.), Абдурахмана Джами (XV в.). Ритмообразующим элементом стиха в арузе является чередование долгих и кратких слогов, определенное четкими правилами, согласно особенностям арабской фонетики. Впоследствии эта система стала применяться в поэзии на фарси, а потом в тюркоязычной поэзии. До XX в., когда впервые были сделаны попытки ввести новые метры, аруз был единственной системой стихосложения для арабской, персидской, таджикской и ряда тюркоязычных литератур.

ОСНОВНЫЕ СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ

Стихосложение — способ организации звукового состава стихотворной речи.

Как мы выяснили, система стихосложения всегда основывается на конкретных просодических особенностях данного языка. Эволюция русского стихосложения была движением к той стихотворной системе, которая в наибольшей степени соответствовала просодическим особенностям русского языка. Отметим наиболее важные этапы развития русского стихосложения и познакомимся с системами, существовавшими в русском стихе.

В истории русского стихосложения выделяют обычно следующие три периода: 1) XVII – XVIII вв. — распространение тонического стиха (до утверждения силлабо-тоники); 2) XVIII – XIX вв. — господство силлабо-тоники; 3) XX в. — господство силлабо-тоники и чистой тоники (развиваются дольник, свободный стих).

Разработкой теории и истории русского стиха занимались В.К. Третьяковский, А.Д. Кантемир, М.В. Ломоносов, А.Х. Востоков, А. Белый, Б.В. Томашевский, В.М. Жирмунский, Р.О. Якобсон, Е.Г. Эткинд, П.А. Руднев, М.А. Гаспаров, В.Е. Холшевников и др.

Тоническая система стихосложения

Тоническое стихосложение (греч. *tónos* — ударение) — стихосложение, основанное на соизмеримости строк по числу ударений. Количество безударных слогов произвольно. Это простейшая форма стиховой организации речи; она была распространена в гомеровом стихе разных народов.

На чем основана ритмическая организация народного тонического стиха? Мы помним, что всякий ритм — это последовательность однородных элементов. Такими однородными элементами в народном тоническом стихе становятся стихотворные строки. В каждой из них примерно одинаковое количество ударений. Приведем строки из русской былины:

*Святогѣр-богатырь соглашается,
Со добра коня га опускается,
И раскинули оне тут бѣл шатѣр...*

Здесь и в дальнейшем мы не будем считать ударными разного рода служебные слова, например *со, га* и др., утрачивающие самостоятельное значение и ударение в стихе. Ритм приведенного отрывка основан на последовательности однородных, схожих по строению элементов — строк, в каждой из которых одинаковое число ударений.

В русской традиции под тѳном (тѳнусом) понимается ударение, либо выделяющее в слове ударный слог, либо сообщающее ударность односложному слову.

Тонический стих труднее отличить от прозы, чем силлабический. Он бывает рифмованный и нерифмованный.

В русской поэзии народный стих *речитативный* является та к т о в и к о м (его воспроизводил А.С. Пушкин в «Сказке о золотой рыбке», «Песнях западных славян», а М.Ю. Лермонтов — в «Песне про купца Калашникова»), а *говорной* — а к ц е н т н ы м. Именно он лег в литературном стихе в основу досиллабического стихосложения XVII в. За порогом тактовика начинается чисто тоническая система стихосложения. Длина стиха в тонической системе измеряется не числом стоп (и, соответственно, сильных мест — иктов), а числом слов (и, соответственно, ударений): строки различаются 2-ударные, 3-ударные, 4-ударные и т. д. В тоническом стихотворении не все строки должны быть равны по числу ударений: как в силлабо-тонике вполне законны неравностопные стихи, так и в тонике — неравноударные. По-латыни «ударение» — «акцент», поэтому самое общее название чисто тонического стиха — акцентный стих. Так как он лишен метра, то в нем очень большую роль играет рифма. «Парнорифмованный акцентный стих употребителен в народной говорной поэзии (свадебные приговоры, балаганные зазывания, лубок) и носит особое название — *раешный стих* (подражание ему — пушкинская «Сказка о попе и работнике его Балде»)¹.

Силлабическая система стихосложения

Русская словесность на протяжении ее многовековой истории освоила разные системы стихосложения и различные версификационные формы.

В первой половине XVII в. лидирует стих, который часто называют *досиллабическим*, — с произвольным количеством слогов в строке и регулярной рифмой в соседних строках попарно. Во второй половине века ведущей становится силлабическая система стихосложения. Это произошло под польским влиянием: учитывалось число слогов в строках и регулярная парная рифмовка. У истоков этой системы стоял Симеон Полоцкий. Исследователь А.И. Соболевский находил предшественники силлабики не польского, а византийского об-

¹ Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX в. в комментариях. М., 2001. С. 151–156.

² Соболевский А.И. Церковнославянские стихотворения конца IX — начала X в. // Библиограф. 1892. № 12.

разца в рукописях XI—XIII вв.², в которых были переводы с греческого на старославянский — то были безрифменные тексты, но с установкой на слогуочет. Только через несколько столетий сложился силлабический стих, и преобладал он вплоть до 30-х годов XVIII в., до реформы В.К. Тредиаковского — М.В. Ломоносова, а на литературной периферии — еще дольше. Основными размерами были 8-сложник, 11-сложник и 13-сложник. Силлабические стихи составили определенный этап в развитии русского книжного стихотворства, но они уступали русскому народному стиху и в степени музыкальности, и в богатстве ритмического строя.

Силлабическим стихосложением пользовались в России Симеон Полоцкий, Феофан Прокопович, Кантемир, молодой Тредиаковский. И все они искали средства для упорядочения ритмического строя русского стиха.

В русском языке с его сильным ударением, имеющим смыслоразличительное значение, силлабический стих тонизировался, а результатом этого процесса и явилась реформа стиха в XVIII в. В русской поэзии утвердилось силлабо-тоническое стихосложение.

Силлабическое стихосложение (греч. *sillabikos* — слоговой) основано на соизмеримости строк по числу слогов (изосиллабизм). Устойчивее всего оно держится в языках с фиксированным ударением в начале или в конце слова. Ударение в таких языках не имеет смыслоразличительного значения, поэтому ударные и безударные слоги в стихе метрически равноправны, изменение их расположения создает ритмические вариации того же размера. Различаются стихи 4-сложные, 5-сложные и т. д. Короткие стихи, до 8 слогов, обычно не имеют цезуры. В стихах свыше 8-сложных она обычно делит стих на более короткие полустишия.

Цезу́ра (от лат. *caesūra* — сечение, разрез) — постоянный словораздел в стихе, медиана. В античном стихосложении она обычно приходилась на середину стопы (отсюда название), а в силлабо-тоническом цезура, как правило, совпадала с границей стопы. Являясь обычно сильной интонационной паузой, цезура отчасти сближается со стихоразделом: предцезурная стопа могла принимать усечения и наращения, а также рифму:

*Три у Бурдыса сына,
Как и он, три литвина.*

(А. Пушкин)

Такая система стихосложения была естественной для польского, английского, французского языков, поскольку опиралась на просодические особенности этих языков. Равное количество слогов в строках при постоянстве ударений обеспечивало стиху в этих языках достаточную ритмическую организованность.

В русском языке ударение разноместное. Равносложные строки силлабических стихов, написанные на русском языке, выглядели тяжеловесными, их ритмическая организация также была недостаточной. Как и народный тонический стих, силлабическая система стихосложения не могла стать ведущей в русском стихе. Требовался иной тип ритмической организации, отвечающий просодическим особенностям русской речи, учитывающий подвижность ударения в русском слове.

В чем же заключалась реформа стихосложения? Тредиаковский и Ломоносов поняли, что русскому стиху нужна система, устраняющая недостатки тонического и силлабического стихов и использующая их достоинства. В силлабо-тонике принцип равносложности (характерный для силлабики) сочетался с принципом упорядоченности ударений (это шло от тонического стиха). Ритмическая организация силлабо-тоники, которую вводили Тредиаковский и Ломоносов, опиралась на упорядоченное чередование ударных и безударных слогов в стихотворных строках. Это было открытие, давшее возможность русской поэзии достичь вершин в творчестве А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова, Ф. Тютчева и других поэтов.

«В современном стиховедении нет единой точки зрения на силлабическое стихосложение. В.М. Жирмунский и Л.И. Тимофеев считают русские силлабические, силлабо-тонические и чисто тонические (акцентные) стихи вариантами единой качественной, или тонической, системы стихосложения, в которой слоги различаются по ударности. Эта система противопоставляется ими метрической, или количественной, в которой слоги различаются по ударности. Б.В. Томашевский противопоставляет силлабическое стихосложение, как присущее языкам с постоянным ударением, силлабо-тоническому и акцентному, присущим языкам

с подвижным ударением. Все названные ученые определяют силлабическое стихосложение по двум постоянным признакам (метрическим константам): равному количеству слогов в стихах и постоянству места последнего ударения в стихе и полустипии. Но Л.И. Тимофеев считает расположение ударений в русском силлабическом стихосложении первичным признаком, а равносложность — вторичным, менее существенным. Б.В. Томашевский, напротив, полагает, что равносложность в силлабическом стихосложении — основной признак, а постоянство конечных ударений — автоматическое следствие постоянства места ударения в слове»¹.

Проблемами силлабического стихосложения занимался и М. Гаспаров, который видел его истоки в древнейшем стихосложении восточных групп индо-европейских языков. Его исследования позволяют сделать вывод, что в германских языках оно держалось недолго, в западнославянских закрепилось в виде 8-сложника, в польской поэзии развился 11-сложник, а из латинского «вагантского стиха» — 13-сложник².

Силлабо-тоническая система стихосложения

Силла́бо-то́ническая система стихосложения (от греч. *syllabé* — слог и *tópos* — ударение) — разновидность тонического стихосложения, основанная на упорядоченном чередовании ударных и безударных слогов в стихе.

Эта система распространилась в России с 30-х годов XVIII в. после появления работ В.К. Тредиаковского («Новый и краткий способ к сложению российских стихов», 1735 г.) и М.В. Ломоносова («Письмо о правилах российского стихотворства», 1739 г.).

Реформа русского стиха началась с маленького акцентного сдвига в одной силлабической строке. А.А. Илюшин в статье «Стих»³ приводит интересный пример: первый стих сатиры А. Кантемира «К уму своему» в ранней

¹ Силлабическое стихосложение // Словарь литературоведческих терминов. С. 347.

² Гаспаров М. Русский силлабический 13-сложник // *Metryka wlowianska*. Wrocław, 1971.

³ Илюшин А. Стих // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2000. С. 366—367.

редакции звучал так: «Уме слабый, плод трудов недолгой науки!» (13-сложник). Третьяковский почувствовал, что он может звучать ритмичнее и подредактировал его: «Ум толь слабый, плод трудов / Краткия науки!» — и получилась модель хорей. А позднее и М.В. Ломоносов дал блестящие образцы некоторых других стихотворных размеров.

Первую попытку ввести в русскую литературу стопное стихосложение сделал М. Смотрицкий, автор славянской «Грамматики», в которой он рассуждал о «степенях стихотворных меры» (т. е. о стопах, «ногах») и приводил 12 их разновидностей¹:

Двусложные

спондей — —
 пиррихий ∪ ∪
 трохей (хорей) — ∪
 ямб ∪ —

Трехсложные:

дактиль — ∪ ∪
 анапест ∪ ∪ —
 амфибрахий ∪ — ∪
 амфимакар — ∪ —
 бакхий ∪ — —
 палимбакий — — ∪
 трибрахий ∪ ∪ ∪
 тримакар — — —

(Знак «—» обозначал долгий слог, знак «∪» — краткий.) Если бы он заменил оппозицию «долгота/краткость» слога на реальную оппозицию «ударность/безударность», то уже тогда утвердилась бы силлабо-тоника, хотя она и отличалась бы от предложенного Ломоносовым принципа, в котором центральное место заняли «чистые» размеры.

В силлабо-тонической системе стихосложения есть некоторая переключка с античной метрикой, которая заключается в том, что «расположение ударных и безударных слогов в силлабо-тонических стопах совпадает с расположением долгих и кратких слогов в античных стопах»². В русской силлабо-тонике выделяются пять основных стоп (размеров).

Размеры силлабо-тонической системы стихосложения

Помимо тоники и силлабики, силлабо-тоническая система имела еще один важный источник — античную метрическую систему. В основе ритмической орга-

¹ Смотрицкий М. Грамматика. Київ. 1979.

² Силлабо-тоническое стихосложение // Словарь литературоведческих терминов. С. 348.

низации метрического стиха лежало упорядоченное чередование кратких и долгих слогов. Структура античной метрики стала основой для русской силлаботоники. Третьяков и Ломоносов оставили в силе метрический принцип чередования слогов, но вместо долгих и кратких слогов в силлаботонике стали чередоваться ударные и безударные слоги. Например:

*Если жизнь тебя обманет,
Не печалься, не сердись!
В день уныния смирись:
День веселья, вёрь, настанет.*

(А. Пушкин)

Обозначим ударные слоги прямой черточкой / — /, безударные слоги — вогнутой скобочкой / У /. Представим приведенный отрывок в виде схемы ударных и безударных слогов:

—У	—У	—У	—У	
УУ	—У	УУ	—	
—У	—У	УУ	—	
—У	—У	—У	—У	

(4^я стопный хорей)

Еще один пример:

*Весна, весна, пора любви,
Как тяжело мне твоё явленье,
Какое томное волненье,
В моей душе, в моей крови...*

(А. Пушкин)

У —	У —	У —	У —		У
У —	У —	У —	У —		У
У —	У —	У У	У —		У
У —	У —	У —	У —		У

(4^я стопный ямб)

Мы видим, что сочетание «безударный — ударный» повторяется до конца строки (за отдельным исключением).

Повторяющееся в силлаботоническом стихе сочетание ударного и безударных слогов называется с т о п о й (термин заимствован из античной метрики, где стопой называлось сочетание долгого и короткого слогов). Стопа отделяется вертикальной чертой.

Силлаботоническая система стихосложения знает пять основных видов стоп:

Хорей — стопа, состоящая из двух слогов, где первый слог — ударный, второй — безударный. Схема хорей: | — У |.

Ямб — стопа, состоящая из двух слогов, где первый слог безударный, второй — ударный. Схема ямба: | У — |.

Вышеприведенные отрывки из пушкинских стихотворений — примеры хоря и ямба. Это самые распространенные размеры в русской классической поэзии.

Кроме двусложных стоп — хоря и ямба — в русской силлабо-тонике есть трехсложные стопы:

Д а к т и л ь — стопа из трех слогов, где первый слог ударный, второй и третий — безударные. Схема дактиля: | — У У |.

А м ф и б р а х и й — стопа из трех слогов, где первый и третий слоги безударные, а второй — ударный. Схема амфибрахия | У — У |.

А н а п е с т — стопа из трех слогов, где первый и второй слоги безударные, а третий — ударный. Схема анапеста: | У У — |.

В зависимости от количества стоп в строке размер стиха именуется трехстопным, четырехстопным и так далее. При определении размера нужно не только называть размер (ямб или анапест), но обозначать и количество стоп в строке: трехстопный ямб, пятистопный анапест и т. п.

Мы отмечали, что ритм силлабо-тоники основан на упорядоченном чередовании ударного и безударного слогов. Сама эта упорядоченность всегда отвечает схеме одной из пяти стоп: хоря, ямба, дактиля, амфибрахия, анапеста.

Приведем примеры:

<i>Тучки небёсны, вёчные странники!</i>	-UU	-UU	-UU	-UU	
<i>Стёпью лазурною, цепью жемчужною</i>	-UU	-UU	-UU	-UU	
<i>Мчѣтесь вы, будто как я же, изгнанники,</i>	-UU	-UU	-UU	-UU	
<i>С милого севера в стóрону южную.</i>	-UU	-UU	-UU	-UU	
(М. Лермонтов)		(4-х стопный дактиль)			

<i>Меж высо́ких хлебо́в затеря́лся</i>	UU-	UU-	UU-	UU	
<i>Небога́тое на́ше се́ло.</i>	UU-	UU-	UU-		
<i>Го́ре го́рькое по́ свету шля́лся</i>	UU-	UU-	UU-	UU	
<i>И на на́с невзначáй набре́ло.</i>	UU-	UU-	UU-		
(Н. Некрасов)		(3-х стопный анапест)			

<i>Как ма́льчик кудря́вый, реза́,</i>	U-U	U-U	U-	
<i>Наря́дна, как ба́бочка ле́том;</i>	U-U	U-U	U-U	
<i>Знача́нья пу́стого слова́</i>	U-U	U-U	U-	
<i>В уста́х ее́ по́льны привѣ́том.</i>	U-U	U-U	U-U	
(М. Лермонтов)		(3-х стопный амфибрахий)		

На пяти видах стоп основаны пять основных размеров русской силлабо-тоники. Они называются так же: хорей, ямба, дактиль, амфибрахий и анапест. В хорею повторяется хореическая стопа, в ямбе — ямбическая и так далее. Ритмическая организация стиха в силлабо-тонике основана именно на размере — на типе упорядоченного чередования ударных и безударных слогов. Но размер и ритм силлабо-тоники — не одно и то же.

Размер — это идеальная схема чередования ударного и безударного слогов, которой должен следовать стих. Но эта схема в реальном стихе, как правило, не может быть соблюдена. Почему? Потому что этому препятствует сам язык, в котором есть не только двусложные (как нужно для ямба и хорей) и не только трехсложные (как нужно для трехсложных размеров), но и многосложные слова.

Что такое для стиха многосложное слово? Это слово, где один ударный слог сочетается с множеством безударных. Между ударными слогами в силлабо-тоническом стихе должно быть только один или два безударных слога. Но если поэт обращается, например, к слову *благословил* | Y Y Y — |, то между ударным слогом этого слова и ударным слогом предшествующего слова оказываются не два и не один (как должно), а целых три слога. Значит, размер — идеальная схема — в реальной стихотворной строке нарушается.

При составлении схемы надо помнить, что есть три вида ударения: *грамматическое, логическое и ритмическое*. Стихи (др.-греч. *stichos* — ряд) — это такие ряды слов, на которые речь делится не логическими, а ритмическими паузами. Каждый такой ряд слов (стих) в тексте пишется отдельной строкой. Если следовать за ритмическим ударением, то схема всегда будет соответствовать идеальному размеру, если грамматическому, то обязательно появятся в схеме отдельные стопы с пиррихием или спондеем.

Г.Л. Абрамович замечает: «Многие из слов столь многосложны, что могут вместить в себя по две стопы и тем самым требовать не одного (как это имеет место в языке на самом деле), а двух ударений в слове. С другой стороны, в живом произнесении ударение в служебных словах, а иногда и в местоимениях пропадает,

и ударение в стихе переносится с одного слова на другое (перенесение ударение с данного слова на последующее называется п р о к л и т и к о й, а на предшествующее — э н к л и т и к о й)¹.

Возьмем строчку из пушкинской сказки — *Три девицы под окном* — и составим ее схему: — Y | — Y | Y Y | —. Ясно, что это хорей, но мы замечаем явные отступления от идеальной схемы. Отступления связаны с тем, что на местах, где в идеальной схеме должны быть ударные слоги, в реальной стихотворной строке появляются безударные. Стопа, где вместо обязательного ударного слога стоит безударный, называется п и р р и х и е м. В ямбе или хорее пиррихий будет выглядеть на схеме так | Y Y |, а в трехсложных размерах | Y Y Y |. Отступление от размера может быть и в том, что в стопе на месте обязательного безударного появляется ударный слог. Такое отступление называется с п о н д е м. Иначе говоря, спондей — это стопа со сверхсхемным ударением. Приведем классический пример спондея из пушкинской поэмы «Полтава»:

Швѣд, русскій колѣт, рубит, рѣжет. - - | ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘

В первой стопе, как видим, на месте обязательного безударного (как положено в ямбе) стоит ударный слог, образуя тем самым спондей. Схема спондея для двухсложных размеров | — — |, для трехсложных | — — Y |, (дактиль, амфибрахий), | Y — — | (амфибрахий, анапест), | — Y — | (дактиль, анапест).

Спондей и пиррихий — два основных вида отступлений от идеальной схемы размера (ее называют также метрической схемой, а размер — метром). Стихотворений, полностью соответствующих метрической схеме и не содержащих никаких отступлений от нее, почти нет. Практически все русские силлабо-тонические произведения содержат отступления от метрической схемы.

Чем же все-таки отличается размер стихотворения от ритма? Р а з м е р — это идеальная схема, лежащая в основе типа ритмической упорядоченности данного стихотворного произведения. Р и т м же стихотворения — это тот реальный вид, который принимает в данной стихотворной форме идеальный размер. При

анализе стихотворных произведений особое внимание привлекают именно отступления от размера. Эти проявления реального ритма бывают художественно важны и оправданы, они решают определенную идейно-художественную задачу. Например, спондей придает стихотворному ритму быстроту (рядом оказываются два полноударных слова). Отрывистость, быстрота, напряженность — именно это хотел передать А. Пушкин при описании Полтавской битвы. В строчке *Швед, русский колет, рубит, режет*, прибегая к спондею, поэт подчеркнул стремительность и напряженность битвы.

Напротив, пиррихий придает стиху замедленность, плавность, мелодичность. Например, такова роль пиррихий в ритмической и содержательной структурах отрывка из стихотворения А. Пушкина «Я помню чудное мгновенье...»:

<i>Я помню чудное мгновенье:</i>	u -	u -	u u	u -	u
<i>Передо мной явилась ты,</i>	u u	u -	u -	u -	
<i>Как мимолётное виденье,</i>	u u	u -	u u	u -	u
<i>Как гений чистой красоты.</i>	u -	u -	u u	u -	

Пиррихии наблюдаются в первой строке (выделено слово *чудное*), во второй (слово *перего*), в третьей (слова *мимолетное виденье*) и в четвертой (слово *красоты*). Во второй строке пиррихий выполняет техническую роль, во всех остальных случаях пиррихии несут художественную нагрузку, выделяют важные в содержательном отношении слова, придают стиху ту мелодичность, протяжность, которые помогают поэту выразить свои чувства.

Для того, чтобы выразить содержательную, художественно значимую функцию стихотворного ритма, нужно освоить технику составления схемы стиха, деления на стопы, выявления размера и отступлений от него. Только полностью овладев этими приемами анализа, можно рассматривать содержательную роль ритма.

Один из важных и дискуссионных вопросов литературоведения XX в., интересовавший Р.О. Якобсона, В.В. Томашевского, Б.М. Эйхенбаума, Л.И. Тимофеева — это вопрос о соотношении метра и смысла. Интересная точка зрения М.Л. Гаспарова, предложившего два вари-

анта: первый — связь между метром и смыслом — органическая, второй — связь между метром и смыслом — историческая¹. Оба варианта он рассматривал на историческом материале.

ФОРМЫ СТИХА

В русском стихосложении силлабо-тоническая система, введенная В. Тредиаковским и М. Ломоносовым в середине восемнадцатого столетия, сохраняла полное господство до конца XIX в. С приходом новых поэтических направлений в конце XIX — начале XX в. появились и новые формы ритмической организации стиха, хотя от традиционных размеров поэзия не отказывалась. Вот как И. Северянин выразил свою любовь к ним в «Поэзе о старых размерах»:

*О вы, размеры старые,
Захвачанные многими,
Банальные, дешевые,
Готовые клише!*

*Звучащие гитарою,
И с ритмами убогими —
Прекраснее, чем новые,
Простой моей душе.*

*Вы были при Державине,
Вы были при Некрасове,
Вы были при Никитине,
Вы были при Толстом!*

*О вы, подобно лавине!
И как вас ни выбрасывай,
Что новое ни вытяни,
Вы прячетесь в мой том.*

*Приветствую вас, верные,
Испытанно-надежные,
Округло-музыкальные,
Любимые мои!*

*О вы — грузья примерные,
Вы милые, вы нежные,
Веселые, печальные,
Размеры-соловьи!*

Суть обновления, совершенного в начале XX в. в русском стихе, заключалась в создании так называемого *дольника* (*паузлика*) — русского стихотворного размера. Дольник занимает промежуточное положение между силлабо-тонической и тонической системами стихосложений. Он имеет внутренний ритм. Вот, к примеру, дольник А. Блока:

*Дёвушка пёла в церковном хóре
О всéх устáлых в чужóм краё,
О всéх корабля́х, ушéдших в мо́ре,
О всéх, забывших ра́дость свою́.*

Если мы будем скандировать строки, т. е. произносить их четко и нараспев, стараясь выделить ритм, то в строках обнаружатся и отчетливо выступят паузы. Обозначим паузы в схеме знаком (У). Тогда схема отрывка будет выглядеть так:

— У У	— У У	— У (У)	— У
У — (У)	У — У	У — (У)	У —
У — У	У — (У)	У — У	— У
У — (У)	У — У	(У) — У	У —

Перед нами схема, напоминающая схемы дву- и трехсложных размеров: дактиля (1-я строка) и амфибрахия (остальные строки). Но это не дактиль, а дольник на основе дактиля, не амфибрахий, а дольник на основе амфибрахия. В чем состоит главное отличие дольника от соответствующего силлабо-тонического размера? В силлабо-тоническом размере число безударных слогов между ударными строго одинаково: один безударный слог в двусложных размерах, два — в трехсложных. Например, в трехстопном ямбе | У — | У — | У — | между ударными — один безударный слог, в трехстопном дактиле | — У У | — У У | — У У | между ударными — два безударных слога. Количество безударных слогов, заключенных между ударными, в силлабо-тоническом размере одно и то же. В дольнике это количество из постоянного делается переменным, из одинакового не-одинаковым. Между ударными слогами в дольнике может быть то один, то два безударных слога. На месте пропущенного безударного слога (по силлабо-тонической метрической схеме) в дольнике делается пауза, поэтому другое название этого стиха — *паузлик*. При со-

ставлении схемы дольника стихи нужно обязательно читать вслух, скандируя и отбивая ритм, тогда паузы становятся заметны.

Дольник находится в промежуточном положении между силлабо-тоникой и тоникой. В тоническом стихе, как мы помним, количество безударных слогов между ударными вообще не играло роли: для ритмической организации главным было сходное число ударений в строках. В дольнике число ударений в строках одинаково (как в тонике и силлабо-тонике), а количество безударных слогов между ударными неодинаково. Этим дольник приближается к тонике, но не до конца, поскольку количество безударных слогов между ударными в дольнике варьируется не больше, чем на один слог. Вот почему дольник и считается промежуточной формой между силлабо-тоникой и тоникой.

Появление дольника знаменовало раскрепощение русского стиха от строгих рамок силлабо-тонического метра. В дольнике ритм более раскован, сильным выразительным средством становятся паузы внутри строки. Среди русских поэтов дольником наиболее широко пользовались А. Блок и А. Ахматова.

Дольник — особый стихотворный размер, который примыкает к метрическому репертуару силлабо-тоники. В нем сильные слоги располагаются таким образом, что между ними могут разместиться и один, и два слабых.

Дольник ритмически гибок. В его некоторых разновидностях допускаются «скользящие анакрузы», т. е. метрически разные зачины строк. Их использовал В. Брюсов в «Грядущих гуннах»:

*На нас оргой опьянелой
Рухнете с темных становий —
Оживить огряхлевшее тело
Волной пылающей крови.*

Здесь по счету в стихе начальный ударный слог то второй, то первый, то третий.

От гибкого дольника надо отличать четкий *логад*. Это такой стих, в котором тоже сосуществуют двухсложные и трехсложные стопы, но в строгом зафиксированном порядке. А. Радищев в «Сафических строфах» использует две хореические стопы, за ними — стопа дактиля, а потом опять две стопы хорей:

*Ты клялася верною быть вовеки,
Мне богиню ночи гала порукой;
Север хладный гунул огин раз крепче...*

С появлением дольника обогащение русского стиха новыми формами отнюдь не закончилось. Дольник отметил собой движение поэтов от строгих правил силлаботоники к свободе тонического стиха. И использовавшийся в фольклорных текстах до XVII в., в XX в. тонический стих (о нем уже шла речь в разделе «Тоническая система стихосложения») воскрес в поэзии Маяковского, который, вдохнув в него современные ритмы, так необходимые для решения новых художественных задач, коренным образом обновил русскую поэзию. У Маяковского можно найти много примеров органической связи той или иной стороны стихотворной речи с развитием поэтического переживания (например, в 18-й главе поэмы «Хорошо!», когда поэт переходит от стиха силлаботонического к тоническому).

В. Маяковский свободно распоряжается длинными и короткими фразами. Вот, например, отрывок из его стихотворения «Послание пролетарским поэтам»:

*Товарищи,
 позвольте
 без поэзы,
 без маски, —
Как старший товарищ,
 неглупый и чуткий,
поразговаривать с вами,
 товарищ Безыменский,
товарищ Светлов,
 товарищ Уткин.*

Как же создается в нем ритм? Первый элемент ритма — это перекрестные рифмы, второй — одинаковое количество ударных слогов в строке (в данном случае — четыре). Перед нами — свободный амфибрахий, который осложняют дополнительные слоги или паузы. Наряду с дольником и вольным хореем видное место в поэзии В. Маяковского занимает а к ц е н т н ы й с т и х. В нем главную роль играют акценты — сильно подчеркнутые ударные слоги. Именно они создают ритмическую основу стиха. В ритме Маяковского преобладают акценты и

рифмы, что ведет к «...преобладанию живой разговорной или ораторской речи над метрической схемой».

Итак, а к ц е н т н ы й с т и х — основная форма тонического стихосложения, это стих, в котором урегулировано только число ударений, а число безударных слогов между ударными свободно колеблется в пределах естественных данных языка.

Из современных поэтов акцентный стих часто использует Олеся Николаева:

*Проболтаться, оговориться, выронить,
словно окровавленный платок из кармана,
слово, из которого вырастают,
как пальцы, предлоги, флексии,
приставки, творительные, предложные падежу!*

Тактовик — один из видов русского тонического стихосложения. Это стих, в котором объем безударных интервалов колеблется в диапазоне трех вариантов: 0—1—2 или 1—2—3 слога; пропуски ударений на схемных местах редки, но в трехсложных интервалах часты избыточные ударения на среднем слоге. Разработка тактовика в русской лирике начинается с 1900-х гг., в частности, встречается у А. Блока (*Я был весь в пестрых лоскутьях*), и складывается в 1920-х (в творчестве Н. Асеева, В. Луговского, И. Сельвинского и др.), однако широкого распространения тактовик не получает. Позднее к нему обращался Р. Рождественский.

Тактовик занимает в русском стихосложении промежуточное положение между более строгим *дольником*, в котором объем междуударных интервалов допускает лишь два варианта, 1—2 слога, и более свободным *акцентным стихом*, где объем междуударных интервалов не ограничен. Примеры:

*Такая была ночь, что ни ветер гулевой,
Ни русская старуха-земля
Не знали, что поделать с тяжелой головой,
Золотой головой Кремля...*

(В. Луговской)

*И встретят не так, как рагушные люди,
Но всей*

глубиною

своей

теплоты,

Не потому, что ты абсолютен,
А просто за то, что ты — это ты.

(И. Сельвинский)

Будь, пожалуйста,
 послабее.

Будь,
пожалуйста.
И тогда подарю тебе я
чудо
 запросто.

(Р. Рождественский)

Помимо тонического стиха, в русском стихосложении XX в. развиваются и такие формы, как белый стих, вольный стих, свободный стих.

Белый стих (англ. blank verse) — это нерифмованные стихи. Название произошло от того, что окончания стихов, где обычно помещается созвучие (рифма), остаются в звуковом отношении незаполненными («белыми»)¹. В русском стихосложении — это стих, написанный силлабо-тоническим размером. От обычного силлабо-тонического стихотворного текста белый стих отличается тем, что не имеет рифм (созвучий на концах строк). Вот пример белого стиха — отрывок из стихотворения А. Пушкина «Вновь я посетил...»:

<i>Вот хóлм лесистый, над котóрым чáсто</i>	У-	У-	УУ	У-	У-	У
<i>Я сýживал недви́жим и глядёл</i>	У-	УУ	У-	УУ	У-	У
<i>На óзеро, воспомина́я с гру́стью</i>	У-	УУ	УУ	У-	У-	У
<i>Ины́е берега́, ины́е во́лны...</i>	У-	УУ	У-	У-	У-	У

Приведенный отрывок написан пятистопным ямбом. Размер в целом соблюден, и только отсутствие рифм отличает этот отрывок от привычных силлабо-тонических строк.

Чаще в русской поэзии до XX в. встречался вольный стих. Он употреблялся с XVIII в. в баснях и в лирике, в XIX в. — в посланиях, элегиях («Погасло дневное светило...» А. Пушкина), в драмах («Горе от ума» А. Грибоедова, «Маскарад» М. Лермонтова), в XX в. встречается редко (в творчестве Д. Бедного, В. Маяковского). Вольным стихом обычно называют ис-

¹ Белый стих // Словарь литературоведческих терминов. С. 29.

пользование в рамках одного произведения неравно-
 стопных размеров: разностопных ямбов, хореев, анапе-
 стов, среди которых преобладающим размером был ямб.
 Приведем в пример отрывок из «Признания» Е. Бар-
 тынского:

<i>Обмена тайных дум не будет между нами,</i>	У-	У-	У-	У-	У-	У-	У
<i>Душевым прихотям мы воли не дадим:</i>	У-	У-	УУ	У-	УУ	У-	У
<i>Мы не сердца под брачными венцами,</i>	УУ	У-	У-	УУ	У-	У	
<i>Мы жребии свой соединим.</i>	У-	УУ	У-	УУ	У-		

Сочетание шестистопного и пятистопного ямбов и
 позволяет назвать этот стих вольным. Рифма является
 обязательным элементом (в данном случае наблюда-
 ется чередование мужских и женских рифм).

Термины «вольный стих» и «свободный стих» по-
 хожи, но путать две эти формы нельзя. С в о б о д н ы й
 с т и х — это стих, лишенный не только рифмы, но и
 традиционной для стиха ритмической упорядоченнос-
 ти. По сути, свободный стих отличается от прозы лишь
 членением на строки, выражающееся в его графическом
 оформлении.

Вышеприведенные тексты сближаются только на
 основе членения на короткие, соизмеримые отрезки —
 строки, которые, собственно, и задают неявный, но
 все-таки более отчетливый, чем в прозе, и обязатель-
 ный ритм свободного стиха.

Свободный стих называют также в е р л и б р о м
 (фр. *vers libre*) — стихом, не имеющим метра и риф-
 мы. От прозы он отличается членением на стиховые
 отрезки, которые в письменном тексте отмечаются
 графическим расположением строк, а в устном вы-
 деляются напевом. Верлибр известен со Средних
 веков, но широкое распространение в мировой по-
 эзии получил в XX в., особенно в творчестве У. Уит-
 мена, Э. Верхарна.

Верлибр — система стихотворной речи, где вся
 идейно-художественная структура, поэтическая
 форма основывается лишь на организующей движе-
 ние лирической интонации. Для него необязательны
 внешние традиционные признаки стихотворной
 речи: отсутствует строгое ритмическое построение,
 особенности, свойственные количественно (слоγο- и

ударно-) упорядоченным системам стихосложения, в нем могут также отсутствовать клаузулы и рифмы, нарушена соразмерность основных единиц стиха (стихотворных строк). По мысли В. Брюсова, «отдельные стихи могут быть произвольного метра и произвольной длины»¹.

Судьба верлибра в русской поэзии очень интересна. Его можно встретить в целом ряде произведений А.С. Пушкина, когда в современной ему теории литературы еще не было такого понятия. Один из вариантов верлибра встречается в его песнях о Стеньке Разине:

*Как вскочил тут грозен Стенька
Разин,
Похватил персидскую царевну,
В волны бросил красную девицу,
Волге-матушке ею поклонился.*

Другой вариант верлибра, снабженный рифмой, А.С. Пушкин использовал в «Сказке о попе и работнике его Балде».

Верлибры создавал В. Брюсов, который сначала переводил французского поэта Э. Верхарна, превосходно показав парадоксальность его переживаний. Будучи автором оригинальных произведений, Брюсов боролся за свободу творчества и создавал развитый, структурно оформившийся свободный стих. В стихотворении «Мятеж» («Памяти Эмиля Верхарна как поэта и друга») заметен отход поэта от дольника и тактовика (при сохранении рифмы):

*Разрушается старое, значит,
поднимается новое.
Разрываются цепи, значит, будет
свободнее.
Прочь — готовое,
Прошлогоднее,
То, что мы знаем давно наизусть.*

К технике верлибра обращались поэты-символисты, в частности А. Белый («Вынос»), А. Блок («Она пришла с мороза...»), «Когда вы стоите на моем пути...»).

¹ Брюсов В. Избр. соч.: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 398.

Приведем пример:

<i>Она пришла с мороза,</i>	У	-	У	-	У	-	У	
<i>Раскрасневшаяся,</i>	У	У	-	У	У	У		
<i>Наполнила комнату</i>	У	-	У	У	-	У	У	
<i>Ароматом воздуха и духов,</i>	У	У	-	У	-	У	У	У
<i>Звонким голосом</i>	-	У	-	У	У			
<i>И совсем неуважительной</i>	У	У	-	У	У	У	-	У
<i>к занятиям</i>								
<i>Болтовней.</i>	У	У	-					

(А. Блок)

Во фрагменте блоковского стихотворения налицо все признаки свободного стиха: отсутствие единого ритма и рифмы.

Лев Тодоров предполагает, что верлибр «генетически восходит к древним русским интонационным стихам, историческим народным песням, былинному стихосложению»¹.

Важным структурообразующим фактором верлибра является логическое построение речи.

В работе «Композиция лирических стихотворений» В.М. Жирмунский на примере «Александрийских песен» М. Кузмина² отметил активизацию речевых фигур в условиях отказа от традиционных средств создания «поэтического» стиля, рассмотрев сложную градацию постоянно варьирующихся повторов:

*Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было,
все мы четыре любили, но все имели разные «потому что»:
одна любила, потому что так отец с матерью ей велели,
гругая любила, потому что богат был ее любовник,
третья любила, потому что он был знаменитый художник,
а я любила, потому что полюбила.*

*Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было,
все мы четверо желали, но у всех были разные желанья:
одна желала воспитывать детей и варить кашу,
гругая желала надевать каждый день новые платья,
третья желала, чтобы все о ней говорили,
а я желала любить и быть любимой.*

¹ Тодоров Л. О новом русском стихе // Литература в школе. № 4. 2001. С. 18.

² Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений // Теория стиха. Л., 1975.

*Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было,
все мы четыре разлюбили, но все имели разные причины:
одна разлюбила, потому что муж ее умер,
другая разлюбила, потому что друг ее разорился,
третья разлюбила, потому что художник ее бросил,
а я разлюбила, потому что разлюбила.*

*Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было,
а, может быть, нас было не четыре, а пять?*

А вот пример верлибра Е. Винокурова:

*Я весь умру. Всерьез и бесповоротно.
Я умру действительно.
Я не перейду в травы, в цветы,
в жучков, от меня ничего
не останется. Я не буду участвовать
в круговороте природы...*

Разбивка строк в нем только кажется случайной, на самом деле она повышает выразительность отдельных слов, их трагизм: «Неритм становится элементом общей ритмической композиции. Неритм оказывается своеобразной формой ритма»¹. Недаром индийский поэт и философ Р. Тагор сказал: «Ритм не есть простое соединение слов согласно определенному метру; ритмичными могут быть то или иное согласование идей, музыка мыслей, подчиненная тонким правилам их распределения»².

Переходные формы верлибра, напоминающие белый стих, можно встретить в сложных метафорических построениях В. Маяковского:

*Угрюмый дождь скосил глаза.
А за
решеткой
четкой
железной мысли проводов —
перина.
И на
нее
встающих звезд
легко оперлись ноги...*

¹ Эткинг Е. Разговор о стихах. М., 1970. С. 118.

² Тагор Р. Религия художника // Восточный альманах. № 4. М., 1961. С. 96.

Верлибр был очень широко распространен в русской поэзии первой половины XX в. В системе верлибра создавали свои произведения М. Цветаева, Б. Пастернак, П. Васильев, И. Сельвинский, Н. Заболоцкий, позднее — В. Солоухин, Б. Слуцкий, Д. Самойлов, в конце XX в. верлибры создавали Е. Рейн, Дм. Пригов, Ген. Айги и др.

Ю.Б. Орлицкий выделяет пять основных подвидов верлибра, потому что «в силу особенностей своего генезиса русский свободный стих оказался особенно тесно связанным с предшествующими ему системами стихосложения через спектр переходных форм:

- 1) «чистый» верлибр, т. е. такой стих, для которого характерен полный отказ от слогового метра, тонической урегулированности и рецидива рифмы (Г. Алексеев «На набережной»);
- 2) верлибр с метрическими вкраплениями, т. е. с отдельными строчками, «укладывающимися» в традиционные силлабо-тонические размеры (Е. Винокуров «Моими глазами»);
- 3) верлибр, который является инвариантом различных типов тоники, в частности, белого акцентного стиха, как в стихотворении Л. Озерова «Вы скажете...»¹.

РИФМА И ЕЕ РОЛЬ

Рифма (греч. *rhythmos* — согласованность, соразмерность) — созвучие концов *стихов* (или полустихий), отмечающее их границы и связывающее их между собой. Развилась она из естественных созвучий синтаксического *параллелизма*; в европейской литературе зародилась в ораторской прозе. Для стихотворной речи большое значение имеет членение на строки (стихи). Оно лежит в основе стихотворного ритма, поскольку выделяет его главную единицу — строку.

«В организации стиха рифме принадлежит очень важная роль: она связана со звуком, ритмом, лексикой, интонацией и синтаксисом, строфикой»².

¹ Наиболее распространены эти три вида верлибра. Подробнее см.: Орлицкий Ю.Б. Русский свободный стих, или верлибр // Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 321–411.

² Рифма // Словарь литературоведческих терминов. С. 324.

Рифма и ритм — явления взаимосвязанные. Если в конце строки есть рифма, то благодаря ей строка ощущается как более целостное, завершённое единство. Рифма позволяет более полно ощутить семантическое единство стиха, то, что Ю. Тынянов назвал «теснотой стихотворного ряда»¹.

«Единство стиха проявляется на метрическом, интонационном, синтаксическом и смысловом уровнях. Оно может дополняться единством фонологической организации, которая часто образует внутри стиха прочные локальные связи», — замечал Ю. Лотман².

Рифма выполняет в стихе тройную функцию:

- с т и х о о б р а з у ю щ у ю — как средство разделения и группировки стихов;
- ф о н и ч е с к у ю — как опорная позиция для звукописи целого стиха;
- с е м а н т и ч е с к у ю — как средство создания «рифмического ожидания» появления тех или иных слов, которое может подтвердиться или нет.

Во всех этих функциях рифма подчинена общему стилистическому целому стиха³.

Придавая каждой строке целостность и завершённость, рифмы позволяют и более полно выразить соизмеримость, одинаковость строк. Тем самым они придают ритму стихотворного произведения большую отчетливость и силу. Рифма — фактор, значительно повышающий ритмическую организованность стиха. Она усиливает общую стиховую гармонию.

О к о м п о з и ц и о н н о й ф у н к ц и и р и ф м ы п и с а л В. Маяковский в статье «Как делать стихи?»: «Рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе». Это свойство рифмы близко к роли композиционного повтора, связывающего воедино различные части произведения и обеспечивающего более глубокое восприятие его внутренних (ко)держательных связей и его общей художественной целостности.

¹ Тынянов Ю. Проблемы стихотворного языка. М., 1965.

² Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 97.

³ Рифма // Литературный энциклопедический словарь. С. 329.

К усилению этой целостности ведет и звуковая, акустическая функция рифмы. Рифма многократно увеличивает и звуковую организованность стихотворной речи. Звукопись — выразительное средство, присущее не только стиху, но и художественной прозе. Однако на небольшом пространстве коротких (по сравнению с прозаическими) стихотворных строк звуковые переключки воспринимаются сильнее, нежели в прозе. Выступая «внутри» ритмической структуры стиха, «накладываясь» на ритмические повторы, звуковые повторы усиливают художественное впечатление. Содержательная роль фоники может быть различной, но в ней всегда проявляется общая стиховая тенденция к единству, гармонической целостности:

*Как тяжкий бык, копытом бьющий травы,
Крутоголовый, полный страшных сил,
Здесь пятый год, великий и кровавый,
Чуговищную ношу проташил.*

(Э. Багрицкий)

Рифма — одно из ведущих начал звуковой организации стиха. Если другие звуковые повторы могут оставаться незамеченными, то рифмы — никогда. Рифма часто вбирает в себя, аккумулирует все те звуки, которые повторяются во многих строках произведения. В таких случаях она подчеркивает, усиливает звукопись, заставляя читателя обратить внимание на звуковые связи слов, звуковое единство произведения.

Итак, мы выяснили ритмическую, композиционную, звуковую функции рифмы. Исчерпывается ли этими функциями роль рифмы в раскрытии смысла, идеи произведения? Нет, не совсем.

Фиксированное, закрепленное, постоянное место рифмы — конец строки. Членение на строки в ритмической организации стиха всегда поддержано паузами, отделяющими одну строку от другой. Рифма таким образом всегда сочетается с паузой. Тем самым рифмующееся слово выделяется дважды: звуком и ритмической паузой. Рифмующееся слово неизбежно занимает самое заметное место в стихе. Эту особенность рифмы стремятся использовать поэты, рифмуя наиболее важные в содержательном плане слова — слова, смысл которых надо особо выделить. В. Маяковский

относил рифмы к «главным словам, характеризующим смысл стиха». Образно раскрывая значение рифмы, поэт утверждал:

Говоря по-нашему,
рифма —
бочка.
Бочка с динамитом.
Строчка —
фитиль.
Строка годымит,
взрывается строчка,
и город
на воздух
строфой летит.

Рифмующиеся позиции закономерно занимают ключевые слова: *бочка, фитиль, строчка, летит*. Так используется В. Маяковским выразительная сила рифмы.

Разберем еще несколько примеров, обращая внимание на выразительную функцию рифм. Возьмем отрывок из стихотворения «Как наш двор ни обижали...» Б. Окуджавы:

А ведь и песни не горят —
Они в воздухе парят.
Чем им делают больше,
Тем они сильнее.

В стихотворении идет речь о трудной судьбе стихов В. Высоцкого. При жизни поэта они не получили официального признания, но это не помешало их народному признанию — высшей награде художника. Рифмы в приведенном отрывке: *не горят — парят, больше — сильнее* — настоящие «рифмы смысла» (выражение В. Белинского). Рифмуются самые значимые в тексте слова, говорящие о бессмертии и могуществе искусства.

У М. Светлова в стихотворении «Итальянец» рассказывается о солдате итальянских оккупационных войск, погибшем в России. Поэт находит выразительные рифмы. В каждое рифменное созвучие входят два слова, которые воплощают два противоположных начала: Россию и Италию, родину и чужую землю, мир и военное нашествие. Трагическая противоположность

этих начал, приведшая к гибели героя, обостряется и подчеркивается рифмой:

Молодой уроженец Неаполя!
 Что оставил в России ты на поле?
 Почему ты не мог быть счастливым
 Над родным знаменитым заливом?

<...>

Но ведь я не пришел с пистолетом
 Отнимать итальянское лето,
 Но ведь пули мои не свистели
 Над священной землей Рафаэля!

Так рифмы способствуют раскрытию идейного смысла стихотворения.

По характеру и по степени согласованности рифмующихся звуков рифмы делятся на точные и неточные. В точных рифмах полностью совпадают гласные и согласные звуки рифменных окончаний слов: странники — изгнанники, равность — плавность. В неточных рифмах такое совпадение бывает неполным, например: проказам — разум (не совпадают гласные), свободный — погодный (не совпадают согласные), слышен — дышит (не совпадают и гласные, и согласные). В основу деления на точные и неточные рифмы, таким образом, положен принцип полного или неполного совпадения звукового состава рифмующихся слов.

Требования к рифме исторически менялись; основная установка была такая: «рифма не для глаза, а для слуха», но реализовывалась она по-разному. В русской поэзии XVIII в. приоритет отдавался «точной рифме», но допускались рифма йотированная (у Симеона Полоцкого: еси — принеси, у Г. Державина: раз — зараз) и приближительная (с несовпадением заударного гласного: готовясь — повесть, много — богу, позднее она часто встречалась у В. Маяковского: ценен — Ленин).

Неточная рифма (с несовпадением согласных), очень распространенная в XX в. (В. Маяковский: выселится — виселица; А. Вознесенский: гардин — картин, встречалась и ранее (у Грибоедова: Скалозуб — глуш).

Неточная рифма имеет следующие разновидности:

— у с е ч е н н ы е , т. е. такие, которые стали бы точными, если бы у одного из рифмующихся слов «усечь» часть концовки, недостающую у другого: *Потемкин — потемки, обошел — хорошо, волны — полный;*

— з а м е щ е н н ы е : *ветер — вечер;*

— н е р а в н о с л о ж н ы е : *неведомо — следом, врезываясь — трезвость.*

Неточные, «приблизительные» рифмы могут быть бесконечно выразительными. Пример тому — следующий отрывок из стихотворения А. Вознесенского:

*Но почему гуша заколола?
Летим над Невою или вцнбю?
Одно полушарие золотбе,
другое — легкое, теневобе.*

По количеству рифмующихся звуков рифмы делятся на бедные и богатые. Если рифмуется мало звуков, рифма называется бедной, например: *люблю — твою, я — поля* (один звук). Если же в состав рифмы входит много звуков, то она называется богатой, например: *занемог — не мог, трезвость — презываясь, нем он — демон*. Неисчерпаемые ресурсы таит в себе составная рифмовка: *где вы — девы?* Читаем у А. Вознесенского:

*В каждой капельке — мочке,
Отражаясь, мигая,
Ты грожишь, как Дюймовочка,
Только кверху ногами.*

По расположению последнего ударного гласного рифмы делятся на мужские, женские и дактилические. Если ударный слог стоит на первом месте от конца строки, то это мужская рифма: *отца — молодца, мой — семь*. Если ударный слог стоит на втором месте от конца строки, то это женская рифма: *звук — руки, свободы — народы*. И наконец, если ударный слог стоит на третьем от конца строки, то это дактилическая рифма: *быстро — чистого, бесплодные — свободные, странники — иппанники*.

По способу рифмовки рифмы делятся на парные (или смежные), перекрестные и кольцевые (или опоясывающие).

Если рифмуются соседние строки (первая и вторая, третья и четвертая и так далее), то перед нами — парные рифмы:

<i>Вот поднимаются медленно в <u>гору</u>,</i>	/а/
<i>Чудная галь открывается <u>взору</u>:</i>	/а/
<i>Речка внизу, под горою, <u>бежит</u>,</i>	/б/
<i>Инеем зелень долины <u>блестит</u>,</i>	/б/
<i>А за долиной, слегка <u>беловатой</u>,</i>	/в/
<i>Лес, освещенный зарей <u>полосатой</u>,</i>	/в/

(Н. Некрасов)

Одинаковыми буквами обозначаются рифмующиеся строки. Схема смежной рифмовки: *ааббвв* и так далее.

Если рифмуются строки первая с третьей, вторая с четвертой, то перед нами — перекрестные рифмы, как в лермонтовской строфе:

<i>Белеет парус <u>одинокий</u></i>	/а/
<i>В тумане моря <u>голубом!</u></i>	/б/
<i>Что ищет он в стране <u>далекой?</u></i>	/а/
<i>Что кинул он в краю <u>родном?</u></i>	/б/

Схема перекрестной рифмовки: *абаб*.

Если первый стих рифмуется с четвертым, а второй — с третьим, то это кольцевая рифмовка, например:

<i>Два чувства дивно близки <u>нам</u> —</i>	/а/
<i>В них обретает сердце <u>пищу</u> —</i>	/б/
<i>Любовь к родному <u>пепелищу</u>,</i>	/б/
<i>Любовь к отеческим <u>гробам</u>.</i>	/а/

(А. Пушкин)

Схема кольцевой рифмовки: *абба*.

В стихотворных строфах существуют и другие, более сложные способы рифмовки.

СТРОФИКА

Строфи́ка¹ является разделом стиховедения, в котором изучается учение о сочетании стихов.

Строфа́ (греч. *strophē* — поворот) — группа стихов, объединенных каким-либо формальным признаком, завершенное смысловое и синтаксическое единство стихотворных строк, опирающееся на систему рифм. Возможность использовать строфу как выразительное

средство — еще одно преимущество, которое, наряду с отчетливым ритмом, рифмой, особенностями графического оформления, предоставляет автору стих. Объединяя ряд строк, строфа побуждает читателя к их сопоставлению или противопоставлению; связи строк, смысловое единство текста становятся более целостными и воспринимаются более активно.

Перечислим основные виды строф. Наиболее распространенным видом строфы является четверостишие, или катрен, строки которого могут быть объединены смежной, кольцевой или перекрестной рифмовкой, как в пушкинской строфе:

И долго буду тем любезен я народу, /а/
Что чувства добрые я лирой пробуждал, /б/
Что в мой жестокий век восславил я свободу /а/
И милость к падшим призывал. /б/

(А. Пушкин)

Самостоятельным видом строфы является пятистишие. Оно тоже может иметь различную рифмовку. Например, такую:

Я осужден! К позорной казни /а/
Меня закон приговорил! /б/
Но я печальный мрак могил /б/
На плахе встречу без боязни, /а/
Окончу дни мои, как жил! /б/

(А. Полежаев)

Как видим, здесь первая строка рифмуется с четвертой, а вторая — с третьей и пятой (схема: аббаб).

Еще один пример пятистишия с другой рифмовкой:

Давно стихами говорит Нева, /а/
Страницей Гоголя ложится Невский, /б/
Весь Летний сад — Онегина глава, /а/
О Блоке вспоминают Острова, /а/
А по Разъезжей бродит Достоевский. /б/

(С. Маршак)

Здесь первая строка рифмуется с третьей и четвертой, а вторая — с пятой (схема: абааб).

Различной схеме рифмовки могут быть подчинены и шестистишие строфы, как шестистишие. Наиболее распространены шестистишия, где либо первые, либо последние две строки объединены смежной рифмовкой, а остальные строки — перекрестной, т. е. по схеме: аабвбв или абабвв.

Приведем пример шестистишия, рифмующегося по первой схеме:

<i>А там, у входа в зал концертный,</i>	/а/
<i>Шагал вперед народ бессмертный</i>	/а/
<i>И слышалось звучанье хора,</i>	/б/
<i>Где счета нету голосам,</i>	/в/
<i>И, кажется, за дирижера</i>	/б/
<i>Там каждый был отчасти сам.</i>	/в/

(Л. Мартынов)

Следующий вид строфы — о к т а в а — состоит из восьми строк. Шесть строк октавы рифмуются перекрестно, последние две имеют смежную рифмовку, по схеме: *абабабвв*. Например:

<i>Как весело стихи свои вести</i>	/а/
<i>Под цифрами, в порядке, строй за строем,</i>	/б/
<i>Не позволять им в сторону брести,</i>	/а/
<i>Как войску, в пух рассыпанному боем!</i>	/б/
<i>Тут каждый слог замечен и в чести,</i>	/а/
<i>Тут каждый стих глядит себе героем,</i>	/б/
<i>А стихотворец... с кем же равен он?</i>	/в/
<i>Он Тамерлан иль сам Наполеон.</i>	/в/

(А. Пушкин)

Известна и 14-строчная строфическая форма — с о н е т. Строки сонета рифмуются так: первые восемь стихов, разделенные на два четверостишия, объединяются перекрестной или кольцевой рифмовкой при помощи одной пары рифм. У следующих шести стихов — три пары рифм; располагаться они могут по-разному. Общая схема рифмовки сонетов выглядит следующим образом: *абаб абаб ввг ддг* или: *абаб абаб вгг вгг*.

Приведем пример:

<i>Ты, чья гуша огнем добра озарена, —</i>	/а/
<i>Нет для тебя достойных песнопений,</i>	/б/
<i>Ты вся из кротости небесной создана,</i>	/а/
<i>Ты от земных свободна искушений,</i>	/б/
<i>Ты пурпур роз и снега белизна,</i>	/а/
<i>Ты красоты и правды светлый гений,</i>	/б/
<i>Каким блаженством грудь моя полна,</i>	/а/
<i>Когда к тебе в порыве вдохновенный</i>	/б/
<i>Я возношусь... О, если бы я мог</i>	/в/
<i>Тебя прославить в звуках этих строк</i>	/в/
<i>На целый мир... Но тщетное желанье!</i>	/г/

Так пусть и там, в стране моей родной,	/д/
Где блещут выси Альп, где море бьет волной,	/д/
Твердят Лауры нежное названиее,	/г/

(Ф. Петрарка)

К сравнительно редким строфам относятся терцины, или трехстишия («Божественная комедия» Данте), двустышия («Черная шаль» А. Пушкина).

Иногда поэты создают новые виды строф для какого-то определенного произведения. А. Пушкин для стихотворного романа «Евгений Онегин» создал строфу, за которой закрепилось название *онегинская строфа*:

Мой дядя самых честных правил,	/а/
Когда не в шутку занемог,	/б/
Он уважать себя заставил	/а/
И лучше выдумать не мог.	/б/
Его пример другим наука;	/в/
Но, боже мой, какая скука	/в/
С больным сидеть и день, и ночь,	/г/
Не отходя ни шагу прочь!	/г/
Какое низкое коварство	/д/
Полуживого забавлять,	/е/
Ему подушки поправлять,	/е/
Печально подносить лекарство,	/д/
Вздыхать и думать про себя:	/ж/
Когда же черт возьмет тебя!	/ж/

Как видим, строфа состоит из четырнадцати строк, и в ней используются все три способа рифмовки: перекрестная (первые четыре строки), смежная (вторые четыре и последние две) и кольцевая (третье четверостишие). Переход от одного типа рифмовки к другому создает ту разговорную, легкую, непринужденную интонацию, которая нужна была поэту в романе. Художественное единство «Евгения Онегина» во многом создается и скрепляется образом автора, а непринужденность интонации — его отличительная черта. Поддерживаемое строфикой интонационное единство романа значительно подчеркивает его общую художественную целостность. Такова выразительная роль строфики в романе в стихах А. Пушкина.

Онегинская строфа является не только композиционным, но также синтаксическим и семантическим единством (в романе Пушкина межстрофные переносы единичны). Онегинская строфа позволила объединить разнородный тематический материал, переход от

сюжетных компонентов семантики к внесюжетным. Пушкин трижды отступил от нее: в III главе — в «Песне девушек» («*Девуцы-красавицы, / Душеньки-подруженьки*»), написанной трехстопным нерифмованным хореем, и в письме Татьяны к Онегину, написанным астрофическим четырехстопным ямбом, как и письмо Онегина Татьяне в VIII главе. Это произошло, потому что изменился субъект повествования: в рассказ от лица автора включились высказывания персонажей. Временный отказ от строфы позволил подчеркнуть «фольклорный» характер песни и усилить иллюзию «документальности» писем Татьяны и Онегина¹.

Строфа в стихотворном языке является наиболее характерной единицей композиционного уровня. Та или иная строфическая форма, даже если она связана с именем создававшего ее, как, например, шестистишие Ронсара, *онегинская строфа* Пушкина, *ахматовская строфа* в «Поэме без героя», встречается во многих произведениях и имеет автономную семантику.

Обычно строфа тяготеет к синтаксической законченности, построение строфы стремится к различным формам симметрического *параллелизма*. Строфически организованные тексты противопоставляются «астрофическим», в которых группировка строк определяется не формальными признаками, а только синтаксисом и смыслом («Илиада» Гомера, русские былины). Между ними есть промежуточные формы-тексты со строфами непостоянной длины («Кому на Руси жить хорошо» Некрасова)².



Контрольные вопросы и задания

1. В чем отличие стихотворной речи от прозаической?
2. На чем основан ритм в стихе? Можно ли говорить об использовании ритма в прозе? Проанализируйте чередования ритма в бунинском рассказе «Господин из Сан-Франциско»: объясните, как через ритм подчеркивается монотонная, механическая жизнь главного героя и его семьи и ритм непредсказуемой стихии живой жизни (океана, острова Капри).

¹ См.: Томашевский Б.В. Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л. 1959. С. 325.

² Строфа // Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 1042.



Контрольные вопросы и задания

3. Чем отличается ритм тонического стиха от ритма силлаботоники?
4. Какова роль просодии в организации стихотворного ритма?
5. Какие вы знаете основные системы стихосложения?
6. На чем основана ритмическая организация тонического стиха?
7. Когда и кем была проведена реформа русского стиха?
8. Назовите стихотворные размеры силлабо-тонической системы стихосложения. Сделайте графические схемы размеров стихотворений.
9. Объясните суть понятий «пиррихий» и «спондей».
10. Назовите три основных типа интонирования стиха.
11. Объясните значения терминов «дольник», «акцентный стих» и «верлибр». Приведите примеры.
12. Какие функции выполняет рифма? Назовите виды рифм. Приведите примеры.
13. Назовите виды строф. Приведите примеры. Составьте схему рифмовки строк в различных строфах.
14. Напишите стихотворение на заданные рифмы: *воспоминанье — страданье, жар — дар*.
15. Напишите стихотворение в подражание любимому поэту.
16. Напишите стихотворение, соблюдая законы жанра (сонет или послание, оду или мадригал и проч.).
17. Проанализируйте композицию стихотворения А.С. Пушкина «Вновь я посетил...» как открытого лирического монолога поэта, ее четырехчастность. Рассмотрите лирический сюжет с точки зрения изменений душевного состояния автора.
18. В чем видит лирический герой поэзии М.Ю. Лермонтова свое внутреннее родство с Байроном и Наполеоном?
19. Как Ю.Н. Тынянов определял художественную форму стихов Ф.И. Тютчева?
20. Попробуйте восстановить пропущенные тютчевские эпитеты:
 - а) *О, сколько жизни было тут
...пережитой.*
 - б) *Все голо так — и... — необъятно
В однообразии немом.*
 - в) *Весь день, в бездействии глубоком,
Весенний... воздух пить.*

**Контрольные вопросы и задания**

21. Как можно объяснить лексическую пестроту стихотворения Н.А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда»?
22. Проследите событийную канву стихотворения С.А. Есенина «Голубень». Выделите в лирическом сюжете следующие элементы: экспозицию, завязку, кульминацию, развязку.
23. Проанализируйте ритмическую структуру стихотворений М. Цветаевой «Над синевой подмосковных рощ...» и «Москва! Какой огромный странноприимный дом...». В чем состоит их различие? Как это связано с содержанием стихотворений?
24. Ознакомьтесь со статьей Л. Тодорова «О новом русском стихе» (Прил. 1, с. 584). Подготовьте ответы на вопросы и выполните задания, данные в конце статьи.
25. Прочитайте статью Ю. Орлицкого «Визуальный компонент в современной русской поэзии» (Прил. 1, с. 602). Продумайте ответы на предложенные вопросы и подготовьте сообщение о творчестве современных поэтов-визуалистов.
26. На основе статьи В.А. Грехнева «Мир пушкинской лирики» (Прил. 1, с. 622). Ответьте на вопрос «В чем особенность элегического стиля Пушкина?»
27. Подготовьте ответы на вопросы и выполните задания на материале статьи Е.В. Невзглядовой «Волна и камень. Трактат о стихотворной речи» (Прил. 1, с. 635).

РОДЫ, ВИДЫ, ЖАНРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Произведения художественной словесности многообразны по выбору изображаемых явлений и способам изображения действительности, по преобладанию объективного или субъективного начал в изображении, по композиции, по формам словесного выражения, по изобразительно-выразительным средствам.

Самое общее их деление — это деление на роды, которые представляют собой совокупность произведений, каждое из которых относится к определенному виду художественной словесности (и только через вид принадлежит тому или иному роду) — как, например, роман относится к жанру эпоса. Виды, в свою очередь, подразделяются на жанры, определяемые по преимуществу тематикой произведения (например, роман исторический, детективный и пр.).

В трактовке понятий *род*, *вид*, *жанр* художественной словесности нет единства мнений. Необходимость деления на роды обусловлена различными подходами к изображению основных форм проявления человеческой личности: 1) объективно, во взаимодействии с другими людьми и событиями во всей сложности процессов (эпос), 2) субъективно, в переживаниях и раздумьях (лирика) и 3) в действии (драма).

Вот какие определения категории рода даются в энциклопедических словарях: «Род литературный — категория, введенная, с одной стороны, для обозначения группы жанров, обладающих сходными и при этом доминирующими структурными признаками; с другой — для дифференциации важнейших, постоянно воспроизводимых вариантов структуры литературного произведения. В русской культурной традиции два способа выделять типы литературных произведений: 1) основываясь на разновидностях, сложившихся исторически; 2) опираясь на теоретическое осмысление возможностей словесного искусства. Эти способы обозначаются разными словами. Первое — русским сло-

вом «род», второе — французским «жанр»¹. «Род литературный — ряд литературных произведений, сходных по типу своей речевой организации и познавательной направленности на объект или субъект, или сам акт художественного высказывания: слово либо изображает предметный мир, либо выражает состояние говорящего, либо воспроизводит процесс речевого общения»².

Эпос, лирика, драма сформировались в первобытном синкретическом творчестве. Они трактовались крупнейшим русским историком и теоретиком литературы XIX в. А.Н. Веселовским как развившиеся из «протоплазмы» обрядовых «хорических действий»³, но ученый не учел, что роды литературы могли сформироваться и независимо от обрядовых действий.

Обратимся к истории вопроса. В третьей книге трактата Платона «Государство» о родах поэзии рассуждает Сократ, утверждая, что поэт может, во-первых, напрямую говорить от своего лица «преимущественно в дифирамбах», обозначая важнейшее свойство лирики; во-вторых, строить произведения в виде «обмена речами героев», что характерно для драматических произведений; в-третьих, — соединить свои слова со словами персонажей, что присуще эпосу (и когда поэт «приводит чужие речи, и когда он в промежутках между ними выступает от своего лица, это будет повествование»⁴).

Аристотель в «Поэтике» тоже выделил три способа подражания в поэзии (словесном искусстве), которые и являются характеристиками эпоса, лирики и драмы: «Подражать в одном и том же и одному тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается самим собой, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных»⁵. Традиция родового чле-

¹ Род литературный // Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 882.

² Род литературный // Литературный энциклопедический словарь. С. 329.

³ Веселовский А.Н. Три главы из исторической поэтики // Историческая поэтика. М., 1989. С. 155–298.

⁴ Платон. Соч.: В 3 т. М., 1971. Т. 3. Ч. 1. С. 174–176.

⁵ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 45.

нения литературы, заложенная Аристотелем («Об искусстве поэзии»), была продолжена французским классицизмом, который канонизировал различия литературных родов в духе нормативной поэтики (фр. *genre* — источник русских терминов «род», «вид», «жанр»), а также немецкой классической эстетикой (от И.В. Гете до Г. Гегеля), давшей им содержательную — философско-логическую и гносеологическую интерпретацию.

Следуя за Платоном и Аристотелем, роды литературы рассматривались как типы отношений высказывающегося («носителя речи») к художественному целому. В XIX в. они стали мыслиться как типы художественного содержания, и их рассмотрение оказалось отторгнутым от поэтики (в частности, Шеллинг соотнес лирику с духом свободы, эпос — с чистой необходимостью, а драму стали рассматривать как своеобразный синтез того и другого, как борьбу свободы и необходимости)¹. Генезис драматического рода представлялся труднообъяснимым А.Н. Веселовскому, который не соглашался с точкой зрения Гегеля, считавшего драму синтезом эпоса и лирики — неким «сводом, соединявшим результаты прежних воззрений и форм для выражения нового миросозерцания». Ученый критически отнесся к «философии литературы», которую Гегель обосновал в своих «Лекциях по эстетике»², где прослеживалась смена форм (символическая, классическая, романтическая) в мировом искусстве и соотношение литературных родов — эпоса, лирики, драмы. А.Н. Веселовский отрицательно относился к идеализму Гегеля и оттого недооценивал его диалектику, считая, что «воззрения Гегеля надолго определили схематическое построение и чередование поэтических родов в последующих эстетиках»³. По Веселовскому, драма, вследствие своего синкретического характера, могла вырастать из разных обрядов и культов, образуя несколько родов эволюции. Гегель стал характеризовать эпос, лирику, драму с помощью категорий «субъект» и «объект»: эпическая поэзия объективна, лирическая — субъективна, драматическая

¹ Шеллинг В.Ф.Й. *Философия искусства*. С. 396–399.

² Гегель Г.В.Ф. *Эстетика*. Соч.: В 4 т. М., 1968–1973. Т. 1–4.

³ Веселовский А.Н. *Историческая поэтика*. М., 1999. С. 191.

соединила эти два начала¹. Гегелевская концепция и соответствующая ей терминология утвердились в русском литературоведении благодаря В.Г. Белинскому, который поддержал теорию Гегеля в статье «Разделение поэзии на роды и виды».

В XIX в. наряду с экзистенциально-психологическими и формально-структурными толкованиями литературных родов (Э. Штайгер, К. Берк) в западной критике распространилось отрицательное отношение к этой классификации (Б. Кроче), якобы непригодной для постижения единичных, неповторимых художественных феноменов.

В разные периоды возникали споры по тому или иному вопросу. Так, дискутируется вопрос о выделении четвертого рода — *лироэпического*, которому одни исследователи отказывают в праве на существование, другие же считают, что лироэпика укоренилась в словесном искусстве, и относят к ней такие жанры, как лироэпическая поэма, роман в стихах, баллада, лирическая проза (как правило, автобиографическая), а также произведения, в которых есть лирические отступления (не случайно Гоголь определил жанр «Мертвых душ» как поэму).

Споры продолжались и в научной литературе XX в. Так, отдельные ученые соотносят роды литературы с явлениями психологии (*воспоминание, представление, напряжение*), лингвистики (*первое, второе, третье грамматическое лицо*), а также с категорией времени (*прошлое, настоящее, будущее*).

В традиционную триаду родов, по наблюдениям В.Е. Хализева, не укладываются: 1) литература «потока сознания» (произведения А. Белого, М. Пруста, Дж. Джойса, А. Роб-Грийе); 2) эссеистика («Опыты» Монтеня, «Опавшие листья» В. Розанова, «Глаза земли» М. Пришвина), романы Г. Гессе и т. д.; 3) очерки, в которых доминируют описания, рассуждения, а не действия (например, «Хорь и Калиныч» И.С. Тургенева)².

«Категория литературного рода связана с принципиальным для всей эстетики разграничением изобраа-

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика // Соч.: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 413–420.

² Подробнее см.: Хализев В.Е. Родовая принадлежность произведения // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2000. С. 333–335.

зительных, выразительных, сценических (изобразительно-выразительных) искусств... <...>

Предпосылка родового деления литературы — полиморфизм слова как художественного средства, приближающегося по диапазону своих пластических, экспрессивных и динамических возможностей к краскам, звукам и жестам...»¹ Полиморфизм (от греч. *poly* — много и *morphē* — форма) — многообразие, способность реализовываться в разных формах.

В. Хализев убедительно доказывает, что роды литературы надо рассматривать как типы речевой организации литературных произведений², опираясь на теорию речи, разработанную в 30-е годы XX в. немецким психологом и лингвистом К. Бюллером, который сформулировал три аспекта высказывания (речевого акта): 1) *с о о б щ е н и е* о предмете речи (репрезентация); 2) *э к с п р е с с и я* (выражение эмоций говорящего); 3) *а п е л л я ц и я* (обращение говорящего к кому-либо, что делает высказывание собственно действием)³.

В различных типах высказывания эти аспекты речевой деятельности проявляют себя по-разному: в лирике доминантой становится речевая экспрессия; в эпосе доминирует сообщение о чем-то внешнем к говорящему; в драме слово предстает как своего рода поступок, который совершается в определенный момент развертывания событий.

Деление литературы на роды не совпадает с ее делением на поэзию и прозу. Каждый из литературных родов включает в себя и поэтические (стихотворные), и прозаические (нестихотворные) произведения. По своей родовой основе эпическими являются роман в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин», поэмы И.А. Некрасова («Кому на Руси жить хорошо») и Л.Т. Твардовского («За далью — даль»). Лирика бывает прозаической («Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева). Многие драматические произведения написаны в стихах (комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума», трагедия А.С. Пушкина «Борис Годунов»).

¹ Род литературный // Литературный энциклопедический словарь. С. 329.

² Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 22–38.

³ Бюллер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. М., 1993. С. 34–38.

Термины «эпичность», «драматизм», «лиризм» обозначают не только родовые особенности произведений, но и другие их свойства. «Эпическое мирозерцание» отличает не только прозаические произведения, как, например, «Тихий Дон» М. Шолохова с его изображением жизни как сложного и многопланового явления, но и цикл стихов А. Блока «На поле Куликовом», в котором осмысливается трагическая история Руси. Исполнены драматизма роман Ф. Достоевского «Бедные люди», поэма А. Ахматовой «Реквием» и многие стихи М. Цветаевой. Лиризмом пронизаны пьесы А. Чехова «Вишневый сад», «Три сестры» и цикл рассказов И. Бунина «Темные аллеи».

Традиционно выделяются три литературных рода, каждый из которых соответствует определенной функции слова (*репрезентативной, экспрессивной, коммуникативной*) и разрабатывает ее эстетическую специфику: эпос, лирика, драма.

Эпос охватывает бытие в его пластической объемности, пространственно-временной протяженности, событийной насыщенности (сюжетность) и динамике. Познавательная направленность эпоса сосредоточена на объекте, на изображении внешнего предметного мира.

Эпическое произведение не ограничено какими-либо пространственными или временными рамками. Оно может охватывать множество событий и большое количество персонажей.

В эпосе значительную роль играют беспристрастный повествователь (в произведениях И.А. Гончарова, А.П. Чехова) или рассказчик (в «Повестях Белкина» А.С. Пушкина). Иногда повествователь слушает историю от рассказчика («Человек в футляре» А.П. Чехова, «Старуха Изергиль» М. Горького).

Лирика запечатлевает внутренний мир личности в его импульсивности и спонтанности, в становлении и смене впечатлений, настроений, ассоциаций, медитации, рефлексии. Непосредственное переживание как бы отодвигает на второй план жизненные ситуации, поступки, действия.

Изображение какого-либо события, предмета, картин природы может служить целям самовыражения. Даже когда дается какое-либо «описание», в подтексте можно почувствовать субъективное ощущение, точку зре-

ния поэта. Поэтому В.Г. Белинский утверждал: «Предмет здесь не имеет цены сам по себе, но все зависит от того, какое значение дает ему субъект...»¹.

Взгляд на лирику как на особый род литературы в европейской эстетике сформулировал Гегель, который выдвинул мысль о совмещении в лирике субъекта и объекта в одном лице: если в эпосе «...поэту служит содержанием отличный от него... герой, то центральным "персонажем" лирического произведения оказывается сам его создатель и прежде всего — его внутренний мир»². При этом лирическое переживание, как правило, «заключенное в настоящем», вмещает в себя общечеловеческий смысл.

В лирике взволнованная человеческая речь художественно организована в стихотворную речь. Поэт обращается к наиболее экспрессивным формам языка.

Главный объект художественного изображения в лирике — внутренний мир самого «носителя речи» — его мысли, эмоции.

Пафос лирики — глубокое страстное сочувствие, сострадание (Гегель замечал: «Активное волевое начало пафоса — утверждение и отрицание»).

Лирическое переживание заключено в настоящем, но включает в себя и общечеловеческий смысл. Художественное время соединяет в себе сиюминутное и вневременное.

Лирика не предусматривает событийно-персонажного изображения, но как искусство слова она сохраняет предметно-изобразительное начало. При этом, в отличие от эпоса, в лирике образ мира дается импрессионистскими мазками (например, во многих стихотворениях П. Верлена, К. Бальмонта и др.).

Распространенные типы изложения в лирике: рассуждение — монолог — обращение.

Различают лирику мысли (философская лирика), лирику созерцания (пейзажная лирика, элегия, идиллия) и лирику коллизии (противоречий), которой свойствен пафос, патетика.

Д р а м а «фиксирует речевые акты в их эмоционально-волевой устремленности и социально-психологиче-

¹ Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды. Т. 5. С. 46.

² Гегель Г.В.Ф. Эстетика. С. 501.

ской характерности, в их внутренней свободе и внешней обусловленности, т. е. в их двойственной, экспрессивно-сюжетной соотношенности, позволяющей видеть в этом роде литературы слияние черт лирики и эпоса»¹.

Большинство драм построено на едином внешнем действии с его перипетиями (что соответствует принципу единства действия, который восходит к Аристотелю), связанном обычно с противоборством героев. Эстетика XIX в. этот принцип абсолютизировала, хотя в исторических хрониках Шекспира и в пушкинском «Борисе Годунове» единство внешнего действия опущено, а в пьесах Чехова совсем отсутствует, ибо одновременно и равноправно развиваются несколько сюжетных линий. Нередко в драме преобладает действие внутреннее (герои не столько совершают действие, сколько переживают и размышляют, как в пьесах А. Чехова, М. Горького, М. Метерлинка, Б. Шоу, Ж. Ануя).

Для драмы характерна театральность речи («Без красноречия нет драматического писателя», — утверждал Д. Дидро).

О тяготении к условности образов драмы говорил А. Пушкин («Из всех родов сочинений самые неправдоподобные сочинения драматические»), Э. Золя, Л. Толстой.

Главная функция языка драматургического произведения — быть «речевым языком персонажей» (Горький). В образной системе драмы неизменно доминирует речевая характеристика, ее текст ориентирован на зрелищную выразительность. Важнейшее требование к драме — ее сценичность.

Есть драмы, предназначенные для чтения. К ним можно отнести трагедии Дж. Байрона «Марино Фальеро, дож Венеции», «Двое Фаскари», а также «Фауст» И.В. Гете. В этот ряд можно поставить и «Маленькие трагедии» А. Пушкина, которые очень трудны для постановки на сцене.

Драматические произведения, как и эпические, воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Драматург тоже подчинен «закону

¹ Род литературный // Литературный энциклопедический словарь. С. 329.

развивающегося действия»¹, но в драме отсутствует повествовательно-описательное изображение.

Авторская речь в драме является вспомогательной и образует п о б о ч н ы й текст произведения, который включает в себя:

- 1) список действующих лиц, а иногда их краткие характеристики;
- 2) обозначение времени и места действия;
- 3) описание сценической обстановки в начале картин, явлений, актов, действий;
- 4) ремарки, в которых даются указания на интонацию, движения, мимику персонажей.

Основной текст драматического произведения составляют *монологи* и *диалоги* персонажей, которые создают иллюзию настоящего времени.

Драма тяготеет к внешне эффектной подаче изображаемого. Ее образность, как правило, оказывается театрально-яркой, гиперболической (в этом Л. Толстой упрекал Шекспира). Речь в драматическом произведении часто приближается к ораторской или художественно-лирической. Прав был Гегель, рассматривая драму как синтез эпического (событийность) и лирического (речевая экспрессия) начал.

Драма как жанр отличается достоверностью воссоздаваемых жизненных форм. Ее назначение — «действовать на множество, занимать его любопытство», запечатлеть «истину страстей» (А.С. Пушкин).

В процессе постановки концепция драматического произведения может изменяться, потому что на сцене происходит его «творческое достраивание», в котором принимают участие режиссер, актеры, художник, композитор. Обращение к драматическому произведению предполагает стремление к верности его прочтения и бережное отношение к его структуре².

Различия между литературными родами характеризуются и их избирательной способностью к *синтезу с другими искусствами*: лирики с музыкой (пение), драмы с пантомимой (театр), эпоса с живописью и графикой (иллюстрации к литературному произведению).

¹ Гете И.В. Об искусстве. М., 1975. С. 350.

² Хализев В.Е. Драма // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. А.В. Чернец. С. 87–93.

Аналогию троякого родового членения литературы находят и в лингво-психологических категориях лица и времени: лирика — «я» и «настоящее», драма — «ты» и «будущее», эпос — «он» и «прошлое»¹.

Выделяют основные виды эпоса, лирики, драмы. Вид литературный — устойчивый тип поэтической структуры в пределах литературного рода.

Литературные виды в разные эпохи развития литературы предстают в ряде исторически обусловленных модификаций. Например, античный роман («Дафнис и Хлоя»), роман эпохи Просвещения («Манон Леско» А.Ф. Прево), роман критического реализма (романы И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого), роман социалистического реализма («Разгром» А. Фадеева).

Теоретическое обоснование вида представлено в трудах Аристотеля, Г. Лессинга, Н. Буало, Г. Гегеля, Ф. Шиллера, В. Белинского и др. Иногда понятия литературного вида и жанра смешиваются ввиду трудности их теоретического разграничения. Этому способствует и омонимичное звучание некоторых терминов. Например, драма как диалогическое изображение событий — это род, драма конкретного автора (драма А.Н. Островского «Бесприданница») — это вид, *мещанская грама* (драмы Ж.-Б. Мольера) — это жанр².

Род всегда проявляется через вид. Понятие вида менее широкое, чем род, видов гораздо больше. В пределах каждого рода в разные периоды развития литературы различали виды: в эпосе — эпопею, былинку, сказку, роман, повесть, поэму, рассказ, очерк, басню, анекдот; в лирике — эпиграмму, эпитафию, эпиталаму, идиллию, эклогу, песню, романс, послание, элегию, думу, гимн, дифирамб, оду, мадригал, канцону; в драме — трагедию, комедию, драму, мелодраму, водевиль и т. д. Однородные виды не всегда имели четкие границы (рассказ-новелла, рассказ-повесть, повесть-роман и т. д.).

Виды — еще не окончательные конкретные формы литературных произведений, они имеют неповторимые

¹ Род литературный // Литературный энциклопедический словарь. С. 329.

² Вид литературный // Литературный энциклопедический словарь. С. 64.

«жанровые формы». Категория вида является наиболее конкретной и чрезвычайно изменчивой. И при ее характеристике учитывается не только тематическое своеобразие, но и особенности идейно-эмоциональной трактовки изображаемого (сатирический роман, лирическая комедия).

Каждому «жанру» или «жанровой форме», свойственны специфические приемы художественного воплощения¹.

Понятие «жанр» в качестве литературоведческого возникло во Франции в XVI в. для обозначения поэтического рода и вида, отмеченных еще в поэтике Аристотеля. Буало, Готшед и Сумароков рассматривали жанр с позиций классицизма. Внесли свой вклад в его толкование Гегель и В. Белинский.

Ж а н р (от фр. genre — род, вид) — тип словесно-художественного произведения, а именно: 1) реально существующая в истории национальной литературы или ряда литератур и обозначенная тем или иным традиционным термином разновидность произведений (*эпопея, роман, повесть, новелла* в эпике; *комедия, трагедия* и др. в области драмы; *ода, элегия, баллада* и пр. — в лирике); 2) «идеальный» тип или логически сконструированная модель конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его инварианта. <...> Поэтому характеристика структуры жанра в данный исторический момент, т. е. в аспекте *синхронии*, должна сочетаться с освещением его в *диахронической* перспективе².

Жанр литературный — исторически сложившийся тип литературного произведения (например, жанр рассказа, поэмы, оды). В теоретическом понятии о жанре обобщаются черты, которые свойственны более или менее обширной группе произведений какой-либо эпохи, данной нации или мировой литературы вообще. Содержание понятия непрерывно изменяется. Иногда этот термин отождествляется с термином «вид»: иногда «видом» называются самые крупные группы произведений (например, роман); распространено обратное

¹ *Жанр* // Словарь литературоведческих терминов. С. 83.

² *Жанр* // Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 263–265.

словоупотребление (роман — жанр; исторический роман — вид романа).

Литературные произведения подразделяются на жанры на основе целого ряда принципов деления.

Р а з л и ч а ю т с я ж а н р ы:

- 1) *по принадлежности к разным родам поэзии*: эпические (героическая или комическая поэма), драматические (трагедия, комедия), лирические (ода, элегия, сатира);
- 2) *по ведущему эстетическому качеству, эстетической «тональности»*: комические, трагические, сатирические; это деление в новейшей литературе осложнено (например, появилась не только эпическая, но и лирическая поэма, а также эпическая сатира в творчестве Дж. Свифта, Вольтера, А. Франса, М.Е. Салтыкова-Щедрина);
- 3) *по объему и соответствующей структуре произведения*: объем во многом зависит от двух основных моментов — от рода и эстетической «тональности»; лирика по объему обычно невелика, драма имеет размеры, определяемые сценическими условиями; трагедийность требует развернутости, а элегические мотивы могут не слишком «разворачиваться».

Многие жанры подразделяются на виды, исходя из ряда разнородных принципов:

- 1) *общей тематики* (например, роман бытовой, авантюрный, психологический, социально-утопический, исторический, детективный, научно-фантастический, приключенческий и т. д.);
- 2) *своих образности* (сатира гротескная, аллегорическая, бурлескная, фантастическая и т. п.);
- 3) *типа композиции* (лирическое стихотворение в форме сонета, триолета, газели, хокку, танка и др.).

Существенной является проблема исторических и национальных видов того или иного жанра (например, древняя народная эпопея представлена такими национальными формами, как древнегреческая «гомеровская поэма», древнеиндийская героическая поэма, французский *chansons de geste* и т. д.).

Таким образом, любой жанр есть конкретное единство особенных свойств формы — своеобразной композиции, образности, речи, ритма. Только поэтому

можно зачислить в один ряд множество совершенно разных по содержанию произведений какой-либо эпохи, например, трагедии, сочиненные Эсхилом, Софоклом, У. Шекспиром, Ф. Шиллером, А. Сумароковым, А.С. Пушкиным, Г. Ибсеном и пр. Произведения, принадлежащие отдельным художникам, различны, но каждый жанр, понимаемый как тип произведения, есть образование исторически устойчивое, проходящее через века.

Сложной является проблема исторического развития жанра, потому что, с одной стороны, он непрерывно изменяется (в частности, в творчестве каждого писателя), с другой — обнаруживает громадную устойчивость (литература редко пренебрегает уже выработанными формами, которые во многих случаях возрождаются в обновленном виде, например, в XX в. новые формы трагедии создали Ю.А. Стриндберг, М. Метерлинк, Л. Андреев; появился новый тип эпической поэмы в творчестве П. Неруды, Н. Хикмета, В. Маяковского, А. Ахматовой, А. Твардовского).

Никогда не следует забывать об индивидуальном жанровом своеобразии каждого отдельного произведения и о специфике жанровых форм в творчестве каждого крупного писателя.

В середине XX в. проблема жанра приобрела острый характер, потому что представители модернистской эстетики пытались отрицать жанровую определенность и закономерность развития жанровых форм, исходя из отдельных явлений жанрового распада западного романа и драмы (например, появилась *грама абсурда* в творчестве Ж. Кокто, С. Беккета, Э. Ионеско). Однако отдельные факты не могут быть распространены на всю мировую литературу.

Для каждой литературной эпохи и каждого литературного направления характерны определенные жанры: для классицизма были типичны ода, эпическая поэма, трагедия, комедия, для Просвещения — мещанская драма, философская повесть, для романтизма — лирическая поэма, элегия, баллада, исторические и психологические романы, драма¹.

¹ Жанр литературный // Литературный энциклопедический словарь. С. 106 — 107.

Понятие «жанр» — «целостная совокупность суждений, которые являются итогом познания конкретно существующих явлений, но когда оно уже возникает, то начинает воздействовать на предмет, между ними устанавливается сложная обоюдная связь»¹.

Возникает вопрос и об устойчивости и изменчивости понятия «жанр». Ю. Тынянов писал: «...жанр — не постоянная, не неподвижная система; <...> представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что самое-то сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром (т. е. ощущения смены — хотя бы частичной — традиционного жанра "новым", заступающим его место)». И делал обоснованный вывод о том, что «давать статическое определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно...»².

ВИДЫ И ЖАНРЫ ЭПОСА

Основными признаками эпоса как рода художественной словесности выступают события, действия как предмет изображения (событийность) и повествование как типичная, но не единственная форма словесного выражения в эпосе, потому что в крупных эпических произведениях присутствуют и описания, и рассуждения, и лирические отступления (что связывает эпос с лирикой), и диалоги (что связывает эпос с драмой). Эпические произведения создаются как в прозаической, так и в стихотворной форме.

Свои виды эпических произведений есть в народной и книжной словесности.

Видами народной эпической словесности и являются: сказка, миф, легенда (сказание), былина, историческая песня, духовный стих, пословица, загадка.

Сознание первобытных людей было синкретичным, в нем еще нерасчленимо существовали зачатки науки, искусства, религии, морали и других видов общественного сознания, которые позже приобрели относительную

¹ Копыстьянская Н.Ф. Понятие жанра в его устойчивости и изменчивости // Контекст. 1986. С. 179.

² Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 256 — 257.

самостоятельность. Словесное искусство также является составной частью трудовых, бытовых и религиозных культовых обрядов и празднеств. Следы первобытного синкретизма несут в себе мифы — древнейшие сказания, в которых отразились фантастические представления людей об окружающем мире и самих себе.

С к а з к а — один из древнейших видов народной словесности, эпическое, преимущественно прозаическое произведение волшебного, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел, что не лишает сказку связи с действительностью¹. По тематике и структуре сказки делятся на волшебные, бытовые и сказки о животных. Некоторая часть сказок о животных возникла в доклассовом обществе и была связана с тотемизмом. Некоторые из волшебных сказок о животных первоначально были связаны с мифами и имели магическое значение (представители мифологической школы в фольклористике изучали их как «осколки древнего мифа»), бытовые сказки о мужике, барине, умном солдате часто отличались острой сатирической направленностью. По характеру отношения к изображаемому они могли быть юмористическими и сатирическими. К сказке как виду словесного творчества обращаются писатели: они используют сказочные образы и литературно обрабатывают их. Это делали П. Бажов, А. Толстой, А. Платонов и др. Многие писатели (П. Ершов, А. Пушкин, М. Салтыков-Щедрин, В. Каверин, В. Катаев и др.), сохраняя приемы народных сказок, создавали литературные сказки (сказки А. Ремизова, «Сказки не совсем для детей» Л. Андреева).

М и ф (греч. *mythos* — сказание, предание) — повествование о богах, духах, героях, отражающее донаучные представления людей о мире. Полнее всего до нас дошли (конечно, в позднейших пересказах и переделках) древнегреческие мифы. О древнерусских мифах мы знаем мало, но отдельные образы отразились в сказках, былинах. В «Слове о полку Игореве» есть упоминание о диве, который «кличет верху дерева». Отражая наивно-фантастические и в то же время политические представления людей далекой эпохи, мифы стали исходным материалом для развития многих жан-

¹ Сказка // Литературный энциклопедический словарь. С. 383.

ров литературы. Так, литературную обработку получил миф о Прометее, который подарил людям огонь вопреки воле Зевса, в произведениях Эсхила («Прикованный Прометей»), И.В. Гете («Прометей»), Шелли («Освобожденный Прометей»), Вяч. Иванова («Прометей»), М. Карима («Не бросай огонь, Прометей!»), Ю. Марцинкявичюса («Поэма Прометея») и многих других. Произведения, связанные с интерпретацией мифов, имеют следующие черты: повышенная суггестивность; установка на вторичное восприятие, опосредованное первой реальностью — мифом, притчей; установка на многообразие символов; интерес к нравственной проблематике. Писатели и поэты, творчески перерабатывая известные мотивы и сюжеты, всегда осмыслиют современные проблемы.

К мифам близки легенды — полуфантастические сказания о действительно происходивших событиях и реально живших людях. В Древней Греции, например, широко были распространены легенды о войне с жителями Трои (XII в. до н. э.). Эти мифы оформлялись бродячими певцами в героические песни.

Л е г е н д а (от лат. *legenda*, букв. — то, что следует прочесть) или сказание — 1) в фольклоре — вошедший в традицию устный народный рассказ, в основе которого лежит чудо, фантастический образ. По тематике различаются легенды исторические, религиозные, демонологические, бытовые и др. Текст фольклорной легенды отличается неустойчивостью; 2) в литературе один из самых значительных жанров письменности на протяжении всего европейского Средневековья, первоначально — житие святого, со временем так стали называть поучительные рассказы о Христе и его апостолах, Адаме, Еве, Ное и др.

Б ы л и н а, или **с т а р и н а** — героические песни эпического характера, стихотворные сказания об исторических событиях Древней Руси, о ее богатырях, народных героях, воплотивших народные идеалы мужества, любви к родной земле (Илья Муромец, Алеша Попович, Добрыня Никитич). В былинах прославляется и человек труда — богатырь-пахарь Микула Селянинович, великан Святогор, купец-гуслиар Садко и др. Мир былин — реальная русская земля, но ее изображению сопутствуют фантастические картины и образы, связан-

ные с древнейшими мифами. Былинный стих неразрывно связан с напевом, мелодией. Былины исполнялись нараспев, под аккомпанемент гуслей.

На основе соединения древних мифов, легенд и героических песен возникли первые большие эпические поэмы, или эпопеи. Классическим образцом их являются «Илиада» и «Одиссея» Гомера. Это эпические произведения, изображающие события, в которых решаются судьбы нации, народа. Для них характерен широкий, универсальный охват действительности.

Историческая песня в отличие от былины посвящается конкретным историческим лицам (Ивану Грозному, Суворову, Пугачеву) или реальным историческим событиям (Куликовская битва). Эти песни стали складываться позже былин, в XVIII в. В них есть эпическое начало. Написана песня, как и былина, тоническим стихом, но былинный стих, как правило, имеет три главных ударения в строке; песенный стих, в зависимости от протяженности строк, может иметь два, три или четыре главных ударения.

Духовные стихи — собирательное понятие, принятое для обозначения фольклорных прозаических произведений различных жанров, объединенных общностью христианского религиозного содержания. По своему материалу (сюжету) восходят к книжным истокам (Библия, жития святых, церковные гимны, а также легенды и апокрифы)¹. Духовные стихи распевались бродячими певцами — паломниками, которых называли «калѣками перехожими» (имя происходит от названия обуви средневековых стражников — лат. caligae, calicae). Широко распространены были духовные стихи об Алексее, Божьем человеке, об Иосифе Прекрасном, о Егории Храбром и др. Ф.И. Буслаев отмечал, что духовные стихи «пришлись по вкусу... русскому люду и вошли в общую сокровищницу... религиозной, христианской поэзии».

Образы и мотивы духовных стихов встречаются в русской литературе: в легенде «О двух великих грешниках» («Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова), в повести Н. Лескова «Запечатленный ангел», в поэме И. Ключева «Погорельщина», в стихах М. Кузмина.

¹ Духовные стихи // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 258 — 260.

Все виды книжной эпической словесности и принято по объему подразделять на крупные (роман), средние (повесть, поэма), малые (рассказ, новелла, баллада, очерк) и самые малые (басня, анекдот). Деление это условно, так как объем произведений любого вида и жанра не имеет строгих ограничений.

Самым сложным из современных эпических жанров является роман (фр. roman от conte roman — рассказ на романском языке) — это многоплановое, многопроблемное эпическое произведение, изображающее частную жизнь человека в широких связях с обществом. Его иногда называют «эпосом частной жизни». Уже в Античности сложились предпосылки романного мышления, суть которого состояла в оценке и художественном воспроизведении действительности, с точки зрения отдельного человека.

Действие в романе всегда насыщено внешними или внутренними конфликтами или теми и иными вместе. События в романе описываются необязательно в хронологической последовательности, иногда писатели используют прием сюжетно-композиционной инверсии. Анализируя эпическое произведение, следует обращать внимание на категории пространства и времени.

Жанр романа прошел длительный путь развития. В Средние века и в эпоху Возрождения большое распространение получили *рыцарские романы* — о необыкновенных приключениях и любовных похождениях рыцарей-феодалов. Позднее в европейской литературе был распространен *плутовский роман*, который обычно строился как рассказ героя-плута о превратностях своей жизни. В начале XVII в. испанский писатель М. Сервантес создал знаменитый роман «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский», пародируя образы, сюжеты и стиль рыцарских романов. Значительный вклад в развитие жанра романа внес французский писатель Антуан Прево («История кавалера де Грие и Манон Леско», 1731 г.). По словам Ги де Мопассана, Прево создал «обаятельную форму современного романа». Свое дальнейшее развитие роман получил в творчестве таких писателей XVIII в., как Д. Дефо («Робинзон Крузо»), Г. Филдинг («История Тома Джонса, найденыша»), Ж.-Ж. Руссо («Юлия, или Новая Элиза») и др.

Наивысшего расцвета искусство романа достигло в творчестве писателей-реалистов XIX – XX вв. — Стендаля («Пармская обитель», «Красное и черное»), Оноре де Бальзака («Человеческая комедия»), Ч. Диккенса, создавшего несколько десятков романов. В русской литературе первые образцы романа были созданы А. Пушкиным, М. Лермонтовым. Всемирно признанными мастерами реалистического романа являются И. Тургенев, Л. Толстой, Ф. Достоевский. Их традиции продолжили А. Франс, Р. Роллан, К. Гамсун, Дж. Голсуорси, У. Фолкнер, Э. Хемингуэй, Р. Тагор, Р. Акутагава.

Р.А. Недзвецкий в статье «Фазы русского реалистического романа» рассмотрел эволюцию русского классического романа XIX в. и выявил «развернутые во времени романские фазы», которые являются не просто хронологическими периодами, в них просматриваются «магистральные линии русского романа (от А. Пушкина до Л.Толстого)». Рассмотрим основные положения этой статьи.

Подобно другим устойчивым жанрам, русский классический роман XIX в. развивался как под влиянием меняющейся действительности, так и по своей внутренней логике. Его эволюцию можно представить в виде развернутых во времени романских фаз, а не просто хронологических периодов. Они явно просматриваются в магистральной линии русского романа, представленного произведениями Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Герцена, Гончарова, Тургенева, Л. Толстого, Достоевского. «Мы, русские, — свидетельствовал Л.Толстой; — вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимают этот род сочинений... в Европе. <...> Русская художественная мысль не укладывается в эту рамку и ищет для себя новую. Гегелевское определение жанра можно распространять на русский роман с принципиальными отличиями, так как он определял роман как «эпос частной жизни», а уже пушкинский роман «Евгений Онегин» Белинский назвал «поэмой исторической в полном смысле слова». Но русский роман не сводим и к эпосу насущных социальных «вопросов» (как это было у Ж. Санд, В. Гюго, Э. Золя) не потому, что он им чужд, а потому, что всегда был связан с важнейшими этическими проблемами человечества. В западноевропейской литературе

распространена была такая форма, как *роман успеха* (термин Ю. Лотмана) или шире — роман противоборства индивида с обществом, миром ради независимости от них (Бальзак, Стендаль, Мопассан, Диккенс, Теккерей). Л. Толстой иронизировал по поводу героя подобных романов. У Достоевского в «Преступлении и наказании» только внешнее сходство с таким романом. С. Цвейг замечал: «У Диккенса целью всех стремлений будет милостивый коттедж на лоне природы, с веселой толпой детей, у Бальзака — замок, с титулом пэра и миллионами... Кто из героев Достоевского стремится к этому? — Никто. Бальзаковский герой хочет поработить мир, герой Достоевского — преодолеть его».

Чем же стал русский роман? Еще в 1835 г. Белинский увидел в романе форму, наиболее удобную «для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни». Вместо человека можно поставить *личность*, и мы получим едва ли не исчерпывающую дефиницию жанра в «его национальном своеобразии». Ведь русский «эпос нового мира» немыслим без личности как «существа индивидуального, отдельного от народа, любопытного... в самом себе», но и не замкнутого на самом себе, потому что с самого начала был одухотворен поиском единения — единства. Герой русского романа всегда жаждал обрести согласие с людьми и с миром. Его влечет миропорядок, отвечающий в такой же мере целям и ценностям индивида, как и правам и требованиям целого.

Объединяющий пафос русского романа расширил и саму жанрообразующую проблему «личность — общество (мир)». Ему обязан он «лица необщим выражением...». Фундаментальные национальные черты, присущие русскому роману, — *эпическая* (эпопейная) *широта*; *историзм* наряду с *мифологизмом*; *глубочайший граматизм*; стремление «*перерыть все вопросы*»: социальные, нравственные, эстетические, религиозные. «Энциклопедией русской жизни» было большинство русских романов: «Евгений Онегин» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя, «Обрыв» и «Обломов» Гончарова, «Новь» Тургенева. Пафос расширил саму жанрообразующую проблему («личность — общество (мир)»). Взаимоотношения (конфликт) индивида с миром фактически

трансформировались в противоборстве — ради исковой гармонии между ними (*бытия и быта, общего и частного, духовного и материального, национального и сословного, героического и обыкновенного*). В целом общая для русского романа эта коллизия времени от времени видоизменяется. Процесс этот очень динамичен. Ему-то и обязаны своим появлением главные фазы возникновения и развития отечественного романа. Их три:

- 1) *синкретическая форма 30-х годов* (Пушкин, Лермонтов, Гоголь);
- 2) *роман в строгом смысле понятия* (Герцен, Гончаров, Тургенев);
- 3) *универсально-синтетическая фаза 60 — 70-х годов* (Достоевский, Л. Толстой).

Истоки синкретизма романов Пушкина, Лермонтова, Гоголя различны. Русского реалистического романа до романов этих авторов не было. Он прорастает из предмета изображения — обыкновенной, прозаической действительности и адекватного ей «современного человека».

Рассмотрим истоки этого жанра в творчестве русских классиков. У Гоголя универсальный персонаж «Мертвых душ» — Россия («Вся Русь»). В поэме дан общенациональный взгляд на изображаемые характеры и события, присутствует желание нарисовать героев в прямом — мифологическом — понимании (в этом свете следует отметить ориентацию Гоголя на образцы средневекового и античного эпоса — произведения Данте, Гомера, а также «малого вида эпоса» — поэмы).

Лермонтовское «сочинение» вовсе не ограничено «историей души человека», но содержит и образ современности. Белинский замечал: «Лермонтов — великий поэт: он объективировал современное общество». Ощутим в тексте и богатырско-героический дух эпохи 1812 г. так, как воспринимал его Лермонтов: «Да, были люди в наше время...» Автор подчеркивал не только болезненную расколотость общества 30-х годов, но и стремление Печорина взять на себя бремя ответственности за собственную судьбу («...было мне назначение высокое... Но я не угадал этого назначения...») и судьбу всего своего поколения. Жанровая сложность «Героя нашего времени» не исчерпывается сочетанием эпики

с лиризмом. В нем есть и драматическое, восходящее к высокой трагедии противоборство героя с судьбой. В лермонтовское время трагедия эта деформировалась: в романе есть элементы трагикомедии, фарса, маскарадного лицедейства (игры), приправленные горькой авторской иронией. В античной трагедии судьба — величественная и грозная. У героя романа Лермонтова Грушницкого «судьба — индейка», «натура — дура». Драматизм Лермонтова «роковой», хотя он, низведенный до игры, подчиняет себе все.

Наименее синкретична форма пушкинского романа «Евгений Онегин». Это роман, потому что объектом его изображения стали обыкновенные люди, правда, с развитым личностным началом. По замечанию Белинского, Пушкин в «Онегине» «взял... жизнь, как она есть... со всем холодом, со всею ее прозою и пошлостью». Сложной оказалась задача поэтизации этой жизни. Ее создание предполагало новую эстетическую философию действительности. Если классицисты и романтики делили мир на сферы обыденные (частные) и «важные» (или возвышенные), «низкие» и «высокие», то Пушкин этому противопоставил в «Евгении Онегине» жизнь единую, обыкновенную в своей основе, но очень многообразную. Поэтичность того или иного лица, события, сцены обусловлены не «воспеванием», а неисчерпаемостью. Концепция «обыкновенного» позволила Пушкину в рамках частных судеб схватывать, типизировать общие тенденции русского общества «в один из интереснейших моментов его развития» (Белинский). Пушкин открыл неисчерпаемый по своим возможностям «обыкновенный» характер. Прозаический язык 20-х годов для этого не подходил, (проза была одногласой или патетически-высокой, как у Радищева, или изящно-элегантной, как у Карамзина, или разговорно-натуралистической, как у А. Измайлова, В. Нарезного). Оставалась стихотворная речь. Появился «роман в стихах» — жанр синкретический. «Век героев» сменялся «современным прозаическим состоянием» (Гегель).

Понятия «новый век» и «современный человек» звучали у Пушкина, у Баратынского («Последний поэт»), у Тютчева («Наш век»), у Лермонтова («Маскарад», «Дума»).

Русский романист стал наблюдать человека «нынешнего века с его эгоистическими чувствами, приправленными гордостью и слабостью, высокими душевными порывами и ничтожными поступками». Он стал показывать противоречивость человека и человека, опутанного «тиной мелочей», как это делали Лермонтов и Гоголь. Поэзия «бытия» отождествляется с «общей жизнью», а проза — с реальным состоянием и бытом человека «нашего времени». Вместо взаимопроникновения поэзии и прозы налицо преобладание первой над второй. Так, в «Онегине» народно-патриархальная нравственность (долг) выше и богаче требований индивидуальной страсти; в «Герое нашего времени» в свете подлинной героики мелочными, ничтожными предстают дела даже такого человека, как Печорин; в «Мертвых душах» идея национального «примирения» разительно контрастирует с сословно-кастовой замкнутостью и разобщением. Особый характер носит и драматизм этой романной формы.

В первых образцах русского реалистического романа предпринята попытка решить важнейшие проблемы современного человека как существа прежде всего общественного: национального и всечеловеческого. И потому уже в исходной фазе роман стал средоточием русской этики, социологии и философии (отсюда такая тяга к нему и у Достоевского, и у Л.Толстого), которые рождены типологически сходной переломной эпохой русской и всемирной истории.

Русский роман конца 40 — 50-х годов в структурно-содержательном отношении является прямым оппонентом романа синкретической формы.

Романисты 40 — 50-х годов (Гончаров, Герцен, Писемский) творчески развивали важное завоевание предшественников — «механизм» многоголосого повествовательного слова, который адекватен содержанию действительности. И произошел естественный переход от формы «в стихах» к нестесненному лиризмом объективному повествованию в прозе, что естественно для жанра, который отражает действительность в ее полноте и «совершенной истине» (Белинский). Усвоены ими были и уроки лермонтовского психологического анализа, а такие писатели, как Гончаров, переняли и гоголевское искусство типологических обобщений. Они

отказались от эпического, героического или трагедийно-мифологического строя и пафоса. Им было присуще «антимифологическое мышление» (Ю. Лотман). В поле их зрения была уже не «вся Русь»: «Идеал Гоголя был слишком высок; всецело воплотить его было... делом неисполнимой задачи для искусства» (Писемский). В центре внимания писателей этой эпохи сословно не ограниченная личность и ее драматические отношения с обществом. Формируется строгая форма данного жанра¹.

Антимифологизм и антисинкретизм романа 40—50-х годов был закономерен, потому что имел под собой мировоззренческую предпосылку. Их создатели не воспринимали прозаизацию жизни как «духовное затмение» (Белинский) или болезнь, а осознавали это явление как историческую непреложность и неизбежность. «Все так обыкновенно...», «все подходит под какой-то прозаический уровень», — замечает Гончаров в романе «Фрегат "Паллада"» (1858), характеризуя открывшуюся ему в кругосветном путешествии «картину мира». Общее — поиск жизненной «нормы» (Гончаров), в условиях которой личность не поступает собственными интересами. В проблеме «общее — личное» романистам более интересно «личное». Исследуются взаимоотношения между духовно-вечными (абсолютными, беспредельными) и материально-конечными (относительными, временными) началами и устремлениями человека. Становление личности в романах Гончарова, Тургенева сопровождалось ощущением социального одиночества, ненужности и вылившегося в крайности духовного нигилизма (Базаров, Марк Волохов) или же духовного максимализма (Рудин, Лиза Калитина, Вера, Райский). Эта безысходность личной судьбы мифологизируется в романе.

Русский роман в отличие от западноевропейского пытается «снять» данную антиномию в общественном,

¹ Но, как замечал Ю. Лотман, «у Тургенева имеется своя мифология»: его герои связаны с общечеловеческими архетипами (прежде всего с Гамлетом и Дон Кихотом), нельзя забывать о том, что драматизм их конечного существования ощутим перед лицом природы. И в трилогии Гончарова есть противоборство мечтателя Александра Адуева и практика Петра Адуева, Илья Обломова и делового человека Штольца (антагонизм героя и «человека прозаического» был присущ романам первой фазы).

семейном или практическом бытии своего героя. Идеал личности оценивается с позиций реально-практического бытия. И общество проверяется наличием в нем высших ценностей. Это происходило потому, что «общественный и семейный» русский быт (Гончаров) неодолимой преградой вставал перед человеком, который хотел обрести «равновесие практических сторон с тонкими потребностями духа», личность героя испытывалась его пониманием долга перед страной, обществом, общество проверялось своим отношением к личности, к вечным ценностям. Происходило так называемое двойное испытание.

Говоря о второй фазе развития русского романа, Р.А. Недзвецкий делает вывод: «Не роман, таким образом, вырастает из мифа, но последний творится или приспособляется к эстетическим задачам романа».

Третью фазу развития русского романа (Достоевский, Толстой 60 — 70-х годов) автор статьи рассматривает как универсально-синтетическую.

Толстой и Достоевский не приемлют избирательно-иерархическое восприятие мира, обусловившее в романах Тургенева и Гончарова центристский характер его структуры, а также содержательно-эстетическую неравноценность психологических и бытописательных компонентов. Любая часть «Войны и мира» (семейная или «историческая», бытовая или психологическая) содержательно равноправны: человеческая сущность выявляется в такой же мере в бытовых, как в духовных или социальных проявлениях (охота в Отрадном или сцены у постели умирающего Безухова раскрывают концепцию так же, как картина Бородинского сражения). Гончаров был поражен тем, что в романе Толстого «даже во второстепенных лицах воплощаются характерные черты русской народной жизни».

У Тургенева и Гончарова роль носителя общенациональных и общечеловеческих ценностей принадлежит личности духовно развитой. Человек «простой» «вторичен» в их произведениях. Этот взгляд был отвергнут Достоевским и Толстым. У Достоевского в идейном поединке участвовали не только Раскольников и Порфирий Петрович, но и Соня, и бессловесная Лизавета. У Достоевского очевидно идейно-художественно

ственное равноправие человека «примитивного» с представителями «русского культурного строя».

Роман 60—70-х годов открыл новый способ художественного обобщения. По Гончарову, типизировать «хаос, разложение нельзя», а Достоевский ставит и решает именно эту задачу и хочет думать о современности. Роман Достоевского и Толстого рвет тесные рамки любовной коллизии. По мысли Н. Страхова, роман Толстого — не о любви, а о семье... У Гончарова «чувство любви — то мотив, то содержание, то цель почти всякого стремления, всякой деятельности, всякого честолюбия, самолюбия...». В русском романе этого периода любовь «входит в какой-то высший синтез в душевном спектре героев... сливается, а часто перекрывается совершенно иными стремлениями».

Авторы романов 40—50-х годов с недоверием относятся к социальным и политическим конфликтам (исключение только — «Новь» Тургенева). У Толстого сцена богучаровского бунта («Война и мир»), поиски Константином Левиным связей с крестьянством («Анна Каренина») ничуть не менее значимы, чем духовные искания А. Болконского или история Анны Карениной. У Достоевского непосредственно использовался материал русских политических процессов в «Бесах» и «Подростке». В его романах очевидно взаимопроникновение бытийного с бытовым, духовно-психологического с социальным. Одна из главных проблем — «личность — общество», но проблема усложняется тем, что это было время «шаткости» (Достоевский) многих норм. Сомнению и отрицанию подвергаются не только «прежний порядок», но нравственность, мораль и этика как таковые. Толстой стремился объединить своих героев в рамках «общество — семья», Достоевский — в рамках «общество — братство». К народной правде, очищаясь и воскресая в ней, и идут героини-интеллектуалы Толстого и Достоевского — через заблуждения, сомнения, отступления, а иногда преступления. В романе 60—70-х годов обязательно присутствует ориентация героев Толстого и Достоевского на «мысль народную».

Универсализация русского романа проявляется и через синтез в нем драмы (трагедии) и эпоса (эпическое полотно).

Роман 60—70-х годов тяготеет к мифу, но не в богатырско-героических истоках, а в библейско-еван-

гельских. Здесь «органическое взаимопроникновение социальности и психологизма, мифологизма и философичности» (Гоголь). В произведениях Тургенева и Гончарова миф романтизировался. Евангельский мифологизм произведений Достоевского и Толстого основан на понимании того, что христианская идея для них представляется гарантом нравственности и морали. Это позволило роману 60 — 70-х многосторонне рассмотреть все вопросы современности.

В русской прозе 80 — 90-х годов строгость романной формы сменилась гибкостью, подвижностью более адекватных этой задаче малых форм (Гаршин, Короленко, Горький, Чехов, Л. Андреев и др.). Это предсказывал Л. Толстой: «Форма романа не только не вечна, но она проходит».

В лучших образцах литературы конца XIX — начала XX в. продолжил свою новую жизнь русский классический роман. И этот период можно обозначить как четвертую фазу.

Весь XX в. критики, обсуждая проблему жанра, говорили о «смерти романа». Но достаточно вспомнить романы А. Платонова, М. Булгакова, М. Шолохова, Л. Леонова, В. Каверина, А. Битова и некоторые романы постмодернистов, а также романы Р. Роллана, Дж. Джойса, Ф. Кафки, Г. Гессе, как появляется мысль о том, что это заявление преждевременно¹.

Пространное изложение статьи Недзвецкого связано с тем, что автор, на наш взгляд, создал концептуальную картину истории развития русского романа.

Большинство реалистических романов, написанных в XIX — XX вв., следует отнести к *социально-психологическим*. В таких произведениях романист ставит перед собой задачу показать социальные типы, их психологию и те жизненные обстоятельства, которые формируют эти характеры («Обломов» И. Гончарова, «Господа Головлевы» М. Салтыкова-Щедрина).

Роман с широким изображением народной жизни в переломные исторические эпохи получил определе-

¹ Недзвецкий Р.А. Фазы русского реалистического романа // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1988. Т. 47. № 5. С. 403 — 420.

ние **романа-эпопеи** (греч. *εποποιία* — собрание сказаний): «Война и мир» Л. Толстого, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. Шолохова. Эпопея осмысляет перепутья истории и жизни «частного человека».

Роман, созданный в советский период истории, вошел в мировую литературу в разнообразных жанровых разновидностях: 1) *историко-биографический* («Кюхля» Ю. Тынянова); 2) *исторический* («Петр Первый» А. Толстого, «Таис Афинская» И.А. Ефремова, «Нетерпение» Ю. Трифонова, «Цусима» А. Новикова-Прибоя); 3) *национально-исторический* («Дата Туташхиа» Ч. Амирэджиби); 4) *героико-романтический* («Разгром» и «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Волны Черного моря» В. Катаева, «Партизаны» Г. Адамовича); 5) *философский* («Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Русский лес» Л. Леонова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака); 6) *социально-психологический* («Города и годы» К. Федина); 7) *роман-антиутопия* («Мы» Е. Замятина, «Чевенгур» А. Платонова); 8) *сатирический* («Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова, «Зависть» Ю. Олеси, «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» И. Эренбурга); 9) *научно-фантастический* («Лезвие бритвы» И.А. Ефремова, «Аэлита» А. Толстого, «Человек-амфибия» А. Белыева); 10) *роман-притча* («Плаха» Ч. Айтматова); 11) *производственный* («Цемент» Ф. Гладкова, «Соть» Л. Леонова, «Люди из захолустья» А. Малышкина, «Битва в пути» Г. Николаевой); 12) *приключенческий* («Два капитана» В. Каверина, «Остров Эрендорф» В. Катаева); 13) *роман воспитания* («Как закалялась сталь» Н. Островского) и пр.

В многообразии жанровых определений романа можно выделить две группы: 1) **тематические** (исторические, автобиографические, детективные, приключенческие, сатирические, фантастические, философские, эротические, морские и пр.) и 2) **структурные** (роман в стихах, роман-памфлет, роман-притча, роман-сага, роман-фельетон, роман-ящик [набор эпизодов], роман-река [серия романов с общими героями или сюжетом], эпистолярный роман и пр.).

Для литературы XX в. стало характерным явление, получившее название «художественный синтез». Наи-

более ярко оно проявило себя в романной форме, названной Т. Манном *интеллектуальным романом*. Это отнюдь не иной жанр и не новое стилистическое образование. Это иное миропонимание и иной метод, соответствующий «...времени, эпохе исторических потрясений, <...> поставивших перед нами вопрос о человеке, вынудивших представить все человеческое как нечто единое. <...> Человеческое цельно», — утверждал Т. Манн¹.

В числе образцовых интеллектуальных романов можно назвать роман В. Набокова «Защита Лужина», романы «Иосиф и его братья» и «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Степной волк» и «Игра в бисер» Г. Гессе, «Игра в классики» Х. Кортасара, «Пушкинский дом» А. Битова и др.

«Подлинным шедевром современного концептуального синтеза» назвал Л.Г. Андреев роман Г. Броха «Смерть Вергилия», утверждая, что мир в нем «...альтернативен: жизнь и смерть, искусство и жизнь, политика и искусство, культура и „житейски-повседневное“ — все пребывает в состоянии дискуссии, спора, тем более душераздирающего, что он сосредоточивается в душе великого поэта, терзаемой сомнениями и разочарованиями. И находит разрешение в конечном синтезе, в слиянии Бытия и Небытия, Земли и Космоса, данного Я и Всеобщего Духа — в торжествующем абсолютном Единстве»².

Синтетические романские формы нередкое явление и в новейшей литературе. Назовем в качестве примера роман-комментарий «Подлинная история Зеленых музыкантов» Евг. Попова (1999 г.). Текст этого романа занимает 24 страницы, а комментарий к нему — 73. В романной части присутствуют все элементы традиционной повествовательной структуры, а комментарий расширяет пространство романа, проецируя на него дополнительную информацию, прямую публицистическую оценку изображаемого. В нем много подлинных фактов советской и постсоветской истории. Таким образом, Евг. Попов, «используя прием комментария, за-

¹ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 9. С. 176.

² Андреев Л.Г. Художественный синтез и постмодернизм // Вопросы литературы. 2001. № 1. С. 7.

крепившийся за постмодернистской литературой <...> на самом деле создает вариант художественного синтеза, успешно совмещая „старый” и „новый” опыт, „тезис” традиционного повествования и „антитезис” романа-комментария¹.

Другой жанровой формой эпоса является повесть. В школьных и вузовских учебниках она определяется как эпическое произведение, среднее между романом и рассказом — она больше рассказа, но меньше романа по объему и количеству действующих лиц. Однако такое толкование повести лишает ее права на существование как самостоятельного жанра и затрудняет его определение. Следуя за ним, повесть А. Пушкина «Капитанская дочка» больше романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», а крупнейшее произведение М. Горького «Жизнь Клима Самгина» надо считать не романом, а повестью.

Границу между повестью и романом надо искать не в их объеме, а в особенностях композиции. В отличие от романа, тяготеющего к остросюжетной композиции, в повести материал излагается хроникально. Исходя из этого, повесть можно определить как вид эпического произведения средней или большой формы, построенного в виде повествования о событиях в их естественной последовательности.

Истоки повести как жанра уходят в далекое прошлое. В древнерусской литературе термин «повесть» имел очень широкое значение. Под «повестью» понималось всякое повествование о каких-либо событиях («Повесть временных лет», «Повесть о нашествии Батыя на Рязань», «Повесть о Горе-Злосчасти»). Постепенно значение термина сузилось до того понятия, которое мы привели выше. Типичной «чистой» формой повести являются произведения биографического характера, художественные хроники, например, дилогия С. Аксакова «Детские годы Багрова-внука», «Семейная хроника» и «Пошехонская старина» М. Салтыкова-Щедрина, трилогия М. Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты» и др. В них присутствует один тип повествования в виде хроники, где образ повествова-

¹Андреев Л.Г. Художественный синтез и постмодернизм // Вопросы литературы. 2001. № 1. С. 36.

теля определяет художественное единство. Единого сюжета с причинно-следственной связью в повести не существует; есть отдельные эпизоды, ставшие точкой наивысшего напряжения, а так как единого сквозного действия нет, то они соединены друг с другом по принципу хроники, т. е. при активном «участии» автора. Яркий пример повести с такого рода повествованием мы находим в «Записках из Мертвого дома» Ф. Достоевского, «Очарованном страннике» Н. Лескова, «Степи» А. Чехова, «Деревне» И. Бунина.

Р а с с к á з — малая эпическая прозаическая форма. Это небольшое эпическое произведение с ограниченным числом персонажей (чаще всего повествуется об одном или двух персонажах). В рассказе обычно сужены время и место действия. Так, в рассказе А.П. Чехова «Хамелеон» действие происходит в течение короткого времени на базарной площади, но в нем полно раскрывается характер полицейского надзирателя Очумелова, который меняет свое мнение по поводу судьбы собачонки в зависимости от того, принадлежит она генералу или нет. Сюжетом рассказа становится обычно какое-либо событие, дающее писателю возможность поставить важный вопрос и раскрыть характер своего героя.

Рассказ характеризуется однопроблемностью и однособытийностью. Например, в рассказе И. Тургенева «Муму» основным событием является история приобретения и потери Герасимом собачки. Событие это послужило поводом для резкого столкновения крепостного с барыней. Среди рассказов различают произведения *очеркового* (описательно-повествовательного) и *новеллистического* (конфликтно-повествовательного) типов.

Рассказ с остро развивающимся сюжетом и неожиданной концовкой называют *н о в ё л л о й* (итал. *novella* — букв. новость). По определению Гете, новелла — это «правдоподобный рассказ о неслыханном и занимательном событии». Новелла в отличие от рассказа не несет в себе глубокой психологической разработки образа, герой раскрывается не в социально-политической, а в моральной сущности. Классическим примером новелл является «Декамерон» Боккаччо. Признанные мастера жанра — Э.Т.А. Гофман, П. Мери-ме, А. Пушкин, О. Генри, Ги де Мопассан, Дж. Лондон,

С. Цвейг, А. Чехов, К. Паустовский. В эпоху реализма новелла оказалась вытесненной рассказом.

Из других эпических жанров в новейшей литературе плодотворно развивается очерк — разновидность малой формы, отличающаяся от рассказа отсутствием единого и острого конфликта. Условно очерки можно разделить на художественные и художественно-документальные. В первых изображаются вымышленные лица и события («Нравы Растеряевой улицы» Г. Успенского, «Очерки бурсы» Н. Помяловского), во вторых — подлинные лица и факты жизни с точным обозначением мест, дат, имен (мемуарные очерки М. Горького «Лев Толстой», «Короленко», «А.П. Чехов» и др.). От очерка как вида публицистической словесности художественный очерк отличается образностью изложения. Существуют такие виды очерков, как путевые («Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина).

Б а с н я — короткий рассказ в стихах или прозе, имеющий аллегорический смысл, с прямо сформулированным моральным выводом. Это обычно небольшое стихотворное произведение нравоучительного и сатирического характера. Рассказ в нем ведется, как правило, в иносказательной форме, в басне присутствует комизм. Чаще всего ее действующими лицами выступают животные: лиса, осел, волк, ягненок и пр., но могут выступать и люди («Крестьяне и река», «Демьянова уха», «Разборчивая невеста»). В основе композиции басни лежит прием антитезы. Почти обязательным компонентом басенной композиции является диалог (недаром В.Г. Белинский называл басни «маленькими комедийками»). Основоположник жанра басни древнегреческий баснописец Эзоп (VI в. до н. э.) писал басни прозой. Русские басни пишутся преимущественно «вольным стихом». «В России главными этапами развития басни были потешная басня А.П. Сумарокова, наставительная И.И. Хемницера, изящная И.И. Дмитриева, лукаво-умудренная И.А. Крылова, красочно-бытовая А.Е. Измайлова»¹, в XX в. басни писали Д. Бедный и С. Михалков.

Организирующим началом эпического произведения является повествование о судьбах, поступках,

мыслях персонажей, о событиях их жизни (сюжет произведения). Ему присуща временная дистанция: Аристотель замечал, что поэт рассказывает «о событиях как о чем-то отдельном от себя», повествование ведется со стороны и имеет форму прошедшего времени.

Произведения эпического рода не знают ограничений в объеме текста. Чеховские короткие рассказы и эпические полотна Л. Толстого («Война и мир»), Дж. Голсуорси («Сага о Форсайтах»), А. Толстого («Хождение по мукам»), М. Шолохова («Тихий Дон») «вбирают» в себя огромное количество событий, человеческих характеров, что способствует изображению жизни и человека во всем их многообразии.

В эпических произведениях очень важно присутствие *повествователя*, речь которого характеризует не только объект высказывания, но и самого говорящего, нередко выступающего в роли свидетеля и истолкователя событий и характеров персонажей. Видение мира, способ мышления того, кто повествует, всегда запечатлевается в произведении. Именно поэтому в работах Б.М. Эйхенбаума, В.В. Виноградова, М.М. Бахтина и др. доказывалась правомерность введения в литературоведение термина «образ повествователя». Так, Г.А. Гуковский разрабатывал это положение в своей книге о Н.В. Гоголе: «Всякое изображение в искусстве образует представление не только об изображаемом, но и <...> об изображающем, носителе изложения <...> Повествователь — это не только более или менее конкретный образ, <...> но и некая образная идея, принцип и облик носителя речи, или, иначе, — непременно некая точка зрения на излагаемое, идеологическая и попросту географическая, так как невозможно описывать ниоткуда и не может быть описания без описателя»¹.

Выделяются несколько способов повествования:

1. «Абсолютизирование» дистанции между персонажами и повествователем было характерно для героического эпоса: максимальная объективность Гомера. По мысли Шеллинга, в эпосе «нужен рассказчик, который невозмутимостью своего рассказа постоянно отвлекал нас от слишком большого участия к действующим лицам и

¹ Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 200.

направлял внимание слушателей на чистый результат»¹. В античной прозе дистанция между повествователем и персонажами исчезает («Золотой осел» Апулея).

2. В литературе XVIII – XX вв. появляется еще один тип повествования — субъективное. Писатель смотрит на мир глазами своего героя. Так, Пушкин оценивал личность Пугачева с точки зрения Гринева; в «Войне и мире» Бородинская битва дана в восприятии Пьера Безухова; Стендаль как бы перевоплощается в юного Фабрицио, описывая сражение при Ватерлоо («Пармская обитель»).

Флобер утверждал: «Нужно перенестись в действующее лицо». Он так и работал: в трудах по психологии искусства приводится поразительный факт: при работе над эпизодом умирания Эммы Бовари Флобер потерял сознание, а при обследовании в его крови были обнаружены следы цианистого калия, которым отравилась героиня его романа.

Совпадение точек зрения повествователя и героя в романной прозе XIX – XX вв. говорит о возросшем интересе к внутреннему миру человека и к стремлению понять жизнь через призму разных ценностных ориентаций; это придавало художественной речи внутреннюю диалогичность.

3. Самая распространенная форма эпического повествования — это пересказ от третьего лица. Персонифицированный повествователь, который высказывается от собственно «первого» лица, — это рассказчик, который может быть одновременно и персонажем произведения (например, Максим Максимыч в повести «Бэла» из лермонтовского романа; Иван Васильевич в рассказе Л. Толстого «После бала»).

В автобиографических произведениях Гарина-Михайловского, Л. Толстого, М. Горького, И. Шмелева фактами жизни и мировосприятием многие из рассказчиков-персонажей близки (но не тождественны) самим писателям. Можно говорить в связи с этим об автопсихологизме этих произведений. Иног-

да жизненные позиции героя-рассказчика расходятся с авторской («Моя жизнь» А. Чехова)¹.

ВИДЫ И ЖАНРЫ ЛИРИКИ

Лирика (греч. *lyrikos* — музыкальный, напевный), в отличие от эпоса и драмы, в которых изображаются законченные характеры, действующие в различных обстоятельствах, рисует отдельные состояния персонажа в отдельные моменты его жизни. В ней первичен не объект, а субъект высказывания и его отношение к изображаемому. Диапазон лирических произведений безграничен, поскольку все явления жизни — природы и общества — могут вызвать переживания человека. Поэт-лирик, создавая образ-переживание, использует такие выразительные средства и создает такие жанровые формы, которые обеспечивают большую эмоциональность лирического произведения.

Лирика тяготеет к малой форме. Принцип лирического рода литературы сформулировала Т. Сильман: «Как можно короче и как можно полнее»².

Лирика несовместима с нейтральностью тона, который может быть в эпическом произведении. В фонетико-ритмическом построении ее текста, в подборе слов, в синтаксических конструкциях присутствует лирическая экспрессия, которая роднит лирику с музыкой.

В природе лирики, по замечанию немецкого ученого Ю. Петерсена, на первом плане — единичные состояния человеческого сознания. Событийный ряд в лирике обозначен далеко не всегда и весьма скупо. Читая пушкинское стихотворение «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», мы можем только додумывать историю расставания двух людей, один из которых со светлой печалью (...*печаль моя светла, печаль моя полна тобою*) вспоминает о другом.

В лирике переживание не столько обозначается словами, сколько максимально выражается. Вся система художественных средств в лирике подчиняется раскры-

¹ Подробнее см.: Хализев В.Е. Эпос // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. А.В. Чернец. М., 2000. С. 507—512.

² Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 33.

тию динамики чувств человека. Поэтому Л.Я. Гинзбург пишет о лирике как о «самом субъективном роде литературы», который «как никакой другой, устремлен к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей»¹.

Характеризуя лирику, литературоведы говорят о ее *суггестивности* — способности «внушать», интенсивно передавать эмоциональное состояние, и ее *медитативности* — способности размышлять над вечными проблемами бытия.

«Суггестивная поэзия, суггестия поэтическая (от лат. *suggestio* — намек, внушение) — поэзия, преимущественно лирическая, которая опирается не столько на логически оформленные связи, сколько на ассоциации, на дополнительные смысловые и интонационные оттенки»². Так, на первый план в лермонтовской строфе выдвинуты нечеткие образы, зыбкие речевые конструкции, которые поддержаны силой ритма:

*Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.*

(М. Лермонтов)

А.Н. Веселовский понимал под суггестивностью эффект подсказывания: «Вымирают или забываются, до очереди, те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время ничего нам не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются в памяти и обновляются те, которых в суггестивность полнее и разнообразнее и держится долее... <...> Все мы более или менее открыты суггестивности образов и впечатлений; поэт более чуток к их мелким оттенкам и сочетаниям, апперцепирует их полнее; так он дополняет, раскрывает нам нас самих, обновляя старые сюжеты нашим пониманием, обогащая новой интенсивностью знакомые слова и образы...»³

Суггестивная поэтическая речь подключена к эмоциональной сфере читателя. Для нее характерны и напевные, и философские, и декламационные интонации,

¹ Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 7.

² Суггестивная поэзия // Литературный энциклопедический словарь. С. 429.

³ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 58.

которые слышатся в стихотворении В.В. Маяковского «Послушайте!..»:

*Послушайте!
Ведь если звезды зажигают —
значит — это кому-нибудь нужно?
Значит — кто-то хочет, чтобы они были?
Значит — кто-то называет эти плевочки
жемчужиной?*

Декламационная интонация создается фигурами поэтического синтаксиса — риторическими приемами, повторами.

В стихотворении Н. Заболоцкого «Можжевеловый куст» из цикла «Последняя любовь» описано прихотливое душевное состояние лирического героя. Поэт владел секретом создания неожиданных сочетаний, дерзких переходов одного чувства в другое. Приведем две строфы из этого стихотворения:

*Я увидел во сне можжевеловый куст,
Я услышал вдали металлический хруст,
Аметистовых ягод услышал я звон,
И во сне, в тишине, мне понравился он.
Я почуял сквозь сон легкий запах смолы.
Отгнув невысокие эти стволы,
Я заметил во мраке древесных ветвей
Чуть живое подобье улыбки твоей.*

Романтическое настроение, «пленительная неясность», «неуловимость» чувств, образы сна, ночи, аллитерированные строки, анафорические конструкции, прекрасные по благозвучности стихи — все подчеркивает философское содержание этого стихотворения.

«Медитативная лирика (от лат. *meditatio* — углубленное и целенаправленное размышление), жанрово-тематическая разновидность поэзии, родственная философской лирике, но не сливающаяся с ней...»¹

Стихотворные медитации вначале были связаны с учением о медитации — психологическим, напряженным раздумьем о чем-либо.

Жанр этот занял видное место в русской поэзии 1800 — 1810-х гг., в результате чего элегия вытеснила оду. Элегический оттенок «задумчивости» появился и

¹ *Медитативная лирика // Литературный энциклопедический словарь. С. 214.*

в посланиях. К.Н. Батюшков в стихотворении «К другу» точно сформулировал назначение «задумчивости»: *Я сердцу в ней ищущу отрады.*

В основе медитативной лирики лежит тема загадочной человеческой души и судьбы.

По мысли Г.Н. Поспелова, «речь, выражающая эмоциональные раздумья, — это медитивная речь. Лирика представляет собой прежде всего словесные медитации поэта, выражающие его внутренний мир. Это — основная разновидность лирики, в которой она особенно ясно обнаруживает специфические особенности и закономерности»¹.

Наряду с медитативной лирикой Г.Н. Поспелов выделяет и другие ее разновидности: во-первых, лирику *изобразительную*, прежде всего лирику описательную, которая воспроизводит внешний мир в его «статике» и, во-вторых, лирику *изобразительно-повествовательную*, которая воспроизводит явления бытия в их изменчивости и противоречивости.

В русской литературе медитативная лирика отказалась от отвлеченной созерцательности и обретения философской, реже — социальной и образной конкретности. Достаточно вспомнить «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» А. Пушкина, «Выхожу один я на дорогу...» М. Лермонтова.

В XX в. образцы медитативной лирики можно встретить у И. Анненского («Желание», «Пробуждение»), Б. Пастернака («Мело, мело по всей земле...»), Р.М. Рильке («Дуинезские элегии»).

Лирика в большей мере, чем другие роды литературы, тяготеет к изображению позитивного начала в жизни. «По самой своей сути лирика — разговор о значительном, высоком, прекрасном (иногда в противоречивом, ироническом преломлении); своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека. Но также и антиценностей — в гротеске, в обличении и сатире; но не здесь все же проходит большая дорога лирической поэзии», — замечала Л.Я. Гинзбург².

Лирика не замыкается в сфере внутренней жизни человека, которую раскрывает и н т и м н а я лирика, ее

¹ Поспелов Г.Н. Теория литературы. М., 1978. С. 106.

² Гинзбург Л. О лирике. С. 8.

привлекает и внешняя реальность, ибо многомерны отношения человека с миром, со временем, в которое он живет, с природой, которая его окружает, — отсюда понятия философская, гражданская, пейзажная лирика.

Носителем переживания, выраженного в лирике, является лирический герой. Лирический герой, по замечанию М. Пришвина, «Я — сотворенный» — «весьма специфичный образ человека, принципиально отличный от образов повествователей-рассказчиков, о внутреннем мире которых мы, как правило, ничего не знаем, и персонажей эпических и драматических произведений, которые неизменно дистанцированы от писателя.

Лирический герой не просто связан тесными узами с автором, с его мироотношением, духовно-биографическим опытом, душевным настроением, манерой речевого поведения, но оказывается (едва ли не в большинстве случаев) от него неотличимым. Лирика в основном ее «массиве» *автопсихологична*. Вместе с тем лирическое переживание не тождественно тому, что было испытано поэтом как биографической личностью»¹. Лирика не только воспроизводит чувства поэта, она их трансформирует.

Облик лирического героя выстраивается поэтом подобно художественному образу в других родах литературы. Соотношение между личностью поэта с его мыслями и чувствами и лирическим героем есть связь, которая возникает между реальным человеком, ставшим в какой-то степени прототипом определенного персонажа, и характером, созданным писателем (поэт — прообраз лирического героя). Лирик в поэзии выражает самого себя (Маяковский утверждал: *Я поэт. И этим я интересен...*).

Одним из коренных вопросов для понимания лирики как рода литературы является вопрос о том, как соотносится в лирике автор и субъект (носитель) речи. Начиная с Платона и Аристотеля, до XIX в. существовала точка зрения, что лирическое стихотворение является непосредственным высказыванием лириче-

¹ Хализев В.Е. Лирика // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. С. 137–138.

ского Я и в той или иной степени «автобиографическим высказыванием поэта». Только наука XX в. перестала смешивать б и о г р а ф и ч е с к о г о а в т о р а с тем о б р а з о м автора, который возникает в лирике.

«Данные исторической поэтики говорят о том, что слабая расчлененность или синкретизм автора и героя лежит в истоках всех трех родов литературы. Но эпос и драма пошли по пути четкого разграничения этих субъектов и объективации героя в качестве «другого» по отношению к автору. Лирика же дала иную линию развития: отказавшись объективировать героя, она не выработала четких субъектно-объектных отношений между автором и героем, но сохранила между ними отношения субъектно-субъектные. Платой за это и оказалась близость автора и героя в лирике, которая наивным сознанием воспринимается как их тождество»¹.

Б.О. Корман² предлагает дифференцировать лирического героя. Он различает автора-повествователя, собственно автора, лирического героя и героя ролевой лирики. С.Н. Бройтман считает термин «собственно автор» не совсем удачным, потому что он подталкивает к отождествлению автора и героя и предлагает включить в этот ряд лирическое Я³.

Подходы к решению теоретической стороны вопроса о герое лирики наметил М. Бахтин, утверждая, что автор имманентен сотворенному миру как реализованная в мире ценность, включающая в себя выраженные, т. е. уже «геройные» субъектные формы, и что особенность лирического рода литературы состоит в том, что в нем, в отличие от эпоса и драмы, нет «отчетливых и существенных границ героя, а следовательно, и принципиальных границ между автором и героем»⁴.

¹ Бройтман С.Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. С. 142.

² Корман Б.О. Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982.

³ Подробнее см.: Бройтман С.Н. Лирический субъект. С. 141 – 153.

⁴ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 118.

Лирический герой — субъектная форма, более всего приближающаяся к «геройному» плану. Он является не только субъектом-в-себе как лирическое Я, т. е. самостоятельным образом (что не происходит с автором-повествователем и «собственно автором»), но и субъектом-для-себя, т. е. он становится своей собственной темой.

Лирический герой возникает не у каждого поэта. И хотя он может выявиться в одном стихотворении, но полно выразиться он может только в цикле стихов или в контексте всего творчества поэта. Ю. Тынянов, который и ввел термин «лирический герой», писал: «Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас. Он был необходим, его уже окружает легенда, и не только теперь — она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ. В этот образ персонифицируется все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда невольно за поэзию подставляют *человеческое лицо* — и все полюбили *лицо*, а не *искусство*»¹.

«Человеческое лицо» лирического героя четко обозначено в поэзии тоскующего и мечущегося М. Лермонтова, страстной М. Цветаевой, «архангела-тяжелоступа» В. Маяковского, лиричного С. Есенина.

Наиболее концептуально характеристика лирического героя была выстроена Л.Я. Гинзбург, которая считает необходимым условием возникновения лирического героя наличие некоего «единства авторского сознания», сосредоточенного «в определенном кругу проблем», облеченного «устойчивыми чертами — биографическими, психологическими, сюжетными» и являющегося «не только субъектом, но и объектом произведения»².

Рядом с лирическим героем можно обнаружить адресатов его стихов — лирических персонажей, беседы с

¹ Тынянов Ю.Н. Блок // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977: С. 118–119.

² Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 160–165.

которыми могут быть разного плана: со старшим другом беседует юный Пушкин в стихотворении «К Чаадаеву», размышляя о будущем России; к генералу, скрывающему от маленького сына правду о строителях железной дороги, вначале обращается Некрасов, а потом начинает разговор с мальчиком в стихотворении «Железная дорога»; к любимому обращается М. Цветаева с трагическим вопросом: *Мой милый, что тебе я сделала?*

Лирические персонажи могут иметь прототипы, как в стихотворении М. Лермонтова «Я не унижусь пред тобою...», запечатлевшем страдания поэта из-за измены Н. Ивановой, как в цикле стихов Ф. Тютчева, посвященном памяти Е. Денисьевой. Есть прототипы и у «девушки в белом» и «девушки в голубом» в поэзии С. Есенина.

В типологию лирических персонажей могут быть включены лица биографически реальные и исторические (Чаадаев, Екатерина Великая, Пущин, В. Маяковский, А. Блок и др.), вымышленные, созданные воображением поэта (образ пажа, которого «истомила королева», игравшая в «башне замка Шопена» в стихотворении И. Северянина «Это было у моря...»), образ Прекрасной Дамы у А. Блока).

Лев Тодоров, выстраивая типологию лирических персонажей, отмечает, что «душевный надлом человека XX в., выражаясь в поэтическом творчестве, усложняет его типологию». Он приводит в пример стихотворение А. Ахматовой «Мне голос был. Он звал утешно...», в котором образ «настойчивого, но чуждого спутника поэта приобретает неожиданное композиционно-структурное обличье: он остается вне конкретного стихотворного текста» (и тем самым обозначается его малая значимость, вторичность для автора), а «для лирической героини важна трагическая ситуация родной страны, принципиально значимо неприятие конфликта: Россия — поэт Ахматова»¹.

В поэзии периода Великой Отечественной войны появился лирический герой, вернее, лирическая героиня, которая стала символом верности, мужества, жизни в стихах К. Симонова, А. Суркова, О. Берггольц, А. Ахматовой, М. Исаковского и других.

Образ лирического персонажа является специфически и эстетически сложным явлением поэзии. В нем проявляются общие закономерности русской книжной лирики.

В XVIII – XIX вв. были популярны такие жанры, как дума, идиллия, мадригал, ода, послание, эклога, элегия, эпитафия, эпиграмма. К некоторым из них обращались и в XX в.

Лирические произведения поэтов XIX – XX вв. чаще всего классифицируются на основе тематического принципа. Условно различают: гражданскую лирику — стихи общественно-политического звучания («К Чаадаеву», «Арион» А. Пушкина, «Прощай, немытая Россия...» М. Лермонтова), философскую лирику — стихи-размышления об основных вопросах бытия («Фонтан», «Silentium» Ф. Тютчева), интимную лирику — стихи о личных, преимущественно любовных переживаниях («Я помню чудное мгновенье...», «Мадонна» А. Пушкина), пейзажную лирику — стихи о переживаниях, вызванных природой («Весенняя гроза» Ф. Тютчева, «Береза» С. Есенина). Однако надо иметь в виду, что большинство лирических произведений многотемны и могут заключать в себе различные мотивы: любви, дружбы, гражданских чувств («19 октября 1825» А. Пушкина, «Я вам пишу» М. Лермонтова, «Рыцарь на час» Н. Некрасова).

Жанровая форма лирического стихотворения, написанного или от лица автора («Я вас любил» А. Пушкина), или от лица вымышленного лирического героя («Я убит подо Ржевом» А. Твардовского), служит для выражения неповторимого переживания. В тех случаях, когда поэту нужно запечатлеть целый ряд близких переживаний, он создает стихотворный цикл. В 40 – 50-е годы Некрасов пишет известный «панаевский цикл» (стихи, посвященные А.Я. Панаевой), в котором впервые в русской поэзии рядом с образом лирического героя появился образ героини, обладающей своим собственным голосом, меняющимся от стиха к стиху¹. Поэт здесь как бы отдавался непосредственному переживанию различных перипетий любов-

¹ Скотов Н.Н. Некрасов и Тютчев // Русская литература. 1971. № 2. С. 26 – 27.

ного романа. И образ любимой женщины раскрывался в нем в новых и новых, подчас неожиданных поворотах. А в цикле «Страшный мир» А. Блок запечатлел трагические переживания, вызванные мрачной действительностью России 1909 — 1916 гг.

Наряду со стихотворением как основной формой лирического творчества в лирике существует и более крупная жанровая единица — п о э м а (греч. ποιѐта — творение, что само собой родственно русскому слову «творчество»). Это значительно большее по объему, чем стихотворение, произведение, в котором воплощается не одно, а целый ряд переживаний. Такова, например, поэма А. Ахматовой «Реквием», в которой с большой силой выражено отношение к сложному и трагическому времени сталинских репрессий, передано страдание Женщины, Матери и Жены.

Чаще всего поэму относят к лиро-эпическому роду. На протяжении всей истории письменности поэма является одним из ведущих жанров литературы, претерпевающим изменения, но сохранившим два содержательных структурных центра — выбор темы, отражающей «дух эпохи, дух нации» как условие ее эпического содержания, и позицию повествователя, с которой связан оценочный момент в изображении персонажей и происходящих событий, т. е. субъективное, личностное начало. Уже в классической поэме присутствовал тот субъективный взгляд на события, который в ходе развития жанра находил выражение в лирических отступлениях, обращенных к Музе, во вступлениях и эпилогах¹. Основными чертами поэмы является наличие развернутого сюжета и вместе с тем глубокое развитие образа лирического героя (А. Твардовский «По праву памяти»). Акценты могут меняться: так, в поэме Пушкина «Граф Нулин» на первом месте стоят события, а в «Облаке в штанах» В. Маяковского — «пожар сердца» лирического героя.

Современная поэма, по определению Л.И. Тимофеева, представляет собой «большую форму лироэпического жанра, стихотворное произведение с сюжетно-повествовательной организацией, повесть или роман

¹ Коваленко С.А. Поэма как жанр литературы. М., 1982. С. 5—6.

в стихах»¹. В современной литературе получило развитие и драматическое ответвление поэмы — поэтическая драма, в которой «преобладает эпическое начало, внешне исключаящее присутствие лирического героя. Субъективное, или лирическое, проявляется здесь через систему объективизированных образов, однако присутствует неизменно. Вспомним знаменитую ремарку из трагедии в стихах А. Пушкина «Борис Годунов»: *Народ безмолвствует*. В этой крылатой фразе содержится не только оценочный момент, субъективное, авторское начало, но и намечена пушкинская историко-философская концепция „народ и государство”»².

Близки к поэме и стихотворные драмы: «Пугачев» С. Есенина, «Рембрандт» Дм. Кедрина, «Собор» Ю. Марцинкявичюса.

Другим жанром, также относящимся к лиро-эпическим, является б а л л а д а (фр. ballade от ср.-лат. ballage — танцевать, от прованс. balada — танцевальная песня) — хоровая песня в средневековой европейской поэзии. Слово «баллада» имеет несколько значений.

1. *Твердая форма* французской поэзии XIV — XV вв.: три строки на одинаковые рифмы с рефреном и заключительной полустрофой «посылкой» (обращение к адресату). Яркие образцы — в поэзии Ф. Вийона.

2. Лиро-эпический жанр шотландской народной поэзии XIV — XVI вв. на исторические (позже — сказочные и бытовые) темы о пограничных войнах, о народном герое Робине Гуде. Обычно с трагизмом, таинственностью, отрывистым повествованием, драматическим диалогом³.

В устном народном поэтическом творчестве баллада сформировалась как лиро-эпическое произведение, отличающееся фантастическим колоритом.

К народным балладам был большой интерес в эпоху предромантизма и реализма. Широко известны немецкие народные баллады «Крестьянин и рыцарь», «Баллада о Генрихе Льве», «Спор между жизнью и смертью», «Маленький скрипач», «Баллада о голодном ребенке», «Старинные предсказания близкой войны,

¹ Поэма // Словарь литературоведческих терминов. С. 286.

² Коваленко С.А. Поэма как жанр литературы. С. 5–6.

³ Баллада // Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 69.

которая, однако, окончится весной», «Лорелея», сборники народной поэзии Т. Перси «Памятники старинной английской поэзии» (1765) и Л. Арнима совместно с К. Брентано «Волшебный рог мальчика» (1806 — 1808), образцы русской семейно-бытовой баллады «Василий и Софья».

Различаются баллады *героические, исторические, бытовые, лирические, комические, любовные*. Народная баллада породила аналогичный жанр баллады литературной и в зарубежной, и в русской литературе.

Замечательные образцы баллад создали Ф. Шиллер («Кубок», «Перчатка», «Поликратов перстень»), И.-В. Гете («Коринфская невеста», «Лесной царь»); Р. Бернс («Джон Ячменное Зерно»), Р.-Л. Стивенсон («Вересковый мед»), А. Милн («Баллада о королевском бутерброде»). Наиболее широкое распространение баллада получила в эпоху романтизма. Многие баллады связаны с преданиями («Песнь о вещем Олеге» А. Пушкина), с фантастическими таинственными происшествиями («Людмила», «Светлана» В. Жуковского). В романтической балладе мир предстает как царство мистических, сверхъестественных сил, события разворачиваются в атмосфере таинственности, действующими лицами оказываются призраки, мертвецы и т. п.

В XX в. в период кризиса романтического миропонимания баллада постепенно утрачивает мистический характер, но сохраняет интерес к явлениям исключительным («Баллада о синем пакете», «Баллада о гвоздях» Н. Тихонова, «Баллада о двадцати шести» С. Есенина, «Гренада» М. Светлова, «Баллада о товарище» А. Твардовского, «Баллада о трех солдатах» К. Симонова).

Э л э г и я (греч. *elegeia* от *elegos* — жалобная песня) — лирическое стихотворение, проникнутое настроением грусти и печали. Она определилась в Древней Греции в VII в. н. э. как стихотворение, написанное независимо от содержания элегическими двустушиями. Первоначально темы элегии были разнообразны: от высокообщественных до узкосубъективных. В новой европейской литературе элегия теряет четкость формы, но приобретает определенность содержания, становясь выражением преимущественно философских размышлений, грустных раздумий, скорби.

Вот как определял жанр элегии Н.В. Гоголь: элегия — «это сердечная история — то же, что дружеское, откровенное письмо, в котором высказываются сами собою излучины и состояния внутренней души... Подобно сердечному письму, она может быть и коротка, и длинна, скупа на слова и неистощимо говорлива, может обнимать один предмет и множество предметов по мере того, как близки эти предметы ее сердцу. Чаще всего носит она одежду меланхолическую, чаще всего в ней слышатся жалобы, потому что обыкновенно в такие минуты ищет сердце высказаться и бывает говорливо»¹.

Новое в элегическую поэзию пришло с развитием сентиментализма и особенно романтизма. В элегии фиксируется несоответствие романтического идеала и действительности. Показательны в этом смысле элегии В. Жуковского («Вечер», «Море»). Он «первый на Руси выговорил элегическим языком жалобы человека на жизнь», — писал В.Г. Белинский.

Романтики, изливая жалобы на судьбу, обычно искали забвения в создаваемом ими мире мечты. У лириков реалистического направления и печаль, и радость находятся в пределах земной реальности. Такковы элегии А. Пушкина. В его элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» мысли о смерти, о бренности всего живущего смягчаются размышлениями о смене человеческих поколений, о вечности жизни. По существу, она завершается гимном молодости:

*И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.*

В элегии «Безумных лет угасшее веселье...» довольно мрачные раздумья Пушкина о будущем (*сулит мне труд и горе грядущего волнуемое море*) сменяются убежденностью в том, что жизнь прекрасна и наполнена высоким смыслом. В ней поэт сформулировал свою философию жизни:

*Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...*

¹ Гоголь Н.В. Учебная книга словесности для русского юношества // Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 8. С. 476.

В поэзии Н. Некрасова элегия служила средством социального обличения уродливых сторон русского общества. Настроения печали вызваны размышлениями над судьбой народа в крепостной России. Элегия «Еду ли ночью по улице темной...» была навеяна трагической участью женщины: голод, смерть ребенка, вынужденная проституция. В стихотворении «Элегия» Н. Некрасов с горечью говорит о русском крестьянине, чье положение не улучшилось после реформы, и задает вопрос: *Народ освобожден, но счастлив ли народ?*

Элегические мотивы в русской поэзии XX в. связаны прежде всего с творчеством С. Есенина («Не жалею, не зову, не плачу...», «Мы теперь уходим понемногу...» и др.). Думая о смерти, поэт радуется тому, что ему довелось познать жизнь, ее радость и красоту:

*Знаю я, что в той стране не будет
Этих нив, застывших во мгле...
Оттого и дороги мне люди,
Что живут со мною на земле.*

Усваивая определение элегии, необходимо помнить, что «мир элегической поэзии не укладывается ни в какие дефиниции критики и литературной теории, им удавалось лишь с некоторой степенью определенности наметить его очертания»¹.

Ду́ма — эпико-лирический жанр украинского словесно-музыкального творчества XV — XVII вв. Изначально их пели певцы-кобзари (бандуристы). Они были историчны по содержанию, отличались свободной ритмикой, импровизационностью.

Думы имели героическое, бытовое и сатирическое содержание. В XIX в. думой стали называть стихотворные размышления на исторические, философские, нравственные темы. Некоторые особенности поэтики думы использовали в своих произведениях К. Рылеев, который на примерах героев русской истории Ивана Сусанина, Ермака, Дмитрия Донского и др. учил современников служить отчизне, и М. Лермонтов, давший в своей «Думе» характеристику поколению 30-х годов XIX в.

Иди́ллия (греч. eidýllion — картинка) — жанровая форма буколической поэзии. Она представляет

¹ Фризман Л.Т. Два века русской элегии // Русская элегия XVIII — начала XX в. Л., 1991. С. 9.

собой небольшое стихотворение в повествовательной или диалогической форме с описанием мирной жизни пастухов. Идиллии писали А. Сумароков, Я. Княжнин, Н. Гнедич, В. Жуковский.

Сонет (ит. sonetto, от прованс. sonet — песенка) как лирический жанр с давними традициями представляет собой устойчивую стихотворную форму, состоящую из 14 строк (два четверостишия и два трехстишия).

Первыми крупными мастерами сонета явились итальянские поэты XIII—XVI вв. Данте и Петрарка. Сонеты Петрарки в честь Лауры и на смерть Лауры — одна из вершин поэзии эпохи Возрождения. В XI—XVIII вв. сонет в итальянской поэзии был самым популярным жанром. Классическим образцом сонетов, написанных так называемой «итальянской рифмовкой», является сонет Л. де Камонса, классика португальской литературы (XVI в.):

*Пустые грезы, ничего не знача,
Наносят между тем немалый вред,
Лишь после понимаешь, сколько бег
Таилось там, где виделась удача.*

*Изменчива судьба, любовь незряча,
Слова, как ветер, улетят — и нет;
Взглянув в былое через много лет,
То, что смешным казалось, вспомнишь плача.*

*Жизнь — драгоценность, взятая взаймы,
Чей внешний блеск доступен и невежде,
Но суть сокрыта под покровом тьмы.*

*Не верь химерам, верь лишь той надежде,
Что будет жить, покуда в сердце мы
Храним любовь, и не погаснет прежде.*

В XVI в. сонет распространяется в португальской, испанской, французской, английской поэзии, с XVIII в. — в русской. Его история насчитывает несколько веков. В эпохи классицизма и Просвещения жанр сонета был мало распространен, во время расцвета романтизма и символизма он оживает вновь как жанр философской, пейзажной и любовной лирики. Форма сонета была приемлемой для выражения самых разнообразных мыслей и чувств, чему способствует четкое внутреннее членение сонета.

- К форме сонета сложились определенные требования:
- 1) его композиция такова: 14 строк из 2 катренов и 2 терцетов;
 - 2) нормативность количества рифм и способов рифмовки (во «французском» сонете чаще всего это abba abba cde ded, в «английском» — abab cdcd efef gg);
 - 3) размер стиха для сонета был достаточно устойчивым — одиннадцатисложник в итальянской и испанской поэзии, александрийский стих — во французской, пятистопный ямб — в английской, пятистопный и шестистопный ямбы — в немецкой. Русские сонеты часто писались пяти- и шестистопным ямбом, но обычным явлением было обращение и к четырехстопным ямбам, и к хорейческим стихам, и к трехсложным размерам;
 - 4) запрет на повторы слов; последнее слово должно быть «ключевым»;
 - 5) завершенность каждой части сонета.

Первые опыты в этом жанре в русской литературе принадлежат В. Тредиаковскому. Особую популярность сонет приобрел в XIX в. с развитием романтизма (А. Дельвиг, В. Венедиктов, Ап. Григорьев). Блестящие сонеты создавал А. Пушкин. Один из его сонетов содержит краткую историю развития этого жанра (*Суровый Дант не презирал сонет, / В нем жар души Петрарка изливал...*). Пушкин в 14 строках воссоздал многовековую историю сонета. В первом катрене — история сонета от Средневековья до Пушкина; в нем звучат имена Данте, Ф. Петрарки, У. Шекспира, Камозанса. Во втором поэт пишет о своем современнике — английском поэте-романтике У. Вордсворте, чья строка «Не презирай сонета, критик» стала эпиграфом к пушкинскому стихотворению. Терцеты А.С. Пушкин адресовал своим друзьям — А. Мицкевичу и А. Дельвигу¹.

В начале XX в. сонеты создавали К. Бальмонт, В. Брюсов, М. Волошин, И. Бунин и др. Позже с формой сонета экспериментировали С. Кирсанов, И. Сельвинский, одну из поэтических строк которого «Бывают строфы из жемчужин» можно считать поэтическим определением сонета.

¹ Есипенко Г.Н. Изучение сонета как жанра // Литература в школе. 2005. № 8. С. 29–33.

«Золотым веком» русского сонета по праву считается XX в. Тематика русского сонета обширна: от интимной (любовной) лирики до глубоких философских размышлений, от легенд и мифов до конкретных исторических событий, от описания картин природы до размышлений над социально-политическими проблемами.

Образцом интимной лирики является сонет М. Волошина:

*Как Млечный Путь, любовь твоя
Во мне мерцает влагой звездной,
В зеркальных снах над водной бездной
Алмазность пытки затая.*

*Ты — слезный свет во тьме железной,
Ты — горький звездный сок. А я,
Я — помутневшие края
Зари слепой и бесполезной.*

*И жаль мне ночи... Оттого ль,
Что вечных звезд родная боль
Нам новой смертью сердце скрепит?*

*Как синий лег мой день... Смотри!
И меркнет звезд алмазный трепет
В безбольном холоде зари.*

Ф. Сологуб в своем сонете размышляет об историческом предопределении России:

*Еще играешь ты, еще невеста ты.
Ты, вся в предчувствии высокого удела,
Идешь стремительно от роковой черты,
И жажда подвига в душе твоей зардела.*

*Когда поля твои весна травой одела,
Ты в даль туманную стремишь свои мечты,
Спешишь, волнуешься, и мнешь, и мнешь цветы,
Таинственной рукой из горнего предела*

*Рассыпанные здесь, как дар благой тебе.
Вчера покорная медлительной судьбе,
Возмущена ты вдруг, как мощная стихия,*

*И чувствуешь, что вот пришла твоя пора,
И ты уже не та, какой была вчера,
Моя внезапная, нежданная Россия.*

(Россия)

А.А. Ахматова осознает трудный путь творца:

*Мне все твоя мерещится работа.
Твои благословенные труды:
Лип, навсегда осенних, позолота
И синь сегодня созданной воды.*

*Подумай, и тончайшая дремота
Уже ведет меня в твои сады,
Где, каждого пугаясь поворота,
В беспамятстве ищу твои следы.*

*Войду ли я под свог преображенный,
Твоей рукою в небо превращенный,
Чтоб остудился мой постылый жар?..*

*Там стану я блаженною навеки,
И, раскаленные смежая веки,
Там снова обрету я слезный гар.*

(Художнику)

Форма сонета претерпевала на протяжении веков изменения и в выборе размера и способа рифмовки, и в расположении катренов и терцетов, но ничто не изменило основы построения сонета. В сонете К. Бальмонта отмечены все достоинства этого стихотворного жанра:

*Люблю тебя, законченность сонета,
С надменною твоею красотой,
Как правильную четкость силуэта
Красавицы изысканно-простой,*

*Чей стан воздушный с грудью молодой
Хранит сиянье матового света
В волне волос недвижно-золотой,
Чьей пышностью она полуодета.*

*Да, истинный сонет таков, как ты,
Пластическая радость красоты,—
Но иногда он мстит своим напевом.*

*И не однажды в сердце поражал
Сонет, несущий смерть, горящий гневом,
Холодный, острый, меткий, как кинжал.*

(Хвала сонету)

Сонет хотя и является традиционным жанром, но он подвижен. Несмотря на жесткую регламентацию, во

многих сонетах встречаются оправданные отклонения от эталона. В стихах современных поэтов, считающих, что любое стихотворение в 14 строк — это сонет, к сожалению, идет размывание жанровых границ сонета.

Мадригáл (от ит. *mandra* — стадо или прованс. *mandre* — пастух) — в классической поэзии стихотворение хвалебного, комплиментарного содержания, посвященное обычно женщине. Этот жанр возник в XIV—XVI вв. и был популярной песенной формой. Он культивировался поэтами эпохи Возрождения (Петрарка, Боккаччо, Саккетти), писался вольным стихом. С XVII в. мадригал потерял связь с музыкой, оставаясь своего рода галантным комплиментом. И. Дмитриев использовал одну из особенностей этого жанра, которая состояла в том, что концовка мадригала обычно носила парадоксальный смысл:

*По чести, от тебя не можно глаз отвести;
Но что ж к тебе влечет?.. Загадка непонятна!
Ты не красавица, я вижу... а приятна!
Ты б лучше быть могла; но лучше так, как есть.*

В русской поэзии XIX в. мадригал становится жанром салонной, альбомной лирики. Мастерами этого жанра были Н. Карамзин, А. Пушкин, М. Лермонтов.

*«Душа телесна», — всех ты уверяешь смело.
Я соглашусь, любовью дыша:
Твое прекраснейшее тело
Не что иное, как гуша!*

(М. Лермонтов)

Послáние, или **эпíстола** (греч. *epistolē* — письмо) — литературный жанр, стихотворное письмо, обращенное к какому-либо лицу. Время его распространения — XVII—XVIII вв. Во Франции классические образцы послания создали Н. Буало и Вольтер, в Германии — Ф. Шиллер и И.-В. Гете, в России известно «Послание к Дмитриеву» Н. Карамзина, содержащее 170 строк, послание А. Кантемира («К стихам моим»), Д. Фонвизина («Послание к слугам моим»), А. Пушкина («Во глубине сибирских руд...»). Пушкин избавил этот жанр от многословия, насытил его мыслями, сблизил язык с разговорным, например, в «Послании к кн. Горчакову». В эпоху романтизма эпистола постепенно выходит из моды, а к середине XIX в. перестает существовать как жанр.

По содержанию послания бывают *гружеские, лирические, сатирические* и т. д. Послание может быть адресовано одному конкретному лицу, как, например, у В. Маяковского в стихотворении «Вместо письма»:

*Дым табачный воздух выел.
Комната —
глава в крученыховском аде.
Вспомни —
за этим окном
впервые
руки твои, иступленный, гладил;*

или группе лиц, как в его стихотворении «Эй!»:

*Чтобы все, забыв свой северный ум,
любили, грались, волновались.
Эй!
Человек,
Землю саму
Зови на вальс!*

За произведениями такого характера в прозе сохранилось название *п и с ь м о* (например, «Письмо В.Г. Белинского к Н.В. Гоголю»).

Г и м н (греч. *hymnos* — хвала) — торжественная песнь на стихи программного характера. Известны гимны *государственные, революционные, военные, религиозные*. В Древней Греции и во множестве других стран гимны исполнялись в честь божества, как культовые песни. Социально-религиозное движение XV—XVI вв. породило *духовные гимны*. В новой европейской поэзии бытует форма *светского гимна*, например пародийные гимны Бахусу. В. Маяковский создавал сатирические гимны («Гимн обеду», «Гимн критику», «Гимн взятке» и др.).

Из Древней Греции ведет свое происхождение *ода* (греч. *ōdē* — песнь). Вначале одами называли песни торжественного содержания, исполняющиеся хором. Затем этим названием стали обозначать стихотворение, посвященное прославлению какого-либо события («На взятие Хотина», «На взятие Исмала» М.В. Ломоносова), важного государственного лица («На день восшествия на всероссийский престол Ее Величества государыни императрицы Елисаветы

Петровны 1747 года» М.В. Ломоносова), величественного явления природы («Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» М.В. Ломоносова). Почетное место занимала ода в поэзии классицистов. Как одописцы прославились Г.Р. Державин («На смерть князя Мещерского») и М.В. Ломоносов, а первые ее образцы принадлежат А.Д. Кантемиру («На хулящих учение...», «На бесстыдную нахальчивость», «На человеческие злонаравия вообще...») и В.К. Тредиаковскому («О непостоянстве мира», «Ода торжественная о сдаче города Гданска»). Оды Державина, наряду с воспеванием венценосцев, включали и сатирические элементы («Вельможа», «Властителям и судиям»). Свободолюбивые, патриотические оды писали А. Радищев («Вольность») и А. Пушкин («Воспоминания о Царском Селе», «Вольность»). С утверждением критического реализма ода как самостоятельный жанр исчезает, а если используется, то с целью пародии («Современная ода» Н. Некрасова).

Эпиграмма (греч. epigramma — надпись).

1. В античной поэзии — короткое лирическое стихотворение произвольного содержания (сперва посвятельные надписи, потом — эпитафии, поучения, описания, любовные, застольные, сатирические стихи), написанные элегическим дистихом.

Литературная эпиграмма появилась в греческой поэзии (VII — VI вв. до н. э.), расцвет ее относится к III в. до н. э. — I в. н. э. (греческие поэты «Палатинской антологии», римский сатирик Марциал), ее традиции развивались в латинской поэзии Средневековья и Возрождения, а отчасти и позднее («Венецианские эпиграммы» И.-В. Гете).

2. В новоевропейской поэзии эпиграммы — это короткие сатирические стихотворения, обычно с остротой (пуантом) в конце, отчасти перерабатывающие традиционные марциаловские мотивы в творчестве К. Маро, Вольтера, Ж.-Ж. Руссо, Г.-Э. Лессинга, Р. Бернса, А.П. Сумарокова и др. (XVI — XVIII вв.), отчасти откликающиеся на злободневные, часто политические события, как в эпиграммах А.С. Пушкина на А.А. Аракчеева, Ф.В. Булгарина. Первая тенденция исчезает в XIX в., вторая продолжает существовать и

в устной, и в письменной форме в творчестве многих поэтов XIX и XX вв.¹

В современном понимании эпиграмма — это небольшое стихотворение, высмеивающее конкретное лицо. Она откликается на все явления жизни — как частные, так и общественные. Поэт XIX в. Е. Баратынский так определил ее функцию:

*Окогченная летунья,
Эпиграмма-хохотунья,
Эпиграмма-егоза
Трется, вьется средь народа,
И завидит лишь урода —
Разом вцепится в глаза.*

Эмоциональный диапазон эпиграммы очень велик — от дружеской насмешки до гневного обличения.

Действенность эпиграммы — в остроумии и краткости. Она схватывает самое характерное в предмете осмеяния. Лаконична и выразительна надпись неизвестного поэта к скульптурному изображению Николая I:

*Оригинал похож на бюст:
Он так же холоден и пуст.*

Социальной остротой отмечены эпиграммы Л. Трефолева. Широко известна его эпиграмма на Победоносцева, вдохновителя реакции в России последней четверти прошлого века:

*Победоносцев — для синода,
Обедоносцев — для двора,
Бедоносцев — для народа,
И доносцев — для царя.*

В искусстве мировой сатиры русская классическая эпиграмма занимает особое место. Вобрав в себя опыт античной и европейской эпиграммы, она обогатила его традициями национальной культуры.

До XVI в. эпиграммы в России писали по-латыни, затем на родном языке. Сподвижник Петра I Феофан Прокопович, «не выпускавший из рук Марцияла», поднял эпиграммы до уровня политической сатиры. Его последователем был А. Кантемир, начавший с переводов сатир Буало и русифицировавший их сюжеты и

¹ Эпиграмма // Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 1233.

характеры персонажей. Его муза через общение с поэтами других стран заговорила по-русски:

*Что дал Гораций, занял у француза.
О, коль собою бедна моя муза!
Да верна: ума хоть пределы узки,
Что взял по-гальски — заплатил по-русски.*

Русская эпиграмма всегда опиралась на фольклорную традицию. Этот жанр привлекал В. Тредиаковского и М. Ломоносова, а затем и А. Сумарокова, которые рассматривали эпиграмму как сатирическое произведение. В «Эпистоле II. О стихотворстве» (1748) Сумароков сформулировал суть жанра эпиграммы:

*Они тогда живут, красой своей богаты,
Когда сочинены, остры и узловаты;
Быть должны коротки, и сила их вся в том,
Чтоб нечто вымолвить с издевкою о ком.*

Горькой иронией пронизана и его эпиграмма:

*Танцовщик! Ты богат. Профессор! Ты убог.
Конечно, голова в почтенье меньше ног.*

Общественно-политические мотивы звучат в эпиграммах Г.Р. Державина, И.И. Хемницера, В.В. Капниста, правда, для эпохи русского классицизма характерным оставалось осмеяние общечеловеческих недостатков без указания конкретных лиц.

В литературе сентиментализма и реализма было усилено эмоциональное начало эпиграммы, приглушено ее сатирическое начало: Н.М. Карамзин, В.А. Жуковский, В.Л. Пушкин придали ей салонный характер.

Изменилась русская эпиграмма в творчестве А.С. Пушкина; ярче всего ее новизна видна в пушкинских эпиграммах-портретах с их особым психологизмом:

На А.А. Аракчеева

*Всей России притеснитель,
Губернаторов мучитель
И Совета он учитель,
А царю он — грут и брат.*

*Полон злобы, полон мести,
Без ума, без чувств, без чести,
Кто ж он? Преданный без лести
... грошевой солдат.*

На М.Т. Каченовского

*Охотник до журнальной граки,
Сей усыпительный зоиц
Разводит опиум чернил
Слюною бешеной собаки.*

Эпиграмматические афоризмы любили И. Крылов, А. Грибоедов, М. Лермонтов и другие:

*Есть Федька с водкой редьку,
Есть водка с редькой Федьку.*

(И.А. Крылов)

Эпитафия жене

*Сей камень над моей возлюбленной женой!
Ей там, мне здесь покой!*

(В.А. Жуковский)

На Ф.В. Булгарина

*Россию продает Фадгей
Не в первый раз, как вам известно,
Пожалуй, он продаст жену, детей,
И мир земной, и рай небесный.
Он совесть продал бы за сходную цену,
Да жаль, заложена в казну.*

(М.Ю. Лермонтов)

Стихия эпиграммы ощущалась в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина, в письмах И.С. Тургенева, в сатирических стихах Н.А. Некрасова, а также Д.Д. Минаева, К.К. Случевского, М.Л. Михайлова, В.С. Курочкина, Козьмы Пруткова, братьев Жемчужниковых.

В начале XX в. эпиграмма продолжила свое существование. Широко известны были эпиграммы В. Гиляровского. Вот какова была его реакция на премьеру пьесы Л. Толстого «Власть тьмы»:

*В России две напасти:
Внизу — власть тьмы,
А наверху — тьма власти.*

Остроумием отличался и замечательный поэт Саша Черный:

*По мнению критиков суровых
Парнас пустует много лет.
Бесспорно, — Пушкиных нет новых,
Но... и Белинских тоже нет.*

У истоков эпиграммы новой эры, начавшейся в горниле революций 1905, 1917 гг. стояли Д. Бедный и В. Маяковский, который заставил эпиграмму говорить «шершавым языком плаката», например:

*Ешь ананасы, рябчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй.*

Как явление искусства эпиграмма всегда защищала непреходящие духовные ценности, в ней выражались приметы времени и настроения людей:

Берлинская эпиграмма

*«Год восемнадцатый не повторится ныне!» —
Кричат со стен слова фашистских лидеров.*

*А сверху надпись мелом: «Я в Берлине»
И подпись выразительная: «Сигоров».*

(С.Я. Маршак)

Эп и т а ф и я (от греч. epitaphios — надгробный) — стихотворная надгробная надпись или короткое стихотворение, посвященное умершему; существовала и как реальная надпись, но могла быть условной (для несуществующей могилы мнимого покойника). Наряду с традиционно похвальным, она могла носить сатирический характер, как, например, у Р. Бернса «Эпитафия Вильяму Грэхему, эсквайру»:

*Склонясь у гробового входа,
— О смерть! — воскликнула природа. —
Когда угасть мне опять
Такого олуха создать!..*

В литературу эпитафия вошла как разновидность античной эпиграммы, пользовалась успехом в эпоху Средневековья, Возрождения и классицизма. Известны шуточные эпитафии, которые авторы посвящали сами себе. Пушкин написал в 1815 г.:

*Здесь Пушкин погребен; он с музой молодою
С любовью, леностью провел веселый век,
Не делал доброго, однако ж был душою,
Ей-Богу, добрый человек.*

Жанровые формы лирики богаты и многообразны. Лирика как род литературы прошла многовековой путь, постигая сложный духовный и душевный мир человека. В частности, в историческом процессе, пройденном рус-

ской лирикой, по наблюдениям В.С. Баевского, можно выделить три доминанты: в XVIII в. в поэтическом сознании доминировала иерархия жанров, в XIX — стилевое мышление, в XX в. — борьба поэтических школ. В течение всего этого времени изменялось отношение поэтов к слову, к звуку, происходил процесс смены и сочетания разных способов интонирования, определенная эволюция приемов стихосложения¹. Но... поэзия — вечна. Настоящие стихи многослойны: каждый читатель открывает в них что-то свое, близкое личному мировосприятию, свою способность осознать «бездну пространства», создаваемую поэтом (так говорил Гоголь о Пушкине). По замечанию Е. Эткинда, к «...стихам мы идем всю нашу жизнь и никогда не исчерпаем их содержания: "бездна пространства" остается бездной»².

ВИДЫ И ЖАНРЫ ДРАМЫ

Драматический род литературы имеет три основных жанра: трагедию, комедию и драму в узком смысле этого слова, но в нем есть и такие жанры, как водевиль, мелодрама, трагикомедия.

Трагедия (греч. *tragōidia*, букв. — козлиная песнь) — «драматургический жанр, основанный на трагической коллизии героических персонажей, трагическом ее исходе и исполненный патетики...»³.

В трагедии изображается действительность как сгусток внутренних противоречий, в ней вскрываются конфликты реальности в предельно напряженной форме. Это драматическое произведение, в основу которого положен непримиримый жизненный конфликт, ведущий к страданиям и гибели героя. Так, в столкновении с миром преступлений, лжи и лицемерия трагически гибнет носитель передовых гуманистических идеалов датский принц Гамлет, герой одноименной трагедии У. Шекспира.

В борьбе, которую ведут трагические герои, с большой полнотой обнаруживаются героические черты человеческого характера.

¹ Баевский В.С. История русской поэзии. Смоленск, 1994. С. 9—10.

² Эткинд Е. Разговор о стихах. С. 7.

³ Трагедия // Литературный энциклопедический словарь. С. 441.

Жанр трагедии имеет длинную историю. Он возник из религиозных культовых обрядов, являлся сценическим разыгрыванием мифа. С появлением театра трагедия сформировалась как самостоятельный жанр драматического искусства. Создателями трагедий были древнегреческие драматурги V в. до н. э. Софокл, Еврипид, Эсхил, оставившие ее совершенные образцы. Они отразили трагическое столкновение традиций родового строя с новым общественным порядком. Эти конфликты воспринимались и изображались драматургами преимущественно на мифологическом материале. Герой античной трагедии оказывался втянутым в неразрешимый конфликт или по воле властного рока (судьбы), или по воле богов. Так, герой трагедии Эсхила «Прометей прикованный» страдает потому, что нарушил волю Зевса, когда подарил огонь людям и научил их ремеслам. В трагедии Софокла «Царь Эдип» герой обречен быть отцеубийцей, жениться на собственной матери. Античная трагедия обычно включала пять актов и строилась с соблюдением «трех единств» — места, времени, действия. Трагедии писались стихами и отличались возвышенностью речи, ее героем был «высокий герой».

Основоположником современной трагедии по праву считается великий английский драматург Уильям Шекспир. В основе его трагедий «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет» лежат острейшие конфликты. Персонажи Шекспира — это уже не герои мифов, а реальные люди, борющиеся с реальными, а не мифическими силами и обстоятельствами. Стремясь к максимальной правдивости и полноте воспроизведения жизни, Шекспир развил все лучшие стороны античной трагедии, в то же время освободив этот жанр от тех условностей, которые в его эпоху утратили свое значение (мифологический сюжет, соблюдение правила «трех единств»). Персонажи трагедий Шекспира поражают своей жизненной убедительностью. Формально шекспировская трагедия далека от античности. Трагизм Шекспира охватывает все стороны реальной действительности. Личность героя его трагедий открыта, не определена до конца, способна на изменения.

Следующий этап в развитии жанра трагедии связан с творчеством французских драматургов П. Кор-

нея («Медея», «Гораций», «Смерть Помпея», «Эдип» и др.) и Ж. Расина («Андромаха», «Ифигения», «Федра» др.). Они создали блестящие образцы трагедии классицизма — трагедии «высокого стиля» с обязательным соблюдением правила «трех единств».

На рубеже XVIII — XIX вв. Ф. Шиллер обновил «классический» стиль трагедии, создав трагедии «Дон Карлос», «Мария Стюарт», «Орлеанская дева».

В эпоху романтизма содержанием трагедии становится жизнь человека с его душевными исканиями. Трагические драмы создавали В. Гюго («Эрнани», «Луcreция Борджиа», «Рюи Блаз», «Король забавляется» и др.), Дж. Байрон («Двое Фаскари»), М. Лермонтов («Маскарад»).

В России первые трагедии в рамках поэтики классицизма были созданы в XVIII в. А. Сумароковым («Хорев»), М. Херасковым («Пламена»), В. Озеровым («Поликсена»), Я. Княжнинным («Дидона»).

В XIX в. русский реализм тоже дал убедительные образцы трагедии. Создателем трагедии нового типа стал А.С. Пушкин. Главным героем его трагедии «Борис Годунов», в которой были нарушены все требования классицизма, стал народ, показанный как движущая сила истории. Осмысление трагических конфликтов действительности продолжили А.Н. Островский («Без вины виноватые» и др.) и Л.Н. Толстой («Власть тьмы»).

В конце XIX — начале XX в. возрождается трагедия «в высоком стиле»: в России — в творчестве Л. Андреева («Жизнь человека», «Царь-голод»), Вяч. Иванова («Прометей»), на Западе — в творчестве Т.-С. Эллиота («Убийство в соборе»), П. Клоделя («Благовещение»), Г. Гауптмана («Крысы»). Позже, в XX в., — в творчестве Ж.-П. Сартра («Мухи»), Ж. Ануя («Антигона»).

Трагические конфликты в русской литературе XX в. нашли отражение в драматургии М. Булгакова («Дни Турбиных», «Бег»). В литературе социалистического реализма они приобрели своеобразную трактовку, так как господствующим в них стал конфликт, основанный на непримиримом столкновении классовых врагов, а главный герой погибал во имя идеи («Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Шторм» В.Н. Биль-Белоцерковского, «Нашествие» Л. Леонова, «Орла на плече носящий» И. Сельвинского и др.).

На современном этапе развития русской драматургии жанр трагедии почти забыт, но трагические конфликты осмысляются во многих пьесах.

Коме́дия (лат. *comœdia*, греч. *kômōdia*, от *kómos* — веселая процессия и *ōdē* — песня) — вид драмы, в котором характеры, ситуации и действия представлены в смешных формах или проникнуты комическим¹.

Комедия, как и трагедия, зародилась еще в Древней Греции. «Отцом» комедии считается древнегреческий драматург Аристофан (V — IV вв. до н. э.). В своих произведениях он высмеивал алчность, кровожадность и безнравственность афинской аристократии, ратовал за мирную патриархальную жизнь («Всадники», «Облака», «Лисистрата», «Лягушки»).

В европейской литературе Нового времени комедия продолжала традиции античной литературы, обогащая их. В европейской литературе выделяются устойчивые типы комедий. Например, *комедия масок*, *комедия дель арте* (*commedia dell'arte*), которая появилась в Италии в XVI в. Ее персонажами были типовые маски (Арлекин, Пульчинелла и др.). Этот жанр оказал влияние на творчество Ж.-Б. Мольера, К. Гольдони, К. Гоцци.

В Испании была популярна комедия «плаща и шпаги» в творчестве Лопе де Вега («Овечий источник»), Тирсо де Молина («Дон Хиль Зеленые Штаны»), Кальдерона («С любовью не шутят»).

Теоретики искусства по-разному решали вопрос об общественном назначении комедии. В эпоху Возрождения ее роль ограничивалась исправлением нравов. В XIX в. В. Белинский отмечал, что комедия не только отрицает, но и утверждает: «Истинное негодование на противоречия и пошлость общества есть недуг глубокой и благородной души, которая стоит выше своего общества и носит в себе идеал другой, лучшей общественности». Прежде всего комедия должна была быть направлена на осмеяние безобразного. Но, наряду со смехом, незримым «честным лицом» комедии (по замечанию Н.В. Гоголя, единственно честным лицом его комедии «Ревизор» был смех), в ней мог быть «благородный комизм», символизир-

¹ Комедия // Литературный энциклопедический словарь. С. 161.

рующий положительное начало, представленное, например, в образе Чацкого у Грибоедова, Фигаро у Бомарше, Фальстафа у Шекспира.

Значительных успехов искусство комедии достигло в творчестве У. Шекспира («Двенадцатая ночь», «Укрощение строптивой» и др.). Драматург выражал в них ренессансную идею о неодолимой власти природы над человеческим сердцем. Уродство в его комедиях было смешным, в них царило веселье, в них были цельные характеры сильных людей, умеющих любить. Комедии Шекспира до сих пор не сходят со сцен театров мира.

Блестящих успехов добился французский комедиограф XVII в. Мольер — автор всемирно известных «Тартюфа», «Мещанина во дворянстве», «Скупого». Прославленным комедиографом стал Бомарше («Севильский цирюльник», «Женитьба Фигаро»).

В России народная комедия существовала издавна. Выдающимся комедиографом русского Просвещения был Д.Н. Фонвизин. Его комедия «Недоросль» беспощадно осмеяла «барство дикое», царящее в семье Простаковых. Писал комедии И.А. Крылов («Урок дочкам», «Модная лавка»), высмеивая преклонение перед иностранцами.

В XIX в. образцы сатирической, социальной реалистической комедии создают А.С. Грибоедов («Горе от ума»), Н.В. Гоголь («Ревизор»), А.Н. Островский («Доходное место», «Свои люди — сочтемся» и др.). Продолжая традиции Н. Гоголя, А. Сухово-Кобылин в своей трилогии («Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина») показал, как чиновничество «облегло» всю Россию, принося ей беды, сравнимые с ущербом, нанесенным татаро-монгольским игом и нашествием Наполеона. Известны комедии М.Е. Салтыкова-Щедрина («Смерть Пазухина») и Л.Н. Толстого («Плоды просвещения»), которые в чем-то приближались к трагедии (в них есть элементы трагикомедии).

Комедия породила разные жанровые разновидности. Различают *комедию положений*, *комедию интриги*, *комедию характеров*, *комедию нравов* (бытовую комедию), *комедию-буффонаду*. Четкой границы между этими жанрами нет. В большинстве комедий сочетаются элементы разных жанров, что углубляет комедийные характеры, разнообразит и расширяет саму палитру комического изображения. Это наглядно де-

монстрирует Гоголь в «Ревизоре». С одной стороны, он создал «комедию положений», основанную на цепи смешных недоразумений, из которых главная — нелепая ошибка шести уездных чиновников, принявших за могущественного ревизора «елистратишку», «пустельгу» Хлестакова, что послужило источником множества комических ситуаций. С другой стороны, комический эффект, возбуждаемый различными нелепыми жизненными положениями, далеко не исчерпывает содержания «Ревизора». Ведь причина ошибки уездных чиновников кроется в их личных качествах — в их трусости, душевной грубости, умственной ограниченности — и в сущности характера Хлестакова, который, живя в Петербурге, усвоил манеру поведения чиновников. Перед нами яркая «комедия характеров», точнее, комедия реалистически выписанных социальных типов, представленных в типических обстоятельствах.

В жанровом отношении различают также комедии с а т и р и ч е с к и е («Недоросль» Фонвизина, «Ревизор» Гоголя) и в ы с о к и е, близкие к драме. Действие этих комедий не содержит смешных ситуаций. В русской драматургии это прежде всего «Горе от ума» А. Грибоедова. В неразделенной любви Чацкого к Софье нет ничего комического, но ситуация, в которую поставил себя романтический молодой человек, комична. Положение образованного и прогрессивно мыслящего Чацкого в обществе фамусовых и молчалиных драматично. Различают и *лирические* комедии, примером которой является «Вишневый сад» А.П. Чехова.

В конце XIX — начале XX в. появляются комедии, характеризующиеся повышенным психологизмом, установкой на изображение усложненных характеров. К ним относятся «комедии идей» Б. Шоу («Пигмалион», «Миллионерша» и др.), «комедии настроений» А.П. Чехова («Вишневый сад»), трагикомедии Л. Пиранделло («Шесть персонажей в поисках автора»), Ж. Ануя («Дикарка»).

В XX в. заявляет о себе русский авангардизм, в том числе в области драматургии, корни которого, несомненно, уходят в фольклор. Впрочем, фольклорное начало обнаруживается уже в пьесах В. Капниста, Д. Фонвизина, в сатире И. Крылова, Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, традиции которых в XX в. продолжили М. Булгаков («Багровый остров», «Зойкина квар-

тира», «Адам и Ева»), Н. Эрдман («Самоубийца», «Мандат»), А. Платонов («Шарманка»).

В русском авангардизме XX в. условно выделяют три этапа: футуристический («Зангези» В. Хлебникова, «Победа над солнцем» А. Крученых, «Мистерия-буфф» В. Маяковского), постфутуристический (театр абсурда обэриутов: «Елизавета Бам» Д. Хармса, «Елка у Ивановых» А. Введенского) и драматургия авангардизма современности (А. Арто, Н. Садур, А. Шипенко, А. Слаповский, А. Железцов, И. Савельев, Л. Петрушевская, Е. Гремина и др.).

Авангардные тенденции в современной драматургии являются предметом литературоведческих исследований. Например, М.И. Громова, видит истоки этого явления в том, что в 20-е годы XX в. были пресечены попытки создания «альтернативного» искусства (театр обэриутов), которое на долгие годы ушло в подполье, породив «самиздат» и «диссидентство», а в 70-е годы (годы застоя) формировалось на сценах многочисленных студий «андерграунда», получивших право легально работать в 90-е годы (годы перестройки), когда появилась возможность ознакомиться с западноевропейской авангардной драматургией всех типов: «театром абсурда», «театром жестокости», «театром парадокса», «хэппенинга» и т. д. На сцене студии «Лаборатория» была поставлена пьеса В. Денисова «Шесть призраков на рояле» (ее содержание навеяно картиной Сальвадора Дали). Критиков поразила жестокая абсурдная реальность пьес А. Галина («Звезды на утреннем небе», «Соггу», «Титул»), А. Дударева («Свалка»), Э. Радзинского («Спортивные игры 1981 года», «Наш Декамерон», «Я стою у ресторана»), Н. Садур («Лунные волки»), А. Казанцева («Сны Евгении»), А. Железцова («Аскольдова могилка», «Гвоздь»), А. Буравского («Учитель русского»). Такого рода пьесы дали повод критику Е. Соколянскому заключить: «Кажется, единственное, что драматический писатель может передать в нынешних условиях, это определенное безумие момента. То есть ощущение переломного момента истории с торжеством хаоса»¹. Во всех этих пьесах есть элементы трагикомедии.

¹ Громова М.И. Русская современная драматургия. М., 2003. С. 83–110.

Трагикомедия — вид драматических произведений (драмы как рода), обладающий признаками как трагедии, так и комедии, что отличает трагикомедию от промежуточных между трагедией и комедией форм, т. е. от драмы как вида.

Трагикомедия отказывается от нравственного абсолюта комедии и трагедии. Мироощущение, лежащее в ее основе, связано с чувством *относительности* существующих критериев жизни. Переоценка моральных устоев ведет к неуверенности и даже отказу от них; субъективное и объективное начала размыты; неясное понимание реальности может вызывать интерес к ней или полное безразличие и даже признание алогичности мира. Трагикомическое мироощущение в них доминирует в переломные моменты истории, хотя трагикомическое начало присутствовало уже в драматургии Еврипида («Алкестида», «Ион»).

«Чистый» тип трагикомедии стал характерен для драмы барокко и маньеризма (Ф. Бомонт, Дж. Флетчер). Его признаки — сочетание смешных и серьезных эпизодов, смешение возвышенных и комических характеров, наличие пасторальных мотивов, идеализация дружбы и любви, запутанное действие с неожиданными ситуациями, преобладающая роль случая в судьбе действующих лиц, герои не наделены постоянством характера, но в их образах часто подчеркивается одна черта, превращающая персонаж в тип.

В драматургии конца XIX в. в творчестве Г. Ибсена, Ю.А. Стриндберга, Г. Гауптмана, А. Чехова, Л. Пиранделло, в XX в. — Г. Лорки, Ж. Жироду, Ж. Ануя, Э. Ионеско, С. Беккета усиливается трагикомический элемент, как и в русской авангардной драматургии XX в.

Современная трагикомедия не обладает четкими жанровыми признаками и характеризуется «трагикомическим эффектом», который создается показом действительности одновременно и в трагическом, и в комическом освещении, несоответствием героя и ситуации (трагическая ситуация — комический герой, или наоборот, как в грибоедовской комедии «Горе от ума»); неразрешимостью внутреннего конфликта (сюжет предполагает продолжение действия; автор же воздерживается от окончательной оценки), ощущением абсурдности бытия.

Особым видом развлекательной комедии является *водевиль* (фр. *vaudeville* от *Vau de Vire* — назва-

ние долины в Нормандии, где в начале XV в. появился этот жанр театрального искусства) — пьеса бытового содержания с занимательным развитием действия, в которой остроумный диалог чередуется с танцами и песенками-куплетами.

Во Франции водевили писали Э. Лабиш, О. Скриб. В России водевиль появился в начале XIX в. Он унаследовал от комической оперы XVIII в. интерес к национальным сюжетам. Водевили писали А.С. Грибоедов («Притворная неверность»), Д.Т. Ленский («Лев Гурыч Синичкин»), В.А. Соллогуб («Ямщик, или Шалость гусарского офицера»), П.А. Каратыгин («Заемные жены», «Чудак-покойник»), Н.А. Некрасов («Петербургский ростовщик»), А.П. Чехов («Медведь», «Предложение», «Свадьба», «О вреде табака»). Во второй половине XIX в. водевиль был вытеснен опереттой. Интерес к нему вернулся в конце XX в.

В театральном искусстве XIX — XX вв. комедии-водевили легкого содержания с внешними комическими приемами стали называть *фарсами*. *Фарс* (фр. *farce*, от лат. *farciō* — начиняю: ср.-век. мистерии и «начинялись» комедийными вставками) — вид народного театра и литературы западноевропейских стран XIV — XVI вв., прежде всего Франции. Отличался комической, нередко сатирической направленностью, реалистической конкретностью, вольнодумством; насыщен буффонадой. Его героями были горожане. Образы-маски фарса были лишены индивидуального начала (фарс близок комедии масок), хотя и были первой попыткой создания социальных типов¹.

Средствами создания комического (сатирического) эффекта являются речевая комика — *алогизм, несообразность ситуаций, пародия, игра парадоксами, ирония*, в новейшей комедии — *юмор, ирония, сарказм, гротеск, остроумие, острота, каламбур*.

Остроумие основано на чувстве юмора (фактически это одно и то же) — особая ассоциативная способность, умение критически подойти к предмету, подметить нелепость, быстро отреагировать на нее².

¹ Фарс // Литературный энциклопедический словарь. С. 463.

² О приемах остроумия см.: Боров Ю.Б. Комическое. М., 1970; Николаев Д. Смех — оружие сатиры. М., 1962; Лук А.Н. О чувстве юмора и остроумия. М., 1968, и др.

Парадокс «выражает мысль на первый взгляд абсурдную, но, как потом выясняется, в известной мере справедливую»¹. Например, в гоголевской «Женитьбе» после позорного бегства Подколесина Арина Пантелеймоновна выговаривает Кочкареву: *Да я шестой десятком живу, а такого страму еще не наживала. Да я за то, батюшка, вам плюну в лицо, коли вы честный человек. Да вы после этого подлец, коли вы честный человек. Осрамить перед всем миром девушку!*

Черты гротескного стиля свойственны многим комедиям, созданным в русской литературе XX в. («Самоубийца» Н. Эрдмана, «Зойкина квартира» М. Булгакова, «Дом, который построил Свифт» Г. Горина). Комическую аллегорию и сатирический символ использовал в своих пьесах-сказках Е. Шварц («Дракон», «Тень»).

Драма как жанр появилась позже трагедии и комедии. Как и трагедия, она тяготеет к воссозданию острых противоречий. Как вид драматического рода она получила распространение в Европе в эпоху Просвещения и тогда же была осмыслена как жанр. Самостоятельным жанром драма стала во второй половине XVIII в. у просветителей (*мещанская грама* появилась во Франции и Германии). В ней обозначился интерес к социальному укладу жизни, к нравственным идеалам демократической среды, к психологии «среднего человека».

В этот период трагедийное мышление переживает кризис, на смену идет другой взгляд на мир, утверждающий социальную активность личности. В процессе развития драмы ее внутренний драматизм сгущается, благополучная развязка встречается все реже и реже, герой находится в разладе с обществом и с самим собой (пример — пьесы Г. Ибсена, Б. Шоу, М. Горького, А. Чехова).

Драма — это пьеса с острым конфликтом, который в отличие от трагического не столь возвышенный, более приземлен, обычен и так или иначе разрешим. Специфика драмы заключается, во-первых, в том, что она строится на современном, а не на античном материале, во-вторых, драма утверждает нового героя, восставшего против своей судьбы, обстоятельств.

¹ Дземидок Б. О комическом. М., 1974. С. 88.

Отличие драмы от трагедии — в сущности конфликта: конфликты трагического плана неразрешимы, ибо разрешение их не зависит от личной воли человека. Трагический герой оказывается в трагической ситуации невольно, а не из-за совершенной им ошибки. Драматические конфликты в отличие от трагических не являются непреодолимыми. В основе их лежит столкновение персонажей с такими силами, принципами, традициями, которые противостоят им извне. Если герой драмы гибнет, то его смерть во многом — акт добровольного решения, а не результат трагически безысходного положения. Так, Катерина в «Грозе» А. Островского, остро переживая, что она нарушила религиозные и нравственные нормы, не будучи в силах жить в гнетущей обстановке дома Кабановых, бросается в Волгу. Такая развязка не была обязательной; препятствия на пути сближения Катерины и Бориса нельзя считать непреодолимыми: бунт героини мог бы окончиться и по-другому.

Расцвет драмы начинается в конце XIX — начале XX в. В эпоху романтизма в драматургии царствовала трагедия. Рождение драмы связано с обращением писателей к современной социальной тематике. Трагедия, как правило, создавалась на историческом материале. В роли главного героя выступала крупная историческая личность, ведущая борьбу в крайне неблагоприятных для себя обстоятельствах. Появление драматического жанра охарактеризовало возросший интерес к познанию современной общественной жизни, драматической судьбы «частного» человека.

Диапазон драмы необычайно широк. Драматург изображает повседневную частную жизнь людей, их взаимоотношения, столкновения, вызванные сословными, имущественными, классовыми различиями. В реалистической драме XIX в. развивалась преимущественно психологическая драма (драмы А.Н. Островского, Г. Ибсена и др.). На рубеже веков драма изменилась в творчестве А.П. Чехова («Иванов», «Три сестры») с его скорбно-ироническим лиризмом, с использованием подтекста. Сходные тенденции наблюдаются в творчестве М. Метерлинка с его скрытым «трагизмом повседневной жизни» («Слепые», «Монна Витта»).

В литературе XX в. горизонты драмы существенно расширились, усложнились ее конфликты. В драматур-

гии М. Горького («Мещане», «Враги», «Дети солнца», «Варвары») ставится проблема ответственности интеллигенции за судьбу народа, но рассматривается она преимущественно на семейно-бытовом материале.

На Западе драмы создавали Р. Роллан, Дж. Пристли, Ю.О'Нил, А. Миллер, Ф. Дюрренматт, Э. Олби, Т. Уильямс.

«Стихия» драмы — современность, частная жизнь людей, ситуации, основанные на разрешимых конфликтах, касающихся судеб отдельных людей, не затрагивающих проблем общественного значения.

Появились такие разновидности драмы, как *лирическая грама* М. Метерлинка и А. Блока («Балаганчик», «Роза и крест»), *интеллектуальная грама* Ж.-П. Сартра, Ж. Ануя, *грама абсурда* Э. Ионеско («Лысая певичка», «Стулья»), С. Беккета («В ожидании Годо», «Конец игры»), *ораторский, митинговый театр* — политический театр Б. Брехта с его «эпическими» пьесами («Что тот солдат, что этот»).

В истории советского театра политический театр, традиции которого закладывали В. Маяковский, В. Киршон, А. Афиногенов, Б. Лавренев, К. Симонов, отличающийся ярко выраженной авторской позицией, занял важное место. В 60 — 90-е годы XX в. появились *публицистические драмы* («Человек со стороны» И. Дворецкого, «Протокол одного заседания» А. Гельмана, «Интервью в Буэнос-Айресе» Г. Боровика, «Дальше... дальше... дальше» М. Шатрова) и *документальные драмы* («Вожди» Г. Соколовского, «Иосиф и Надежда» О. Кучкиной, «Черный человек, или Я, бедный Сосо Джугашвили» В. Коркия, «Шестое июля» и «Синие кони на красной траве» М. Шатрова, «Анна Ивановна» В. Шаламова, «Республика труда» А. Солженицына и др.). В жанре драмы появились такие разновидности как *пьесы-диспуты*, *пьесы-диалоги*, *пьесы-хроники*, *пьесы-притчи*, *пьесы-сказки* и «*новая грама*».

Отдельные разновидности драмы смыкаются со смежными жанрами, используя их средства выразительности: с трагикомедией, фарсом, театром масок.

Выделяют и такой жанр, как мелодрама. Мелодрама (от греч. *mélōs* — песня, мелодия и *drama* — действие, драма) — 1) жанр драматургии, пьеса с острой интригой, преувеличенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла, морально-

нравоучительной тенденцией; 2) музыкально-драматическое произведение, в котором монологи и диалоги действующих лиц сопровождаются музыкой. Ж.Ж. Руссо разработал принципы этого жанра и создал его образец — «Пигмалион»; образец русской мелодрамы — «Орфей» Е. Фомина.

Мелодрама возникла в XVIII в. во Франции (пьесы Ж.-М. Монвеля и Г. де Пиксерекура), расцвета достигла в 30—40-е годы XIX в., позднее в ней стала преобладать внешняя занимательность. В России мелодрама появилась в 20-е годы XIX в. (пьесы Н.В. Кукольника, Н.А. Полевого и др.), интерес к ней возродился в 20-е годы XX в. Элементы мелодрамы есть в творчестве А. Арбузова («Старомодная комедия», «Сказки старого Арбата»)¹. Драматические жанры оказались очень подвижны.

Подводя итоги сказанному о родах, видах и жанрах литературы, следует заметить, что существуют *межродовые* и *внеродовые* формы. По мысли Б.О. Кормана, можно выделить произведения, в которых соединены свойства двух родовых форм — «двуродовые образования»².

Например, эпическое начало, по замечанию В. Хализева, есть в пьесах А.Н. Островского и Б. Брехта, М. Метерлинк и А. Блок создали «лирические драмы», лиро-эпическое начало в поэмах стало общеизвестным фактом. К *внеродовым* формам в литературоведении относят *очерки*, литературу «*потока сознания*», *эссеистику*, например «Опыты» М. Монтеня, «Опавшие листья» и «Уединенное» В. Розанова (она тяготеет к синкретизму: начала собственно художественные в ней соединяются с публицистическими и философскими, как в произведениях А.М. Ремизова «Посолонь» и М. Пришвина «Глаза земли»).

Итак, подводит итог своим размышлением В.Е. Хализев, «...различимы собственно родовые формы, традиционные и безраздельно господствовавшие в литературном творчестве на протяжении многих веков, и формы „внеродовые“, нетрадиционные, укоренившиеся в „послеромантическом“ искусстве. Первые со вторыми взаимодей-

¹ Мелодрама // Литературный энциклопедический словарь. С. 216.

² Корман Б.О. Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъективный уровень) // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1974. Вып. 1. С. 223.

ствуют весьма активно, друг друга дополняя. Ныне платоновско-аристотелевско-гегелевская триада (эпос, лирика, драма), как видно, в значительной мере поколеблена и нуждается в корректировке. В то же время нет оснований объявлять привычно выделяемые три рода литературы устаревшими, как это порой делается с легкой руки итальянского философа и теоретика искусства Б. Кроче. Из числа русских литературоведов в подобном скептическом духе высказался А.И. Белецкий: „Для античных литератур термины эпос, лирика, драма еще не были абстрактными. Они обозначали особые, внешние способы передачи произведения слушающей аудитории. Перейдя в книгу, поэзия отказалась от этих способов передачи, и постепенно <...> виды (имеются в виду роды литературы. — В.Х.) становились все большей фикцией. Необходимо ли далее длить научное бытие этих фикций?“¹. Не соглашаясь с этим, заметим: литературные произведения всех эпох (в том числе и современные) имеют определенную родовую специфику (форму эпическую, драматическую, лирическую либо нередкие в XX в. формы очерка, „потока сознания“, эссе). Родовая принадлежность (либо, напротив, причастность одной из „внеродовых“ форм) во многом определяет организацию произведения, его формальные, структурные особенности. Поэтому понятие „род литературы“ в составе теоретической поэтики неотъемлемо и насущно»².



Контрольные вопросы и задания

I

1. Что послужило основой для выделения трех родов литературы. Каковы признаки эпического, лирического, драматического способа воспроизведения действительности?
2. Назовите роды художественной словесности, дайте их характеристику. Расскажите о связи между родами, видами, жанрами литературных произведений.
3. Чем отличается повесть от романа и рассказа? Приведите примеры.
4. В чем заключаются отличительные признаки новеллы? Приведите примеры.

¹ Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. С. 342.

² Хализев В.Е. Теория литературы. С. 318—319.



Контрольные вопросы и задания

5. Почему, на ваш взгляд, роман и повесть стали ведущими жанрами реалистической литературы? Их отличия.
6. Законспектируйте статью М.М. Бахтина «Эпос и роман: О методологии исследования романа» (Прил. 1, с. 667). Выполните задания и ответьте на предлагаемые после статьи вопросы.
7. Гоголь первоначально назвал «Мертвые души» «романом», потом – «малой эпопеей». Почему он остановился на определении жанра своего произведения как «поэмы»?
8. Определите черты романа-эпопеи в произведениях «Война и мир» Л. Толстого и «Тихий Дон» М. Шолохова.
9. Дайте жанровое определение произведению Н. Шмелева «Лето Господне» и обоснуйте его (роман-сказка, роман-миф, роман-легенда, быль-небыль, миф-воспоминание, свободный эпос, духовный роман).
10. Прочитайте статью О. Мандельштама «Конец романа». (Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. М., 1990. С. 201–205). На примере романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» объясните, в чем заключается новаторство подхода писателей XX в. к проблеме современного романа. Можно ли утверждать, что «...композиционная мера романа – человеческая биография»?
11. Как вы определите жанр булгаковского произведения «Мастер и Маргарита», в котором свободно соединены история и фельетон, лирика и миф, быт и фантастика (роман, комическая эпопея, сатирическая утопия)?

II

1. В чем состоят особенности лирики как рода литературы?
2. Законспектируйте статью В.Е. Хализева «Лирика» (Прил. 1, с. 682). Подготовьте ответы на предложенные вопросы.
3. На материале статьи Л.Я. Гинзбург «О лирике» (Прил. 1, с. 693) подготовьте сообщение «Стилевые особенности лирики». Назовите основные лирические и лироэпические жанры, укажите их различия. Какова классификация лирики на основе тематического принципа?
4. Объясните, что означают понятия «суггестивная лирика» и «медитативная лирика». Приведите примеры.
5. Ознакомьтесь со статьей А.Н. Пашкурова «Поэтика предромантической элегии: "Время" М.Н. Муравьева» (Прил. 1, с. 704).



Контрольные вопросы и задания

Подготовьте сообщение «Какой путь в своем развитии от предромантизма к романтизму прошла русская элегия?».

6. Расскажите об истории развития жанра сонета.

7. Прочитайте статью Г.Н. Есипенко «Изучение сонета как жанра» (*Литература в школе*. 2005. № 8. С. 29–33) и выполните предложенные в ней задания, связанные с анализом сонетов Н. Гумилева, И. Северянина, И. Бунина (по выбору), а также напишите стихотворение в форме сонета (допустимо в подражание какому-либо поэту).

8. Какие способы изображения жизни использует А. Пушкин в поэме «Цыганы»?

9. Какие произведения называются лироэпическими? На примере одной из поэм В. Маяковского («Человек», «Хорошо!»), С. Есенина («Анна Снегина») или А. Твардовского («По праву памяти») проанализируйте, как сочетаются в них лирические и эпические элементы.

10. Можно ли отождествлять образ автора с личностью автора?

11. Как соотносятся образ автора и авторское Я, образ автора и лирического героя?

12. Каким предстает образ лирической героини «денисьевского цикла» Ф.И. Тютчева?

13. Определите черты лирической героини в поэзии М. Цветаевой и А. Ахматовой.

14. Можно ли говорить о своеобразной «пассивности» лирического героя Б. Пастернака, как считал Р. Якобсон?

15. Как биография А. Блока связана с его творчеством? Какую эволюцию претерпел образ лирического героя?

16. Почему современная поэзия утратила большинство традиционных жанров?

III

1. Охарактеризуйте деление на жанры в драматическом роде.

2. Законспектируйте статью В.Е. Хализева «Драма» (Прил. 1, с. 713). Подготовьте ответы на предложенные вопросы.

3. Расскажите об основных этапах развития жанра трагедии.

4. Чем отличается драма от трагедии?

5. Назовите виды комедии. Приведите примеры.



Контрольные вопросы и задания

6. Охарактеризуйте «малые» драматические жанры. Приведите примеры.
7. Как вы понимаете жанровое определение пьес А. Островского? Можно ли назвать драмы «Гроза», «Бесприданница» классическими трагедиями?
8. Определите жанр «Вишневого сада» А.П. Чехова (комедия, трагедия, фарс, мелодрама).
9. На примере одной из пьес проанализируйте новые подходы Чехова к организации драматургического действия (децентрализация сюжетных линий, отказ от деления персонажей на главные и второстепенные) и приемы создания индивидуальных характеров (самохарактеристики, монологи-реплики, построение речевой партии образа на смене стилиевой тональности; «случайные» реплики в диалогах, подчеркивающие нестабильность психологического состояния персонажей и пр.).
10. Прочитайте и проанализируйте одну из пьес современного драматурга (по выбору).
11. Дайте определение понятию «подтекст» (см.: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. М., 2001. С. 755; *Литературный энциклопедический словарь*. М., 1987. С. 284). Приведите примеры лирического и психологического подтекстов в пьесах А.П. Чехова (на выбор), в романах Э. Хемингуэя, в стихотворениях М. Цветаевой («Тоска по Родине! Давно...») и О. Мандельштама («Грифельная ода»).

ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Известны целые эпохи в культурной жизни народов, отмеченные определенной общностью эстетических взглядов. Литературный процесс — совокупность общезначимых изменений литературной жизни (как в творчестве писателей, так и в сознании общества), на протяжении определенного исторического периода.

К числу факторов литературного процесса относятся художественные системы, которые служат своего рода инструментами эстетического постижения действительности, — творческий метод, стиль, жанр, а также различные идейно-художественные направления и течения.

Литературные направления и течения — «понятия, обозначающие совокупность фундаментальных духовно-содержательных и эстетических принципов, характерных для творчества многих писателей, ряда группировок и школ, а также обусловленные этими важнейшими принципами совпадения и соответствия программно-творческих установок, тематики, жанров и стиля. В борьбе и смене направлений и течений отчетливо выражаются закономерности литературного процесса.<...>

Трактовка и применение этих терминов различны. Порой они употребляются как синонимы, подчас течение отождествляется с литературной школой или группировкой, а направление — с художественным методом или стилем.

В соответствии с наиболее распространенной точкой зрения, понятие «направление» фиксирует общность глубинных духовно-эстетических основ художественного содержания, обусловленную единством культурно-художественных традиций...»¹, интересом к определен-

¹ Направление и течение // Литературный энциклопедический словарь. С. 232 — 233.

ным проблемам. Отношение к поставленным проблемам может быть разным, как и идеалы писателей, принадлежащих к одному направлению.

Направление отличается от литературных группировок и школ (например, «озерная школа» в английском романтизме, кубофутуризм в России), а также от разновидностей направлений (применительно к русскому романтизму говорят о «философском», «психологическом», «гражданском» романтизме).

Наиболее значительными направлениями в истории европейской литературы считают ренессансный реализм, барокко, классицизм, просветительский реализм, сентиментализм, романтизм, критический реализм, натурализм, символизм, социалистический реализм (спору среди ученых вызывает правомерность ключевых выделений таких направлений, как маньеризм, рококо, предромантизм, неоклассицизм, неоромантизм, импрессионизм, экспрессионизм, модернизм, хотя переход от одного направления к другому предполагает промежуточные формы).

Д.С. Лихачев называет направления «великими стилями», разграничивая в их основе первичные (более длительные — ренессанс, классицизм, реализм) и вторичные (более формализованные, условные — готика, барокко, романтизм).

Понятие о литературном направлении как историко-литературной системе большого масштаба, основанной на «избирательном средстве» между определенным творческим методом и целыми группами жанров и стилей, дает возможность представить художественное своеобразие эпохи как некое художественное единство, функция которого состоит в эстетическом освоении новой концепции личности (в классицизме — концепции разумного человека, в романтизме — чувствительного, в реализме — человека социального) и основного типа конфликта (в классицизме — конфликта между чувством и долгом, в романтизме — между идеалом и действительностью, в реализме — между характером и обстоятельствами).

Характеристика творчества писателя в свете законов художественного метода, стиля, жанра позволяет

осмыслить его в контексте общего литературного процесса, получающего выражение в эстетике литературных направлений, течений.

«Художественный канон древнерусской литературы и эстетические принципы классицизма, романтизма и реализма — классические художественные системы — ориентированы на эстетическое освоение «образа мира, в слове явленный»¹.

При изучении литературы в историческом аспекте ее развития нельзя обойтись без введения понятий о диа х р о н н ы х с и с т е м а х (культурная эра, художественная эпоха, этап литературного развития, историко-литературный период) и с и н х р о н н ы х с и с т е м а х (тип культуры, литературное направление, художественное течение, жанровые и стилевые тенденции).

Рубеж XVII—XVIII вв. — конец XIX в. — культурная эра, воплотившая в себе три крупные эпохи художественного развития, получившие названия по литературным направлениям: эпоха классицизма, эпоха романтизма, эпоха реализма. Определяющей основой их стало представление о Космосе, благоприятном для духовного существования человека.

XX в. отмечен рождением нового типа культуры, который в отличие от классического исходит из представлений о мире не как о Космосе, а как о враждебном человеку хаосе, где он не может найти себя и гармонию с миром. Этот неклассический тип культуры принято называть модернизмом. Он дал мощный импульс обновлению художественного сознания и определил своеобразие творчества многих крупных поэтов (А. Блок, О. Мандельштам, М. Цветаева и др.) и писателей (Б. Пильняк, Е. Замятин, А. Платонов и др.).

Сохранялась в XX в. и реалистическая традиция (творчество М. Горького, М. Шолохова, А. Солженицына, Ф. Абрамова, Ю. Трифонова, В. Распутина, В. Астафьева и др.), и романтическая традиция (М. Светлов, А. Грин, Ю. Олеша, К. Паустовский). Продолжала развиваться имеющая давние традиции просветительская традиция («Перед восходом солн-

¹ *Лейдерман Н.А.* Об изучении теории литературы в старших классах // Литература в школе. 2000. № 5. С. 105.

ца» М. Зощенко, проза М. Пришвина, документально-публицистические произведения Д. Гранина).

Динамику художественного развития обеспечивало взаимодействие (отталкивание и взаимопроникновение) между классическими и модернистскими течениями¹.

Прослеживая динамику литературного процесса, можно увидеть, что долгие годы в литературе каждой эпохи происходили большие изменения, но только в конце XVII — начале XVIII в. начали создаваться творческие программы, имеющие обобщающее значение в разработке идейно-художественных стремлений, на основе которых складывались литературные направления, в частности, классицизм, который стал первым, большим, вполне сложившимся программным литературным направлением, знаменовавшим собой новый, более высокий уровень исторического развития художественного творчества².

К л а с с и ц и з м (от лат. *classicus* — образцовый) — художественное направление в искусстве и литературе, сформировавшееся во Франции в конце XVII в. Теоретиками классицизма были Ф. Малерб и Н. Буало. Программа классицизма была изложена в книге Н. Буало «Поэтическое искусство», где говорилось о гармонии содержания и формы произведения, о соотношении рационального и эмоционального (разум был критерием истинного и прекрасного), о воспитательной роли литературы, о принципе «подражания природе» (гармония рассматривалась как эстетический идеал).

В основе книги Буало, по признанию автора, — вольный пересказ «Науки поэзии» Горация. Переключка текстов неудивительна, так как в эстетике классицизма господствовала установка на «подражание» образцам, традиционализм, требования сохранения художественного единства произведения, согласованности всех его элементов. Гораций в «Науке поэзии» достоинством сочинения считал его «пустоту и единство», а единство определялось предметом речи (он приводил примеры нарушения единства, когда диких зверей изображали вместе с ручными, ягнят — с тиграми, красивого чело-

¹ *Лейдерман Н.Л.* Об изучении теории литературы в старших классах. С. 104–111.

² Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Пospelова. М., 1976. С. 347–352.

века с черными глазами наделяли безобразным носом). Смещение жанров было недопустимо (допускалось только некоторое сближение комедии и трагедии).

В «поэтиках» и классицистических «риториках» всегда основное место занимало изложение правил, ибо чтобы написать произведение в том или ином жанре, надо было знать законы жанра.

Естественно, что в установке нормативных правил не было единого мнения, писатели часто вносили коррективы, исходя из собственного творческого опыта. Например, Корнель, оспаривая Аристотеля, допускал, что можно увеличить продолжительность действия в трагедии до 30 часов. Он соглашался, что, может быть, его мнение — это «ересь относительно главных положений искусства», но говорил, что не умеет «лучше согласовать древние правила с новыми требованиями».

Канонической нормы придерживались в жанровой конструкции и стилевой системе произведения. Под каноном понимали некую идеальную модель (норму) художественного произведения. Так, своеобразие «Слова о полку Игореве» состояло в сочетании канонов плача и славы.

Устоявшиеся канонические нормы создали почву для естественного перехода к эстетике классицизма, который представлял собой нормативную систему. Для него характерным являлся принцип *художественного обобщения* (тенденция к аллегоризму, тип героя — «рупора идей», «говорящие» фамилии и т. д.).

В XVII и XVIII вв. европейское искусство развивалось в меняющихся формах *барокко, рококо, классицизма*. К рококо можно отнести «Турандот» К. Гоцци, к барокко — «Освобожденный Иерусалим» Торквато Тассо, хотя в литературе этот термин применяется только с середины XIX в.

Классицизм во многих своих проявлениях был близок к барокко: и патетическим стилем, и делением на различные стилевые уровни («высокие», «умеренные» и пр.), и сюжетными схемами.

В русской литературе классицизм оформляется позднее, чем в Европе, в XVIII в. В нем гораздо сильнее, чем во французской литературе, проявилась обличительная направленность, связь с современностью и просветительством. Русский классицизм прославлял

пафос государственности и декларировал, что «чувство» надо подчинять «должности». Авторитарность классицизма целиком опиралась на непререкаемый авторитет человеческого разума. Русский классицизм с самого начала отказался от слепого следования античной тематике. Для исторической драматургии А.П. Сумарокова и В.А. Озерова было характерно преобладание национальных мотивов («Димитрий Самозванец» А.П. Сумарокова, «Ярополк и Олег» В.А. Озерова); для поэзии Ломоносова и Державина — высокий гражданский пафос. В рамках классицизма протекала творческая деятельность крупнейших русских комедиографов Д.И. Фонвизина («Бригадир», «Недоросль») и Я.Б. Княжнина («Хвастун», «Чудаки»). М.В. Ломоносовым была разработана теория «трех штилей», соответствующих «высоким» (трагедия, ода, поэма, эпопея), «средним» (драма, элегия, сонет, послание, мадригал, сатира) и «низким» (комедия, басня) литературным жанрам.

Для классицизма были характерны высокая гражданственность, строгое соблюдение определенных норм и правил (нормативная эстетика). Ему свойственно отражать жизнь в образах идеальных, тяготеющих к образцу. Основной конфликт, который разрабатывали классицисты, — выбор между нравственным долгом и личными страстями.

Для произведений классицистов характерна стройность композиции, соблюдение «правила трех единств»: места, времени и действия, одноплановость характеров (четкое разделение на положительных и отрицательных персонажей), «говорящие» фамилии персонажей.

Эстетика классицизма требовала строгого соблюдения иерархии жанров.

Теоретиками классицизма были Ф. Малерб и Н. Буало. В области драматургии работали Расин, Корнель, Мольер, Сумароков, Фонвизин, Княжнин; в поэзии — Державин, Ломоносов, Тредиаковский и другие¹. Их таланты развивались в строго очерченных рамках классицизма. Это было время, когда пробуждался с новой силой интерес к личности, отнесенной на задний план абсолютистским государством.

¹ Классицизм // Литературный энциклопедический словарь. М., 1978. С. 157 — 158.

В XVIII в. сложилось еще одно направление — сентиментализм.

Сентиментализм (от фр. *sentimentalisme*, от лат. *sēnsus* — чувство, от фр. *sentiment* — чувство) — направление в искусстве и литературе второй половины XVIII в., пришедшее на смену классицизму. Доминантой «человеческой природы» сентиментализм объявил чувство (эмоциональное восприятие окружающего мира), а не разум. Человек оценивался по его способностям к глубоким переживаниям. Отсюда — интерес к внутреннему миру персонажа, изображение оттенков его чувств (начало психологизма).

Сентименталисты проповедовали культ естественности, природы, культ личностного. Основной задачей искусства было изображение человека во всем своеобразии его индивидуальности. Главный пафос сентиментализма — раскрепощение личности. В основном сентименталисты ограничивались констатацией психологического состояния. Представителями русского сентиментализма были: Н. Львов, Н. Карамзин, А. Измайлов, отчасти А. Радищев и др. В советском литературоведении было принято относить Н. Карамзина к представителям «дворянского» сентиментализма, для которого была характерна подмена социальных категорий нравственными, а А. Радищева — к представителям сентиментализма «демократического».

Сентиментализм не порывал с Просвещением, но авторы этого направления полагали, что главное — это не «разумное» переустройство мира, а совершенствование «естественных» чувств человека. Одно из основных открытий сентиментализма — индивидуализация героя и изображение богатого духовного мира простолюдина («Бедная Лиза» Н. Карамзина). «Обыкновенный» человек стал главным героем произведений. В связи с этим сюжет строился на основе отдельных ситуаций будничной жизни, крестьянский быт часто изображался как пастораль.

Новое содержание потребовало и новой формы. Ведущими жанрами стали семейный роман, дневник, исповедь, роман в письмах, элегия, путевые заметки, послание. Проза заняла место драматургии.

Родиной сентиментализма считается Англия. Именно там первые писатели, принадлежащие новому на-

правлению, начали рисовать картины сельской жизни, труда и радости простолюдинов. Широко известны были имена Дж. Томпсона («Времена года»), Э. Юнга («Ночи»), Т. Грея («Сельское кладбище»), С. Ричардсона («Памела, или Вознагражденная добродетель», «Кларисса»), Л. Стерна («Тристрам Шенди», «Сентиментальное путешествие»).

В Германии молодой Гете создал образец сентименталистской прозы в «Страданиях юного Вертера».

Во Франции почву сентиментализму подготовили «Манон Леско» Ф. Прево и «Жизнь Марианны» П.К. де Мариво. Наиболее яркое воплощение он получил в творчестве Ж.-Ж. Руссо («Новая Элоиза», «Исповедь»), Д. Дидро («Жак-фаталист», «Племянник Рамо»), в драматургии Г.Э. Лессинга; в России — в творчестве Н.М. Карамзина, И.И. Дмитриева, В.А. Жуковского и А.Н. Радищева¹. В условиях России важнейшими оказались просветительские тенденции. Элементы сентиментализма можно наблюдать в «Путешествии из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева, в лирике раннего В.А. Жуковского. И хотя сентиментализм в чистом виде существовал недолго, он сыграл значительную роль в формировании литературного языка, создателем которого считается А.С. Пушкин.

В XIX в. началась эпоха господства романтизма, который был подготовлен сентиментализмом с его культом эмоциональной рефлексии.

Р о м а н т и з м — литературное направление, сложившееся в конце XVIII — начале XIX в. и получившее широкое распространение в европейском и американском искусстве и литературе. Общей исторической почвой, на которой возник романтизм, стала переломная эпоха, связанная с Великой французской революцией. Романтики восприняли идею свободы личности, но одновременно они осознали незащищенность человека в обществе, поэтому для них были характерны растерянность перед окружающим миром («космический пессимизм») и ощущение трагизма личной судьбы: реальность истории оказалась неподвластной «разуму».

¹ Сентиментализм // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 375.

Романтизм делили на «пассивный», или «созерцательный», и «активный» (термин В.Г. Белинского). Позднее Г.Н. Пospelов выделял такие типы романтизма, как религиозно-моралистический и гражданский¹.

Тема «страшного мира» прошла через всю романтическую литературу (Дж. Байрон, Э. По, Э.Т.А. Гофман, А. Льюис и др.). Но романтизму было свойственно ощущение беспредельности бытия и вера в свободный человеческий дух. Романтики мечтали не о частичном усовершенствовании мира, а о разрешении всех его противоречий. Разлад между идеалом и действительностью составил сущность романтического «двоемирия» (противопоставление реальному миру идеального). Художник-романтик не ставил перед собой задачу точно воспроизвести реальную действительность.

Романтики продолжили творческие достижения сентименталистов, но стали изображать характеры в их внутреннем, эмоциональном развитии. Они разработали концепцию личности как частицы мира и концепцию героя как «мирового скорбника» (байронический герой), чаще всего выражающего авторское отношение к действительности. Романтический герой — одинокий бунтарь, способный на сильные чувства, который страдал от невозможности реализовать себя. Романтики открыли сложность, глубину душевного мира человека (человек — микрокосмос), утверждали самоценность личности.

В романтических произведениях часто встречается абсолютизация романтической страсти, мотивы паломничества, драматическая напряженность повествования.

Романтики обращались к национальным традициям. Одна из первых попыток осознания русского романтизма была сделана в трактате О.М. Сомова «О романтической поэзии» (1823). Положения этого трактата, связанные с созданием художественного образа России, нашли отражение в произведениях разных жанров: в *идиллии* — жанре, призванном «изображать человека в его невинности» (Г. Гегель), в стихах Н. Гнедича («Ры-

¹ Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Пospelова. С. 352 — 357.

баки») и А. Дельвига («Конец золотого века»), где обозначилась невозможность идиллического взгляда на мир, полный общественного и личного антагонизма; в *балладе*, в которой персонаж ставился на самую грань двоemiрия («Людмила», «Светлана» В. Жуковского, «Песнь о вещем Олеге» А. Пушкина).

Резче всего контуры русского романтизма очерчивались в жанре *романтической поэмы* («Южные» поэмы А. Пушкина, «Войнаровский» К. Рыльева и др.), которая являла собой романтическую философию разорванности бытия («Бал», «Наложница» Е. Баратынского, «Демон» М. Лермонтова). Поэма сыграла конструктивную роль в развитии романтической прозы (Н.А. Полевой, А.А. Бестужев-Марлинский, М.Н. Загошкин, И.И. Лажечников, А.Ф. Вельтман, В.Ф. Одоевский, Н.В. Гоголь) и драматургии (А.С. Хомяков, П.А. Катенин, В.К. Кюхельбекер).

Лирика предромантизма освоила две формы противостояния окружающему миру — *элегическую* и *эпикурейскую*, а романтическая поэзия «развила их в целый ряд более сложных: гусарство и «веселый юморизм» (определение Н.И. Надеждина) Д.В. Давыдова; «эллинизм» и «сибаритство» Дельвига; праздник чувств и «стремление к душевному простору» (выражение И.В. Киревского) Н.М. Языкова; глухое отчаяние и ожесточение, с которым описывает реалии николаевского солдатского быта, А.И. Полежаева»¹.

Центральное место в русской лирике занимала поэзия, где выделялись течения, условно называемые *элегическим* и *гражданским*. Традиции элегической поэзии были сильны в творчестве В. Жуковского, К. Батюшкова, Н. Языкова, Е. Баратынского. Принципы гражданской поэзии закладывались в поэзии Ф. Глинки, К. Рыльева, А. Пушкина, М. Лермонтова и др.

В России общеромантические мотивы (бегство на чужбину, тайны, месть, поиски смысла жизни) социально заострились. Романтизм в России был связан с общенациональным подъемом 1812 г., с формированием дворянской революционности. Отсюда — особый характер романтизма поэтов-декабристов, молодых

¹ Романтизм // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 334–337.

Пушкина и Лермонтова (идея гражданского служения, пафос вольнолюбия и борьбы).

Романтизм был способен к обновлению. Свидетельством этому стала ранняя лирика А. Фета, развитие «антологического» течения в русской поэзии (А. Майков, Н. Щербина, Л. Мей).

В статье «О русской повести и повестях Гоголя» В.Г. Белинский дает определение романтизма в сопоставлении с реализмом: «Поэзия, — говорит критик, — двумя... способами объемлет и воспроизводит явления жизни. Эти способы противоположны, хотя и ведут к одной цели. Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношения к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам действительности. Поэтому поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела — на идеальную и реальную».

Критик высказывает очень важную мысль о том, что идеал, по которому поэтом «пересоздается» жизнь, зависит «от образа его воззрения на вещи, от его отношения к миру, к веку и народу...». Из этого следует, что идеал может быть различным. История литературы знает много примеров возникновения и крушения разных моделей романтизма. Достаточно вспомнить революционный пафос «Разбойников» Ф. Шиллера, субъективизм Новалиса (лирический цикл «Гимны к Ночи», роман «Генрих фон Офтердинген»), в произведениях которого чувства обособляются от разума, и им приписываются мистические свойства, иронию Г. Гейне («Атта Троль», «Сон в летнюю ночь», «Германия. Зимняя сказка»), романтические произведения поэтов-декабристов, ранних А. Пушкина и М. Лермонтова.

У романтиков произошла трансформация системы литературных жанров: стали преобладать лирические жанры. Лирический элемент вторгся и в прозу, и в драматургию. Были популярны такие жанры, как *исторический роман* (В. Скотт, Ф. Купер, В. Гюго, П. Мериме, М. Лажечников, М. Загоскин), *фантастическая повесть* (Э.Т.А. Гофман, Э. По, А. Вельтман), *исповедальный роман* (А. Мюссе), *романтическая грама* (А. Дюма-отец, В. Гюго), *лироэпическая поэма* (В. Жуковский, Дж. Байрон, Е. Ба-

ратынский, А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Мицкевич)¹. Романтики подготовили почву для появления реалистического способа изображения жизни.

И в XIX, и в XX вв. критики часто противопоставляли друг другу романтизм и реализм, в результате чего реализм в русской литературе стал оцениваться как нормативное состояние литературы, к которому она стремилась.

В современном литературоведении вопрос о типе романтизма в литературе XX в. остается спорным. Как культурно-историческое явление романтизм является достоянием искусства конца XVIII — XIX в. Ни одно из толкований этого понятия в литературоведческих словарях и других энциклопедических изданиях не объясняет феномен романтизма XX в.

Существует теория «трех волн романтизма» в русской культуре. Согласно этой теории конец XVIII — XIX вв. — «классический» романтизм, рубеж XIX — XX вв. — «вторая волна» романтического типа творчества, рубеж XX — XXI вв. — «третья волна» романтизма (контркультура, рок-культура).

Некоторые из исследователей утверждают, что в XX в. следует вести речь не о «возрождении романтизма», не о «панромантизме», а о «неиссякаемом потенциале» романтизма, о существовании романтического мировидения, отразившегося в особом, романтическом языке, так как романтизм был не только литературным направлением, принадлежащим определенной исторической эпохе, но и художественным методом, востребованным и в XX столетии. Так, Э.Н. Шевякова замечает, что трагическое мироощущение человека XX столетия передается средствами романтического языка: «Неприятие всякой нормативной системы, принципиальная незавершенность, множественность смыслов, сближение разнородных понятий; отказ от мимесиса; роль интуитивного, бессознательного; внежанровый синтез искусств, синтез научного и художественного познания; отсутствие линейной эволюции (романтический «скачок», романтическое «озарение», «откровение»), линейного детерминизма, идеал «сотворчества» — ро-

мантический язык близок нашему неоромантическому времени¹.

Сущность романтического мировидения всегда состояла в попытке осмысления космических масштабов мира. Стремился к этому и В. Каверин. Его писательская эволюция, по мнению А. Арьева, шла «от романтического самопогружения к реалистическому самопознанию»; «Каверин начал поиски истины из романтического далека с восторга: „Все прекрасное и редко, и трудно. <...>Интуиция вела его от изображения сложной замкнутости жизни к рассказу о ее открытой и мудрой простоте”². Поиски Кавериним своего типа героя в полной мере реализованы в его романе «Два капитана».

Центральный конфликт литературы романтизма — противостояние мечты и действительности — был всегда связан с осмыслением проблемы двоемирия. Согласно концепции Ф. Шеллинга, стихия романтического — это стихия идеального. У каждого писателя-романтика была своя «область» поисков этой стихии. Для одних идеалом было патриархальное прошлое, Средневековье (В. Скотт), для других — Античность (А. Мюссе, Р. Вагнер). Некоторые романтики в поисках идеала устремлялись в первобытные времена и в наивных «естественных» дикарях пытались найти воплощение чистой души (Ф. Купер). Своеобразным «бегством» от реальности в поисках свободы и утраченной гармонии были путешествия романтических героев в экзотические страны Востока и Кавказа («Паломничество Чайльд Гарольда» Дж. Байрона, «Пленник» А. Пушкина). Нередко романтический идеал предстал в формах вымышленных, фантастических миров (в произведениях Э.Т.А. Гофмана, Новалиса).

В конце XIX — начале XX в. романтизм с особой силой проявился в стихах Р. Киплинга, Н. Гумилева, в произведениях М. Горького. Искупленная вера в Человека породила особый дух романтической философии Горького, в которой идеальный человек вступал в трагический конфликт с реальным человеком (в одном из писем писатель замечал: «В наши дни ужасно много

¹ Шевякова Э.Н. Поэтика современной французской прозы. М., 2002. С. 66.

² Арьев А. По большому счету // Звезда. 2002. № 4. С. 130.

людей, только нет Человека»). В основе ранних произведений Горького лежала любовь к сильной личности, которая могла противостоять «толпе», лежала идея о человеке, который способен принести себя в жертву, у которого есть мужество идти самому и вести за собой других, была тоска, выраженная словами Изергиль: «Всяких людей я нынче вижу, а вот сильных нет! Где же они?...» Формула раннего Горького — «человек есть все». Его герои мучились поиском смысла жизни. Их взгляды в чем-то были близки взглядам Ницше: в них было не только трагическое сопряжение гордыни с отчаянием (символическая фигура — Сокол, готовый скорее погибнуть, чем смириться с благополучной «ужиной» моралью, рядом с которым можно поставить и героев рассказа «Макар Чудра» Радду и Лойко Зобара), но и то, что они не признавали никакого компромисса в своих духовных поисках. «Безумство храбрых» Горький и его герои предпочитали мудрости кротких.

В. Камянов отметил, что Горький «будоражил русскую публику постнищешанскими афоризмами о свободном и сильном человеке, которому пора вышагнуть на арену под крики буреветников», что Горький как «посредник между Ницше и социалистами, которых тот открыто презирал, шел на разрыв с русской классикой», отказавшись признать ее утверждение: человек — это микрокосм, тайна человека сродни тайне вселенной, а перешел на «пафосную декламацию о человеке»¹.

Это имело далеко идущие последствия. Уже в 1934 г. на Первом всесоюзном съезде советских писателей в речи А.А. Жданова программным явилось утверждение о том, что «революционный романтизм должен входить в литературное творчество как составная часть социалистического реализма»². А потом десятилетиями «длился спор о том, как соотносятся романтизм и реализм в социалистическом искусстве. С одной стороны, речь шла о романтизме как „научно обоснованной мечте о будущем“ (в этом качестве романтизм на определенном этапе стал подменять „исторический оптимизм“), с другой — предпринимались попытки выделить особый ме-

¹ Камянов В. Игра на понижение // Новый мир. 1993. № 5. С. 240.

² Жданов А.А.// Первый всесоюзный съезд советских писателей: стенографический отчет. М., 1934. С. 501.

год или стилевое течение „социалистического романтизма“...»¹. Со временем термин «революционный романтизм» уступил место термину «романтика», который становится психологической категорией, включающей в себя такие понятия, как «настроенность», «эмоциональное восприятие жизни». В 30-е годы XX в. в советской литературе романтический стиль произведений вытесняется стилем «большого реализма». И герой романа Ю. Олеши «Зависть» Николай Кавалеров с его поэтическим мышлением и романтическими взглядами воспринимался как смешной и жалкий чудак (позднее его, несомненно, отнесли бы к типу «чудиков»: он напоминал шукшинских героев).

Г.Н. Поспелов в статье «Романтика» писал об определенном типе «идейно-эмоционального (оценочного) отношения к жизни, в основе которого лежит глубоко личностное, напряженно-страстное стремление к возвышенному идеалу, неудовлетворенность сущим, невозможность довольствоваться повседневностью, прозаическим существованием, жажда иной, лучшей жизни». В этом смысле, утверждал он, «говорят о романтических сторонах самой действительности: о романтике подвига и борьбы, вдохновенного труда и творческих открытий, о романтических картинах природы, романтической любви. <...> В произведениях художественной литературы <...> романтика получает двойное воплощение. Она может выступить как грань авторской позиции, как определенная сторона авторского понимания и оценки изображаемого (в этом смысле сейчас все чаще употребляют термин «пафос»). Романтика может стать и непосредственным предметом изображения, сказаться в создании характера романтического героя, в раскрытии или самораскрытии его внутреннего мира»².

Во многих произведениях ранней советской литературы, окрашенной в романтические тона, звучала уверенность в том, что можно «пересоздать действительность на основе идеала». А. Платонов, Вс. Вишневский, Н. Тихонов, Н. Островский, А. Грин, М. Пришвин каждый на свой лад были романтиками: и в своем «на-

¹ Социалистический реализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 1012.

² Романтика // Литературный энциклопедический словарь. С. 337.

пряженно-страстным стремлении к возвышенному идеалу», и в том, что «жаждали» лучшей, справедливой жизни. Романтика всегда была врагом цинизма, безразличия к судьбам мира. Как замечал К. Паустовский, «романтика не дает нам успокоиться и показывает всегда новые сверкающие дали, иную жизнь, она тревожит и заставляет страстно желать этой жизни».

В романтизме исследователи выделяют некоторые общие признаки. К таким «классическим» признакам В. Ковский относил уход в сферу утопических идеалов, в которых воплощается мечта о совершенстве человека и мира, бунт против прозы жизни, бегство в иллюзорную страну воображения, противопоставление духовных начал материальным, возведение «детскости» в некую мировоззренческую категорию и др. Если использовать термины В. Белинского, то можно выделить два направления в русском романтизме — «активный» и «пассивный». Несомненно, романтизм писателей отличался. Так, А. Грина считали романтиком в «чистом виде», «пассивным романтиком»; В. Каверина — «активным романтиком», романтику И. Сельвинского называли «экзотичной».

Творчество В. Каверина, А. Грина, Ю. Олеси, И. Бабеля, К. Паустовского и других дает интереснейший материал для исследования судьбы романтизма в эпоху социалистического искусства. Романтика их произведений складывалась в определенном пространстве: «романтическим был весь тон советской литературы первого революционного десятилетия»¹. Многим из них, по определению М. Гершензона, был свойствен «романтический максимализм», определявший тягу к изображению сильной личности, способной на бунт против обстоятельств. Романтическому герою присущи жизненная энергия, убежденность в победе справедливости, стремление участвовать в борьбе за нее. Нравственная высота представлений и чувств героя всегда оборачивались его активной позицией в жизни. Л. П. Егорова утверждала, что «жажда романтики стала такой чертой времени, на которую нельзя, невозможно не откликнуться»². «Бог ты мой, как людям

¹ Ковский В. Романтический мир Александра Грина. М., 1969. С. 270.

² Егорова Л. П. О романтическом течении в советской прозе. Ставрополь, 1966. С. 4.

нужна романтика!» — восклицал И. Эренбург в своих воспоминаниях «Люди, годы, жизнь»¹.

Пафос многих произведений советской литературы 20 — начала 30-х годов XX в. был связан с романтикой поиска, романтикой дорог, ведущих в прекрасное будущее, воспеванием нового человека, который самоотверженно служил великим целям. В них понятия «романтика» и «романтизм» были соотносимы в таких значениях, как «настроение героини, подъема», «мечты об идеале». Поэзия М. Светлова, И. Уткина, Э. Багрицкого отличалась устойчивыми чертами романтического мировосприятия. В их стихах была радость приятия жизни, восторг перед ней, перед силой духа человека. Э. Багрицкий утверждал, что он «подружился» с романтикой:

*Романтика! Мне ли тебя не воспеть, —
Откинутый плащ и сверканье кинжала,
Степные походы и трубная медь...
Романтика, я подружился с тобой...
(«Стихи о поэте и романтике»)*

В страшном 1937 г. юный поэт Павел Коган продолжал верить, что в жизни нельзя обойтись без романтики:

*Когда кончается твое искусство,
Романтики пагучая звезда,
По всем канонам письменно и устно
Тебе тоскою принято воздать.*

Романтизму было свойственно чувство сопричастности всему происходящему в мире, ощущение беспредельных возможностей бытия, что было основано на вере в могущество духа свободного человека. Это было особенностью романтического жизнеощущения.

Реализм (от лат. realis — вещественный, действительный) — художественный метод в искусстве и литературе, следуя которому художник изображает жизнь в образах, соответствующих сути явлений самой жизни и создаваемых посредством типизации фактов действительности. В широком смысле категория реализма служит для определения отношения литературы к действительности, независимо от принадлежности писателя к той или иной литературной школе и направлению. Вся-

¹ Эренбург И. Люди, годы, жизнь // Новый мир. 1965. № 2. С. 63.

кое подлинное искусство в определенной мере отражает реальность — в этом смысле понятие «реализм» равнозначно понятию жизненной правды и применяется к самым разнородным явлениям литературы. Реализм произведений Гомера и Н. Гоголя, Данте и Ф. Достоевского, В. Шекспира и А. Островского, несомненно, различается, но все они стремились показать жизнь и человека во всей их сложности.

Начало формирования реализма принято связывать с эпохой Возрождения. Для реализма этого времени характерна масштабность образов (Дон Кихот, Гамлет), поэтизация человеческой личности. Следующий этап в развитии реализма — просветительский. В литературе Просвещения выступает демократический реалистический герой (например, Фигаро в трилогии Бомарше). Просветители все явления жизни и поступки людей оценивали как разумные или неразумные. Положительные герои были воплощением разума, отрицательные не соответствовали представлениям о разумном.

Новые типы реализма появляются в XIX в.: «фантастический» (Н. Гоголь, Ф. Достоевский), «гротескный» (Н. Гоголь, М. Салтыков-Щедрин) и «критический» реализм. Некоторые исследователи не разграничивают «гротескный» и «фантастический» типы реализма.

К концу Средних веков гротескные праздники были упразднены, и гротеск, утратив живую связь с карнавалами, стал только литературной традицией. Демоны, химеры — весь фантастический бестиарий — окончательно перекочевал в литературу, и классическими темами «фантастического реализма» стали темы *двойничества, игры, безумия*.

В литературе XX в. эти темы разрабатывали П. Зюскинда («Парфюмер»), М. Элиаде («Священное и мирское»), У. Эко («Имя розы»), М. Павич («Хазарский словарь»), А. Ким («Отец — лес», «Поселок кентавров») и другие.

«Критический реализм» был связан с деятельностью «натуральной школы». Термин «критический реализм» нельзя понимать буквально, ибо реализм XIX в. не был лишен утверждающего начала. Человеческий характер раскрывался в органической связи с социальными обстоятельствами. Л.Н. Толстой был убежден, что

задача писателя — заставить читателя «...плакать, смеяться и любить жизнь...»¹.

Основные требования реализма: соблюдение принципов народности, историзма, высокой художественности, психологизма (изображение «диалектики души»), изображение жизни в ее развитии. Писатели показывали прямую зависимость социальных, нравственных, религиозных представлений героев от условий существования в данном обществе и уделяли большое внимание социально-бытовому фону времени.

Ключевая проблема реализма — соотношение *правдоподобия* и *художественной правды*. Правдоподобие — важная для реализма форма осуществления художественной правды, но последняя определяется не правдоподобием, а верностью в постижении и передаче сущности жизни и значительностью идей, выраженных художником.

Главное познавательное достояние реализма — стремление рассматривать действительность в развитии, изображение характеров и душевной жизни личности, всего того, что составляет жизнь человеческого духа. Выявляя воздействие среды на формирование характеров, реализм сближался с натурализмом. Однако если в натурализме доминировала односторонняя связь (человек — производное от наследственности и среды), то взаимоотношение характеров и обстоятельств в зрелом реализме всегда двустороннее: признается не только детерминированность поведения человека, но и потенциальная свобода его воли, способность личности подняться над обстоятельствами, противостоять им. Отсюда глубокая конфликтность реалистической литературы: не только трагедия и драма, но и роман, повесть, рассказ изображают жизнь в драматических столкновениях.

Реалистическому искусству присуще стремление рассматривать действительность в развитии, способность обнаружить и запечатлеть в образах возникновение новых форм жизни и социальных отношений, новых психологических и общественных типов.

Одной из важнейших особенностей реализма является *типизация* характеров. Для развитых форм реализма показательна слитность типичного и индиви-

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 61. С. 100.

дуального, неповторимо-личностного. Убедительность реалистического характера находится в прямой зависимости от степени индивидуализации, достигнутой художником. Писатели-реалисты создают новые типы героев: тип «маленького человека» (Вырин, Башмачкин, Мармеладов, М. Девушкин), тип «лишнего человека» (Чацкий, Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин, Обломов), тип «нового» героя (нигилист Базаров у И. Тургенева, «новые люди» Н. Чернышевского — Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна и появившийся в его романе «особенный человек» Рахметов). В реалистической литературе внутренний мир и поведение героев несут на себе неизгладимую печать времени.

Многообразие жизненного материала в реалистических произведениях сочеталось с возрастающим многообразием художественных форм. В XX в. писатели-реалисты далеко не всегда стремились к внешнему правдоподобию изображения. Правда, искусство объективного, неторопливо развертывающегося повествования с тщательной психологической прорисовкой персонажей сохраняется и продолжает развиваться, подчас сочетаясь с элементами символики (Дж. Голсуорси, Р. Роллан, Т. Манн, М. Шолохов). Не отказывались писатели и от таких способов художественного выражения, как миф, символ, гротеск, аллегория (Вс. Гаршин, Л. Андреев и др.), подчиненных, однако, реалистическим принципам творчества: познанию человека в его многомерных связях с миром. Дух XX в. выразился в том, что писатели стали показывать частную жизнь героев в тесном переплетении с историческими событиями. Однако в реализме XX в. налицо и другие тенденции: многие писатели, особенно сатирики, тяготели к фантастике и иносказанию (А. Франс, Г. Уэлс, позднее — К. Чапек, М. Булгаков); невероятные сюжеты по-своему отражали непримиримые конфликты современного мира, связывали в единое целое острые проблемы, поставленные перед человечеством развитием науки, техники, общественных отношений; в художественную прозу вторглась философская и политическая публицистика.

Термин «реализм» обозначает метод (творческую установку) или литературное направление, воплотившее принципы жизненно-правдивого отношения к действительности, устремленные к художественному познанию

человека и окружающего мира. Нередко значение термина «реализм» раздваивается на реализм как метод (творческую установку) и реализм как конкретно-историческое направление, сформировавшееся в XIX в. И классицизм, и романтизм, и символизм постигают реальность своего времени и по-своему выражают реакцию на нее, но только в реализме верность действительности становится ведущим критерием художественности.

Реализм ассимилирует отдельные художественные приемы нереалистических течений, например, экспрессионизма. В современном зарубежном литературоведении вокруг проблемы реализма ведутся споры. Многие западные ученые утверждают, что реалистическое воспроизведение жизни как цели иллюзорно, некоторые говорят об «устарелости» реализма, некоторые — о «реализме без берегов», тем самым размывая грань между ним и модернистскими течениями в литературе XX в.¹ Но роль реалистической литературы, которая познает жизнь во всей ее сложности, способной усвоить различные формы и традиции, не уменьшается: «В реализме индивидуальные стили приобретают такое значение, что необходимость в смене реализма другими стилями и направлениями уменьшается до минимума. Потребности в новом удовлетворяются в реализме в пределах самого реализма — новыми индивидуальными стилями»².

«В нашей науке давно принято говорить об эпохах Просвещения, Возрождения, уже — классицизма и т. д. <...> есть все основания выделять в истории русской литературы эпоху реализма (период XIX — XX столетий) и вести анализ путей и переходов от одного типа реализма к другому: от классического реализма к критическому начала XX в., сотрудничающего, с одной стороны, с типом реализма, который назовут позже социалистическим, с другой — с модернизмом в разных его вариантах и течениях; от критического реализма начала XX в. к так называемому неореализму, к примеру, „ремизовской школы“ и далее к социалистиче-

¹ Реализм // Литературный энциклопедический словарь. С. 318–321.

² Лихачев Д.С. Будущее литературы как предмет изучения // Новый мир. 1969. № 9. С. 182.

скому реализму или реализму эпическому, героическому, монументальному (терминология условна, ее надо разрабатывать и специально аргументировать... от социалистического реализма 20—50-х годов — к критическому реализму 60—90-х годов)», — замечает Л.В. Полякова¹, имея в виду таких писателей, как В. Шукшин, Ф. Абрамов, В. Распутин, В. Астафьев, В. Белов, Е. Носов и другие.

Стремление к точному и бесстрастному воспроизведению жизни у некоторых художников привело к появлению натурализма. **Н а т у р а л и з м** (фр. *naturalisme*, лат. *natura* — природа) — литературное направление, возникшее и сложившееся в литературе Запада в 70-е годы XIX в. Этим термином обозначали «типологически противопоставленный реализму художественный метод, выражающийся в протокольном описании жизненных явлений без их критического отбора, социально-философского осмысления, художественного обобщения и оценки»². Программно натурализм оформился во Франции в трудах О. Конта, И. Тэна и др. В литературе своеобразная натуралистическая школа сложилась вокруг Э. Золя, который разработал теорию натурализма (Ги де Мопассан, А. Доде, Э. де Гонкур и другие).

Для натуралистов было характерно уподоблять художественное познание научному, интерес к опыту, к физиологическим основам психики. Большой интерес у них вызывала тема судьбы. Например, в произведениях позднего Мопассана преобладали мотивы фатализма.

Писатели-натуралисты отказывались от морализирования. Они были убеждены, что литература, как и наука, имеет право исследовать любые аспекты человеческой жизни, но избранная ими модель бесстрастного исследования приводила их к общественному индифферентизму. Натурализм оказал влияние на творчество таких писателей, как Г. Гауптман, Дж. Мур, А. Стриндберг, К. Гамсун, Г. Ибсен и другие.

В России термин «натурализм» не был употребителен, но влияние этого направления ощутимо в творчестве Д. Мамина-Сибиряка, П. Боборыкина, В. Тихо-

¹ Полякова Л.В. Периодизация как качественный критерий развития русской литературы // Освобождение от догм: История русской литературы: состояние и пути изучения. М., 1997. С. 156.

² Натурализм // Литературный энциклопедический словарь. С. 238.

нова. Элементы натурализма можно встретить и в творчестве Вс. Иванова, Б. Пильняка, Л. Сейфулиной. Натуралисты, объясняя поведение людей, на один уровень ставили социальные и биологические причины, тем самым ослабляя дух художественного обобщения. Пороки и преступления, порожденные буржуазным обществом, нередко объяснялись наследственностью. Стараясь создать полную иллюзию точности и правдивости изображения, натуралисты перегружали произведения мельчайшими деталями обстановки. Если формально следовать принципам натурализма, то писателю пришлось бы отказаться от обобщений: ведь главным было — фиксировать факты и наблюдения. Иногда термин «натурализм» применяется и в более узком смысле — для изображения физической стороны человеческой жизни. В 60–80-е годы XIX в. натурализм сыграл положительную роль: он осваивал новые темы, в том числе тему борьбы рабочего класса, как в «Жерминале» Э. Золя рассматривал проблему взаимодействия личности и толпы, роль подсознательного в человеческой психике, ввел в литературу новые приемы и средства художественного изображения жизни, развивал критические тенденции¹.

Специфика научной и философской мысли рубежа XIX–XX столетий связана с тем, что были разрушены все представления о стабильности мира. Это произошло, в частности, и в связи с открытием А. Эйнштейна, который утверждал: «Любая система отсчета неабсолютна...». Но «...и в теории относительности Эйнштейна, и в ее литературоведческом приложении (П. Флоренский и М. Бахтин) было ясно доказано, что субъективная, личная, бытийная точка зрения — не помеха, а необходимое условие для создания ясной концептуальной картины Мироздания. На этом фоне кажется, что простое предположение, что у всего нас окружающего есть объективный Смысл, субъективную модель которого и представляет художественный текст, сделанное М. Бахтиным и подтвержденное Ю. Лотманом, выглядит... убедительно»².

¹ Натурализм // Литературный энциклопедический словарь. С. 237–238.

² Боршт К. Три литературоведения // Звезда. 2000. № 3. С. 199–200.

Писатели-реалисты в XIX в., как правило, имели перед глазами «...прозаически упорядоченную действительность...»¹. В XX в. ситуация изменилась. Ощущение катастрофичности мира, связанное с войнами, революциями, крушением идеалов, привело к появлению разных литературных направлений. Их было так много, что Д.С. Лихачев высказал гипотезу, согласно которой ускорение темпа смены направлений в литературе XX в. — это «выразительный знак их приближающегося конца».

Стремление отдельных писателей преодолеть «мертвенную механистичность и разорванность» социальной, культурной, духовной жизни буржуазного общества осуществлялась в поисках утраченной полноты и целостности в сфере эмоциональной памяти (Пруст), в универсальных мифологических архетипах бытия (Джойс), в надвременных эротических переживаниях (Д.Г. Лоренс) и т. п. Тем же стремлением порождены в литературе модернизма настойчивые попытки построения эстетической гармонии путем искусственного обеднения картины жизни, искажения или полного игнорирования реальных процессов, что приводило к элитаризму, герметичным художественным конструкциям, к лабораторному формотворчеству (Г. Стайн, В. Вулф и др.)².

Самым сложным было разобраться в том, что происходит с человеком. «Противопоставление в нем внешнего и внутреннего в мире человеческого "я", понимается, носит относительный характер, и сами формы таких противопоставлений характерны для разных типов ценностных шкал и мировоззрений: романтизм — все внешнее во внутреннем "я"; сентиментализм — в природе, классицизм и соцреализм — в общественном и государственном и пр. Гуманитарная наука существует, признавая это разделение, ибо при любом поглощении внешнего внутренним или внутреннего внешним без следа исчезает самоценное человеческое "я", без которого нет диалога с другим, непохожим на него самоценным "я". Отсюда становится невозможен эстетический акт, оказывается без опоры положительный этический

¹ Гегель Г.В.Ф. Собр. соч. Т. 14. С. 273.

² Модернизм // Литературный энциклопедический словарь. С. 225.

акт — возникает известная ситуация “по ту сторону добра и зла”»¹.

Модернизм (фр. *modernisme* от *moderne* — новейший, современный) — философско-эстетическое движение в литературе и искусстве XX в. Этот термин имеет различные толкования: 1) обозначает ряд нереалистических течений в искусстве и литературе: символизм, имажинизм, экспрессионизм, кубизм, футуризм, акмеизм, сюрреализм, абстракционизм, импрессионизм (события, произошедшие в начале века, не могли отражаться только с помощью изобразительных средств реализма, отсюда — многообразие течений); 2) используется как условное обозначение эстетических устремлений художников нереалистического направления; 3) является сложным комплексом идеологических и эстетических явлений, включающих не только авангардистские течения, но и творчество отдельных художников, стоящих в той или иной степени в стороне (например, Д. Джойс, М. Пруст, Ф. Кафка, Ж. Кокто, Г. Гессе, Г. Стайн, М. Фриш, В. Вулф, Ж.П. Сартр, А. Камю, Э. Ионеску, С. Беккет и др.).

В крайних проявлениях модернизма (в творчестве С. Беккета) воплощалась идея о бессмысленном круговороте жизни и о бессилии личности противостоять своей трагической участи. Модернизм был неоднороден: о трагедии человеческого разобщения писали А. Камю, Ф. Кафка; в творчестве М. Пруста, Кобо Абэ можно обнаружить и реалистические, и модернистские тенденции, но их произведения при всем субъективизме своей концепции создают во многом достоверную картину жизни.

Модернизм прошел стадии декадентства и авангардизма. Его философскими истоками были идеи Ф. Ницше, А. Бергсона, З. Фрейда, К.Г. Юнга. Модернизм стремился преодолеть «разорванность», механистичность социальной, культурной и духовной жизни буржуазного общества. Как правило, предметом изображения литературы модернизма являлось отображение противоречий общества в кризисном сознании человека, а человек был жертвой враждебных сил. С такой концеп-

¹ Боршт К. Три литературоведения // Звезда. 2000. № 3. С. 199–200.

цией человека спорили некоторые писатели XX в.: Т. Манн («Доктор Фаустус»), Г. Гессе («Игра в бисер»).

В системе изобразительных средств модернизма использовались: «поток сознания», «внутренний монолог», «ассоциативный монтаж» и т. д.

В советской эстетике модернизм рассматривался упрощенно (прежде всего как явление идеологическое) и отождествлялся с декадансом. Соответственно, такие направления, как символизм, акмеизм, футуризм, относили то к модернизму, то к декадансу.

Насущная потребность искусства XX столетия выразилась в поисках новых форм. Рядом с традиционным русским реализмом, начиная со старшего поколения символистов, отвоевывали свои позиции в искусстве футуристы, акмеисты, «серапионовы братья», обэриуты, авангардисты, метареалисты, концептуалисты и пр.

Остановимся на некоторых течениях модернизма.

Немецкий теоретик искусства О. Вальцель писал о модернистских эстетических системах экспрессионизма и импрессионизма: «Всякое искусство стремится быть выражением мироощущения своего века»¹.

В конце XIX — начале XX в. в произведениях многих писателей-реалистов появились элементы экспрессионистского стиля.

Экспрессионизм (фр. *expressionnisme* от *expression* — выражение, выразительность) — направление в искусстве и литературе, возникшее в Германии в первой четверти XX в. как отклик на острейший социальный кризис (Первая мировая война 1914 — 1918 гг., последующие революционные потрясения). Социально-критический пафос отличает произведения экспрессионизма от других авангардистских течений. Протестуя против мировой войны и социальной несправедливости, против бездуховности жизни и подавления личности социальными механизмами, а иногда и обращаясь к революционной тематике, экспрессионисты совмещали протест с ужасом перед хаосом бытия. Кризис современной цивилизации предстал в их произведениях как одно из звеньев апокалиптической катастрофы.

Принцип всеохватывающей субъективной интерпретации действительности, преобладающий в экспрессио-

¹ Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм. Пг., 1922. С. 9.

низме над миром первичных чувственных ощущений, обусловил тяготение к абстрактности, обостренной эмоциональности и фантастическому гротеску. «В такой системе художественных координат личность как раз лишается того, что было альфой и омегой реализма: социально-бытовых, конкретно-политических и прочих мотивировок характера», — отмечал М.М. Голубков¹.

Эстетический пафос произведений экспрессионистов — сознание тотальной «чужести» человека и мира, которая выражалась в чувстве ужаса перед всемогуществом Хаоса: здесь и гротескно-гиперболический образ «адища-города» у В. Маяковского, и фантазмагория безумного сознания в «Красном смехе» Л. Андреева и в «Красном цветке» Вс. Гаршина, и inferнальные образы одичания в рассказах Е. Замятина «Пещера», «Дракон» и в романе Б. Пильняка «Голый год».

В центре художественной вселенной экспрессионизма — истерзанный бездушием современного мира, борьбой духа и плоти, «цивилизации» и «природы» человек. Преображение действительности, к которому страстно призывали многие экспрессионисты, должно было начаться с преобразования сознания человека. Потрясенность героя представлялась как потрясение и преобразование действительности. Экспрессионизм не предполагал изучения сложности жизненных процессов. Искусство же левого экспрессионизма было по своей сути агитационно: художников волновала не «многоликая», полнокровная, воплощенная в осязательных образах картина реальности, а заостренное выражение важной для автора идеи, достигаемое путем любых преувеличений и условностей.

Для экспрессионизма характерен язык, напряженный до экзальтации, ломающий традиционные нормы стилистики, преобладание монолога, тяготение к обостренной эмоциональности и фантастическому гротеску, как в творчестве Ф. Кафки, близкому к экспрессионистам. Тенденции экспрессионизма можно заметить в творчестве Л. Андреева, Г. Грасса, М. Фриша, Ф. Дюрренматта и других². Для этого направления характер-

¹ Голубков М.М. Модернизм // Русская литература XX века. После раскола. М., 2001. С. 183.

² Экспрессионизм // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 507.

на иная концепция художественного времени: для него «мгновение бесцельно. Он ищет вечного»¹.

И м п р е с с и о н и з м (фр. impressionnisme, от impression — впечатление) — направление в искусстве последней трети XIX — начала XX в. — сложилось во французской живописи. «Применительно к литературе импрессионизм рассматривается широко — как стилевое явление, ставшее характерным для писателей различных убеждений и творческих методов, и узко — как течение с определенным методом и тяготевшим к *декагентству* мироощущением, сложившееся на рубеже XIX — XX вв.»².

В творчестве крупных писателей и поэтов (Ги де Мопассана, А. Чехова, А. Фета, И. Бунина, К. Гамсуна, И. Анненского и др.) импрессионизм только вначале обогащал принципы реализма. «В литературном импрессионизме концепция творческой личности <...> обусловлена прежде всего способностью личности к восприятию и субъективной интерпретации окружающего. С этим связан основной принцип импрессионизма, принцип постоянного баланса и хрупкого равновесия между субъективным впечатлением, являющимся отражением реальности, и самой реальностью. Поэтому в литературе импрессионизма трудно говорить собственно о герое: главным, а иногда и единственным героем там бывает субъект повествования, «лирический герой», а предметом изображения является не столько действительность, сколько воспринимающее эту действительность сознание»³.

С и м в о л и з м (фр. symbolisme, от греч. *sýmbolon* — знак, символ) — литературно-художественное направление конца XIX — начала XX в., возникшее как следствие общего кризиса буржуазной гуманитарной культуры. Основы эстетики символизма сложились во Франции в 60 — 70-е годы XIX в. в творчестве А. Рембо, П. Верлена, С. Малларме и получили отражение у П. Валери, Р.-М. Рильке, М. Метерлинка, Э. Верхарна. В ос-

¹ Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм. Пг., 1922. С. 88.

² Импрессионизм // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 121.

³ Голубков М.М. Модернизм // Русская литература XX века. После распада. М., 2001. С. 183.

нове мировосприятия художника — агностицизм, представление о непознаваемости мира и его закономерностей. Единственным критерием познания мира был духовный опыт человека, поэтому символизм устремлен к художественному ознаменованию «вещей в себе» и идей, находящихся за пределами чувственного восприятия. Символизм как явление культуры соприкасался с платоническими и христианскими концепциями мира и культуры.

Для символизма характерно представление об искусстве как интуитивном постижении мирового единства через символическое обнаружение аналогии. Музыкальную стихию символисты считали праосновой жизни и искусства. В их творчестве господствовало лирико-стихотворное начало. Они противопоставляли жизнь природы и общества, отрицательно относились к буржуазной действительности. В их творчестве звучал социальный пессимизм: «Город — вампир, спрут, место безумия и тоски». Поэтический символ стал рассматриваться символистами как более действенное, чем художественный образ, орудие, помогающее «прорваться» сквозь покров повседневности к идеальной сущности мира — Красоте. От реалистического образа символ отличается тем, что передает не объективную суть явления, а собственное индивидуальное представление поэта о мире. Поэзия, согласно теории символизма, должна подходить к изображению действительности через тонкие намеки и полутона, а красота и истина постигаются не рассудком, а интуицией.

Символизм первый выдвинул идею создания искусства, свободного от задачи изображать реальность. Если Аристотель считал мимесис — подражание, воспроизведение — главной задачей искусства, то символизм был первым в русской литературе течением антимиметическим, антиаристотелевским. Символисты пытались превратить произведения искусства в некоторое незавершенное дело, требующее творческого сотрудничества с читателем, т. е. домысливания, разгадывания, расшифровки смысла. В России эти идеи последовательно развивались, например в декларациях раннего В. Брюсова. Когда многих поставила в тупик строка из его стихотворения «Творчество» *Всходит*

месяц, отраженный при лазоревой луне... поэт сказал: «Какое мне дело до того, что на земле не могут быть одновременно видны две луны, если для того, чтобы вызвать в читателе известное настроение, мне необходимо допустить эти две луны...».

В творчестве поэтов-символистов субъективное начало приобретает абсолютное значение (ранняя поэзия В. Брюсова, творчество З. Гиппиус, К. Бальмонта, Г. Чулкова и др.). Так, Ф. Сологуб писал:

*Я — бог таинственного мира,
Весь мир в одних моих мечтах.
Не сотворю себе кумира
Ни на земле, ни в небесах.*

*Моей божественной природы
Я не открою никому.
Тружусь, как раб, а для свободы
Зову я ночь, покой и тьму.*

Первым манифестом этики и эстетики русского символизма стала статья Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893 г.). В ней были обозначены три основных элемента «нового искусства»: мистическое содержание, символизация и «расширение художественной впечатлительности».

Символизм как целостную эстетическую концепцию попытался представить и В. Брюсов, сыгравший большую роль в формировании этого течения. Если для Мережковского символизм был мировоззренческой категорией, то Брюсов представлял его как литературную школу. Он никогда не искал истины в «иных мирах», отрицал мистическое предназначение искусства. Он стремился в отличие от Д. Мережковского, который утверждал, что граница познаваемого и непознаваемого в мире непреодолима, и потому естествен мистический восторг человека перед этой тайной, к материалистическому пониманию мира.

Существовало две группы русских символистов: «старшие» символисты (В. Брюсов, К. Бальмонт, З. Гиппиус, Д. Мережковский, Ф. Сологуб и др.) и «младосимволисты» (А. Белый, А. Блок, С. Соловьев и др.).

На формирование младосимволизма, его социальных, философских и эстетических взглядов сильное

влияние оказало творчество философа-идеалиста Вл. Соловьева, который выдвинул идею о Божественном единстве Вселенной, душа которой представлялась ему в образе Вечной Женственности. «Младосимволисты» пытались преодолеть субъективизм и индивидуализм «старших» символистов, но все проблемы современности они переместили в сферу эстетических отношений. В полемике с В. Брюсовым они объявили целью искусства «пересоздание» мира на духовной основе. Особый путь среди «младосимволистов» прошел А. Блок.

Русский символизм преломил эстетические установки Запада через учение Вл. Соловьева о Душе Мира и превратился в самостоятельное литературно-философское течение, важный фактор русской культурно-духовной жизни. У «декадентства» и «символизма» были точки соприкосновения. Декаденты уходили в мир мечты, чтобы «вдыхать цветы и звуки». Символисты хотели научить человечество «правильному познанию мира, передать ему то, что о нем не подозревает его разум», убедить в существовании скрытой жизни. Они ставили перед собой задачу передать личное переживание. Как заметил поэт Н. Минский, «эти переживания говорят о Вечности, Тайне, Солнце, Дьяволе, Боге, Огне, Люцифере». У символистов тема земного сладострастия была связана с романтическим томлением о Прекрасной Даме, Незнакомке, Вечной Женственности. Их манило прошлое, которое связывалось с мыслями об ушедшей красоте, поэтому они обращались к античности и средневековому искусству в поисках генеалогического родства.

Символизм рассчитывал на сотрудничество с образованным читателем-интеллектуалом, тогда как футуристы — на массового читателя. Разница была не только в адресате творчества, но и в характере тех идей, которыми художник пытался захватить читателя. У символистов это были сверхценные идеи, направленные на преобразование жизни, а для авангардистов, устремленных только в сферу задач эстетических, проблемы ценностей не существовало.

Искусство на рубеже веков не потеряло свой миметический характер. Символизм и другие модернистские течения не вытеснили реализма, а потеснили его. Ведь во время расцвета символизма творили А. Чехов, И. Бунин, Л. Толстой.

Символизм был своеобразным экспериментом, состоящим в попытке освободить искусство от воспроизведения жизни. З. Гиппиус замечала, что символическая литература пыталась найти «то, чего не бывает, никогда не бывает», в отличие от реалистической, которая изображала «то, что бывает», даже если произведения были написаны в духе «фантастического реализма» или «гротескного реализма». «Символическое произведение не поучает, не созидает типических образов или примеров, не перелагает философские идеи в живые образы, а предлагает читателю загадочные картины и метафоры, обломки, фрагменты, открытые, незавершенные символы, которые завершаются воспринимаящим читателем»¹.

Символизм стремился путем преодоления материальности мира вырваться из силового поля Хаоса и устремиться, по словам К. Бальмонта, «за пределы предельного, к безднам светлой безбрежности». Высокий духовный идеал достигнуть невозможно, стремление к нему возвышает человека, но и причиняет ему страдание, ибо мучительна «жажда жгучая святынь, которых нет» (Н. Минский).

Основные принципы поэтики символизма связаны с антитезой идеального и реального «полюсов». В основе этой оппозиции лежало тотальное неприятие реального мира и противопоставление ему субстанции непостижимого мира. Очень точно эту романтическую бинарность конструирования образа мира выразил Вл. Соловьев:

*Милый грунт, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?*

Второй принцип поэтики символизма — перевод реального мира в условный план, его «дематериализация». Третий — разработка теории и практики символа как специфического образа, суть которого состоит в несущественности предметного слоя, за которым скрывается иная, уходящая в бесконечность многослойность его семантических ресурсов. В цикле стихотворений А. Блока Прекрасная Дама — символический об-

¹ Символизм // Литературный энциклопедический словарь. С. 379–380.

раз, в котором непосредственное изображение заменено набором имен-названий, знаками ее приближения, мистическими предзнаменованиями¹.

Символ, как его понимали русские символисты, — это не иносказание, а прежде всего некий образ, требующий от писателя ответной творческой работы, т. е. сотрудничества. Символ как бы соединяет автора и читателя, расширяя границы литературы и искусства. В таком осмыслении символа и заключается переворот, произведенный символизмом в искусстве. Последующие авангардные течения только довели эти идеи до крайних проявлений. А второе поколение символистов («младшие символисты») видели в символизме прежде всего объективно-познавательные возможности, новый путь познания реальности и через него шли к познанию сверхреальности. При таком взгляде на искусство художник становился посредником между миром высших духовных ценностей и читателем, т. е. становился учителем, жрецом. В статье «Священная жертва» Брюсов заявлял: «На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя. Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта». Поэзия перестала быть игрой с читателем и стала служить истине. В этом аспекте символизм ближе к русской классической литературе, нежели другие авангардные течения². Тем не менее символизм не смог стать целостным литературным течением. В программных статьях и докладах его теоретиков проявились противоположные взгляды символистов на цели современного искусства.

В 1911 г. группа поэтов (Н. Бурлюк, А. Ахматова, О. Мандельштам, М. Кузмин, Г. Иванов и др.), объединившихся в литературном кружке «Цех поэтов» во главе с Н. Гумилевым и С. Городецким, создали новую поэтическую школу, которая в 1912 г. получила название «акмеизм». В названии подчеркивалась устремленность участников этого течения к вершинам искусства.

А к м е ї з м (франц. *acmeism* от греч. *акмē* — высшая степень чего-либо, цветущая сила) — модернистское литературное течение в русской поэзии второго

¹ Лейдерман Н.А. Об изучении теории литературы в старших классах // Литература в школе. 2000. № 5. С. 107.

² Клюге Рольф-Дитер. Философия Ницше и социалистический реализм // Вопр. литературы. 1990. Сентябрь. С. 64–77.

десятилетия XX в. Термин «акмеизм» принадлежит Н. Гумилеву. Эстетическая программа течения была сформулирована в статьях Н. Гумилева («Наследие символизма и акмеизм»), С. Городецкого («Некоторые течения в современной русской поэзии») и О. Мандельштама («Утро акмеизма»).

Акмеизм выделился из символизма, подвергнув критике его мистические устремления к «непознаваемому»: «У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще» (С. Городецкий). Акмеизм был еще более разнороден, чем символизм. Но если символисты опирались на традиции романтической поэзии, то акмеисты ориентировались на традиции французского классицизма XVIII в. Цель нового течения — принять реальный мир, осязаемый, видимый, слышимый.

Одно из основных положений акмеизма — тезис о «безоговорочном»приятии мира. Но идеалы акмеистов столкнулись с социальными противоречиями российской действительности, от которых они стремились уйти, пытаясь замкнуться в проблемах эстетических, за что А. Блок упрекал их, говоря, что акмеисты «не имеют и не желают иметь тени представления о русской поэзии и жизни мира вообще».

Задачей литературы акмеизм провозглашал «прекрасную ясность» (М.А. Кузмин), или *кларизм* (от лат. *clarus* — ясный). Акмеисты называли свое течение *адамизмом*, связывая с библейским Адамом представление о ясном и непосредственном взгляде на мир. Акмеизм проповедовал «простой» поэтический язык, где слова прямо называли бы предметы. М.Л. Гаспаров, анализируя позицию акмеизма в сравнении с символизмом и родственными ему течениями — сюрреализмом и футуризмом — прежде всего акцентирует внимание на таких особенностях, как вещьность и посюсторонность изображаемого мира, в котором «каждый изображенный предмет равен самому себе»¹. Акмеисты с самого начала декларировали любовь к предмет-

¹ Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX в. М., 1992. С. 263.

ности. Гумилев призывал искать не «зыбких слов», а слов «с более устойчивым содержанием»¹. Этот принцип был реализован в лирике А. Ахматовой. Ее современники (С. Рафалович, Конст. Мочульский, Б. Эйхенбаум, М. Кузмин, К. Чуковский) обращали внимание на сугубую «вещность» ее стихов. По словам М. Кузмина, «Анна Ахматова обладает способностью понимать и любить вещи именно в их непонятной связи с переживаемыми минутами»². К. Чуковский писал о ее творчестве, что оно — «...вещное — доверху наполненное вещами. Вещи самые простые — не аллегии, не символы: юбка, муфта, перо на шляпе, зонтик, колодец, мельница. Но эти простые, обыкновенные вещи становятся у нее незабвенными, потому что она подчиняет их лирике. Вся Россия запомнила ту перчатку, о которой говорит у Ахматовой отвергнутая женщина, уходя от того, кто оттолкнул ее:

*Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки...»³*

Эстетизация «земного», сужение проблематики (как следствие игнорирования истинных страстей эпохи, ее примет и конфликтов), эстетизация мелочей не позволили поэзии акмеизма подняться до отражения реальной действительности. Создать целостную мировоззренческую и эстетическую систему акмеисты не смогли. Так как акмеизм объединил поэтов разных по своим идейным установкам, то надо отметить, что творческие судьбы А. Ахматовой, О. Мандельштама и других поэтов складывались во внутренней полемике с акмеизмом.

Ф у т у р и з м (от лат. *futūrum* — будущее) — одно из основных авангардистских течений в европейском искусстве начала XX в., получившее наибольшее развитие в Италии и России. Идеи футуризма нашли выражение в литературе, театре, музыке, кинематографе, а также в искусствознании и литературоведении.

¹ Гумилев Н. Сб. ст. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 56.

² Кузмин М. Предисловие к «Вечеру» // Десятые годы. М., 1989. С. 51.

³ Чуковский К. Анна Ахматова // Современники. Минск, 1985. С. 299, 313.

В 1909 г. в Италии Ф.Т. Маринетти написал «Манифест футуризма», в 1912 г. свой манифест «Пощечина общественному вкусу» создали русские футуристы В. Маяковский, А. Крученых, В. Хлебников. Они стремились порвать с традиционной культурой, утверждали эстетику современной урбанистической цивилизации с ее безличностью, динамикой, имморализмом. Им было присуще анархическое бунтарство, они стремились найти новые средства речевой выразительности (аффектированный, «свободный» синтаксис, звукоподражание и т. п.).

Русский футуризм возник независимо от итальянского и, как самобытное художественное явление, имел с ним мало общего. Русские футуристы отвергли проповеди фашизма и анархизма, которые декларировал в своих манифестах Ф.Т. Маринетти, и обратились к проблемам, в основном эстетическим: провозгласили революцию формы, ее независимость от содержания («важно не что, а как»), абсолютную свободу поэтического слова и отказ от всех традиций. Футуризм был неоднороден. Его история складывалась из сложного взаимодействия и борьбы четырех основных группировок: «Гилея» объединяла кубофутуристов — В.В. Хлебникова, братьев Бурлюков, В.В. Маяковского, В.В. Каменского, А.Е. Крученых, Б.К. Лившица и др., «Ассоциация эгофутуристов» — И. Северянина, И.В. Игнатьева, К. Олимпова, В. Гнедова и др., в «Мезонин поэзии» входили В.Г. Шершеневич, Р. Ивнев, в «Центрифугу» — С.П. Бобров, Б.Л. Пастернак, Н. Асеев, К. Большаков. Определяла лицо футуризма «Гилея», самая ранняя и наиболее радикальная группа. Ее участники выпустили множество сборников: «Садок судей» (1910), «Пощечина общественному вкусу» (1912), «Дохлая луна» (1913), «Взял» (1915). При расплывчатости границ футуристических группировок их объединял подчеркнuto анархический характер общественных и эстетических программ.

Футуристы писали от имени человека толпы. В основе этого движения лежало стихийное ощущение «неизбежности крушения старья» (Маяковский), осознание рождения «нового человечества». Художественное творчество должно было стать не подражани-

ем, а продолжением природы, которая через творческую волю человека создает «новый мир, сегодняшний, железный...» (К.С. Малевич). Отсюда — разрушение условной формы, жанра и стиля, стремление к контрастам, тяготение к разговорной речи, антибуржуазность, возвращение к фольклорно-мифологическим «первоначалам», когда язык был «частью природы» (Хлебников). Опираясь на живой разговорный язык, футуристы занимались «словотворчеством» (создавали неологизмы и окказионализмы), вплоть до изобретения индивидуальных диалектов, экспериментировали над стиховой графикой. Их произведения отличались сложными семантическими и композиционными «сдвигами» — резкими контрастами комического и трагического, фантастики и лиризма, что вело к гротескному смешению стилей и жанров¹.

Распасться футуризм стал в 1915 — 1916 гг. Подтвердилась в какой-то степени мысль М. Горького, который считал, что «русского футуризма нет», а есть просто ряд талантливых поэтов, определявших «лицо футуризма», самой яркой фигурой среди которых он считал В. Маяковского, создавшего поэмы «Облако в штанах», «Человек», «Про это», «Флейта-позвоночник» и др. Вначале В. Маяковский, так и не вписавшийся в тесные для него рамки футуризма, пытался соединить футуристическую идею самоценности поэзии с идеей общественного предназначения искусства. Со временем он пересмотрел многие декларируемые футуристами взгляды, поняв, что «рог футуризма» зовет в путь, далекий от создания подлинно демократического искусства, и произошла общая «перемена взгляда на взаимоотношения всех вещей». Футуризм В. Маяковского с его гиперболическим метафоризмом с самого начала и до конца его жизни имел романтический характер с неким налетом революционного нигилизма. Романтик-футурист (как некогда Дон Кихот) был устремлен к идеалам, которые трагически разбивались о реальную действительность. В советское время многие исследователи пытались доказать, что В. Маяковский порвал с фу-

¹ Футуризм // Литературный энциклопедический словарь. С. 480.

туризмом, но он оставался футуристом до конца — комфортом, т. е. коммунистическим футуристом, руководителем ЛЕФа (Левого фронта искусств).

В XX в. появилась еще одна разновидность реализма, получившая название «социалистический реализм». Объективно-исторической почвой для появления этого художественного метода¹, который со временем стал литературным направлением, явилась революционная борьба рабочего класса, развернувшаяся в конце XIX — начале XX в., особенно в России. Обнаружилась практическая необходимость в появлении литературы, которая бы непосредственно включилась в общественную деятельность, разработала бы концепцию нового героя — активного борца за преобразование общества. Такой герой появился в горьковских произведениях «Мать» и «Враги» (1906), которые обозначили новые перспективы развития художественного творчества. Через несколько лет после революции 1917 г. и создания нового государства, соцреалистически-тенденциозная литература была провозглашена образцом, и на ее основе были выработаны принципы соцреализма, а «...догматизация, даже как бы канонизация социалистического реализма на Первом съезде советских писателей в 1934 г. превратила это живое явление в отвлеченную нормативную структуру, которая стала чрезвычайно суживать возможности творческого развития литературы и искусства»². Соцреализм стал той догмой, под знаком которой развивалась советская литература на протяжении 1934 — 1956 гг., а в 90-е годы XX в. он уже стал историческим явлением.

Историко-литературная система соцреализма утвердилась как «монокультура», и в этом большую

¹ *Метод художественный* (от греч. *methōdos* — путь исследования) — это основные принципы отбора, изображения и оценки явлений действительности, связанные с мировоззрением писателя. Художественный метод — это совокупность ведущих творческих принципов освоения и отображения действительности, устойчивых и повторяющихся в определенном периоде развития литературы, особенности литературного творчества, которые доказывают общий тип подхода к изображению действительности писателями. Термины «классицизм», «сентиментализм», «реализм», «романтизм» и др. одновременно применяются для обозначения и метода, и направления.

² Клюге Рольф-Дитер. *Философия Ницше и социалистический реализм //* Вопр. литературы. 1990. Сентябрь. С. 74.

роль сыграл идеологический диктат и террор по отношению к тем, кто не принял эстетику этого художественного метода.

М.М. Голубков обосновал концепцию социалистического реализма в литературе первой половины XX в., доказав, что «становление социалистического реализма опиралось не только на формулируемые сверху законы литературного развития, но и на внутренние процессы, характеризующие состояние реалистической эстетики», что «социалистический реализм — исторически обусловленное и эстетически оформленное явление». Исследователь высказал мысль о том, что между классическим реализмом XIX в. и социалистическим реализмом XX в. (этой эстетической системе М.М. Голубков дает название нормативизм) была в 20-е годы новая реалистическая эстетика, или новый реализм, который достиг своей художественной вершины в произведениях Л. Леонова («Дорога на океан», «Скутаревский»), М. Горького («Жизнь Клима Самгина»), К. Федина («Похищение Европы», «Санаторий Арктур») и М. Шолохова («Тихий Дон»). В 30-е годы эти две эстетические системы сосуществовали, «в последующие периоды новый реализм как бы вытесняется нормативизмом, и литература 40 — 50-х годов не дает материала, даже приблизительно сопоставимого по творческой значимости с художественными открытиями двух предшествующих десятилетий»¹.

Была серьезная причина, по которой быстро укоренился новый метод, почему была поддержана эта художественная тенденция: общество, живущее в постоянных катастрофических ситуациях (Первая мировая война, революции, Гражданская война) хотело ясности, определенности, своего рода сказки о сильных людях. К. Кларк попыталась объяснить причины возникновения нового метода и нового героя: «чрезвычайное время «требовало нового героя. На смену статичным жертвенным революционерам должен был прийти человек действия. <...> Динамика „возбужденной“ жизни привлекала многих интеллектуалов к революции... <...> Образ героя, которого выдвинула эпоха и которому писатели

¹ Голубков М.М. Социалистический реализм // Русская литература XX века. После раскола. М., 2001. С. 131, 138 — 139.

пытались найти „имя“, утверждался в советских преданиях десятилетия». В обществе как будто «устали от „маленьких людей“», трезвой реальности и производительности и захотелось чего-то высокого. Эта волна достигла пика в середине 1930-х годов в образах воистину фантастических супергероев (и драматических обстоятельств)». И появились Левинсон («Разгром» А. Фадеева), Павел Корчагин («Как закалялась сталь» Н. Островского), Воропаев («Счастье» П. Павленко), Кирилл Извеков (трилогия К. Федина)¹. Общество получило литературу, которая создала миф о сильном и справедливом государстве, о руководителях, которые пекутся о благе народа, и наконец, о счастливой жизни этого народа. Положительным героем этой литературы (как правило, это был революционер-большевик, а потом коммунист) стал персонаж, способный активно действовать, понимающий, что надо делать (это был вечный вопрос русской литературы, на который никто не мог дать такого определенного ответа, какой дал социалистический реализм).

Н.Л. Лейдерман отмечал ущербность соцреалистической парадигмы: «Во-первых, она сводит личность к социальной функции, а горизонты эстетического идеала ограничивает миром сугубо социальных ценностей, возводя обезличивание человека в массе в степень героической самоотверженности. В соцреализме исчезает всемирный, метафизический горизонт, в координатах которого искусство испокон веку определяло критерии подлинно человеческого, то есть духовного бытия. Во-вторых, эстетическая программа соцреализма возвращала художественное сознание к нормативному, фактически пресекая какое-либо сопротивление вне художественной (несемиотизированной) реальности диктату заранее заданных идеологических ориентиров»².

А.Д. Синявский (А. Терц) дал такую характеристику соцреализму: «Это не классицизм и не реализм. Это полуклассическое полуискусство не слишком реалистического совсем не реализма»³. Терминология соцреализ-

¹ Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург, 2002. С. 65, 83.

² Лейдерман Н.Л. Об изучении теории литературы в старших классах // Литература в школе. № 5. С. 108.

³ Терц А. Что такое социалистический реализм? // Литературное обозрение. 1989. № 8. С. 100.

ма с самого начала была реалистической: его теоретики говорили и о типичном герое, и о типических обстоятельствах, и о правде жизни, но фактически все это сводилось к определенному шаблону. Реальное исследование жизни было не нужно — нужна была пропаганда официальной социальной и политической систем.

Даже при бурном обсуждении вопроса о том, как назвать новый художественный метод, который стал бы основой литературы, адекватной революционной эпохе, всегда звучал термин «реализм». А. Толстой предлагал название «монументальный реализм», Вяч. Полонский — «романтический реализм», Д. Горбов — «динамический реализм», А. Зонин — «пролетарский реализм». А вот А. Фадеев, точно уловивший суть нового метода (жесткую зависимость искусства от политики), предложил внедрить **д и а л е к т и к о м а т е р и а л и с т и ч е с к и й м е т о д** в искусство.

А. Синявский замечал в статье «Что такое социалистический реализм?», что произведения соцреализма были разнообразны по стилю и содержанию, но в каждом из них присутствовало понятие цели в открытом или завуалированном выражении, поэтому большинству сюжетов была свойственна целеустремленность и обязательный оптимистический финал. Размышлял он и о типе положительного героя соцреализма, который настолько окреп, что в 30-е годы заслонил литературу; о том, что бытовала теория бесконфликтности (остались конфликты с капиталистическим миром, между передовым и отстающим) и что появились произведения, в которых все герои были положительными, а «в положительном герое произошел обрыв, а не продолжение традиций русской классической литературы»: по сравнению с фанатично правильным героем литературы соцреализма герой литературы XIX в. был мягок, полон сомнений, угрызений совести, внутренних противоречий. В литературе соцреализма произошла переоценка «лишнего человека», склонного к самоанализу, самобичеванию. Он превратился в 20-е годы в отрицательный персонаж, потому что в это время формировался тип иного положительного героя литературы соцреализма — активного, деятельного, не сомневающегося. И отрицательными персонажами становились романтический Мечик из фадеевского «Разгрома», мучающийся сомне-

ниями горьковский Клим Самгин, Николай Кавалеров со своим поэтическим мышлением из романа Ю. Олеси «Зависть».

Интересно знакомиться с материалами 20–30-х годов, в которых ощущается дыхание времени, специфическая лексика, определенная идеологическая настроенность, дающая возможность почувствовать, как много надежд возлагалось на новый творческий метод.

Н. Бухарин в статье «Действительный мир и мир человеческих чувств» писал: «Соцреалистический реализм отличается от просто-реализма тем, что он в центре внимания неизбежно ставит изображение строительства социализма, борьбу пролетариата, нового человека и всех многосложнейших „связей и опосредствований“ великого исторического процесса современности. <...> Точка зрения победы пролетариата есть, разумеется, конститутивный признак всего творчества социалистического реализма, его „общественный смысл“. Н. Бухарин ставит вопрос и о «революционной романтике», и о «новом типе человека», у которого интеллект и воля не «раздвоены», и о том, что в конечном счете «весь мир эмоции... рождающегося человека, вплоть до „новой эротики“ — область социалистического искусства. А так как «чувствование коллективной связи есть одна из важнейших черт социализма», то «опозитизированная форма этого неизбежно должна отразиться и на стилевых особенностях социалистического реализма. Таким образом, социалистический реализм антииндивидуалистичен»¹.

Процесс сращения искусства с идеологией закономерно привел к деформации роли искусства в обществе. Вот отрывок из Предисловия к сборнику «Голоса против» 1927 г., в котором говорится о роли, которую литература должна играть в обществе: «Роль нашей литературы: быть рядом с научно-марксистской мыслью, своеобразным орудием познания жизни, <...> быть орудием организации сознания масс, быть воспитывающим и ободряющим наполнением отдыха строителей нового общества».

Нельзя отстраняться от проблемы соцреализма, упрощать ее, потому что она глубоко и болезненно свя-

¹ Бухарин Н. Действительный мир и мир человеческих чувств // Литературная газета. 20 июля. 1988.

зана со всей историей русской литературы и культуры советского периода. Сложность проблемы состоит в том, что сначала была литература, потом — теория метода. Вульгаризировав живую литературную практику, теория задним числом «присвоила» себе почти всю литературу 20-х годов, деформировав общую картину литературного процесса: и фантазмагорию драматургии В. Маяковского, и символистские картины блоковской поэмы «Двенадцать», и символический реализм А. Платонова, и критический реализм произведений А.К. Толстого, и романтизм А. Грина, и экспрессионизм Б. Пильняка, и натурализм Л. Сейфулиной.

В 20-е годы XX в. литературный процесс был необычайно интересным. Литература социалистического реализма взаимодействовала с альтернативными эстетическими системами, другими творческими методами. Их сосуществование влекло за собой многообразие стилевых форм в литературе — таких, как фольклорный сказ А. Неверова, городской жаргон М. Зощенко, нейтральный стиль (классическое слово) творчества М. Горького, А. Толстого, А. Фадеева, орнаментальная проза Б. Пильняка, Ю. Олеши, Ю. Тынянова и других.

В 30-е годы зародилась новая художественная парадигма, которую исследователи Н. Лейдерман и М. Липовецкий условно называют постреализмом. *Постреализм* — это такая система эстетических отношений человека с действительностью, когда он, осознавая свою обреченность в мире Хаоса, вступает в диалог с ним на равных. Бессмыслице Хаоса он противопоставляет свою волю и стремление найти во всем смысл¹. Искал рецепт «всеобщего счастья» платоновский Воцев в «Котловане», Юрий Живаго в распавшемся мире отстаивал свое право на «частную жизнь». В произведениях постреализма почти всегда есть два плана — быт о в о й, как, например, жизнь Москвы 20-х годов в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», и п л а н в е ч н о с т и, в котором струсил римский прокуратор Понтий Пилат и взошел на крест Иешуа Га-Ноцри.

Чертой между двадцатыми и тридцатыми годами стал 1934 г. — год Первого съезда советских писате-

¹ Лейдерман Н., Липовецкий М. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // Новый мир. 1993. № 3.

лей, на котором в докладе А.М. Горького был сформулирован художественный метод «социалистический реализм». Литературная полифония вошла в противоречие с другими сферами общественной жизни, которые тяготели к монологизму. Снизилась эстетическая требовательность к произведениям, и появились «Счастье» П. Павленко, «Кавалер Золотой Звезды» С. Бабаевского, «Хлеб» А. Толстого, «Одиночество» Н. Вирты, «Цемент» Ф. Гладкова и пр.

Нельзя не обратить внимание на то, что ценностные координаты, заданные соцреализмом, оказались востребованными общественным сознанием в экстремальной ситуации — в период Великой Отечественной войны. Тогда была создана поэма А. Твардовского «Василий Теркин», герой которой стал воплощением народного духа. Нельзя не сказать о произведениях, созданных по канонам соцреализма, но в которых не было никакой политической конъюнктуры. Такими являются и роман Н. Островского «Как закалялась сталь», который дает возможность читать его как житие человека в переломные моменты истории, и наполненные романтикой произведения В. Катаева («Белеет парус одинокий...»), В. Каверина («Два капитана», «Открытая книга»), и роман М. Шолохова «Поднятая целина», в котором есть все черты литературы соцреализма (изображение классовой борьбы, положительный герой — коммунист и др.), но в котором есть и много страшных страниц о бесчеловечном проведении коллективизации, о фанатике-коммунисте М. Нагульнове, о деятельности комбеда, куда входили пьяницы и бездельники (дед Щукарь, Демид Молчун, Аркашка Менок и др.).

Первое послевоенное десятилетие (1946 — 1955) — исключительно неблагоприятное время для литературы и литературно-художественной критики. Это время характеризуют проработочные кампании (Постановления ЦК ВКП(б) 1946 — 1952 гг. по вопросам литературы, искусства и издательской деятельности, доклад А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград»), отсутствие серьезного методологического поиска, возвращение грубого социологизма, политический критерий «безыдейности», отлучение от литературы М. Зощенко и А. Ахматовой, упреки в адрес Б. Пастернака, А. Платонова, осуждение повести

Э. Казакевича «Двое в степи», романов В. Катаева «За власть Советов» и В. Гроссмана «За правое дело», критика повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда», отрицательные оценки наследия А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского, В.Я. Проппа, требования создавать «праздничную» литературу, «идеального героя», снятие А. Твардовского с поста главного редактора «Нового мира» за публикацию острых статей Ф. Абрамова, В. Померанцева, М. Щеглова и др., господство сталинских догм, которое преодолевалось еще долгие годы после его смерти.

Наступили 60-е — годы «оттепели». Центральными фигурами литературы этих лет стали А. Твардовский и А. Солженицын. 60-е — это честная военная повесть В. Богомолова, Г. Бакланова, Ю. Бондарева, К. Воробьева, В. Быкова; это — «городской неореализм» (Г. Владимов, В. Войнович, Н. Воронов, Н. Дубов, И. Грекова и др.), это мощная и изысканная проза Ю. Домбровского и «нового» В. Катаева, сентиментальный роман В. Пановой, молодая «исповедальная проза» (А. Гладилин, В. Аксенов, А. Кузнецов); это пленительные национальные колориты, созданные Ч. Айтматовым, Г. Матевосяном, Н. Думбадзе, И. Друцэ, Ф. Искандером, Э. Ветемаа и др. 60-е годы — это появление нового вида русского искусства — бардовской песни — самого открытого и яркого выражения духа этого времени (Б. Окуджава, Ю. Ким, А. Галич, Н. Матвеева, В. Высоцкий и др.). В 60-е годы звучали имена крупнейших ученых-филологов — М. Бахтина, Ю. Лотмана, С. Аверинцева, Д. Лихачева, Вяч. Иванова. Это годы появления новых имен в критике — Ст. Рассадина, И. Золотусского, А. Свободина, Б. Сарнова, Л. Аннинского и др. 60-е годы — это новые имена в поэзии (Е. Рейн, Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, И. Бродский, А. Кушнер и др.) и драматургии (А. Володин, В. Розов, А. Арбузов, М. Роцин, Э. Радзинский, чуть позднее — А. Вампилов и др.).

В эти же годы были созданы, но не изданы такие произведения, как «Жизнь и судьба» Гроссмана, «Мужики и бабы» Б. Можяева, «Ночевала тучка золотая» А. Приставкина, а публикация «Доктора Живаго» Б. Пастернака вызвала скандал и гонения на писателя.

В 70 – 80-е годы зазвучали имена Ю. Трифонова, В. Шукшина, Д. Гранина, В. Конецкого, В. Распутина, В. Астафьева, А. Кима и многих других писателей, которые обращались к прошлому и настоящему России, осмысляя ее исторический путь, решали серьезные нравственно-философские проблемы.

90-е годы обозначены в истории России как годы «перестройки». Для них характерно соединение двух одновременно происходящих процессов: 1) попытка социально-политической модернизации и 2) крах культурно-идеологической структуры советского варианта modernity. Начался процесс деидеологизации. Справляли «поминки по советской литературе» В. Ерофеев и П. Басинский. Естественно, что все это не могло не отразиться на литературе и искусстве.

В литературоведении появились новые термины: «задержанная» литература (к ней относили те произведения, которые были написаны, но не напечатаны в советской России — «Мы» Е. Замятина, «Чевенгур» А. Платонова, «Софья Петровна» Л. Чуковской, произведения А. Солженицына, А. Бека, В. Гроссмана, А. Жигулина, В. Дудинцева и др.); «возвращенная» литература (литература русского зарубежья), «возвращенное» литературоведение (труды Д. Святополка-Мирского, М. Слонима, М. Алданова, А. Синявского, Г. Померанца и других).

В эти годы возник большой интерес к документальной и мемуарной литературе (напечатаны «Дни» В. Шуглина, «Конь бледный» В. Ропшина, лекция М. Волошина «Россия распятая», мемуары И. Одоевцевой, дневники З. Гиппиус, М. Пришвина, К. Чуковского, письма А. Платонова, Е. Замятина и многое другое).

Нужно отметить, какое важное место заняла в 90-е годы «филологическая проза». Ее основоположником в литературе советского периода были Ю. Тынянов («Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара», «Пушкин») и В. Каверин («Скандалист, или Вечера на Васильевском острове»). В 90-е годы в печати появились «Дар» и «Приглашение на казнь» В. Набокова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака, «Воскресение Маяковского» и «Улица Мандельштама» Ю. Карабчиевского, «Пушкинский дом» А. Битова, «Как я старался не стать писателем» М. Кураева, «Сентиментальный дискурс. Роман с языком» Вл. Новикова и др.

Определенное место в современном литературном процессе заняла и «женская проза» («сентиментальная проза»), отличающаяся своей душевностью и желанием разобраться в сложности жизни, — проза Т. Толстой, Л. Петрушевской, С. Василенко, В. Токаревой, В. Нарбиковой, Н. Садур («вернулась» к читателю и «высокая» проза Л. Чуковской и Е. Гинзбург).

В 90-е годы XX в. прошла острая дискуссия о литературе соцреализма, которой многие критики отказывали в праве на существование. Во время споров литературу соцреализма называли «литературой государственной пользы», «официальным искусством», писали, что «соцреализм — это авангард по-сталински», «соцреализм — мутогенная культура», «соцреализм есть синтез революционной культуры, вершина ее радикализма»; соцреализм определялся как «пространство встречи языка и власти, а в пределе превращений — в метафору власти». Е. Добренко афористично обозначил своеобразие тоталитарной культуры как «культуры человеческой слабости», «бегства от страха», «социального титанизма», «идеологического магизма», «психогенной инженерии». Утверждалось, что этой культуре была присуща своя демонология, где мир героя не существует без мира врага и пространства угрозы¹.

Многие замечания участников дискуссий, несомненно, справедливы, но в спорах они иногда забывали, что в орбиту соцреализма были втянуты и художники, обладающие талантом, творческой индивидуальностью, которых привлекал пафос созидания, героизма, привлекал сильный, цельный человек. Во многих произведениях А. Толстого, Л. Леонова, М. Шолохова, А. Твардовского решалась проблема трагического взаимоотношения человека с миром и с самим собой; была прекрасная романтическая поэзия Э. Багрицкого, М. Светлова, И. Уткина; развивалось сатирическое направление в творчестве В. Маяковского, М. Зощенко, М. Булгакова, А. Платонова, И. Ильфа и Е. Петрова. Правда, в творчестве одного и того же писателя можно было встретить аналитическую тенденцию и приукрашивание действительности по ка-

¹ Скарлыгин Е., Добренко Е. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении // Новое литературное обозрение. 1996. № 18. С. 441 — 443.

нонам соцреализма. Достаточно сравнить, например, роман «Петр Первый» и повесть «Хлеб» А. Толстого, поэмы «Страна Муравия» и «По праву памяти» А. Твардовского. В «Поднятой целине» М. Шолохова вступают в противоречие драматическая острота ситуаций эпохи коллективизации и сглаженный финал. Все эти наблюдения заставляют задуматься над сложностью литературного процесса XX в. и, в частности, над неоднозначностью такого явления, как социалистический реализм.

В последней трети XX в. в литературе появилось такое художественное явление, как *постмодернизм*, в культуре которого была, по замечанию В. Курицына, «разорвана классическая зависимость означающего от означаемого», а русское слово «постмодернизм» «передает не совсем то значение, что обычно вкладывается в иноязычные аналоги»: оно воспринимается прежде всего как «после модернизма», как «поставангард»; у него также имеется синоним — «постмодерн». В. Курицын считает возможным употреблять этот синоним, так как существительное «постмодернизм» обозначает не «течение», не «школа», не «эстетика». В лучшем случае это чистая интенция, не очень к тому же связанная с определенным субъектом.

«Корректнее говорить не о „постмодернизме“, а о „ситуации постмодернизма“, которая так или иначе отыгрывается-отражается в самых разных областях человеческой жестикуляции. В лингвистике (постструктурализм), в философии (деконструктивизм), в изобразительном искусстве (концептуализм), в литературе и кинематографе, в религии, в экономике (своего рода приоритет рекламы над товаром: важнее производство не товара, а спроса на товар)»¹.

«Мировоззренческая противоречивость художников-постмодернистов, их попытки передать свое восприятие хаотичности мира сознательно организованным хаосом художественного произведения, скептическое отношение к любым авторитетам и как следствие — ироническая их трактовка, подчеркива-

¹ Курицын В. Русский Литературный Постмодернизм. М., 2000. С. 8–9.

ние условности художественно-изобразительных средств литературы ("обнажение приема") абсолютизируются постмодернистской критикой, превращаются в основные принципы художественности как таковой и переносятся на всю мировую литературу»¹.

Постмодернизм (фр. postmodernisme) — многозначный и динамически подвижный в зависимости от исторического, социального и национального контекста комплекс философских, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений. Прежде всего постмодернизм выступает как характеристика определенного менталитета, специфического способа мировосприятия, мироощущения и оценки как познавательных возможностей человека, так и его места и роли в окружающем мире. Постмодернизм прошел долгую фазу первичного латентного формообразования, датирующуюся приблизительно с конца Второй мировой войны (в самых различных сферах искусства: литературе, музыке, живописи, архитектуре и проч.), и лишь с начала 80-х годов был осознан как общеэстетический феномен западной культуры и теоретически отрефлексирован как специфическое явление в философии, эстетике и литературной критике².

«Говоря о литературоведческом постмодернизме как об особом направлении в критике, никогда не следует забывать, что на практике его представители, скорее как правило, нежели как исключение, дополняют один вид деятельности другой. Так, романисты А. Роб-Грийе и Дж. Барт являются авторами авторитетных среди постмодернистов теоретических книг, а „чистые“ теоретики М. Бланшо и У. Эко — создателями художественных произведений; итальянский семиотик и постмодернист У. Эко — автор „хрестоматийного“ постмодернистского романа „Имя розы“ и не менее популярного романа „Маятник Фуко“. Эссеистичность изложения, касается ли это художественной литературы или философской, литературоведческой, критической и т. д., вообще стала знаменем времени, и тон

¹ Постмодернизм // Современное зарубежное литературоведение: Энциклопед. справочник. М., 1999. С. 252.

² Там же. С. 245–246.

здесь с самого начала задавали такие философы, как Хайдеггер, Бланшо, Деррида и др.»¹.

С точки зрения И.С. Скоропановой, колыбелью теории постмодернизма является постструктурализм — направление философской мысли, возникшее в конце 60—70-х годов во Франции и США в качестве ревизии структурализма, игравшего главную роль в интеллектуальной жизни Запада в 50—60-е годы. Среди его создателей немало бывших структуралистов, занявшихся своеобразной самокритикой, попытавшихся разомкнуть структуру как закрытое, завершенное, лишенное изменений образование, развить заложенную в этом понятии идею «структуральности структуры». Сверхзадачей постструктурализма являлось исследование феномена тоталитаризма и тоталитарного сознания, их связи со структурой и языком, борьба с тотальностью во всех ее видах, активизировавшаяся под воздействием студенческих волнений в Париже в мае 1968 г. Поэтому для постструктуралистов неприемлемыми оказались те формы знания, которые претендуют на универсализм, обобщающий характер, обладание абсолютной истиной, что рассматривается как проявление «метафизики», «империализма» мышления. Утвердившиеся в сознании современного европейца истины/ценности они подвергают сомнению и переосмыслению в духе адогматизации. В самом общем плане постструктурализм можно охарактеризовать «как саморефлективную критику современной цивилизации и как общетеоретическое и методологическое основание для возрождения, высвобождения внутренних принципов, „неразрешимых“ противоречий современного мира»².

«Теория постмодернизма не только впитала важнейшие открытия постструктурализма, но оказалась настолько тесно с ним связанной определенным единством философских и общетеоретических положений, что возможно говорить о *постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистском* комплексе как широком и влиятельном интердисциплинарном по

¹ Постмодернизм // Современное зарубежное литературоведение: Энциклопед. справочник. М., 1999. С. 248—249.

² Керимов Т.Х. Постструктурализм // Современный философский словарь. М.; Бишкек; Екатеринбург, 1996. С. 391.

своему характеру течения в культурной жизни Запада 70—90-х годов, охватывающем различные сферы гуманитарного знания», — считает И.П. Ильин¹.

«На основе понятия „постмодерн“ возникло производное от него понятие „постмодернизм“, которое, как правило, используют применительно к сфере философии, литературы и искусства, для характеристики определенных тенденций в культуре в целом. Оно служит для обозначения: 1) нового периода в развитии культуры; 2) стиля постнеклассического научного мышления; 3) нового художественного стиля, характерного для различных видов современного искусства; 4) нового художественного направления (в архитектуре, живописи, литературе и т. д.); 5) художественно-эстетической системы, сложившейся во второй половине XX в.; 6) теоретической рефлексии на эти явления (в философии, эстетике). До настоящего времени термин „постмодернизм“ устоялся не окончательно и применяется в области эстетики и в литературной критике наряду с дублирующими терминами „постструктурализм“, „поставангардизм“, „трансавангард“ (в основном в живописи), „искусство деконструкции“, а также совершенно произвольно. Это связано с тем, что мы имеем дело с относительно новым, еще недостаточно изученным культурным феноменом, представления о котором продолжают уточняться»².

Модернизм, постмодернизм и постпостмодернизм относятся к тому пласту в искусстве, который в эстетике XX в. является неканоническим, неклассическим, если классической линией считать аристотелевско-винкельмановскую, гегелевско-кантовскую линии. Постмодернистская эстетика неканонична в силу своей принципиальной асистематичности, сознательного эклектизма, установки на расшатывание норм и критериев классической эстетики. М. Эпштейн так понимает суть изменений, происходящих в конце XX столетия: «...авангард, модернизм, структурализм были последними по времени возник-

¹ Постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернический комплекс // Современное зарубежное литературоведение. М., 1999. С. 105—108.

² Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М., 2002. С. 9—11.

новения школами, вырабатывающими некий обособленный художественный и философский язык, „иной“ и „более истинный“ по отношению к предыдущим. Теперь ситуация изменилась. Никакой монолог, никакой метод уже не могут всерьез претендовать на полное овладение реальностью, на вытеснение других методов, им предшествовавших. Все языки и все коды, <...> все философские школы и художественные направления теперь становятся знаками культурного сверхязыка, своего рода клавишами, на которых разыгрываются новые полифонические произведения человеческого духа»¹.

С точки зрения М. Эпштейна, «...постмодернизм был реакцией на утопизм — эту интеллектуальную болезнь будущего, которой была поражена вторая половина XIX и первая половина XX в. Будущее мыслилось определенным, достижимым, воплотимым — ему присваивались атрибуты прошлого. И постмодернизм с его обращением к утопии перевернул знаки и устремился к прошлому — но при этом стал присваивать ему атрибуты будущего: неопределенность, непостижимость, многозначность, ироническую игру возможностей. <...> Игра в прошлое-будущее, которая велась авангардизмом и постмодернизмом, сейчас завершается вничью. Это особенно ясно в России, где посткоммунизм быстро уходит в прошлое вслед за самим коммунизмом. Возникает потребность выйти за пределы утопий и резанирующих на них пародий»².

Эпштейн прогнозирует «радикальный переход от конечности к началности как к модусу мышления» и для обозначения этого сдвига предлагает приставку «прото», заменяющую «пост» и указывающую на прафеноменальность явления, судьба которого еще принадлежит будущему, точнее — одной из возможностей будущего (парадокс «будущего в прошлом», выявленный Жаном Франсуа Лиотаром). В число таких прафеноменов, способных предопределить своеобразие новой литературы, Эпштейн включает понятия «мерцающая эстетика», «новая искренность», «новая

¹ Эпштейн М. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 385.

² Эпштейн М. Прото, или Конец постмодернизма // Знамя. 1996. № 3. С. 196 — 197.

сентиментальность», «новая утопичность», прошедшие очищение постмодернизмом и получающие со-слагательный модус.

Термин «постмодернизм» в Западной Европе и США утвердился в 80-е годы XX в., а в России, появившись в то же время, оказался «скомпрометированным» в силу привычных эстетических стереотипов, хотя в эти же годы в сознание ворвалось множество художественных идей, стилей, форм — «задержанная литература», «полочные» фильмы и спектакли, «другая» живопись и музыка, искусство трех волн эмиграции, новое прочтение советской классики, произведения прозаиков Вен. Ерофеева, В. Пелевина, В. Пьецуха, В. Нарбиковой, В. Сорокина, М. Берга, Т. Толстой, поэтов Д. Пригова, А. Парщикова, Т. Кибирова, А. Еременко, И. Жданова, Вс. Некрасова и др., что говорит о сложившемся искусстве постсоцреализма и о его специфике. При всей условности и неполноте таких течений, как *соц-арт*, *метаморфизм*, *метареализм*, *феноменализм*, *концептуализм* как разновидностей постмодернизма, появление таких течений — признак укоренения этого нового феномена в литературе. При этом нельзя забывать, что у него были предшественники, опыт которых нельзя отвергать, — это В. Набоков, Г. Газданов, обэриуты, О. Мандельштам, с одной стороны, и В. Аксенов, Саша Соколов, И. Бродский — с другой¹.

«Современные западные исследователи, объясняя феномен возникновения постмодернизма, связывают его в первую очередь с кризисом буржуазного сознания... <...>

Взлет искусства постмодернизма в России (в самых разных его видах и родах: музыке, живописи, скульптуре, литературе и т. д.) заставляет с настороженностью относиться к попыткам свести этот феномен к кризису лишь одной конкретной формы общественного сознания. Очевидно, более правы те теоретики — У. Эко и Д. Лодж, которые считают неизбежным появление подобного феномена при любой смене культурных эпох, когда происходит „слом“ одной культурной парадигмы и возникновение на ее обломках другой. Причины подобной смены могут быть самыми разными: политического, социального, научно-технического и мировоз-

¹ Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 10–11.

зренческого плана. <...> Ощущение исчерпанности старого и непредсказуемости нового, грядущие контуры которого столь невняты, что не обещают ничего определенного и надежного, и делают постмодернизм, где этот настроенческий комплекс отразился явственнее всего, выражением „духа времени“ конца XX в...»¹.

Авторы статьи «Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме» Н. Лейдерман и М. Липовецкий замечают, что «постмодернизм возникает как духовный исход» из страшных исторических событий, переживаемых человечеством: «Не потому ли на Западе первые классические образцы постмодернизма появляются уже после Второй мировой войны, а у нас лишь с середины 60-х годов, после поражения оттепели (В. Ерофеев, И. Бродский, А. Битов с «Пушкинским домом»), исход, за которым можно ожидать (хочется ожидать!) возвращения души человека в уже забытые, утраченные масштабы вечной истории личности»².

Появление очень разных произведений вызвало неоднозначную реакцию критиков, породив полярные оценки постмодернизма. В. Курицын сказал о нем, как о «самой живой, самой эстетически актуальной части современной культуры»³; Р. Гальцева обозначила его как «философский памятник скуке»⁴; В. Малухин назвал «эстетическим беспределом»⁵.

Позитивные суждения о российском постмодернизме, попытки выявить его сущностные черты есть в работах М. Эпштейна, В. Курицына, В. Ерофеева, М. Липовецкого, А. Тимофеевского, А. Якимовича, А. Зорина, К. Степаняна и др.⁶

¹ Постмодернизм // Современное зарубежное литературоведение. С. 254.

² Лейдерман Н. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме. № 7. С. 234.

³ Курицын В. Постмодернизм: Новая первобытная культура // Новый мир. 1992. № 2.

⁴ Гальцева Р. Борьба с Логосом. Современная философия на журнальных страницах // Новый мир. 1994. № 9.

⁵ Малухин В. Пост без реализма // Известия. 1991. 8 мая.

⁶ См. о постмодернизме: Степанян К. Реализм как заключительная стадия постмодернизма // Знамя. 1992. № 9; Тимофеевский А. В самом нежном саване // Искусство кино. 1988. № 8; Эпштейн М. После будущего. О новом сознании в литературе // Знамя. 1991. № 1; Якимович А. Утраченная Аркадия и разорванный Орфей.

«Начало постмодернизма», по мнению Н. Лейдермана и М. Липовецкого, было, можно сказать, ярмарочно-праздничным; калейдоскопическая пестрота и яркость всех этих клочков, осколков, лоскутьев бесмысленного мира ошеломляла, веселила глаз. Есть ведь и в хаосе своя прелесть. Азарт бесконечного обновления, интрига открытий, ветер движения. Демократическая вольность обращений с общепризнанными идолами и святынями. Веселая игра в относительность всего и вся, но веселье в жанре «пира во время чумы».

Все эти откровения и преобразования постмодернизма привели к культурной ситуации, которая, мягко говоря, не вселяет оптимизма. В связи с этим уместной кажется горькая гипотеза Мераба Мамардашвили об отражении в культуре антропологической катастрофы, «то есть перерождением каким-то последовательным рядом превращений человеческого сознания в сторону антимира теней или образов, которые в свою очередь тени не отбрасывают, перерождением в некоторое зазеркалье, составленное из имитаций жизни».

Формула постмодернизма, не так ли? Да, неотделимая заслуга отечественного постмодернизма состоит в том, что он заполнил этот «антимир теней» пестрым, хаотичным, живым многоголосьем языков культуры, отлив, таким образом, открывшуюся иллюзорную действительность. Но именно потому он обернулся тем, что Мамардашвили называл символом смерти. Смерти реальности, прежде всего. Кстати, наблюдаемые в текущей постмодернистской словесности автоматизация и самих

Проблемы постмодернизма // Иностранная литература. 1991. № 8; *Его же*. О лучах Просвещения и других световых явлениях (культурная парадигма авангарда и постмодернизма) // Иностранная литература. 1994. № 1; *Лещев С.В.* Постструктуралистские медитации: текст, символ, идеология. М., 1998; *Курицын В.* Русский Литературный Постмодернизм. М., 2000; *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург, 1997; *Лейдерман Н.Л.* Теоретические проблемы изучения русской литературы XX в. // Русская литература XX в.: направления и течения. Екатеринбург, 1992. Вып. 1; *Лейдерман Н., Липовецкий М.* Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // Новый мир. 1993. № 3; *Ермолин Е.* Собеседники Хаоса // Новый мир. 1996. № 6; *Штурман Д.* Дети утопии // Новый мир. 1994. № 10; *Басинский П.* Возвращение // Новый мир. 1993. № 11; *Богданова О.В.* Современный литературный процесс. СПб., 2001.

«символов смерти» служат свидетельством того, что наступил «к р и з и с к р и з и с а».

Доказательством этому служит угасающий интерес читателя к постмодернистским произведениям и оживлением интереса к реализму. К. Степанян выявил эстетический феномен в произведениях Вл. Маканина, Л. Петрушевской, А. Королева, («Голова» Гоголя), М. Харитонова (Сундучок Миклашевича), Ф. Горенштейна («Псалом») и других, заключающийся в том, что в традиционную реалистическую поэтику происходит органичное проникновение постмодернистских элементов, отчего возникает эффект взаимного освещения этих противостоящих друг другу художественных систем. Он рассуждает в своей статье «Реализм как заключительная стадия постмодернизма» о «новом реализме», определяющими чертами которого является вера авторов в р е а л ь н о е существование высших духовных сущностей и стремление «обратить к ним (именно к ним, а не в свою веру) читателя», а также попытки «синтеза традиционно идейного взгляда на мир с субъективным», подчеркнуто личностным и индивидуальным.

Авторам статьи «Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме» кажется, что выявленные К. Степаняном черты можно обнаружить в романах А. Белого и Ф. Сологуба, а также в русской прозе В. Набокова. По их наблюдениям, в литературе XX в. происходили «структурные глубочайшие мутации реализма» в прозе А. Ремизова, Е. Замятина, Б. Пильняка, М. Булгакова, особенно в романах А. Платонова и в поэзии О. Мандельштама и Б. Пастернака 30-х годов, позже — в произведениях В. Некрасова («В окопах Сталинграда»), А. Солженицына («Один день Ивана Денисовича»), В. Гроссмана («Жизнь и судьба») и других.

Ранее других кризис русского реализма ощутил Достоевский, увидев «вместо целесообразного космоса развернувшуюся бездну и, ужаснувшись ей, стал, с одной стороны, подвергать сомнению самое мироустройство, а с другой — лихорадочно, интенсивно искать разрешения противоречий в широком спектре ценностей — от Божьей воли до слезинки ребенка. Этот кризис ощутили все крупные реалисты, которые искали способы преодоления внутренней не-

способности реализма постичь „бездны“. Но и само художественное сознание рубежа XIX – XX вв. искало и н ы е (символистские, авангардистские), лежащие за пределами реализма, пути освоения мира, оказавшегося сложнее, таинственнее и страшнее, чем его полагала прежняя реалистическая парадигма <...> Творческий метод, формировавшийся на основе такой „парадигмы художественности“, мы называем *постреализмом*».

Г. Айги в своей статье предложил ввести для обозначения этого метода термин «экзистенциальный реализм», считая, что А. Платонов, М. Зощенко и обэриуты в 30-е годы создали «великую экзистенциальную литературу»¹.

В творческом плане первооткрывателем новой эстетики был М.М. Бахтин. В сущности, он заложил основы новой, р е л я т и в н о й э с т е т и к и, которая предполагает взгляд на мир как на вечно меняющуюся, текучую данность, где нет границ между верхом и низом, вечным и сиюминутным, бытием и небытием².

В России развитие постмодернизма как художественной тенденции в 70–80-е годы было связано с отталкиванием от соцреалистического канона. Постмодернизм стремился осмыслить мир как тотальный Хаос, но в отличие от ранее известных форм модернизма (символизма, экспрессионизма), постмодернизм пытался существовать в мире Хаоса по правилам, диктуемым Хаосом.

Исследователи этого феномена показали, что объективная реальность в постмодернизме исчезает, принцип претворения обозначает формула «мир как текст», то есть объективная реальность замещается художественными и культурными фантомами (симулякрами), которые сами себя дискредитируют³.

Поэтика постмодернизма, с точки зрения Н.Б. Маньковской, поливалентна, о чем свидетельствуют такие ее устоявшиеся метафорические характеристики, как «дисгармоничная гармония», «асимметричная симмет-

¹ Айги Г. // Вопросы литературы. 1991. № 6.

² Лейдерман Н., Липовецкий М. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // Новый мир. 1993. № 3.

³ Тюла В.И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XIX в. Самара, 1998. С. 96–143.

рия», «интертекстуальный контекст», «поэтика дуализма» и т. д.¹ Применительно к литературному постмодернизму это находит выражение:

- в появлении новых, гибридных литературных форм за счет:
 - а) соединения как равноправных языка литературы с различными языками научного знания, создания произведений на грани литературы и философии, литературы и литературоведения, литературы и искусствоведения, литературы и истории, литературы и публицистики (скрепление образа и понятия);
 - б) актуализации так называемых «второстепенных» жанров: эссе, мемуаров, житий, апокрифов, летописей, комментариев, трактатов, палимпсестов и т. д., «мутирующих» с «ведущими» литературными жанрами и между собой; «мутации» жанров высокой и массовой литературы;
- в цитатно-пародийном дву-/многоязычии; пастишизации;
- в ризоматике;
- в растворении голоса автора в используемых дискурсах;
- в игре с «мерцающими» культурными знаками и кодами²;
- в трагедийном снижении классических образцов, иронизировании и пародировании³;
- в использовании культурфилософской постструктуралистской символики «мир — текст — книга — словарь — энциклопедия — библиотека — лабиринт» и ее вариантов;
- в двууровневой или многоуровневой организации «двуадресного» текста.

В развитии постмодернизма в русской литературе исследователи выделяют три периода:

- конец 50-х — начало 70-х годов — период становления;

¹ Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» // Введение в эстетику постмодернизма. М., 1995. С. 118.

² «...Коды — это определенные типы уже виденного, уже читанного, уже сделанного; код есть конкретная форма этого уже...»

³ Смысл пародийности — «не осмеяние всех существующих моноязыков в их претенциозности и ограниченности, а преодоление этой ограниченности...».

- конец 70-х — 80-е годы — утверждение в качестве литературного направления, в основе эстетики которого лежит постструктуралистский тезис «мир (сознание) как текст» и основу художественной практики которого составляет деконструкция культурного интертекста;
- конец 80-х — 90-е годы — период легализации.

Границы периодов, безусловно, относительны и не имеют жесткой закреплённости.

К первой волне русского постмодернизма И.С. Скоропанова относит творчество поэтов и прозаиков, заимствовавших у модернистов нового поколения, реставрация которого осуществлялась в послесталинские годы в условиях андерграунда (И. Бродский, В. Соснора, Г. Айги, Е. Харитонов, Л. Губанов и др.), стремление к эстетическому обновлению искусства слова, утверждение идеи отрицательного отношения к ангажированной литературе, идеи самоценности искусства, повышенный интерес к работе с языком. Это А. Терц (А. Синявский) («Прогулки с Пушкиным»), А. Битов («Пушкинский дом»), Вен. Ерофеев («Москва — Петушки»), поэты И. Бродский, Вс. Некрасов, Л. Рубинштейн, Д. Пригов. Их исследователь относит к приверженцам *лирического* постмодернизма. Они использовали авторские маски: эрудит/«литературный бандит» Абрам Терц, эрудит/юродивый Венедикт Ерофеев, гений/паяц Иосиф Бродский.

Во втором периоде развития русского постмодернизма (конец 70-х — 80-е годы) создавали свои миры-тексты и приверженцы *лирического* постмодернизма: появляются эрудит/графоман Евгения Попова, эрудит/инфантил Саша Соколова, а также два новых типа модернизма — *шизоаналитический* и *меланхолический*.

К *шизоанализу* обратились В. Ерофеев («Жизнь с идиотом») и В. Сорокин («Норма»). Они пользовались так называемым «шизофреническим языком» (по Делезу) — «неартикулируемым» языком «желания» (коллективного бессознательного). Русский *шизоаналитический* постмодернизм — самый жуткий и мрачный.

Меланхолический постмодернизм пришел в литературу вместе с романами Саша Соколова («Палисандрия») и М. Берга («Момемуры», «Рос и я»). Он отразил разочарования в ценностях эпохи модерна, оценивая с учетом данных *шизоанализа* исторический прогресс, исповедуя

исторический пессимизм и в то же время печальное «примирение» с историей. Русский меланхолический постмодернизм — самый печальный: он отвергает все иллюзии относительно «светлого будущего» человечества, ориентирует на индивидуальный поиск спасения.

В 70 — 80-е годы влияние постмодернизма было крайне ограниченным из-за его нелегального статуса, отрыва от мировой культуры (в том числе и от литературы русского зарубежья).

Положение начинает меняться на рубеже 80 — 90-х годов, когда постмодернизм смог открыто заявить о себе как о сложившемся литературном направлении со своей эстетикой и традициями. Он заставил многое переосмыслить и стал фактором, влияющим на культуру в целом.

Пришел он на волне так называемой «возвращенной» литературы. Но поэму Вен. Ерофеева, «Пушкинский дом» А. Битова, «Душу патриота, или Различные послания к Ферфичкину» Е. Попова советская критика трактовала с позиций реалистической эстетики, так как с постмодернистской была не знакома. Ощущая, что эти произведения не вписываются в общие рамки, их стали относить к «новой волне», «другой прозе», «другой литературе». Прояснили специфику постмодернистского искусства критики и культурологи В. Курицын, М. Эпштейн, М. Айзенберг, В. Руднев, В. Линецкий, М. Берг, М. Липовецкий и др. Многие писатели и поэты-постмодернисты приняли участие в этом процессе (В. Ерофеев, Д. Пригов, Вс. Некрасов, Л. Рубинштейн и другие).

Постмодернизм становится предметом изучения и дискуссий. Этому способствовало и издание на русском языке работ Р. Барта, Ж. Бодрийяра, Ж. Делеза, Ж. Дерриды, Ю. Кристевой, М. Фуко, У. Эко и других, а также монографии М. Липовецкого «Русская постмодернистская литература» (1997).

Постмодернизм в противовес идеологизированной в советское время русской литературе нес с собой идею раскрепощения и новый язык, звал «выстирать все заношенные слова» (Вик. Ерофеев), вобрать в себя все открытия, сделанные в мировой культуре, обрести современное мышление в масштабах человеческой цивилизации и плюрализм.

С конца 80-х — в 90-е годы постмодернистские произведения создавали В. Соснора, В. Пьецух, Т. Тол-

стая, А. Иванченко, Л. Петрушевская, В. Нарбикова, В. Гареев, М. Волохов, М. Шишкин, А. Волос, Д. Галковский, Д. Быков и многие другие.

Если говорить о типах постмодернизма, разрабатываемых художниками слова, вырисовывается следующая картина.

К *нарративному постмодернизму*, воспринимающемуся как самая традиционная из его форм, чаще обращаются писатели старшего поколения, сменившие свою эстетическую ориентацию. Можно сослаться на такие произведения, как «Лорд и егерь» З. Зиника, «Александрейцы» В. Сосноры, «Новая московская философия» В. Пьецуха.

Линию *лирического постмодернизма* (с характерной для него авторской маской гения/клоуна) продолжили И. Яркевич («Как я и как меня»), В. Степанцов («Отстойник вечности»), К. Григорьев («Нега»), А. Добрынин («Избранные письма о куртуазном мапьеризме»), В. Друк («Коммутатор»), некоторые другие писатели.

В книге Д. Галковского «Бесконечный тупик» *лирический постмодернизм* трансформируется в *лирико-постфилософский*. Травестированный образ автора-персонажа удерживает здесь во взаимном притяжении элементы колоссального по объему, «рассыпающегося» мира — текста, сотканного из «материала» философии и литературы.

Обрели своих последователей и представители *шизоаналитического постмодернизма*: это прежде всего Е. Радов («Змеесос»), М. Волохов («Непорочное зачатие»), В. Ерофеев («Страшный суд»), В. Сорокин («Сердца четырех»).

Укрепляются позиции *меланхолического постмодернизма*, о чем свидетельствует появление романов В. Шарова «До и во время» (1993), М. Шишкина «Всех ожидает одна ночь» (1993), В. Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996) и других.

Завершение А. Битовым романа-странствия «Оглашенные» (1995) означало появление русской разновидности *экологического постмодернизма*, занимающего одно из центральных мест в западном постмодернистском искусстве.

Но в 90-е годы стало заметно, что у русского постмодернизма появились свои штампы, что обозначи-

ло опасность самоповторения, трудность в освоении новых культурных галактик¹.

Многое убеждает в том, что постмодернизм не только «отшумевший дождь», но и мост в будущее. В. Ерофеев считает: «Приходится все-таки идти вперед, а не назад...»². М. Эпштейн утверждает, что модернизм завершает эпоху модерна, постмодернизм начал эпоху постмодерна, являясь ее первым периодом, и использует такие термины, как «эпоха модерности», «эпоха постмодерности». Он пишет о постпостмодернизме как новой фазе развития литературы, хотя и отталкивающейся от предшествующей, но тесно связанной с ней³.

И.С. Скоропанова заключает свой труд по исследованию русской постмодернистской литературы таким умозаключением: «Как и писатели-реалисты, писатели-постмодернисты не гарантированы от неудач, создания слабых, вторичных, малоинтересных произведений. Все в конечном счете определяется мерой таланта, а не фактом принадлежности к тому или иному направлению. Не сбрасывая со счета «огрехов» постмодернизма, породившего и массовую постмодернистскую продукцию, следует тем не менее признать, что в условиях кризиса, переживаемого русской литературой, именно постмодернизм прежде всего несет в общество новые идеи и концепции, способы освоения реальности.

<...> Считается, что средний срок активного бытования литературного направления или течения в XX в. составляет тридцать лет. Хотя русский постмодернизм существует уже примерно столько же времени и свой пик уже, кажется, миновал, аномальность условий его развития, искусственная суженность сферы распространения обусловили появление у него второго дыхания после легализации в конце 80-х — в 90-е годы, которые дали ряд талантливых произведений, обогативших русскую литературу. По той же причине возможности русского постмодернизма еще не исчерпаны. Какие-то его

¹ Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М., 2002. С. 74–79, 220–224, 348–356.

² Ерофеев В. Разговор по душам о виртуальном будущем // Страшный суд: Роман. Рассказы. Маленькие эссе. М., 1996. С. 564.

³ Эпштейн М. Парадоксы новизны. М., 1988.

ветви отмирают, другие продолжают плодоносить; не исключено, что появятся и новые побеги»¹.

Тексты постмодернистских произведений наполнены интертекстуальными переключками и аллюзиями, как, например, тексты Вик. Ерофеева («Ночная красавица»), В. Пьецуха, Е. Попова, гротескно-пародийные стихи Д. Пригова и Т. Кибирова.

Один из распространенных видов макета — постмодернистская цитата. Считается, что автор умирает в тот момент, когда читатель начинает осваивать содержание книги. Очевидным примером успешной работы с макетами служит В. Сорокин: «На протяжении первой половины текста он выстраивает декорации, воспроизводящие не только облик, но и материал оригиналов; на протяжении второй половины рушит созданные конструкции...»². В последние годы заметно, что В. Сорокину стало тесно в рамках «макетной» техники. Это подтвердил роман «Голубое сало», который стал, по мнению критиков, неудачей писателя. Причину этой неудачи объяснил М. Липовецкий в статье «Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе»: «Фокус сорокинского стиля состоит в том, что ему подвластно иметь то письмо, которое основано на концепции гармонии человека с миром (органичной, как у Толстого или Пастернака, или насильственной, как в соцреализме)... Но ничего подобного не получается, когда в качестве „материала“ берется эстетика, обостренно передающая разрывы, дисгармонические надломы и гротески истории, культуры, психики — будь то Достоевский, Набоков или Платонов». Содержание романа В. Сорокина и составляет история о том, как в Сибири ученые вывели клоны Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова, А. Платонова, В. Набокова, А. Ахматовой, Б. Пастернака. Продуктом эксперимента становится написание клонами текстов, отвечающих стилистике их прообразов, что выглядит пародийно. Сорокин пытается доказать свое право жонглировать литературными авторитетами. Героями его романа становятся многие писатели (Вл. Орлов, Саша Соколов,

¹ Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М., 2002. С. 524–525.

² Славникова О. Спецэффекты в жизни и литературе // Новый мир. 2001. № 1. С. 197.

брatья Стругацкие и другие). Фактически роман В. Сорокина — это объяснение в любви русской словесности¹. Предшественниками В. Сорокина по своему тяготению к андерграунду 60-х годов были С. Соколов («Палисандрия») и Э. Лимонов («Палач») с их монологичностью и натурализмом сексуальных сцен.

В. Пелевин своими успехами был обязан, в частности, умению видеть спецэффекты позднего соцреализма («Чапаев и Пустота»); частью его творческой лаборатории всегда была «машина трюка». В романе «Generation "П"» В. Пелевина есть компьютеры, наркотики, рекламные трюки, фантастические чудеса и немножко буддизма.

По мысли И. Шайтанова, «постмодернизм — реакция на то, что слово утратило центральную позицию в культуре в целом. Это связано и с крушением глобальных идеологий, <...>, в частности — утопии гуманизма; и с компьютеризацией (виртуальная реальность если не вытесняет, то, во всяком случае, теснит словесную реальность); и с новым статусом молодежной культуры, возвращающейся к первобытному синкретизму. <...> Термином „синкретизм“ Веселовский описал первоначальное состояние нарождающейся культуры — нерасчлененность, в котором нельзя сказать: вот словесное искусство, вот музыка, вот танец...»².

Интересна точка зрения Н.Л. Лейдермана, который в различных течениях модернизма выявил разные подходы к эстетическому освоению мира как Хаоса. Этот подход позволяет осмыслить с и м в о л и з м как попытку вырваться из объятий Хаоса; э к с п р е с с и о н и з м как стремление выразить свой ужас перед ним и помочь осознать, что разрушение — не путь человечества; обэриуты увидели и попытались показать всю бессмыслицу Хаоса; литература п о с т м о д е р н и з м а пыталась найти компромисс с миром Хаоса, а литература п о с т р е а л и з м а вступила с ним в спор и противопоставила ему волю и разум человека³. Хотя

¹ Подробнее см.: Шаталов А. Владимир Сорокин: в поисках утраченного времени // Дружба народов. 1999. № 10. С. 204–207.

² Шайтанов И. Не требовать шедевров // Литературная газета. 4–10 февр. 2004. № 5. С. 6.

³ Лейдерман Н.Л. Об изучении теории литературы в старших классах // Литература в школе. 2000. № 5.

надо заметить, что уже романтизм отражал представление о мире как о враждебном человеку хаосе.

Многие исследователи размышляют о концепции русской литературы XX в. Наиболее взвешенную точку зрения высказывает М.М. Голубков, убежденный, что ее развитие во многом определялось взаимодействием нескольких альтернативных художественных систем, направлений и стилей: «Восприятие литературы как явления в определенном смысле автономного, способного к имманентному внутреннему развитию, импульсом которого является своего рода „химическая реакция“ между альтернативными эстетическими системами, концепциями мира и человека, дает возможность сформулировать одно из самых необходимых и очевидных условий нормального развития литературы. Прежде всего в литературном процессе (реальном, живом) не может быть единомыслия. Живой литературный процесс — это взаимодействие, притяжение и отталкивание различных художественных концепций»¹. В наступившем XXI в. теоретики и историки литературы еще не раз будут обращаться к достижениям и потерям литературы XX в.

«Модернизм как тип культуры оказал огромное влияние на художественный процесс в XX в. Он осуществил ревизию всей системы духовных ценностей, опровергнув окаменелые представления и установления, дал мощный импульс обновлению художественного сознания. Колоссальным завоеванием именно модернизма стало то, что, романтически отталкиваясь от эмпирической практики повседневного существования, он придал миру человеческого духа статус самоценной высшей бытийственной реальности. Воздействие модернизма на художественное развитие в XX в. широко и многосторонне, он привлекал художников практически в течение всего столетия.

Но и макрообраз Космоса как эстетической меры, предполагающей наличие некоей всеобщей объективной истины бытия, высшего смысла человеческого существования, сохраняет свою эвристическую роль в искусстве XX столетия. Что касается России, то здесь было особенно мощным влияние *реалистического направления* — этой системы классического типа. Достаточно назвать

¹ Голубков М.М. Утраченные альтернативы. М., 1992. С. 6–7.

прозу И. Бунина, «Белую гвардию» М. Булгакова, «Лето Господне» И. Шмелева, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Города и годы» и «Братьев» К. Федина, «Хождение по мукам» и «Петра I» А. Толстого, исторические романы М. Алданова. Если же вспомнить хотя бы «поэмы в прозе» 1920-х гг., романы-феерии А. Грина и новеллы К. Паустовского, поэзию М. Светлова, Э. Багрицкого, П. Васильева, то окажется, что и *романтическая традиция* не была забыта. В русской литературе XX в. также сохраняла свою действенность и *просветительская традиция*, которая генетически связана с классицизмом (например поэзия Н. Заболоцкого после «Столбцов», философская проза М. Пришвина, «Перед восходом солнца» М. Зощенко)¹.

Для XX в. вообще характерна большая гробность и изменчивость историко-литературных систем. Здесь наряду со сложившимися, относительно целостными литературными направлениями действуют художественные тенденции, которые тяготеют к образованию направлений, но не кристаллизуются в историко-литературную систему. Они либо превращаются в некую силовую линию, точнее — в художественную интенцию, которая питает поиски многих последующих литературных течений и школ («акмеизм»); либо, сплетаясь на очень короткое время в системы типа литературного направления, вновь расплетаются на целый пучок нитей, заряжающих творческой энергией другие литературные течения и потоки («натурализм, экспрессионизм»²).

¹ Это явление анализируется в ряде работ, посвященных типологии социалистического реализма. В условиях, когда официально дозволенным творческим методом в советской литературе был социалистический реализм, исследователям приходилось «маскировать» иные художественные тенденции, обнаруживаемые в советской литературе, под термином «стилевые течения в направлении социалистического реализма». Р.В. Комина, например, относила просветительскую традицию к «философско-аналитическим стилям» (см.: Комина Р.В. Современная советская литература: Художественные тенденции и стилевое многообразие. М., 1978. С. 96—124). Н.К. Гей вводил эту традицию в русло течения, которое он называет «условно-конструктивным» (Гей Н.К. Богатство творческого метода и творческие течения // Литературные направления и течения. М., 1975).

² Подобный взгляд на натурализм обосновывается в работе В.А. Миловидова «Поэтика натурализма» (Тверь, 1996). О воздействии экспрессионизма, пережившего расцвет в 1910-е гг., на художественное развитие в последующие десятилетия свидетельствуют

Еще одна особенность литературного процесса в ХХ в. — это появление вторичных художественных систем, конструктивным принципом которых является демонстративное диалогическое сцепление старой и новой «методных» структур. Это, как правило, системы, обозначаемые при помощи приставки «нео-». Наиболее отчетливо этот конструктивный принцип проступает в неоромантизме: например, в рассказах-легендах молодого Горького романтический бинарный мир представлен в «оправе» мира реалистического, организованного по принципу взаимодействия характеров и обстоятельств, в «Одесских рассказах» И. Бабеля романтический архетип (легенды о благородных разбойниках) травестирован «низкой» фактурой (миром налетчиков Молдаванки), а в пьесах Е. Шварца мир социально-политического гротеска соотнесен с просвечивающим сквозь него сказочным архетипом. Современные исследователи говорят также о неосентиментализме, фиксируя его в русской литературе конца 1930-х гг. (А. Афиногенов, К. Паустовский, Р. Фраерман и др.)¹. И в самом деле, хотя неосентиментализм был маргинальной линией литературного процесса в ХХ в., но линией живучей, которая время от времени заявляла о себе значительными произведениями.

Все эти направления и интенции сосуществуют в едином культурном пространстве, создавая густую, многоцветную лоскутную художественную ткань века.

Это свидетельствует прежде всего о масштабности спора, который шел в искусстве ХХ в. Его можно назвать *спором о сущностях*. Все ищут костяк, основу,

написанные в разное время и существенно различающиеся в методологическом плане исследования: Эльяшевич А. Лиризм, экспрессия, гротеск: О стилевых течениях в литературе социалистического реализма. Л., 1975; Скороспелова Е.Б. Идеино-стилевые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов. М., 1959. С. 49–77; Голубков М.М. Утраченные альтернативы: Формирование монистической концепции советской литературы. 20–30-е гг. М., 1992. С. 177–197; Пестова Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999.

¹ Впервые феномен неосентиментализма в советской литературе отмечен в работе А. Гольдштейна «Скромное обаяние социализма: Неосентиментализм в советской литературе 30-х годов» (Новое литературное обозрение. 1993. № 4). То же см. в кн.: Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом: Опыты поминальной риторики. М., 1997. С. 153–174.

остов человеческого бытия — ведь каждая парадигма «методного» типа есть мирообъясняющая художественная структура. Ищут и не находят, убеждают и опровергают, пытаются создать новые мифологемы и апеллируют к старым, признанным архаическими моделям мира. Поэтому и в творческой практике некоторых больших художников наблюдается сосуществование разных «методных» структур, «возвращение» от исторически более новых к «старым» методам. Примеры тому: почти одновременное создание неоромантических, натуралистических и «интеллектуальных» (по Б.В. Михайловскому — «героико-иронических») произведений в прозе Горького 1890-х гг., возвращение Л. Андреева после экспрессионистской повести «Красный смех» (1905) и экспрессионистских драм «Жизнь человека» (1906), «Анатэма» (1909) к реалистическим вещам («Дни нашей жизни», 1908, «Сашка Жегулев», 1911), оживление «памяти» символизма в «Поэме без героя» (1942) Анны Ахматовой.

И все же художественный процесс в XX в. имеет свой стержень, свою структурную ось — ею является взаимодействие классических и неклассических художественных систем. Это взаимодействие носило сложный и динамический характер: тут и полемическое взаимоотталкивание вплоть до травестирования и пародии, тут и невольное взаимопроникновение, тут и целеустремленное синтезирование. Переходы, переливы, сплавы классических и модернистских структур стали в высшей степени характерной чертой литературного процесса в России XX в.»¹

Разобраться в сложностях художественного процесса, в котором, по замечанию И.А. Гурвича, «поэтика смыкается с эстетикой, вопрос о художественных решениях, о творческой дерзости перерастает в вопрос о границах искусства, о его онтологических критериях», а «внутрилитературное движение дополняется динамикой воспринимающего сознания, по-разному реагирующего на литературные новации, нередко весьма рискованные»², и помогает теория литературы.

¹ См.: *Лейдерман Н.* Современная русская литература. 1950–1990-е годы: В 2 т. М., 2003. Т. 1. С. 15–17.

² *Гурвич И.А.* Проблематичность в художественном мышлении (конец XVIII — XX вв.). Томск, 2002. С. 4.



Контрольные вопросы и задания

1. Как трактуются термины «литературное направление», «литературное течение», «художественный метод»?
2. Охарактеризуйте нормативную эстетику русского классицизма.
3. Проанализируйте элементы классицизма и реализма в комедиях Д. Фонвизина «Недоросль» и А. Грибоедова «Горе от ума».
4. Расскажите о том, что нового внес сентиментализм в искусство и литературу. Докажите это на примере анализа одного произведения (по выбору).
5. Какова концепция романтического героя? Приведите примеры.
6. Проанализируйте одну из романтических поэм Дж. Байрона, А. Пушкина (по выбору).
7. Охарактеризуйте реализм как литературное направление. Расскажите о его видоизменениях в литературе XIX–XX вв.
8. Охарактеризуйте такое явление, как «модернизм».
9. Расскажите о развитии символизма в России.
10. Проанализируйте цикл А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме».
11. В чем было принципиальное различие между эстетикой символизма и акмеизма?
12. Расскажите о русском футуризме как самобытном художественном явлении.
13. Проанализируйте объективно-исторические условия возникновения художественного метода «социалистический реализм».
14. В чем причина появления постмодернизма в западной и русской литературах?
15. Охарактеризуйте различные точки зрения на понятия «постмодернизм» и «постреализм».
16. Какие три периода в развитии русского постмодернизма выделяют исследователи? Охарактеризуйте их. Назовите их представителей.
17. Проанализируйте одно из произведений постмодернистской литературы (по выбору).

ТЕКСТЫ СТАТЕЙ, РЕКОМЕНДУЕМЫХ СТУДЕНТАМ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ

Глава I. Понятие о художественном произведении

Л.В. Чернец
МИР ПРОИЗВЕДЕНИЯ*

Слово *мир* в литературоведении и критике часто используется как синоним творчества писателя, своеобразия того или иного жанра: мир Пушкина, Лермонтова, рыцарского романа, научной фантастики и т. д. Метафора *художественный мир*, как бы приравнивающая первичную и вторичную — вымышленную — реальность, очень удачна. Она включает в себе одновременно *со-* и *противопоставление*, что издавна рекомендовалось риторикой: «Противоположности чрезвычайно доступны пониманию, а если они стоят рядом, они [еще] понятнее...»¹. Названия многих исследований приглашают войти в мир писателя². Но в то же время в произведениях отражены реальные «миры», что подчеркнуто в некоторых заглавиях: цикл стихотворений А. Фета «Детский мир», «Страшный мир» А. Блока и др.

Есть и другое, смежное и более узкое значение «мира»: предметы, изображенные в произведении и образующие определенную систему. Под предметом имеется в виду «некоторая целостность, выделенная из мира

* Печатается по изд.: Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2000. С. 191–202.

¹ Аристотель. Риторика // Античные риторика. М., 1978. С. 142.

² Например: «В мире Пушкина» (М., 1974), «В мире Толстого» (М., 1978), «В мире Лескова» (М., 1983), «О художественных мирах» С.Г. Бочарова (М., 1985), «Грани комедийного мира» — раздел в книге Ю.В. Манна «Диалектика художественного образа» (М., 1987).

объектов», независимо от того, материальна или идеальна их природа¹.

Мир (иначе: предметный мир, предметная изобразительность) — сторона художественной формы, мысленно отграничиваемая от словесного строя. В словесно-предметной структуре художественного изображения именно предметы «обеспечивают» целостность восприятия, их мысленное созерцание определяет избранную писателем «единицу» образности, принципы детализации. Так, фраза: «Островом называется часть суши, со всех сторон окруженная водой» — законченное суждение, явно взятое из научного, учебного текста. В рассказе Чехова «Душечка» это действительно цитата из учебника по географии, которую произносит гимназист Саша и вслед за ним «душечка» Ольга Семеновна. Но художественной деталью фраза становится только вместе с комментарием повествователя к словам Ольги Семеновны: «Островом называется часть суши... — повторила она, и это было ее первое мнение, которое она высказала с уверенностью после стольких лет молчания и пустоты в мыслях».

Мир произведения представляет собой систему, так или иначе соотносимую с миром реальным: в него входят люди с их внешними и внутренними (психологическими) особенностями, события, природа (живая и неживая), вещи, созданные человеком, в нем есть время и пространство. Поскольку слова (знаменательные части речи) суть заместители, знаки предметов, предметная изобразительность свойственна всем родам литературы. Но наиболее развита и одновременно наиболее автономна она в эпосе, лироэпосе и драме, где есть система персонажей и оформленный сюжет².

¹ Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 525. Наряду с указанным философским значением распространено отождествление предмета с вещью как неодушевленным предметом (там же), в том числе в литературных работах. Так, А.П. Чудаков в составе «мира писателя» выделяет «предметы — природные и рукотворные», героев, обладающих «миром внутренним», и события (событийность). См.: Чудаков А.П. Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 8.

² Подробнее о составе предметного мира (предметной изобразительности) см.: Поспелов Г.Н. Мастерство и стиль // Вопросы методологии и поэтики: сб. статей. М., 1983; Хализев В.Е. Литературно-художественная форма в ее соотношении с содержанием // Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Поспелова. М., 1988. (Гл. VIII.)

Но можно ли представить мир произведения в отрыве от словесного воплощения? Ведь речь идет о литературе — искусстве слова. Конечно, в литературоведении это всего лишь аналитический прием. Но его законность подчеркивается практикой художественного перевода: на иностранном языке переданы прежде всего свойства мира произведения (и разве это так уж мало применительно, например, к романам Ч. Диккенса или пьесам Г. Ибсена?). А о родстве искусств, имеющих предметно-изобразительную основу, свидетельствуют «переводы» литературного произведения на «языки» живописи, графики, немного кино и др. Демон на картинах М. Врубеля достоин его литературного первоисточника.

Возможность мысленного вычленения мира из художественного словесного текста (речь, конечно, идет не о том, чтобы мыслить о предметах «без слов», но о том, что слова могут быть другими, насколько это возможно при обозначении тех же предметов) подтверждается и творческой историей ряда произведений — эпических и драматических (где предметы не так «сращены» со словами, как в стихотворной лирике). Вот что рассказывает о создании романа «Имя розы» (1980), действие которого происходит в бенедиктинском аббатстве XIV в., его автор У. Эко: «Я осознал, что в работе над романом, по крайней мере на первой стадии, слова не участвуют. Работа над романом — мероприятие космологическое, как то, которое описано в книге Бытия... <...> То есть для рассказывания прежде всего необходимо сотворить некий мир, как можно лучше обустроив его и продумав в деталях. <...> Первый год работы я потратил на сотворение мира. Реестры всевозможных книг — все, что могло быть в средневековой библиотеке. Столбцы имен. Кипы досье на множество персонажей, большинство которых в сюжет не попало. Я должен был знать в лицо всех обитателей монастыря, даже тех, которые в книге не показываются»¹. Между тем роман «Имя розы», исторический и одновременно пародирующий современные детективы, отличается стилистической изощренностью.

Другой пример — соавторство С.В. Ковалевской и шведской писательницы А.Ш. Леффлер, написавших интересную по своей концепции пьесу «Борьба за счастье» (1887). Пьеса состоит из двух частей: «Как было» и «Как могло быть», с одним составом персонажей, но с разными — печальной и счастливой — развязками, в зависимости от небольших, казалось бы, различий в характере главного героя. По свидетельству Леффлер, Ковалевская «не написала ни одной реплики, но она обдумала не только весь основной план драмы, но и содержание каждого акта в отдельности; кроме того, она доставила мне массу психологических данных для обработки характеров»¹. Трудно сказать, кто из соавторов внес больший вклад в создание пьесы.

Разграничение предметов речи, или «вещей» (лат.: *res*) и слов (*verba*) — проблема, имеющая долгую историю. Она обсуждается, иногда очень подробно, почти во всех «риториках» и «поэтиках», причем неизменно подчеркивается первичность предметов. Широко известны афористичные строки Горация из его «Науки поэзии» («К Пизонам»):

*Мудрость — вот настоящих стихов исток и начало!
Всякий предмет тебе разъяснит философские книги,
А уяснится предмет — без труда и слова погберутся.*
(Пер. М.Л. Гаспарова²)

Зависимость слов от предмета речи, или от предмета «подражания» (в котором, начиная с Платона и Аристотеля, видели сущность поэтического искусства), редко оспаривалась в истории литературоведения (теории, оправдывающие футуристическую «заумь», и пр.); не вызывает она особых сомнений и сейчас. Сложнее обстояло и обстоит дело с обоснованием принадлежности предметного мира к художественной форме. «Следовало ли мадам Бовари глотать мышьяк? Бросилась бы Анна Каренина под поезд, будь Толстой женщиной?»³ — перечисляет Ф. Уэлдон темы «живительных споров» читателей. Персонажи и сюжет —

¹ Леффлер-Кайянелло А.-Ш. Софья Ковалевская (Что я пережила с нею и что она сама рассказала мне о себе). СПб., 1893. С. 221.

² Квинт Гораций Флакк. Оды. Эпизоды. Сатиры. Послания. М., 1970. С. 375.

³ Уэлдон Ф. Письма к Алисе, приступающей к чтению Джейн Остин // Эти загадочные англичанки... М., 1992. С. 370.

это предметная сфера произведения, но, говоря о них, думают о концепции писателей, а также об отраженной в зеркале искусства реальной действительности, т. е. о содержании. Язык литературы не сводится к художественной речи. «Ошибочно... было бы считать, что литература говорит лишь одним языком. Вопреки сильно распространенному предубеждению, мир художественного произведения редко бывает ее конечной целью. Чаще всего литература говорит также и всеми возможными свойствами этого мира. В таких случаях мир получает права своеобразного другого „языка“, становится „средством коммуникации“»¹.

Как «язык», которым говорит художник, обращаясь к читателям, предметы подражания осознавались уже в рамках риторической традиции. Так, в «Поэтике» Ю.Ц. Скалигера соотношение *res* и *verba* уподоблено соотношению категорий античной философии — «формы (идеи)» и «материи», где последней отведена пассивная роль: «Речь создается такой, какими являются сами вещи...». Черпая примеры из античной поэзии, Скалигер строит «классификацию изображаемого: творения природы и человека («искусств»), действия, их время и место, указанные прямо или — чаще — косвенно: «ясное или облачное небо, луна, звезды, погода», «стены, роща, жертвенник, межа». Он поражается разнообразию действий как предметов подражания в «Энеиде» Вергилия: «Плавание по морю, охота, осада, штурм, изгнание, бегство, нападение, любовь, игры, пророчества, жертвоприношения...». И удивляется изобретательности поэта, описывающего одно действие многократно, но не повторяясь: «И как ни много описывается смертей, никогда они не изображаются одинаково».

И все же не герои и их действия, не «луна» и «звезды», не «стены» и «роща», вообще не подражание предметам оказывается у Скалигера конечной целью поэзии. Ею является вытекающее из подражания «наставление». Таким образом, предметы, будучи «целью речи», — в то же время инстанция промежуточная на

¹ *Faryno J.* Введение в литературоведение. Katowice, 1978. Ч. 1. С. 6.

пути к «цели поэта»: «...Подражание осуществляется во всякой речи, потому что слова — это образы вещей. Цель же поэзии — учить, доставляя удовольствие»¹. Последнее утверждение — парафраза из Горация, призывающего поэтов смешивать «приятное с пользой»².

Качественно новый этап в понимании структуры произведений связан с применением к ней категорий «содержание» и «форма», разработанных в немецкой классической эстетике. Согласно Гегелю, «содержанием искусства является идеал, а его формой — чувственное образное воплощение»³. Образ выступает у Гегеля источником красоты (если он воплощает «разумную», истинную идею) и одновременно ограничителем содержания искусства; «всеобщая мысль» остается за его порогом. Именно во взаимопроникновении «идеала» и «образа» усматривает Гегель творческую специфику искусства: как душа человека «концентрируется в глазах», «так и об искусстве можно утверждать, что оно выявляет дух и превращает любой образ во всех точках его видимой поверхности в глаз, образующий вместилище души». И далее Гегель приводит примеры таких «точек»: искусство «превращает в глаз не только телесную форму, выражение лица, жесты и манеру держаться, но точно так же поступки и события, модуляции голоса, речи и звука...»⁴. Подчинение всех деталей изображения, и прежде всего предметных («поступки и события», «выражение лица»⁵), определенному духовному содержанию — ведущий пафос гегелевского учения об искусстве. Так обосновывается единство, целостность произведения, вырастающего из творческой концепции и уподобленного «организму», хотя бы части его были обособлены и разнообразны.

¹ Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 60–63, 69–70.

² Оды. Эпизоды. Сатиры. Послания: Собр. соч. / Квинт Гораций Флакк. СПб., С. 392.

³ Гегель Г.В.Ф. Эстетика // Соч.: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 75.

⁴ Там же. С. 162–163.

⁵ Комментируя это место, Г.Н. Поспелов рассматривает «точка... видимой поверхности» образа как метафорический синоним современного термина «детали предметной изобразительности». См.: Целостно-системное понимание литературных произведений // Вопросы методики и поэтики: Сб. статей. М., 1983. С. 143.

Единство произведения понимается прежде всего как подчинение всех его частей, деталей *идее*, оно *внутреннее*, а не внешнее (смещение жанров и стилей, «разрешенное» эстетикой романтизма, ему не препятствует). Это положение прочно утвердилось на русской почве, оно соответствует творческим исканиям писателей. Так, для Н.В. Гоголя единство пьесы заключается в ее идее, для ее воплощения важны все действующие лица. Выражая мысли автора «Ревизора», *Второй любитель искусств* в «Театральном разъезде после представления новой комедии» говорит о пьесе с «общей завязкой»: «Тут всякий герой... <...> И в машине одни колеса заметней и сильней движутся — их можно только назвать главными; *но правит пьесой идея, мысль. Без нее в ней нет единства*». Руководствуясь творческой концепцией произведения — основой его единства, В.Г. Белинский анализировал роман-цикл «Герой нашего времени», а А.В. Дружинин — «Сон Обломова» как ключ ко всему роману И.А. Гончарова.

В то же время «диктатура» творческой концепции (идеи, идеала), открытой читателю «во всех точках... видимой поверхности» образа, вызвала различные возражения. Наиболее радикальная ревизия такого понимания структуры произведения была предпринята русскими формалистами, отказавшимися вообще от понятий «содержание» и «форма» при анализе. В используемых вместо них понятиях «материал» и «прием» главным был «прием». Это был спор не только с эстетикой Гегеля и Белинского или с учением об образе и его многозначности, развитым А.А. Потебней и его школой, но и с многовековой риторической традицией, ставившей перед сочинителем три задачи: изобретение предметов (лат.: *inventio*), расположение (*dispositio*) и словесное выражение, или украшение (*elocutio*). (На эти три части подразделяется, например, «Риторика» М.В. Ломоносова.) В.Б. Шкловский в статье «Искусство как прием» (1919) главными творческими задачами объявил те, что стояли на втором или третьем плане в «поэтиках» и «риториках», а именно расположение и словесное выражение: «Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению обра-

зов, чем к созданию их»¹. Иными словами, старинная первостепенная задача изобретения предметов оказалась несущественной, что логично вытекало из замены «содержания» «материалом», на котором демонстрировался тот или иной «прием».

Углубление опоязовцев в проблемы *dispositio* и *elocutio* оказалось, как известно, очень плодотворным, и выделенные субструктуры (сюжет и фабула, типы повествования и сказ среди них, реальный ритм стиха и метрическое «задание» и др.) впоследствии беспрепятственно вошли в берега концепций, подчеркивающих содержательную функцию «приемов». Но предметный мир произведения как наиболее явный носитель смысла стал жертвой формалистической методологии.

В статье «Как сделана „Шинель“ Гоголя» (1919) Б.М. Эйхенбаум сосредоточился на «игре языка», на гротескных сцеплениях «чистого комического сказа» и «патетической декламации»². Но «сделана», т. е. сочинена, не только узорчатая речь повести. Вымышлен прежде всего ее мир (анекдот, рассказанный П.В. Анненковым, был Гоголем изменен, додуман и расцвечен до неузнаваемости³) во всех его удивительных подробностях: «Куницы не купили, потому что была, точно, дорога; а вместо ее выбрали кошку, лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу».

Как острая реакция на недооценку предметной основы изображения показательна ранняя критика работ формалистов. Их упрекали за «сознательное или бессознательное предпочтение, отдаваемое вопросам композиции перед вопросами тематики», которая в поэзии — искусстве «тематическом» — совпадает с «политической семантикой»⁴; за стремление обойти при анализе произведения «внесловесную стихию» (в которую мы «погружаемся» в акте чтения, «созерцающая радость и горе Татьяны Лариной, размышле-

¹ Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983. С. 10–11.

² Эйхенбаум Б.М. О прозе: Сб. статей. Л., 1969. С. 311.

³ Добин Е.С. Жизненный материал и художественный сюжет. Л., 1958. С. 62–69.

⁴ Жирмунский В.М. К вопросу о «формальном методе» // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 103.

ния Онегина, ленивую медленную жизнь Лариных и пр.»), по аналогии с футуристами. Последние, «чтобы не допустить такого проскока во внесловесную стихию, всячески затрудняют смысл, обволакивают словесный ряд как бы проволочными заграждениями...»¹.

Из краткого экскурса в историю проблемы видно, насколько сильно изучение мира произведения стимулируется интересом к выражаемым посредством него идеям («наставлению», «творческой концепции»). Мир произведения: персонажи, сюжет как система событий, обстановка действия и пр. — явно воплощает его содержание; критики обычно знакомы с романом, повестью, пьесой через комментированный пересказ сюжета. Но содержание и сюжет все же разные понятия, что наглядно обнаруживается в случаях, когда основная идейная нагрузка падает не на сюжет. Белинский, умевший как никто представить произведение, пересказывая сюжет («Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова, повести «Тарантас» В.А. Соллогуба), предостерегал против смешения данных понятий. «У нас вообще содержание понимают только внешним образом, как „сюжет“ сочинения, не подозревая, что содержание есть душа, жизнь и сюжет этого сюжета», — писал критик, противопоставляя бессодержательному, хотя и богатому происшествиями, роману Н.В. Кукольника «Эвелина де Вальероль» повесть Гоголя «Старосветские помещики», где «нет ни происшествий, ни завязки, ни развязки...»².

Не будучи собственно содержанием (идеями, концепцией) произведения, его мир в то же время — *ведущая* сторона художественного изображения, порождающая его целостность (условие эстетического переживания читателя). Ведь «без наличия деталей предметной изобразительности писателю нечего было бы компоновать, ему не о чем было бы вести свою художественную речь. Даже критериев отбора речевых

¹ Григорьев М.С. Формы и содержание литературно-художественного произведения. М., 1929. С. 18.

² Белинский В.Г. Русская литература в 1841 году // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 552—553.

элементов у него не было бы»¹. (Следует оговориться, что структура произведения не есть зеркало психологии творчества, последовательности — или непоследовательности, одновременности — его актов; здесь все может быть очень разным.)

Каковы же общие свойства мира литературного произведения — эпического или драматического, где есть не только внутреннее, психологическое, но и внешнее действие?

Это всегда условный, создаваемый с помощью вымысла мир, хотя его «строительным материалом» служит реальность. «Люди, львы, орлы и куропатки...» — так, с перечисления земных существ, начинается свой монолог Нина Заречная в пьесе Константина Треплева, которую играют в первом действии чеховской «Чайки». Но сама Нина, «вся в белом», представляет «Общую мировую душу», у которой есть противник — Дьявол со «страшными, багровыми глазами». С фантастикой этого «декадентского бреда» (как называет Аркадина сочинение своего сына) контрастирует натуралистическая поэтика пьесы, которую предпочел бы посмотреть Медведенко: «А вот, знаете, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат — учитель. Трудно, трудно живется!». В этой пьесе, будь заказ читателя выполнен, говорили бы все больше о деньгах: «Жалованья всего двадцать три рубля»; «А мука семь гривен пуд». А в «небольшом рассказе», сюжет для которого «мелькнул» у Тригорина при виде убитой чайки, господствовал бы язык символов: девушка-чайка, озеро. Эти и другие литературные мотивы (их много в «Чайке») оттеняют подчеркнутую нелитературность, несочиненность, нестереотипность основного мира произведения. Характеры героев не соответствуют предлагаемым словесным портретам: многописание Тригорина — «как на переключенных» — непохоже на «интересную, светлую, полную значения» жизнь писателя, в представлении его юной поклонницы; в финале Нина глубоко несчастна, но это совсем не погубленная «чайка», а актриса, чьи слова о жизни, об «уменье терпеть» отмечены горьким опытом, выстраданы в отличие от прежней наивной мечты о счастье. В сюжете вместо традиционного «треугольника» «странная

¹ Поспелов Г.Н. Мастерство и стиль // Вопросы методологии и поэтики: Сб. статей. М., 1983. С. 194.

цепь роковых привязанностей, любовных увлечений — безнадежно односторонних, как будто повисающих в воздухе»¹.

В этой антистереотипности персонажей, сюжета и его развития (А.П. Чехов писал А.С. Суворину о пьесе: «Начал ее *forte* и кончил *pianissimo* — вопреки всем правилам драматического искусства»²), в не вопросно-ответной связи реплик прослеживается четкая закономерность, понимание жизни, идущей часто «вопреки всем правилам». И этой же цели в конечном счете служат многочисленные вставки — литературные клише, заемные мысли и слова многих действующих лиц. Мир пьесы «сделан» и «говорит» об определенном, хотя и не декларируемом, не навязываемом читателю понимании жизни.

Есть условность и условность. «А разве яблоня (печка, речка) может разговаривать?» — спрашивает ребенок, слушая сказку «Гуси-лебеди». «Да — но только в сказке», — отвечают ему. В фантастическом мире сказки — свое время, всегда неопределенное и отнесенное к прошлому («жили-были», «давным-давно»), свое *пространство* («в некотором царстве, в некотором государстве»), в котором есть внутреннее членение (за темным лесом, за огненной рекой, морем героя ждет «иное царство»), свои способы преодоления пространства (волшебный конь, птица, ковер-самолет). Входя в этот заколдованный мир, мы принимаем все его условности, законы и в многообразии персонажей и сюжетов легко обнаруживаем повторы, «инварианты», схему (даже если не читали «Морфологии сказки» В.Я. Проппа), осуществление которой всегда приводит к торжеству Добра, гибели злых, темных сил.

Условность и замкнутость мира сказки, героического эпоса, гиперболизирующего могущество богатырей, басни с ее животными персонажами-аллегориями и многих других жанров фольклора и литературы самоочевидны, как несомненны и системность, внутренняя логика вымысла, фантастики. «Пусть мы имеем дело с миром совершенно ирреальным, в котором

¹ Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 129.

² Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1978. Т. 6. С. 100.

ослы летают, а принцессы оживают от поцелуя, — размышляет У. Эко над проблемой сотворения мира произведения. — Но при всей произвольности и нереалистичности этого мира должны соблюдаться законы, установленные в самом его начале. <...> Писатель — пленник собственных предпосылок»¹.

Этот тезис справедлив и по отношению к произведениям жизнеподобным по своему стилю, реалистическим по своей установке, где автор стремится пробиться к жизни сквозь толщу ее литературных отражений. В рассказе Чехова «Учитель словесности», кажется, все как в жизни: в гостях пьют чай, танцуют, играют в карты, учитель ходит в гимназию, дает уроки, его жена занимается хозяйством и т. д. Но почему-то к концу рассказа невинные «горшочки со сметаной» и «кувшины с молоком» (прекрасные атрибуты идиллического жанра) становятся символом пошлости. Никитин записывает в дневник: «Где я, боже мой? Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины...» Семейная жизнь Никитина далека от идиллии, хотя сначала он, учитель словесности, тешил себя литературными сравнениями: «Самыми счастливыми днями у него были теперь воскресенья и праздники, когда он с утра до вечера оставался дома. В эти дни он принимал участие в наивной, но необыкновенно приятной жизни, напоминавшей ему пастушеские идиллии. Он не переставая наблюдал, как его разумная и положительная Маня устраивала гнездо...» Столь же последовательно в этом рассказе Чехов прибегает к уподоблению людей (Вари, Манюси) животным, сгущению трюизмов в речи Ипполита Ипполитовича.

Создавая мир произведения, писатель структурирует его, помещая в определенном *времени* и в *пространстве*. Есть примеры, когда по тексту можно воссоздать детальную топографию действия — фантастическую или как бы реальную. Многократно картографировали «Божественную комедию» Данте. В подробностях изучен путь Раскольников к дому процентщицы, все его семьсот тридцать шагов². Особенная

¹ Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Имя розы. М., 1989. С. 438–439.

² См.: Раков Ю. По следам литературных героев. М., 1974. С. 107–116.

точность описаний местности отличает роман Дж. Джойса «Улисс». «Джойс работал со справочником „Весь Дублин на 1904 год“ и перенес на свои страницы едва ли не все его содержание. Это можно назвать „принципом гиперлокализации“: все, что происходит в романе, снабжается детальнейшим указанием места действия, не только улицы, но и всей, как выражался Джойс, „уличной фурнитуры“ — всех расположенных тут домов с их хозяевами, лавок с их владельцами, трактиров, общественных зданий... „Если город исчезнет с лица земли, его можно будет восстановить по моей книге“, — сказал он однажды»¹. Столь же конкретно может быть указано время действия. Так, в «Улиссе» описан всего один день — 16 июня 1904 года. В «Евгении Онегине», как пишет Пушкин в примечании к роману (№ 17), «время расчислено по календарю», и этим руководствуются исследователи, определяя возраст героев и хронологию событий: Онегин родился в 1795 г., Ленский — в 1803 г., именины Татьяны праздновали 12 января 1821 г., а последняя встреча Татьяны и Онегина приходится на март 1825 г.² В пушкинском романе, тысячами нитей связанном с историей русского общества, хронологическая канва и топография (Петербург — деревня — Москва — Петербург), реалии, вплоть до модной одежды, подробностей быта, очень важны.

Мир произведения может члениться, дробиться на подсистемы, структурироваться по-разному, с преобладанием центробежных или центростремительных тенденций. Как часть в целое могут входить вставные новеллы («Повесть о капитане Копейкине» в составе «Мертвых душ», эпизод с Фомушкой и Фимушкой в «Нови» Тургенева), «сны» героев (Софьи Фамусовой и Петра Гринева, Веры Павловны и Раскольникова, Миши Бальзамина и Анны Карениной), их собственные сочинения (стихи и проза Александра Адуева, «Легенда о великом инквизиторе» Ивана Карамазова, роман Мастера в

¹ Хоружий С. Вместо послесловия // Дж. Джойс. Улисс. М., 1993. С. 552.

² Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983. С. 18–23.

романе Булгакова). Устанавливая, прослеживая связи между частями (столь обособленными) и целым, читатель может повторить слова Гоголя: «...Правит пьесою идея, мысль. Без нее в ней нет единства». «Карта» мира произведения, «рельеф» местности, «масштаб» изображения — во власти художника.

«В уме своем я создал мир иной/ И образов иных существованье» — эти строки Лермонтова («Русская мелодия») могут быть отнесены и к ревнителям жизненного, и к писателям-фантастам. Как отметил Д.С. Лихачев, обосновывая понятие «мир» («внутренний мир»), «преобразование действительности связано с идеей произведения»¹. И задача исследователя — в его предметном мире увидеть это преобразование (что особенно трудно, когда все напоминает жизнь действительную, даже в мелочах), систему условностей и ограничений, которую целеустремленно использует писатель. Увидеть и постараться *объяснить*.

Литература

- Асмус В.Ф. Чтение как труд и творчество / В.Ф. Асмус // Вопросы теории и истории эстетики. — М., 1968.
- Владимирова Н.Г. Формы художественной условности в литературе Великобритании XX века / Н.Г. Владимирова. — Н. Новгород, 1998. — С. 13–16.
- Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Сочинения: В 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. — М., 1968. — Т. 1. — С. 162–166.
- Ингарден Р. Двухмерность структуры литературного произведения / Р. Ингарден // Исследования по эстетике : Пер. с польск. — М., 1962.
- Кржижановский С.Д. «Страны, которых нет» / С.Д. Кржижановский // «Страны, которых нет»: Статьи о литературе и театре. Записные тетради. — М., 1994.
- Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Вопросы литературы. 1968. — № 8.

¹ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 75.

- Михайлова А. О художественной условности / А. Михайлова. — М., 1966.
- Поспелов Г.Н. Мастерство и стиль / Г.Н. Поспелов // Вопросы методологии и поэтики. — М., 1983.
- Сидни Ф. Защита поэзии / Ф. Сидни // Литературные манифесты западноевропейских классицистов: Пер. с англ. / Собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. Н.П. Козловой. — М., 1980.
- Уэлдон Ф. Письма к Алисе, приступающей к чтению Джейн Остин / Ф. Уэлдон // Эти загадочные англичанки: Пер. с англ. / Сост. и автор пер. Е.Ю. Гениева. — М., 1992. Письмо первое: Город вымыслов.
- Фолькельт Г. Мир действительный и мир искусства / Г. Фолькельт // Современные вопросы эстетики: Пер. с нем. — СПб., 1900.
- Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. — М., 1999. — С. 157–159.
- Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Имя розы: Пер. с ит. — М., 1989.
- Яблоков Е.Л. Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия» / Е.Л. Яблоков. — М., 1997.
- Faguno J. Введение в литературоведение / J. Faguno. — Katowice, 1980. — Ч. 3. — С. 7–22.

Вопросы и задания

1. В каких значениях в литературоведении и в критике используют слово «мир»?
2. Как вы относитесь к утверждению Ю.Ц. Скалигера «Цель же поэзии — учить, доставляя удовольствие»?
3. В чем, по Гегелю, заключается специфика искусства?
4. В чем заключаются основные упреки «формальной школы»?
5. Приведите примеры из литературных произведений, подтверждающие «содержательную функцию приемов».
6. Расскажите о точке зрения В.Г. Белинского на понятие «содержание» произведения.
7. Каковы общие свойства мира художественного произведения?

М.М. Бахтин
АВТОР И ГЕРОЙ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ*

<...> Душа и все формы эстетического воплощения внутренней жизни (ритм) и формы данного мира, эстетически соотнесенного с душой, принципиально не могут быть формами чистого самовыражения, выражения себя и своего, но являются формами отношения к другому и к его самовыражению. Все эстетически значимые определения трансгредиентны самой жизни и данности мира, изнутри ее переживаемой, и только эта трансгредиентность создает их силу и значимость (подобно тому, как сила и значимость прощения и отпущения грехов создана тем, что другой их совершает; я сам себе простить и отпустить грехи не могу, это прощение, и отпущение не имели бы ценностной значимости), в противном случае они были бы фальшивы и пусты. Надбытийственная активность автора — необходимое условие эстетического оформления наличного бытия. Нужно мне быть активным, чтобы бытие могло быть доверчиво пассивным, нужно мне видеть больше бытия (для этого принципиального ценностного избытка видения мне нужно занять позицию вне эстетически оформляемого бытия), чтобы бытие могло быть наивным для меня. Я должен поставить свой творчески активный акт вне претензий на красоту, чтобы бытие могло предстать мне прекрасным. Чистая творческая активность, из меня исходящая, начинается там, где ценностно кончается во мне всякая наличность, где кончается во мне все бытие как таковое. Поскольку я активно нахожу и осознаю нечто данным и наличным, определенным, я тем самым в своем акте определения уже над ним (и постольку определение ценностного — ценностно над ним); в этом моя архитектурная привилегия — исходя из себя, находить мир вне себя, исходящего в акте. Поэтому только я, находясь вне бытия, могу принять и завершить его помимо смысла. Это абсолютно продуктивный, прибыльный акт моей активности. Но чтобы действительно быть продуктивным,

* Печатается по изд.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 118—180.

обогащать бытие, этот акт должен быть сплошь надбытийственен. Я должен ценностно уйти весь из бытия, чтобы от меня и от моего в бытии, подлежащем акту эстетического приятия и завершения, ничего не осталось бы для меня самого ценного; нужно очистить все поле предлагающего данного бытия для другого, направить свою активность всю вперед себя (чтобы она не скашивалась бы на себя самого, стремясь и себя поставить в поле зрения, и себя охватить взором), и только тогда предстанет бытие как нуждающееся, как слабое и хрупкое, как одинокий и беззащитный ребенок, пассивное и свято наивное. Уже быть — значит нуждаться: нуждаться в утверждении извне, в ласке и убережении извне; быть наличным (извне) — значит быть женственным для чистой утверждающей активности я. Но чтобы бытие раскрылось предо мною в своей женственной пассивности, нужно стать совершенно вне его и совершенно активным.

Бытие в своей наличности, выраженности, сказанности уже дано моей чистой активности в атмосфере нужды и пустоты, принципиально не восполнимой изнутри его самого, его собственными силами, вся его находимая активность пассивна для моей исходящей активности; осязаемо-явственно даны все его смысловые границы; вся наличность его просит, хочет, требует моей напряженной вненаходимости ему; и эта активность вненахождения должна осуществить себя в полноте утверждения бытия помимо смысла, за одно бытие — и в этом акте женственная пассивность и наивность наличного бытия становятся красотой. Если же я сам со своей активностью отпадаю в бытие, сейчас же разрушается его выраженная красота.

Конечно, возможно пассивное приобщение мое к оправданной данности бытия, к радостной данности. Радость чужда активному отношению к бытию; я должен стать наивным, чтобы радоваться. Изнутри себя самого, в своей активности, я не могу стать наивным, а поэтому не могу и радоваться. Наивно и радостно только бытие, но не активность; она безысходно серьезна. Радость — самое пассивное, самое беззащитно жалкое состояние бытия. Даже самая мудрая улыбка жалка и женственна (или самозванна, если она самодовольна). Только в боге или в мире возможна для меня

радость, то есть только там, где я оправданно приобщаюсь к бытию через другого и для другого, где я пассивен и приемлю дар. Другость моя радуется во мне, но не я для себя. И торжествовать может только наивная и пассивная сила бытия, торжество всегда стихийно; в мире и в боге я могу торжествовать, но не в себе самом. Я могу только отражать радость утвержденного бытия других. Улыбка духа — отраженная улыбка, не из себя улыбка (отраженная радость и улыбка в агиографии и иконописи).

Поскольку я оправданно приобщаюсь к миру дружности, я бываю в нем пассивно активен. Ясный образ такой пассивной активности — пляска. В пляске сливается моя внешность, только другим видимая и для других существующая, с моей внутренней самоощущающейся органической активностью; в пляске все внутреннее во мне стремится выйти наружу, совпасть с внешностью, в пляске я наиболее оплотневаю в бытии, приобщаюсь бытию других; пляшет во мне моя личность (утвержденная ценностно извне), моя софийность, другой пляшет во мне. Момент одержания явственно переживается в пляске, момент одержания бытием. Отсюда культовое значение пляски в религиях бытия.

<...> Я и другой суть основные ценностные категории, впервые делающие возможной какую бы то ни было действительную оценку, а момент оценки или, точнее, ценностная установка сознания имеет место не только в поступке в собственном смысле, но и в каждом переживании и даже ощущении простейшем: жить — значит занимать ценностную позицию в каждом моменте жизни, ценностно устанавливаться. Далее мы сделали феноменологическое описание ценностного сознания себя самого и сознания мною другого в событии бытия (событие бытия есть понятие феноменологическое, ибо живому сознанию бытие является как событие и как в событии оно действенно в нем ориентируется и живет) и убедились, что только другой как таковой может быть ценностным центром художественного видения, а следовательно, и героем произведения, только он может быть существенно оформлен и завершен, ибо все моменты ценностного завершения — пространственного, временного и смыслового — цен-

ностно трансгредиентны активному самосознанию, не лежат на линии ценностного отношения к себе самому: я, оставаясь для себя самим собою, не могу быть активным в эстетически значимом и уплотненном пространстве и времени, в них меня ценностно нет для себя самого, я не создаю, не оформляюсь и не определяюсь в них; в мире моего ценностного самосознания нет эстетически значимой ценности моего тела и моей души и их органического художественного единства в цельном человеке, они не построятся в моем кругозоре моею собственно активностью, а следовательно, мой кругозор не может успокоенно замкнуться и обставить меня как мое ценностное окружение: меня *нет еще* в моем ценностном мире как успокоенной и себе равной положительной данности. Ценностное отношение к себе самому эстетически совершенно непродуктивно, я для себя эстетически нереален. Я могу быть только носителем задания художественного оформления и завершения, но не его предметом — героем.

Эстетическое видение находит свое выражение в искусстве, в частности в словесном художественном творчестве; здесь присоединяется строгая изоляция, возможности которой были заложены уже в видении, что нами было показано, и определенное формальное ограниченное задание, выполняемое с помощью определенного материала, в данном случае словесного. Основное художественное задание осуществляется на материале слова (которое становится художественным, поскольку управляется этим заданием) в определенных формах словесного произведения и определенными приемами, обусловленными не только основным художественным заданием, но и природою данного материала — слова, который приходится приспособлять для художественных целей (здесь вступает в свои права специальная эстетика, учитывающая особенности материала данного искусства). (Так совершается переход от эстетического видения к искусству.) Специальная эстетика не должна, конечно, отрываться от основного художественного задания, от основного творческого отношения автора к герою, которое и определяет собою во всем существенном художественное задание. Мы видели, что я сам как определенность могу стать

субъектом (а не героем) только одного типа высказывания — самоотчета-исповеди, где организующей силой является ценностное отношение к себе самому и которое поэтому совершенно внеэстетично.

Во всех эстетических формах организующей силой является ценностная категория другого, отношение к другому, обогащенное ценностным избытком видения для трансгредидентного завершения. Автор становится близким герою лишь там, где чистоты ценностного самосознания нет, где оно одержимо сознанием другого, ценностно осознает себя в авторитетном другом (в любви и интересе его) и где избыток (совокупность трансгредидентных моментов) сведен к минимуму и не носит принципиального и напряженного характера. Здесь художественное событие осуществляется между двумя душами (почти в пределах одного возможного ценностного сознания), а не между духом и душой.

Всем этим определяется художественное произведение не как объект, предмет познания чисто теоретического, лишенный событийной значимости, ценностного веса, но как живое художественное событие — значимый момент единого и единственного события бытия; и именно как такое оно и должно быть понято и познано в самых принципах своей ценностной жизни, в его живых участниках, а не предварительно умерщвленное и низведенное до голой эмпирической наличности словесного целого (событийно и значимо не отношение автора к материалу, а отношение автора к герою). Этим определяется и позиция автора — носителя акта художественного видения и творчества в событии бытия, где только и может быть, вообще говоря, весомо какое бы то ни было творчество, серьезно, значительно и ответственно. Автор занимает ответственную позицию в событии бытия, имеет дело с моментами этого события, а потому и произведение его есть тоже момент события.

Герой, автор-зритель — вот основные живые моменты, участники события произведения, только они одни могут быть ответственными и только они могут придать ему событийное единство и существенно приобщить единому и единственному событию бытия. Героя и его формы мы достаточно определили: его ценностную дружость, его тело, его душу, его цельность. Здесь необходимо точнее остановиться на авторе.

В эстетический объект входят все ценности мира, но с определенным эстетическим коэффициентом, позиция автора и его художественное задание должны быть поняты в мире в связи со всеми этими ценностями. Завершаются не слова, не материал, а всесторонне пережитый состав бытия, художественное задание устроит конкретный мир: пространственный с его ценностным центром — живым телом, временной с его центром — душой и, наконец, смысловой — в их конкретном взаимопроникающем единстве.

Эстетически творческое отношение к герою и его миру есть отношение к нему как к имеющему умереть (*moriturus*), противопоставление его смысловому напряжению спасительного завершения; для этого ясно нужно видеть в человеке и его мире именно то, чего сам он в себе принципиально не видит, оставаясь в себе самом и всерьез переживая свою жизнь, умение подойти к нему не с точки зрения жизни, а с иной — внежизненно активной. Художник и есть умеющий быть внежизненно активным, не только изнутри причастный жизни (практической, социальной, политической, нравственной, религиозной) и изнутри ее понимающий, но и любящий ее извне — там, где ее нет для себя самой, где она обращена вовне себя и нуждается во внеаходящейся и внесмысловой активности. Божественность художника — в его приобщенности внеаходимости высшей. Но эта внеаходимость событию жизни других людей и миру этой жизни есть, конечно, особый и оправданный вид причастности событию бытия. Найти существенный подход к жизни извне — вот задача художника. Этим художник и искусство вообще создают совершенно новое видение мира, образ мира, реальность смертной плоти мира, которую ни одна из других культурно-творческих активностей не знает. И эта внешняя (и внутренне-внешняя) определенность мира, находящая свое высшее выражение и закрепление в искусстве, сопровождает всегда наше эмоциональное мышление о мире и о жизни. Эстетическая деятельность собирает рассеянный в смысле мир и сгущает его в законченный и самодовлеющий образ, находит для преходящего в мире (для его настоящего, прошлого, наличности его) эмоциональный эквивалент, оживля-

ющий и оберегающий его, находит ценностную позицию, с которой преходящее мира обретает ценностный событийный вес, получает значимость и устойчивую определенность. Эстетический акт рождает бытие в новом ценностном плане мира, рождается новый человек и новый ценностный контекст — план мышления о человеческом мире.

Автор должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость. Позицию автора по отношению к изображенному миру мы всегда можем определить по тому, как изображена наружность, дает ли он цельный трансгрессионный: образ ее, насколько живы, существенны и упорны границы, насколько тесно герой вплетается в окружающий мир, насколько полно, искренне и эмоционально напряженно разрешение и завершение, насколько спокойно и пластично действие, насколько живы души героев (или это только дурные потуги духа своими силами обратить себя в душу). Только при соблюдении всех этих условий эстетический мир устойчив и довлеет себе, совпадает с самим собою в нашем активном художественном видении его.

<...> Напряженность и новизна творчества содержания в большинстве случаев есть уже признак кризиса эстетического творчества. Кризис автора: пересмотр самого места искусства в целом культуры, в событии бытия; всякое традиционное место представляется неоправданным; художник есть *нечто определенное* — нельзя быть художником, нельзя войти сплошь в эту ограниченную сферу; не превзойти других в искусстве, а превзойти само искусство; неприятие имманентных критериев данной области культуры, неприятие областей культуры в их определенности. Романтизм и его идея целостного творчества и целостного человека. Стремление действовать и творить непосредственно в едином событии бытия как его единственный участник; неумение смириться до труженика, определить свое место в событии через других, поставить себя в ряд с ними.

Кризис авторства может пойти и в другом направлении. Расшатывается и представляется несущественной самая позиция вне-находимости, у автора оспари-

ается право быть вне жизни и завершать ее. Начинается разложение всех устойчивых трансгредивентных форм (прежде всего в прозе — от Достоевского до Белого; для лирики кризис авторства всегда имеет меньшее значение — Анненский и пр.); жизнь становится понятной и событийно весомой только изнутри, только там, где я переживаю ее как я, в форме отношения к себе самому, в ценностных категориях моего я-для-себя: понять — значит вжиться в предмет, взглянуть на него его же собственными глазами, отказаться от существенности своей внеаходимости ему; все извне оплотняющие жизнь силы представляются несущественными и случайными, развивается глубокое недоверие ко всякой внеаходимости (связанная с этим в религии имманентизация бога, психологизация и бога, и религии, непонимание церкви как учреждения внешнего, вообще переоценка всего изнутри-внутреннего). Жизнь стремится забиться вовнутрь себя, уйти в свою внутреннюю бесконечность, боится границ, стремится их разложить, ибо не верит в существенность и доброту извне формирующей силы; неприятие точки зрения извне. При этом, конечно, культура границ — необходимое условие уверенного и глубокого стиля — становится невозможной; с границами-то жизни именно и нечего делать, все творческие энергии уходят с границ, оставляя их на произвол судьбы. Эстетическая культура есть культура границ и потому предполагает теплую атмосферу глубокого доверия, обнимающую жизнь. Уверенное и обоснованное создание и обработка границ, внешних и внутренних, человека и его мира предполагают прочность и обеспеченность позиции вне его, позиции, на которой дух может длительно пребывать, владеть своими силами и свободно действовать; ясно, что это предполагает существенную ценностную уплотненность атмосферы; там, где ее нет, где позиция внеаходимости случайна и зыбка, где живое ценностное понимание сплошь имманентно изнутри переживаемой жизни (практически-эгоистической, социальной, моральной и пр.), где ценностный вес жизни действительно переживается лишь тогда, когда мы входим в нее (вживаемся), становимся на ее точку зрения, переживаем ее в категории я, — там не может быть ценностно длительного, творческого промедления на границах человека и жиз-

ни, там можно только передразнить человека и жизнь (отрицательно использовать трансгредидентные моменты). Отрицательное использование трансгредидентных моментов (избытка видения, знания и оценки), имеющее место в сатире и комическом (конечно, не в юморе), в значительной степени обусловлено исключительной весомостью ценностно изнутри переживаемой жизни (нравственной, социальной и проч.) и понижением веса (или даже полным обесценением) ценностной внеаходимости, потерей всего, что обосновывало и укрепляло позицию внеаходимости, а следовательно, и внесмысловой внешности жизни; эта внесмысловая внешность становится бессмысленной, то есть определяется отрицательно по отношению к возможному неэстетически смыслу (в положительном завершении внесмысловая внешность становится эстетически ценной), становится разоблачающей силой. Момент трансгредидентности в жизни устроится традицией (внешность, наружность, манеры и пр., быт, этикет и пр.), падение традиции обнажает бессмысленность их, жизнь разбивает изнутри все формы. Использование категории безобразия. В романтизме оксюморное построение образа: подчеркнутое противоречие между внутренним и внешним, социальным положением и сущностью, бесконечностью содержания и конечностью воплощения. Некуда деть внешность человека и жизни, нет обоснованной позиции для ее устроения. (Стиль как единая и законченная картина внешности мира: сочетание внешнего человека, его костюма, его манеры с обстановкой.) Мировоззрение устроит поступки (причем все изнутри может быть понято как поступок), придает единство смысловой поступающей направленности жизни, единство ответственности, единство прехождению себя, преодолению себя жизни; стиль придает единство трансгредидентной внешности мира, его отражению вовне, обращенности вовне, его границам (обработка и сочетание границ). Мировоззрение устроит и объединяет кругозор человека, устроит и объединяет его окружение. Более подробное рассмотрение отрицательного использования трансгредидентных моментов избытка (высмеивание бытием) в сатире и комическом, а также своеобразное положение юмора выходит за пределы нашей работы.

Кризис авторства может пойти и в ином еще направлении: позиция венаходимости может начать склоняться к этической, теряя свое чисто эстетическое своеобразие. Ослабевает интерес к чистой феноменальности, чистой наглядности жизни, к успокоенному завершению ее в настоящем и прошлом; не абсолютное, а ближайшее, социальное (и даже политическое) будущее, ближайший нравственно нудительный план будущего, разлагает устойчивость границ человека и его мира. Венаходимость становится болезненно-этической (униженные и оскорбленные как таковые становятся героями видения — уже не чисто художественного, конечно). Нет уверенной, спокойной, незыблемой и богатой позиции венаходимости. Нет необходимого для этого внутреннего ценностного покоя (внутренне мудрого знания смертности и смягченной доверием безнадежности познавательной-этической напряженности). Мы имеем в виду не психологическое понятие покоя (психическое состояние), не просто фактически наличный покой, а обоснованный покой; покой как обоснованную ценностную установку сознания, являющуюся условием эстетического творчества; покой как выражение доверия в событии бытия, ответственный, спокойный покой. Необходимо сказать несколько слов об отличии венаходимости эстетической от этической (нравственной, социальной, политической, жизненно-практической). Эстетическая венаходимость и момент изоляции, венаходимость бытию, отсюда бытие становится чистой феноменальностью; освобождение от будущего.

Внутренняя бесконечность прорывается и не находит успокоения; принципиальность жизни. Эстетизм, покрывающий пустоту, — вторая сторона кризисов. Потеря героя; игра чисто эстетическими элементами. Стилизация возможной существенной эстетической направленности. Индивидуальность творца вне стиля теряет свою уверенность, воспринимается как безответственная. Ответственность индивидуального творчества возможна только в стиле, обоснованная и подержанная традицией.

Кризис жизни в противоположность кризису авторства, но часто ему сопутствующий, есть население жизни литературными героями, отпадение жизни от

абсолютного будущего, превращение ее в трагедию без хора и без автора.

Таковы условия приобщенности автора событию бытия, силы и обоснованности его творческой позиции. Нельзя доказать своего *alibi* в событии бытия. Там, где это *alibi* становится предпосылкой творчества и высказывания, не может быть ничего ответственного, серьезного и значительного. Специальная ответственность нужна (в автономной культурной области) — нельзя творить непосредственно в божьем мире; но эта специализация ответственности может зиждиться только на глубоком доверии к высшей инстанции, благословляющей культуру, доверии к тому, что за мою специальную ответственность отвечает другой — высший, что я действую не в ценностной пустоте. Вне этого доверия возможна только пустая претензия.

Действительный творческий поступок автора (да и вообще всякий поступок) всегда движется на границах (ценностных границах) эстетического мира, реальности данного (реальность данного — эстетическая реальность), на границе тела, на границе души, движется в духе; духа же еще нет; для него все предстоит еще, все же, что уже есть, для него уже было.

Остается вкратце коснуться проблемы отношения зрителя к автору, которой мы уже касались и в предшествующих главах. Автор авторитетен и необходим для читателя, который относится к нему не как к лицу, не как к другому человеку, не как к герою, не как к определенности бытия, а как к *принципу*, которому нужно следовать (только биографическое рассмотрение автора превращает его в героя, в определенного в бытии человека, которого можно созерцать). Индивидуальность автора как творца есть творческая индивидуальность особого, неэстетического порядка; это активная индивидуальность видения и оформления, а не видимая и не оформленная индивидуальность. Собственно индивидуальностью автор становится лишь там, где мы относим к нему оформленный и созданный им индивидуальный мир героев или где он частично объективирован как рассказчик. Автор не может и не должен определиться для нас как лицо, ибо мы в нем, мы вживаемся в его активное видение; и лишь по окончании художественного созерцания, то есть когда ав-

тор перестает активно руководить нашим видением, мы объективируем нашу пережитую под его руководством активность (наша активность есть его активность) в некое лицо, в индивидуальный лик автора, который мы часто охотно помещаем в созданный им мир героев. Но этот объективированный автор, переставший быть принципом видения и ставший предметом видения, отличен от автора — героя биографии (формы, научно достаточно беспринципной). Попытка объяснить из индивидуальности его лица определенность его творчества, объяснить активность творческую из бытия: в какой мере это возможно. Этим определяются положение и метод биографии как научной формы. Автор должен быть прежде всего понят из события произведения как участник его, как авторитетный руководитель в нем читателя. Понять автора в историческом мире его эпохи, его место в социальном коллективе, его классовое положение. Здесь мы выходим за пределы анализа события произведения и вступаем в область истории; чисто историческое рассмотрение не может не учитывать всех этих моментов. Методология истории литературы выходит за пределы нашей работы. Внутри произведения для читателя автор — совокупность творческих принципов, долженствующих быть осуществленными, единство трансгredientных моментов видения, активно относимых к герою и его миру. Его индивидуация как человека есть уже вторичный творческий акт читателя, критика, историка, независимый от автора как активного принципа видения, — акт, делающий его самого пассивным.

Вопросы

1. Как вы понимаете проблему *я — другой?*
2. Какую роль М. Бахтин отводит ценностной категории *другого*? На материале каких произведений решается эта проблема?
3. Какое содержание вы вкладываете в понятия «кризис жизни» и «кризис авторства»?
4. Должен ли автор, по мнению М. Бахтина, «находиться на границе создаваемого им мира как активный творец»?
5. С какими работами М. Бахтина вы знакомы?

А.Б. Есин
ПСИХОЛОГИЗМ*

«Мне грустно», «он сегодня не в духе», «она смутилась и покраснела» — любая подобная фраза в художественном произведении так или иначе информирует нас о чувствах и переживаниях вымышленной личности — литературного персонажа или лирического героя. Но это еще не психологизм. Особое изображение внутреннего мира человека средствами собственно художественными, глубина и острота проникновения писателя в душевный мир героя, способность подробно описывать различные психологические состояния и процессы (чувства, мысли, желания и т. п.), подмечать нюансы переживаний — вот в общих чертах приметы психологизма в литературе.

Психологизм, таким образом, представляет собой стилевое единство, систему средств и приемов, направленных на полное, глубокое и детальное раскрытие внутреннего мира героев. В этом смысле говорят о «психологическом романе», «психологической драме», «психологической литературе» и о «писателе-психологе».

Психологизм как способность проникать во внутренний мир человека в той или иной мере присущ любому искусству. Однако именно литература обладает уникальными возможностями осваивать душевные состояния и процессы благодаря характеру своей образности. Так, еще Г.Э. Лессинг отмечал, что носитель образности в литературе — слово — легко и естественно осваивает те явления жизни, которые не получают материального, наглядного воплощения¹. К таким явлениям, безусловно, относится и внутренний мир человека. Так называемые пластические искусства — живопись и скульптура в первую очередь — принуждены в изображении душевных состояний ограничиваться их внешними симптомами, что, естественно, сужает диапазон доступных этим искусствам психологических явлений и не дает возможности их детальной и тонкой проработки.

* Печатается по изд.: Введение в литературоведение / Под ред. А.В. Чернец. М., 2000. С. 313–328.

¹ Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 168–176, 184.

Первоэлемент литературной образности — слово, а значительная часть душевных процессов (в частности, процессы мышления, переживания, осознанные чувства и даже во многом волевые импульсы и эмоции) протекают в вербальной форме, что и фиксирует литература. Другие же искусства либо вовсе не способны их воссоздать, либо пользуются для этого косвенными формами и приемами изображения.

Наконец, природа литературы как временного искусства также позволяет ей осуществлять психологическое изображение в адекватной форме, поскольку внутренняя жизнь человека — это в большинстве случаев процесс, движение.

Сочетание этих трех особенностей дает литературе поистине уникальные возможности в изображении внутреннего мира. Литература — наиболее психологичное из искусств, не считая, может быть, синтетического искусства кино, которое, впрочем, тоже пользуется литературным сценарием.

Каждый род литературы имеет свои возможности для раскрытия внутреннего мира человека. Так, в лирике психологизм носит экспрессивный характер; в ней, как правило, невозможен «взгляд со стороны» на душевную жизнь человека. Лирический герой либо непосредственно выражает свои чувства и эмоции (например, в стихотворении М.Ю. Лермонтова «К***» («Я не унижусь пред тобою...»)), либо занимается психологическим самоанализом, рефлексией (например, стихотворение Н.А. Некрасова «Я за то глубоко презираю себя...»), либо, наконец, предается лирическому размышлению-медитации (например, в стихотворении А.С. Пушкина «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...»). Субъективность лирического психологизма делает его, с одной стороны, очень выразительным и глубоким, а с другой — ограничивает его возможности в познании внутреннего мира человека. Отчасти такие ограничения касаются и психологизма в драматургии, поскольку главным способом воспроизведения внутреннего мира в ней являются монологи действующих лиц, во многом сходные с лирическими высказываниями. Иные способы раскрытия душевной жизни человека в драме стали использоваться довольно поздно, в XIX и особенно в XX в. Это такие приемы, как жесто-

во-мимическое поведение персонажей, особенности мизансцен, интонационный рисунок роли, создание определенной психологической атмосферы при помощи декораций, звукового и шумового оформления и т. п. Однако при всех обстоятельствах драматургический психологизм ограничен условностью, присущей этому литературному роду.

Наибольшие же возможности для изображения внутреннего мира человека имеет эпический род литературы, развивший в себе весьма совершенную структуру психологических форм и приемов, что мы и увидим в дальнейшем.

Однако эти возможности литературы в освоении и воссоздании внутреннего мира осуществляются не автоматически и далеко не всегда. Для того чтобы в литературе возник психологизм, необходим достаточно высокий уровень развития культуры общества в целом, но, главное, нужно, чтобы в этой культуре неповторимая человеческая личность осознавалась как ценность. Это невозможно в тех условиях, когда ценность человека полностью обусловлена его общественным, социальным, профессиональным положением, а личная точка зрения на мир не принимается в расчет, предполагается даже как бы несуществующей, потому что идейной и нравственной жизнью общества полностью управляет система безусловных и непогрешимых нравственных и философских норм. Иными словами, психологизм не возникает в культурах, основанных на авторитарности. В авторитарных обществах (да и то не во всех, главным образом в XIX – XX вв.) психологизм возможен в основном в системе контркультуры.

И наоборот, в эпохи, когда в обществе создается в той или иной степени демократическая культурная атмосфера, и в особенности в периоды кризиса авторитарных культурных систем, повышается общественная значимость и ценность личности. Интерес писателей и читателей начинает сосредоточиваться именно на том, что в человеке выходит за рамки его профессии, социальной и сословной принадлежности; интересными и важными становятся потенциальное богатство идейного и нравственного мира личности, ее нераскрытые внутренние возможности, собственно человеческое, индивидуальное содержание. Идеино-нравственный

поиск личностной истины в этих условиях приобретает первостепенное значение, а формой для воплощения этого процесса становится психологизм.

Такие благоприятные условия для возникновения и развития психологизма сложились, очевидно, в эпоху поздней античности, и первыми повествовательными произведениями, которые с полным правом можно назвать психологическими, были романы Гелиодора «Эфиопика» и Лонга «Дафнис и Хлоя». Разумеется, психологизм был в них еще очень примитивен, особенно с нашей точки зрения, но он уже обозначил идейно-художественную значимость внутренней жизни человека. Несомненно, этот психологизм имел возможности для развития, но с гибелью античной культуры они остались нереализованными. Эпоха Средневековья в Европе явно не способствовала развитию психологизма, и в европейских литературах он появляется снова только в эпоху Возрождения в таких произведениях, как «Декамерон» и особенно «Фьяметта» Боккаччо, «Дон Кихот» Сервантеса, «Гамлет», «Король Лир» и «Макбет» Шекспира и др. С этого времени плодотворное развитие психологизма в европейских литературах не прерывалось, и на рубеже XVIII – XIX вв. не только в зарубежных, но и в русской литературе в главных чертах сложился тот психологизм, который мы затем наблюдаем в литературах XIX – XX вв. (что, разумеется, не исключает его дальнейшего развития, совершенствования, обогащения новыми формами и приемами).

В литературе выработалась система средств, форм и приемов психологического изображения, в известном смысле индивидуальная у каждого писателя, но в то же время и общая для всех писателей-психологов. Анализ этой системы имеет первостепенное значение для понимания своеобразия психологизма в каждом конкретном произведении.

Существуют три основные формы психологического изображения, к которым сводятся в конечном счете все конкретные приемы воспроизведения внутреннего мира. Две из них были теоретически выделены И.В. Страховым (ученым, чьи научные интересы лежали на границе психологии и литературоведения): «Основные формы психологического анализа возможно разделить на изображение характеров „изнутри“, то

есть путем художественного познания внутреннего мира действующих лиц, выражаемого при посредстве внутренней речи, образов памяти и воображения; на психологический анализ „извне“, выражающийся в психологической интерпретации писателем выразительных особенностей речи, речевого поведения, мимического и других средств внешнего проявления психики»¹.

Назовем первую форму психологического изображения *прямой*, а вторую *косвенной*, поскольку она передает внутренний мир героя не непосредственно, а через внешние симптомы. О первой форме речь впереди, а пока приведем пример второй, косвенной формы психологического изображения, которая особенно широко использовалась в литературе на ранних стадиях развития:

*Рек, — и Пелида покрыло мрачное облако скорби.
Быстро в обе он руки схвативши нечистого пепла,
Голову всю им осыпал и осквернил свой прекрасный;
Сам он, великий, пространство покрывши великое,
в прахе
Молча простерся и волосы рвал, безобразно терзая.*

(Гомер. «Илиада». Песнь XVIII. Пер. Н.И. Гнедича)

Но у писателя есть еще третья возможность, еще один способ сообщить читателю о мыслях и чувствах персонажа: при помощи называния, предельно краткого обозначения тех процессов, которые протекают во внутреннем мире. Будем называть такую форму *суммарно-обозначающей*. А.П. Скафтымов писал об этом способе, сравнивая особенности психологического изображения у Стендаля и Л.Толстого: «Стендаль идет по преимуществу путями вербального обозначения чувства. Чувства названы, но не показаны»². Толстой же прослеживает процесс протекания чувства во времени и тем самым воссоздает его с большей живостью и художественной силой.

Итак, одно и то же психологическое состояние можно воспроизвести при помощи разных форм изоб-

¹ Страхов И.В. Психологический анализ в литературном творчестве. Саратов, 1973. Ч. 1. С. 4.

² Скафтымов А.П. О психологизме в творчестве Стендаля и Толстого // Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 175.

ражения. Можно, например, сказать: «Я обиделся на Карла Ивановича за то, что он разбудил меня», — это будет суммарно-обозначающая форма. Можно изобразить внешние признаки обиды: слезы, нахмуренные брови, упорное молчание и т. п. — это косвенная форма. А можно, как это и сделал Толстой, раскрыть внутреннее состояние при помощи прямой формы психологического изображения: «Положим, — думал я, — я маленький, но зачем он тревожит меня? Отчего он не бьет мух около Володиной постели? Вон их сколько! Нет, Володя старше меня; а я меньше всех: оттого он меня и мучит. Только о том и думает всю жизнь, — прошептал я, — как бы мне делать неприятности. Он очень хорошо видит, что разбудил и испугал меня, но выказывает, как будто не замечает... противный человек! И халат, и шапочка, и кисточка — какие противные!» («Детство»).

Естественно, что каждая форма психологического изображения обладает разными познавательными, изобразительными и выразительными возможностями. В произведениях Лермонтова, Толстого, Флобера, Мопассана, Фолкнера и других писателей-психологов для воплощения душевных движений используются, как правило, все три формы. Но ведущую роль в системе психологизма играет *прямая форма* — непосредственное воссоздание процессов внутренней жизни человека.

Существует множество приемов психологического изображения: это и различная организация повествования, и использование художественных деталей, и способы описания внутреннего мира и др. Здесь рассматриваются лишь основные приемы.

Повествование о внутренней жизни человека может вестись как от *первого*, так и от *третьего лица*, причем первая форма исторически более ранняя. Эти формы обладают различными возможностями. Повествование от первого лица создает большую иллюзию правдоподобия психологической картины, поскольку о себе человек рассказывает сам. В ряде случаев такой рассказ приобретает характер исповеди, что усиливает художественное впечатление. Эта повествовательная форма применяется главным образом тогда, когда в произведении один главный герой, за сознанием и психикой которого следят автор и читатель, а осталь-

ные персонажи второстепенны, и их внутренний мир практически не изображается («Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, автобиографическая трилогия Толстого, «Подорожники» Ф.М. Достоевского и т. п.).

Повествование от третьего лица имеет свои преимущества в изображении внутреннего мира. Это именно та форма, которая позволяет автору без всяких ограничений вводить читателя во внутренний мир персонажа и показывать его подробно и глубоко. При таком способе повествования для автора нет тайн в душе героя: он знает о нем все, может проследить детально внутренние процессы, объяснить причинно-следственную связь между впечатлениями, мыслями, переживаниями. Повествователь может прокомментировать течение психологических процессов и их смысл как бы со стороны, рассказать о тех душевных движениях, которые сам герой не замечает или в которых не хочет себе признаться. Как пример приведем следующий отрывок из «Войны и мира»: «Наташа с своею чуткостью тоже мгновенно заметила состояние своего брата. Она заметила его, но ей самой было так весело в ту минуту <...> что она <...> нарочно обманула себя. „Нет, мне слишком весело теперь, чтобы портить свое веселье сочувствием чужому горю“, — почувствовала она и сказала себе: „Нет, я, верно, ошибаюсь, он должен быть весел так же, как и я“».

Одновременно повествователь может психологически интерпретировать внешнее поведение героя, его мимику, телодвижения, изменения в портрете и т. п.

Повествование от третьего лица дает очень широкие возможности для включения в произведение самых разных приемов психологического изображения: в такую повествовательную стихию легко и свободно вписываются внутренние монологи, интимные и публичные исповеди, отрывки из дневников, письма, сны, видения и т. п.

Повествование от третьего лица наиболее свободно обращается с *художественным временем*: оно может подолгу останавливаться на анализе скоротечных психологических состояний и очень кратко информировать о длительных периодах, не несущих психологической нагрузки и имеющих, например, характер сюжетных связей. Это дает возможность повышать «удель-

ный вес» психологического изображения в общей системе повествования, переключать читательский интерес с подробностей действия на подробности душевной жизни. Кроме того, психологическое изображение в этих условиях может достигать чрезвычайной детализации и исчерпывающей полноты: психологическое состояние, которое длится минуты, а то и секунды, может растягиваться в повествовании о нем на несколько страниц; едва ли не самый яркий пример этого — отмеченный еще Н.Г. Чернышевским эпизод смерти Праскухина в «Севастопольских рассказах» Толстого¹.

Наконец, психологическое повествование от третьего лица дает возможность изобразить внутренний мир не одного, а нескольких персонажей, что при другом способе делать гораздо сложнее.

Особой повествовательной формой, которой нередко пользовались и пользуются писатели-психологи XIX — XX вв., является *несобственно-прямая внутренняя речь*. Это речь, формально принадлежащая автору (повествователю), но несущая на себе отпечаток стилистических и психологических особенностей речи героя. Особенно интересные формы несобственно-прямой внутренней речи дает творчество Достоевского и Чехова.

Вот как строится, например, система несобственно-прямой внутренней речи в романе Достоевского «Преступление и наказание»: «И вдруг Раскольникову ясно припомнилась вся сцена третьего дня под воротами; он сообразил, что, кроме дворников, там стояло тогда еще несколько человек. <...> Так вот, стало быть, чем разрешился весь этот вчерашний ужас. Всего ужаснее было подумать, что он действительно чуть не погиб, чуть не погубил себя из-за такого ничтожного обстоятельства. Стало быть, кроме найма квартиры и разговоров о крови, этот человек ничего не может рассказать. Стало быть, и у Порфирия тоже нет ничего, ничего, кроме этого бреда, никаких фактов, кроме *психологии*, которая о *двух концах*, ничего положительного. Стало быть, если не явится никаких больше фактов (а они не должны уже более являться, не должны,

¹ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1947. Т. 3. С. 423 — 424.

не должны!), то... то, что же могут с ним сделать? Чем же могут его обличить окончательно, хоть и арестуют? И, стало быть, Порфирий только теперь, только сейчас узнал о квартире, а до сих пор и не знал».

Первые две фразы отрывка — типичное психологическое повествование от третьего лица, а затем начинается постепенный и незаметный переход этой формы во внутренний монолог, только не зафиксированный кавычками, а поданный в виде несобственно-прямой речи. Сначала возникают слова, характерные для мышления героя, а не повествователя, — они выделены курсивом самим Достоевским. Затем имитируются структурные речевые особенности внутренней речи: двойной ход мыслей (обозначенный скобками), отрывочность, паузы, риторические вопросы — все это свойственно внутренней речи вообще и речи Раскольникова в частности. Наконец, фраза в скобках — это прямое обращение героя к самому себе, внутренний приказ, здесь образ повествователя уже полностью «растаял», уступив место внутренней речи героя. И далее непонятно, почему Раскольников называется в третьем лице: то ли так его называет повествователь, что естественно, то ли сам Раскольников говорит о себе «он», «ему» и т. п., что тоже вполне возможно во внутренней речи такого типа. Форма несобственно-прямой внутренней речи, помимо того, что разнообразит повествование, делает его более психологически насыщенным и напряженным: вся речевая ткань произведения оказывается «пропитанной» внутренним словом героя.

Несколько иначе используется прием несобственно-прямой внутренней речи А.П. Чеховым: «...Ей казалось, что в городе все давно уже состарилось, отжило и все только ждет не то конца, не то начала чего-то молодого, свежего. О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет прямо и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, быть веселым, свободным! А такая жизнь рано или поздно настанет! Ведь будет же время, когда от бабушкина дома <...> не останется и следа, и о нем забудут, никто не будет помнить» («Невеста»).

Вся гамма оттенков эмоционального состояния героини передана исключительно отчетливо, ощутимо, но не прямо, а через обращение к сопереживанию

читателя. Мысли героини даны нам непосредственно, ощущение же ее эмоционального состояния скрыто в подтексте, и реализация этого подтекста в читательском сознании становится возможной именно благодаря несобственно-прямой внутренней речи. Повествование от третьего лица с включением прямой внутренней речи героев несколько отдаляет автора и читателя от персонажа или, может быть, точнее — оно нейтрально в этом отношении, не предполагает какой-то определенной авторской и читательской позиции. Авторский комментарий к мыслям и чувствам персонажа четко отделен от внутреннего монолога. Таким образом, позиция автора довольно резко обособлена от позиции персонажа, так что не может быть речи о том, чтобы индивидуальности автора (и, далее, читателя) и героя совмещались. Несобственно-прямая внутренняя речь, у которой как бы двойное авторство — повествователя и героя, — наоборот, активно способствует возникновению авторского и читательского сопереживания герою. Мысли и переживания повествователя, героя и читателя как бы сливаются, и, таким образом, внутренний мир персонажа становится близким и понятным.

К приемам психологического изображения относятся *психологический анализ* и *самоанализ*. Суть их в том, что сложные душевные состояния раскладываются на элементы и тем самым объясняются, становятся ясными для читателя. Психологический анализ применяется в повествовании от третьего лица, самоанализ — в повествовании как от первого, так и от третьего лица, а также в форме несобственно-прямой внутренней речи. Вот, например, психологический анализ состояния Пьера Безухова из «Войны и мира»: «...Он понял, что эта женщина может принадлежать ему.

„Но она глупа, я сам говорил, что она глупа, — думал он. — Ведь это не любовь. Напротив, что-то гадкое есть в том чувстве, которое она возбудила во мне, что-то запрещенное...” — думал он; в то же время, как он рассуждал так (еще рассуждения эти оставались неоконченными), он заставлял себя улыбающимся и сознавал, что другой ряд рассуждений всплывал из-за первых, что он в одно и то же время думал о ее ничтожестве и мечтал о том, как она будет его женой. <...> И он опять видел

ее не какой-то дочерью князя Василья, а видел все ее тело, только прикрытое серым платьем. „Но нет, отчего же прежде не приходила мне в голову эта мысль?“ И опять он говорил себе, что это невозможно, что что-то гадкое, противоестественное, как ему казалось, нечестное было бы в этом браке. <...> Он вспомнил слова и взгляды Анны Павловны, когда она говорила ему о доме, вспомнил сотни таких же намеков со стороны князя Василья и других, и на него нашел ужас, не связал ли он себя уж чем-нибудь в исполнении такого дела, которое, очевидно, не хорошо и которое он не должен делать. Но в то время, как он сам себе выражал это решение, с другой стороны души всплывал ее образ со всей своей женственной красотой».

Здесь сложное психологическое состояние душевной смятенности аналитически расчленено: прежде всего, выделены два направления рассуждений, которые, чередуясь, повторяются то в мыслях, то в образах. Сопутствующие эмоции, воспоминания, желания воссозданы максимально подробно. То, что переживается одновременно, разворачивается у Толстого во времени, изображается в последовательности; анализ психологического мира личности идет поэтапно. В то же время сохраняется и ощущение одновременности, слитности всех компонентов внутренней жизни. В результате создается впечатление, что внутренний мир героя представлен с исчерпывающей полнотой, что прибавить к психологическому анализу уже просто нечего; анализ составляющих душевной жизни делает ее предельно внятной для читателя.

Пример психологического самоанализа из «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова: «Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь? К чему это женское кокетство? — Вера меня любит больше, чем княжна Мери будет любить когда-нибудь; если б она мне казалась непобедимой красавицей, то, может быть, я бы завлекся трудностью предприятия. Но ничуть не бывало! Следовательно, это не та беспокойная потребность любви, которая нас мучит в первые годы молодости. <...>

Из чего же я хлопочу? — Из зависти к Грушницкому? Бедняжка, он вовсе ее не заслуживает. Или это

следствие того скверного, но непобедимого чувства, которое заставляет нас уничтожить сладкие заблуждения ближнего. <...>

А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! <...> Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы. Сам я больше неспособен безумствовать под влиянием страсти; честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает...» («Княжна Мери»).

Приведенный текст отличается максимальной аналитичностью: это уже почти научное рассмотрение психологической задачи, как по методам ее разрешения, так и по результатам. Сначала поставлен вопрос, со всей возможной четкостью и логической ясностью. Затем отбрасываются заведомо несостоятельные объяснения («обольстить я не хочу и никогда не женюсь»). Далее начинается рассуждение о более глубоких и сложных причинах: в качестве таковых отвергаются потребность в любви, зависть и желание победить непобедимую красавицу. Отсюда делается вывод уже прямо логический: «Следовательно...». Наконец, аналитическая мысль выходит на правильный путь, обращаясь к тем положительным эмоциям, которые доставляет Печорину его замысел и предчувствие его выполнения («А ведь есть необъятное наслаждение...»). Анализ идет как бы по второму кругу: откуда это наслаждение, какова его природа? И вот результат: причина причин, нечто бесспорное и очевидное («Первое мое удовольствие...»).

Важным и часто встречающимся приемом психологизма является *внутренний монолог* — непосредственная фиксация и воспроизведение мыслей героя, в большей или меньшей степени имитирующее реальные психологические закономерности внутренней речи. Используя этот прием, автор как бы «подслушивает» мысли героя во всей их естественности, непреднамеренности и необработанности. У психологического процесса своя логика, он прихотлив, и его раз-

витие во многом подчиняется интуиции, иррациональным ассоциациям, немотивированным на первый взгляд сближением представлений и т. п. Все это и отражается во внутренних монологах. Кроме того, внутренний монолог обыкновенно воспроизводит и речевую манеру данного персонажа, а следовательно, и его манеру мышления. Вот отрывок из внутреннего монолога Веры Павловны в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?»:

Хорошо ли я сделала, что заставила его зайти? <...>

И в какое трудное положение поставила я его! <...>

Боже мой, что со мной, бедной, будет?

Есть одно средство, — говорит он, — нет, мой милый, нет никакого средства!

Нет, есть средство, — вот оно: окно. Когда будет уж слишком тяжело, брошусь из него.

Какая я смешная: «когда будет слишком тяжело», <...> — а теперь-то?

А когда бросишься в окно, как быстро, быстро полетишь. <...> Нет, это хорошо...

Да, а потом? Будут все смотреть — голова разбитая, лицо разбитое, в крови, в грязи <...>

А в Париже бедные девушки задушаются чагом. Вот это хорошо; это очень, очень хорошо. А бросаться из окна нехорошо. А это хорошо¹.

Внутренний монолог, доведенный до своего логического предела, дает уже несколько иной прием психологизма, нечасто встречающийся и называемый «*поток сознания*»². «Поток сознания» представляет собой предельную степень, крайнюю форму внутреннего монолога³. Этот прием создает иллюзию абсолютно хаотичного, неупорядоченного движения мыслей и

¹ Об этом приеме психологизма см. также: Урнов Д.М. Внутренний монолог // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 65–66.

² Этот метафорический термин принадлежит американскому философу и психологу У. Джемсу. См.: Джемс У. Психология. СПб., 1911. С. 131.

³ Гениева Е.Ю. «Поток сознания» // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 292.

переживаний. Одним из первых этот прием открыл Толстой, пользовавшийся им в основном для воспроизведения особых состояний сознания — полусна, полубреда, особой экзальтированности и т. п., как, например, в следующем отрывке:

«Должно быть, снег — это пятно; пятно — "une tache", — гумал Ростов. — Вот тебе и не таш...»

«Наташа, сестра, черные глаза. На... ташка... (Вот удивится, когда я ей скажу, как я увидал государя!) Наташку... ташку возьми <...> Да, бишь, что я гумал? — не забыть. Как с государем говорить бугу? Нет, не то — это завтра. Да, га! На ташку наступить... тупить нас — кого? Гусаров. А гусары и усы... По Тверской ехал этот гусар с усами, еще я подумал о нем, против самого Гурьева дома... Старик Гурьев... Эх, славный малый Денисов! Да, все это пустяки. Главное теперь — государь тут. Как он на меня смотрел, и хотелось ему что-то сказать, да он не смел... Нет, это я не смел. Да это пустяки, а главное — не забывать, что я нужное-то гумал, га. На — ташку, нас — тупить, га, га, га. Это хорошо» («Война и мир»).

Толстой использовал поток сознания чрезвычайно редко, лишь в тех случаях, когда без него нельзя было обойтись. В творчестве же ряда писателей XX в. (многие из которых пришли к этому приему самостоятельно) он стал главной, а иногда и единственной формой психологического изображения. Классическим в этом отношении является роман Дж. Джойса «Улисс», в котором поток сознания стал главенствующей стихией повествования (см. в особенности заключительную главу «Пенелопа» — монолог Молли Блум, где отсутствуют даже знаки препинания). Одновременно с количественным ростом (повышение удельного веса в структуре повествования) принцип потока сознания менялся и качественно: в нем усиливались моменты стихийности, необработанности, алогичности человеческого мышления. Последнее обстоятельство делало иногда отдельные фрагменты произведений просто непонятными. В целом же активное использование потока сознания было выражением общей гипертрофии психологизма в творчестве многих писателей XX в. (М. Пруст, В. Вулф, ранний Фолкнер, впоследствии Н. Саррот, Ф. Мориак, а

в отечественной литературе — Ф. Гладков, И. Эренбург, отчасти А. Фадеев, ранний Л. Леонов и другие). При обостренном внимании к формам протекания психологических процессов в творчестве этих писателей в значительной мере утрачивалось нравственно-философское содержание, поэтому в большинстве случаев происходил рано или поздно возврат к более традиционным методам психологического изображения; таким образом, акценты перемещались с формальной на содержательную сторону психологизма¹.

Еще одним приемом психологизма является «*диагностика души*». Этот термин принадлежит Чернышевскому, который так описывает данный прием: «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других, ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять, и опять странствует, изменяясь, по всей цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается все дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексией о настоящим»².

Иллюстрацией этой фразы Чернышевского могут быть многие страницы книг Толстого, самого Чернышевского, других писателей.

Одним из приемов психологизма является и *художественная деталь*. Внешние детали (портрет, пейзаж, мир вещей) издавна использовались для психологического изображения душевных состояний в системе косвенной формы психологизма. Так, портретные детали (типа «побледнел», «покраснел», «буйну голову повесил» и т. п.) передавали психологическое состояние «напрямую»; при этом, естественно, подразумевалось, что та или иная портретная деталь однозначно соотнесена с

¹ О закономерностях и формах этого процесса см., в частности: Палиевский П.В. Путь Уильяма Фолкнера к реализму // Литература и теория. М., 1978.

² Чернышевский Н.Г. Литературная критика: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 33–34.

тем или иным душевным движением. Впоследствии детали этого рода приобретали большую изошренность и лишались психологической однозначности, обогащаясь обертонами, и обнаруживали способность «играть» на несоответствии внешнего и внутреннего, индивидуализировать психологическое изображение применительно к отдельному персонажу. Портретная характеристика в системе психологизма обогащается авторским комментарием, уточняющими эпитетами, психологически расшифровывается, а иногда, наоборот, зашифровывается с тем, чтобы читатель сам потрудился в интерпретации этого мимического или жестового движения. Вот, например, как «подается» в романах Достоевского такая, казалось бы, простая портретная деталь, как улыбка. В эпитетах, проясняющих внутренний смысл этой внешней детали, Достоевский поистине неистощим: «подумал со странной улыбкой», «странно усмехаясь», «ядовито улыбнулся», «какое-то новое раздражительное нетерпение проглядывало в этой усмешке», «насмешливая улыбка искривила его губы», «холодно усмехнулся», «прибавил он с осторожной улыбкой», «скривив рот в улыбку», «задумчиво улыбнулся», «напряженно усмехнулся», «неловко усмехнулся», «с нахально-вызывающей усмешкой», «горькая усмешка», «неопределенно улыбаясь», «скривя рот в двусмысленную улыбку», «язвительно улыбнулся», «язвительно и высокомерно улыбнулся», «слабо улыбнулась», «с жесткой усмешкой», «что-то бессильное и недоконченное сказалось в его бледной улыбке», «почти надменная улыбка выдавилась на губах его», «злобно усмехнулся», «улыбка его была уже кроткая и грустная», «странная улыбка искривила его лицо, жалкая, печальная, слабая улыбка, улыбка отчаяния», «безобразная, потерянная улыбка выдавилась на его устах»... («Преступление и наказание»).

Трудно сказать, чему здесь удивляешься больше: тому ли, какое разнообразнейшее психологическое содержание может выражать всего лишь одна портретная черта, или же тому, насколько нерадостны все эти улыбки, насколько не соответствуют естественному, первичному смыслу этого мимического движения.

Детали пейзажа также очень часто имеют психологический смысл. С давних пор было подмечено, что определенные состояния природы так или иначе соот-

носятся с теми или иными человеческими чувствами и переживаниями: солнце — с радостью, дождик — с грустью и т. п. (ср. также метафоры типа «душевная буря»). Поэтому пейзажные детали с самых ранних этапов развития литературы успешно использовались для создания в произведении определенной психологической атмосферы (например, в «Слове о полку Игореве» радостный финал создается при помощи образа солнца) или как форма косвенного психологического изображения, когда душевное состояние героя не описывается прямо, а как бы «передается» окружающей его природе, причем часто этот прием сопровождается психологическим параллелизмом или сравнением: «То не ветер ветку клонит/Не дубравушка шумит/То мое сердечко стонет/Как осенний лист дрожит». В дальнейшем развитии литературы этот прием становился все более изощренным, была освоена возможность не прямо, а косвенно соотносить душевные движения с тем или иным состоянием природы. При этом состояние персонажа может ему соответствовать, а может, наоборот, контрастировать с ним. Так, например, в XI главе тургеневского романа «Отцы и дети» природа как бы аккомпанирует мечтательно-грустному настроению Николая Петровича Кирсанова — и он «не в силах был расстаться с темнотой, с садом, с ощущением свежего воздуха на лице и с этой грустью, с этой тревогой...». А для душевного состояния Павла Петровича та же самая поэтическая природа предстает уже контрастом: «Павел Петрович дошел до конца сада, и тоже задумался, и тоже поднял глаза к небу. Но в его прекрасных темных глазах не отразилось ничего, кроме света звезд. Он не был рожден романтиком, и не умела мечтать его щегольски-сухая и страстная, на французский лад мизантропическая душа...».

В отличие от портрета и пейзажа, детали «вещного» мира стали использоваться для целей психологического изображения гораздо позже — в русской литературе, в частности, лишь к концу XIX в. Редкой психологической выразительности этого рода деталей достиг в своем творчестве Чехов. Он «обращает преимущественное внимание на те впечатления, которые его герои получают от окружающей их среды, от бы-

товой обстановки их собственной и чужой жизни, и изображает эти впечатления как симптомы тех изменений, которые происходят в сознании героев»¹. Обостренное восприятие вещей обыкновенных свойственно лучшим героям рассказов Чехова, чей характер в основном и раскрывается психологически: «Дома он увидел на стуле зонтик, забытый Юлией Сергеевной, схватил его и жадно поцеловал. Зонтик был шелковый, уже не новый, перехваченный старою резинкой; ручка была из простой белой кости, дешевая. Лаптев раскрыл его над собой, и ему казалось, что около него даже пахнет счастьем» («Три года»).

Еще один пример — из рассказа «У знакомых»: Подгорин «вдруг вспомнил, что ничего не может сделать для этих людей, решительно ничего, и притих, как виноватый. И потом сидел в углу молча, поджимая ноги, обутые в чужие туфли» (курсив мой. — А.К.). В начале рассказа эти туфли были просто «старые домашние туфли» хозяина, герой чувствовал себя в них очень удобно и уютно, а теперь — «чужие». Психологическое состояние героя, перелом в настроении практически исчерпывающе переданы всего одним словом — пример редкой выразительности художественной детали.

Наконец, еще один прием психологизма, несколько парадоксальный, на первый взгляд, — прием *умолчания*. Он состоит в том, что писатель в какой-то момент вообще ничего не говорит о внутреннем мире героя, заставляя читателя самого проводить психологический анализ, намекая на то, что внутренний мир героя, хотя он прямо и не изображается, все-таки достаточно богат и заслуживает внимания. Как пример приведем отрывок из последнего разговора Раскольникова с Порфирием Петровичем в романе Достоевского «Преступление и наказание». Это кульминация диалога: следователь только что прямо объявил Раскольникову, что считает убийцей именно его; нервное напряжение участников сцены достигает высшей точки:

«— Это не я убил, — прошептал было Раскольников, точно испуганные маленькие дети, когда их захватывают на месте преступления.

— Нет, это вы-с, Родион Романыч, вы-с, и некому больше-с,— строго и убежденно прошептал Порфирий.

Они оба замолчали, и молчание длилось даже до странности долго, минут с десять. Раскольников облокотился на стол и молча ерошил пальцами свои волосы. Порфирий Петрович сидел смиренно и ждал. Вдруг Раскольников презрительно посмотрел на Порфирия.

— Опять вы за старое, Порфирий Петрович! Все за те же ваши приемы: как это вам не надоест, в самом деле?»

Очевидно, что в эти десять минут, которые герои провели в молчании, психологические процессы не прекращались. И разумеется, у Достоевского была полная возможность изобразить их детально: показать, что думал Раскольников, как он оценивал ситуацию, какие чувства испытывал к Порфирию Петровичу, в каком психологическом состоянии находился. Словом, Достоевский мог (как не раз и делал в других сценах романа) «расшифровать» молчание героя, наглядно продемонстрировать, в результате каких мыслей и гереживаний Раскольников, сначала растерявшийся и сбитый с толку, готовый признаться и покаяться, все-таки решает продолжать прежнюю игру. Но психологического изображения как такового здесь нет, а между тем сцена, очевидно, насыщена психологизмом. Психологическое содержание этих десяти минут читатель додумывает как бы самостоятельно.

Наиболее же широкое распространение прием умолчания получил в творчестве Чехова, а вслед за ним — в творчестве многих других писателей XX в., как отечественных, так и зарубежных.

Общие формы и приемы психологизма, о которых шла речь, используются каждым писателем индивидуально. Поэтому нет какого-то единого для всех психологизма. Его разные типы осваивают и раскрывают внутренний мир человека с разных сторон, обогащая читателя каждый раз новым психологическим и эстетическим опытом.

Литература

Андреев Л.Г. Марсель Пруст / Л.Г. Андреев. — М., 1968.
Барт Р. Из книги «О Расине» / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. — М., 1989.

- Бочаров С.Г.* Психологический анализ в сатире // Вопросы теории сатиры / Я.Е. Эльсберг. — М., 1957.
- Волошинов В.Н.* (Бахтин М.М.) Фрейдизм / М.М. Бахтин // Тетралогия. — М., 1998.
- Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. — Л., 1971.
- Джемс У.* Психология: Пер. с англ. / У. Джемс. — СПб., 1911. («Поток сознания».)
- Днепров В.Д.* Идеи времени и формы времени / В.Д. Днепров. — Л., 1980.
- Есин А.Б.* Психологизм русской классической литературы / А.Б. Есин. — М., 1988.
- Карлова Т.С.* Вопросы психологического анализа в наследии Л.Н. Толстого / Т.С. Карлова. — Казань, 1959.
- Компанеев В.В.* Художественный психологизм в советской литературе: 1920-е годы / В.В. Компанеев. — Л., 1980.
- Кочеткова Н.Д.* Литература русского сентиментализма: Эстетические и художественные искания / Н.Д. Кочеткова. — СПб., 1994. (Герой литературы русского сентиментализма.)
- Назиров Р.Г.* Творческие принципы Достоевского / Р.Г. Назиров. — Саратов, 1962.
- Овсяннико-Куликовский Д.Н.* Этюды о творчестве И.С. Тургенева / Д.Н. Овсяннико-Куликовский. — Изд. 2-е. — СПб., 1904.
- Осьмаков Н.В.* Психологическое направление в русском литературоведении. Д.Н. Овсяннико-Куликовский / Н.В. Осьмаков. — М., 1981.
- Потебня А.А.* Мысль и язык / А.А. Потебня // Эстетика и поэтика. — М., 1986.
- Скафтымов А.П.* О психологизме в творчестве Стендаля и Толстого / А.П. Скафтымов // Нравственные искания русских писателей. — М., 1972.
- Страхов И.В.* Психологический анализ в литературном творчестве: В 2 ч. / И.В. Страхов. — Саратов, 1973.
- Теплов Б.М.* Заметки психолога при чтении художественной литературы / Б.М. Теплов // Вопросы психологии. 1971. — № 6.
- Фрейд З.* Введение в психоанализ: лекции: Пер. с нем. / З. Фрейд. — М., 1991.
- Чернышевский Н.Г.* Детство и отрочество. Сочинение графа Л.Н. Толстого. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого / Н.Г. Чернышевский // Полн. собр. соч.: В 16 т. — М., 1947. — Т. 3.

Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству: Пер. с нем. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г.К. Косикова. — М., 1987.

Вопросы и задания

1. Какие черты психологизма выделяет автор статьи?
2. В чем состоит специфика раскрытия внутреннего мира человека в каждом из родов литературы?
3. Зависит ли возникновение психологизма в литературе от состояния общества?
4. Назовите основные формы психологического изображения. Можно ли одно и то же психологическое состояние воспроизвести при помощи разных форм изображения? Докажите на примерах.
5. Расскажите о роли *несобственно-прямой внутренней речи*. Приведите примеры.
6. Объясните суть приемов *психологический анализ и самоанализ*.
7. Расскажите о роли такого приема, как *внутренний монолог*. Приведите примеры.
8. Что представляет собой прием *«поток сознания»*? Объясните на примерах. Законспектируйте статью Е.Ю. Гениевой «Поток сознания» (Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 292).
9. Докажите на примерах роль *художественной детали* в создании психологического портрета персонажа. Помогают ли в этом детали *пейзажа* и детали *«вещного» мира*?

А.Б. Есин

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО*

Любое литературное произведение так или иначе воспроизводит реальный мир — как материальный, так и идеальный: природу, вещи, события, людей в их внешнем и внутреннем бытии и т. п. Естественными формами существования этого мира являются *время* и *про-*

*Печатается по изд.: Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2000. С. 47—62.

странство. Однако художественный мир, или мир произведения, всегда в той или иной степени условен: он есть образ действительности. Время и пространство в литературе, таким образом, тоже условны.

По сравнению с другими искусствами, литература наиболее свободно обращается со временем и пространством (конкуренцию в этой области ей может составить, пожалуй, лишь синтетическое искусство кино). «Невещественность... образов» (Г.Э. Лессинг)¹ дает литературе возможность мгновенно переходить из одного пространства в другое, что к тому же не требует специальной мотивировки. В частности, могут изображаться события, происходящие одновременно в разных местах; для этого повествователю достаточно сказать: «А тем временем там-то происходило то-то». Этим приемом литература пользовалась испокон веков: так, в поэмах Гомера нередко встречается изображение «параллельных пространств» мира людей и мира богов, в «Одиссее» — путешествия главного героя и событий, происходящих на Итаке. Столь же просты переходы из одного временного плана в другой (особенно из настоящего в прошлое и обратно). Наиболее ранними формами такого временного переключения были воспоминания в рассказах действующих лиц (например, рассказ Одиссея — гостя Алкиноя — о своих странствиях). С развитием литературного самосознания эти формы освоения времени и пространства станут более изощренными, но важно то, что в литературе они имели место всегда, а следовательно, составляли существенный момент художественной образности.

Еще одним свойством литературных времени и пространства является их дискретность (прерывность). Применительно ко времени это особенно важно, поскольку литература оказывается способной не воспроизводить весь поток времени, но выбирать из него наиболее существенные фрагменты, обозначая пропуски («пустоты», с художественной точки зрения) формулами типа: «долго ли, коротко ли», «прошло несколько дней» и т. п. Такая временная дискретность (издавна свойственная литературе) служила мощным средством

¹ Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 128.

динамизации, сначала в развитии сюжета, а затем — психологизма.

Фрагментарность пространства отчасти связана со свойствами художественного времени, отчасти же имеет самостоятельный характер. Так, мгновенная смена пространственно-временных координат (например, в романе И.А. Гончарова «Обрыв» — перенесение действия из Петербурга в Малиновку, на Волгу) делает ненужным описание промежуточного пространства (в данном случае — дороги). Дискретность же собственно пространства проявляется прежде всего в том, что оно обычно не описывается подробно, а лишь обозначается с помощью отдельных деталей, наиболее значимых для автора. Остальная же (как правило, большая) часть «достраивается» в воображении читателя. Так, место действия в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Бородино» обозначено немногими деталями: «большое поле», «редут», «пушки и леса синего верхушки». Правда, это произведение лироэпическое, но и в чисто эпическом роде действуют аналогичные законы. Например, в рассказе А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» из всего «интерьера» конторы описывается только докрасна раскаленная печь: именно она притягивает к себе промерзшего Ивана Денисовича.

Характер условности времени и пространства в сильнейшей степени зависит от рода литературы. Условность максимальна в лирике, так как последняя ближе всего к искусствам экспрессивным¹. Здесь может совершенно отсутствовать образ пространства — например, в стихотворении А.С. Пушкина «Я вас любил; любовь еще, быть может...». Часто пространство в лирике иносказательно: пустыня в пушкинском «Пророке», море в лермонтовском «Парусе». В то же время лирика способна воспроизводить предметный мир в его пространственных реалиях. Так, в стихотворении Лермонтова «Родина» воссоздан типично русский пейзаж. В его же стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...» мысленное перенесение лирического героя из бальной залы

¹ Сквозников В.Д. Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964; Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов. М., 1976; Песков А.М. Лирика // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

в «царство дивное» воплощает чрезвычайно значимые для романтика оппозиции: цивилизация и природа, человек искусственный и естественный, «я» и «толпа». И противопоставляются не только пространства, но и времена.

При преобладании в лирике грамматического настоящего («Я помню чудное мгновенье...» Пушкина, «Вхожу я в темные храмы...» А. Блока) для нее характерно *взаимодействие* временных планов: настоящего и прошлого (воспоминания — в основе жанра элегии); прошлого, настоящего и будущего («К Чаадаеву», «Погасло дневное светило...» Пушкина). Сама категория времени может быть предметом рефлексии, философским *лейтмотивом* стихотворения: брэнное человеческое время противопоставляется вечности («Брожу ли я вдоль улиц шумных...» Пушкина, «С горы скатившись, камень лег в долине...» Ф. Тютчева); изображаемое мыслится как существующее всегда («Волна и дума» Тютчева) или как нечто *мгновенное* («Миг», «Тоска мимолетности», «Минута» И. Анненского). Во всех случаях лирическое время, будучи опосредовано внутренним миром лирического субъекта, обладает очень большой степенью условности, зачастую — абстрактности.

Условность времени и пространства в драме связана в основном с ее ориентацией на театр. При всем разнообразии организации времени и пространства в драме (Софокл, В. Шекспир, М. Метерлинк, Б. Брехт) сохраняются некоторые общие свойства: «Какую бы значительную роль в драматических произведениях ни приобретали повествовательные фрагменты, как бы ни дробилось изображаемое действие, как бы ни подчинялись звучащие вслух высказывания персонажей логике их внутренней речи, драма привержена к замкнутым в пространстве и времени картинам»¹.

На фоне драмы очевидны гораздо более широкие возможности *эпического рога*, где фрагментарность времени и пространства, переходы из одного времени в другое, пространственные перемещения осуществляются легко и свободно благодаря фигуре *повествователя* — посредника между изображаемой жизнью и читателем. Повествователь может «сжимать» и, напро-

¹ Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 46.

тив, «растягивать» время, а то и останавливать его (в *описаниях, рассуждениях*). Подобная игра со временем характерна, например, для романа Г. Филдинга «История Тома Джонса, найденыша», что нашло отражение в самих названиях «книг», на которые делится произведение: ср. «Книга четвертая, охватывающая год времени» и «Книга десятая, в которой история подвигается вперед на двенадцать часов». Будучи романистом-новатором, Филдинг в беседах с читателями (ими открывается каждая «книга» его романа) специально обосновывает свое право на фрагментарность изображения времени: «Если встретится какая-нибудь необыкновенная сцена (а мы рассчитываем, что это будет встречаться нередко), мы не пожалеем ни трудов, ни бумаги на подробное ее описание читателю; но если целые годы будут проходить, не создавая ничего достойного его внимания, мы не побоимся пустот в нашей истории, но поспешим перейти к материям значительным, оставив такие периоды совершенно неисследованными»¹.

По особенностям художественной условности время и пространство в литературе (во всех ее родах) можно разделить на *абстрактное и конкретное*; особенно данное разграничение важно для пространства. *Абстрактным* будем называть такое пространство, которое в пределе можно воспринимать как всеобщее («везде» или «нигде»). Оно не имеет выраженной характерности и поэтому, даже будучи конкретно обозначенным, не оказывает существенного влияния на характеры и поведение персонажей, на суть конфликта, не задает эмоционального тона, не подлежит активному авторскому осмыслению и т. п. «Всеобщее» пространство свойственно, например, многим пьесам Шекспира, хотя действие происходит в них в разных местах: вымышленных («Двенадцатая ночь, или Что угодно», «Буря») или имеющих реальный аналог («Кориолан», «Гамлет», «Отелло»). По замечанию Ф.М. Достоевского, «его итальянцы, например, почти сплошь те же англичане»². «Всеобщее» пространство господствует в драматургии классицизма, в некоторых роман-

¹ Филдинг Г. История Тома Джонса, найденыша. М., 1973. С. 68.

² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1984. Т. 26: С. 145.

тических произведениях (например, в балладах Гёте, Шиллера, Жуковского, во многих новеллах Э. По), в литературе модернизма.

Напротив, пространство конкретное не просто «привязывает» изображенный мир к тем или иным топографическим реалиям (вообще топонимы не мешают пространству быть всеобщим: Дания в «Гамлете» — это весь мир), но активно влияет на суть изображаемого. Например, грибоедовская Москва — художественный образ. В «Горе от ума» постоянно говорят о Москве и ее топографических реалиях (Кузнецкий мост, Английский клуб и пр.), и эти реалии — своего рода метонимии определенного уклада жизни. В комедии рисуется психологический портрет именно московского дворянства: Фамусов, Хлества, Репетилов возможны только в Москве («На всех московских есть особый отпечаток»), но не, скажем, в европеизированном, деловом Петербурге.

Пушкинское жанровое определение «Медного всадника» — «петербургская повесть», и она *петербургская* не только потому, что, как сказано в предисловии, «подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов», не только по топонимике и сюжету, но по своей внутренней, проблемной сути. «Войну и мир» Л.Н. Толстого невозможно представить без образа Москвы. Любимое место действия в пьесах А.Н. Островского — Замоскворечье или город на берегу Волги.

Аналогичные процессы происходили в XIX в. и в западной литературе (Париж как место действия и одновременно символ во многих романах О. Бальзака, Э. Золя). К использованию реальных топонимов, важных для самой проблематики произведения, близки случаи, когда место действия точно не названо или вымышлено, но создан образ пространства, несомненно имеющий реальный аналог; русская провинция вообще, среднерусская полоса, северный край, Сибирь и т. п. В «Евгении Онегине» и «Мертвых душах» русская провинция описана вплоть до мельчайших деталей быта, нравов, но в то же время здесь нет топографической конкретности: «деревня, где скучал Евгений», губернский город... Знаками стиля тургеневских романов служат «дворянские гнезда». Обобщенный образ

среднего русского города создал А.П. Чехов¹. Символизация пространства, сохраняющего национальную, историческую характерность, может быть подчеркнута вымышленным топонимом: Скотопригоньевск в «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского, город Глупов в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина², «Город Градов» А. Платонова.

Однако не следует представлять дело так, что с развитием литературы конкретное пространство теснит абстрактное. Это лишь одна из тенденций. Другая — все более осознанное использование пространства абстрактного как глобального обобщения, символа, как формы выражения универсального содержания (распространяемого на весь «род людской»). Обращение к абстрактному пространству было и остается характерным для таких жанров, как *притча*, *басня*, *парабола*. В XIX — XX вв. тяготение к подчеркнуто условному, абстрактному пространству появилось, в частности, у Достоевского («Сон смешного человека»), Л. Андреева («Правила добра», «Жизнь человека»), в драмах М. Метерлинка, Б. Брехта («Добрый человек из Сезуана»), в произведениях Ф. Кафки, А. Камю («Посторонний»), Ж.-П. Сартра и многих других, а также в литературе *science fiction* и фэнтези.

Конечно, между конкретным и абстрактным пространствами нет непроходимой границы: степень обобщения, символизации конкретного пространства неодинакова в разных произведениях; в одном произведении могут сочетаться разные типы пространства («Мастер и Маргарита» М. Булгакова); абстрактное пространство, будучи художественным образом, черпает детали из реальной действительности, невольно передавая национально-историческую специфику не только пейзажа, вещного мира, но и человеческих характеров (так, в поэме Пушкина «Цыганы», с ее антитезой «неволи душных городов» и «дикой воли», через абстрактное экзотическое пространство проступают черты определенного патриархального уклада, не говоря уже о местном колорите поэмы). Тем не менее

¹ См.: Громов М.П. Книга о Чехове. М., 1989. С. 204 — 221.

² См.: Николаев Д.П. М.Е. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. М., 1985. С. 97 — 99.

понятия абстрактного и конкретного пространств могут служить ориентирами для типологии.

С типом пространства обычно связаны и соответствующие свойства *времени*. Так, абстрактное пространство басни сочетается с вневременной сутью конфликта — на все времена: «У сильного всегда бессильный виноват», «...И в сердце льстец всегда отыщет уголок». И наоборот: пространственная конкретика обычно дополняется временной.

Формами конкретизации художественного времени выступают чаще всего, во-первых, «привязка» действия к историческим ориентирам, датам, реалиям и, во-вторых, обозначение *циклического* времени: время года, суток. Обе формы освоены литературой с давних пор. В литературе нового времени в связи с формированием *историзма* мышления, исторического чувства конкретизация стала программным требованием литературных направлений. Эстетика романтизма включала установку на воспроизведение *исторического колорита* (В. Скотт, В. Гюго). Особое значение категория исторического времени приобрела в эпоху реализма XIX — XX вв. с его тенденцией прослеживать социально- и культурно-исторические истоки характеров, психологии, ситуаций и сюжетов. Но мера конкретности в каждом отдельном случае будет разной и в разной степени акцентированной автором. Например, в «Войне и мире» Л.Н. Толстого, «Жизни Клима Самгина» М. Горького, «Живых и мертвых» К.М. Симонова реальные исторические события непосредственно входят в текст произведения, а время действия определяется с точностью не только до года и месяца, но даже до дня (в романе Симонова описывается 16 октября — наиболее критический день первого года Великой Отечественной войны). А вот в «Герое нашего времени» или «Преступлении и наказании» временные координаты достаточно расплывчаты и угадываются по косвенным признакам, но вместе с тем привязка в первом случае к 30-м годам, а во втором — к 60-м достаточно очевидна.

Изображение циклического времени в литературе изначально, по-видимому, только сопутствовало сюжету (как, например, в поэмах Гомера: днем воины сражаются, ночью отдыхают, иногда ведут разведку и, при сюжетной необходимости, видят сны). Однако в мифо-

логии многих народов, в особенности европейских, ночь всегда имела определенный эмоциональный, символический смысл: это было время безраздельного господства тайных, чаще всего злых сил (особая мистическая значимость приписывалась полуночи), а приближение рассвета, возвещаемое криком петуха, несло избавление от власти нечистой силы. Явственные следы этих мистических верований легко обнаружить во многих произведениях новейшего времени: «Песнях западных славян» Пушкина, «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголя, «Мастере и Маргарите» Булгакова,

Возникли давно и составляют устойчивую систему эмоционально-символические значения: день — время труда, ночь — покоя или наслаждения, вечер — успокоения и отдыха, утро — пробуждения и начала нового дня (зачастую — и начала новой жизни). От этих исходных значений происходят устойчивые поэтические формулы типа «Жизнь клонится к закату», «Заря новой жизни» и т. п. С давних пор существует и аллегорическое уподобление времени дня стадиям человеческой жизни (один из наиболее древних примеров, очевидно, — загадка Сфинкса).

Указанные эмоционально-смысловые значения в определенной мере перешли и в литературу XIX — XX вв.: «И над отечеством свободы просвещенной/Взойдет ли наконец прекрасная заря?» (А.С. Пушкин), «Ночь. Успели мы всем насладиться,..» (Н.А. Некрасов). Но для литературы этого периода более характерна другая тенденция — *индивидуализировать* эмоционально-психологический смысл времени суток применительно к конкретному персонажу, лирическому герою. Так, ночь может становиться временем напряженных раздумий («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» А.С. Пушкина), тревоги («Подушка уже горяча...» А.А. Ахматовой), тоски («Трилистник тоскливый» И. Анненского); утро может менять эмоциональную окраску на прямо противоположную, становясь временем печали («Утро туманное, утро седое...» И.С. Тургенева, «Пара гнедых» А.Н. Апухтина).

Времена года ассоциировались в основном с земледельческим циклом: осень — время умирания, весна — возрождения. Эта мифологическая схема перешла в литературу, и ее следы можно обнаружить в самых раз-

ных произведениях вплоть до современности: «Зима недаром злится...» Ф. Тютчева, «Зима тревоги нашей» Дж. Стейнбека, «Лето Господне» И. Шмелева. Наряду с традиционной символикой, развивая ее или контрастируя с ней, появляются индивидуальные образы времен года, исполненные психологического смысла. Здесь наблюдаются уже сложные и неявные связи между временем года и душевным состоянием, в совокупности дающие широкий психологический разброс: ср. «...Я не люблю весны...» (Пушкин) и «Я более всего/Весну люблю» (Есенин); почти всегда радостна весна у Чехова, но она зловеща в булгаковском Ершалаиме в «Мастере и Маргарите» («О, какой страшный месяц нисан в этом году!»).

Как в жизни, так и в литературе пространство и время не даны нам в чистом виде. О пространстве мы судим по заполняющим его предметам (в широком смысле), а о времени — по происходящим в нем процессам. Для анализа произведения важно хотя бы приблизительно определить заполненность, насыщенность пространства и времени, так как этот показатель во многих случаях характеризует стиль произведения, писателя, направления. Например, у Гоголя пространство обычно максимально заполнено какими-то предметами, особенно *вещами*. Вот один из интерьеров в «Мертвых душах»: «<...> комната была обвешана старенькими полосатыми обоями; картины с какими-то птицами; между окон старинные маленькие зеркала с темными рамками в виде свернувшихся листьев; за всяким зеркалом заложены были или письмо, или старая колода карт, или чулок; стенные часы с нарисованными цветками на циферблате...» (гл. III). А в стилевой системе Лермонтова пространство практически не заполнено: в нем есть только то, что необходимо для сюжета и изображения внутреннего мира героев. Даже в «Герое нашего времени» (не говоря уже о романтических поэмах) нет ни одного детально выписанного *интерьера*.

Интенсивность художественного времени выражается в его насыщенности событиями; здесь тоже своя градация. Чрезвычайно насыщенно время у Достоевского, Булгакова, Маяковского. Чехову же удалось то, что, возможно, не удавалось никому ни до, ни после него: он сумел резко понизить интенсивность времени

даже в драматических произведениях, которые в принципе тяготеют к концентрации действия. Повышенная насыщенность художественного пространства, как правило, сочетается с пониженной интенсивностью времени, и наоборот: слабая насыщенность пространства — с насыщенным событиями временем. Первый тип пространственно-временной организации изображенного мира — верный симптом внимания автора к сфере быта, устойчивому жизненному укладу.

Как уже отмечалось, *изображенное* время и время *изображения* [иначе: реальное (сюжетное) и художественное время] редко совпадают, в особенности в эпосе, где игра со временем может быть очень выразительным приемом. Например, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя между основными событиями и приездом рассказчика в Миргород проходит около полутора десятков лет, крайне скупо отмеченных в тексте (упоминаются лишь смерти судьи Демьяна Демьяновича и кривого Ивана Ивановича). Но эти годы не были абсолютно пустыми: продолжалась тяжба, главные герои старели и приближались к неотвратимой смерти, занятые все тем же «делом», в сравнении с которым даже поедание дыни или чаепитие в пруду кажутся занятиями, исполненными смысла. Временной интервал подготавливает и усиливает грустное настроение финала: что было поначалу смешно, то делается печальным и едва ли не трагичным.

В большинстве случаев художественное время короче реального: в этом проявляется закон «поэтической экономии». Однако существует и важное исключение, связанное с изображением *психологических* процессов и *субъективного времени* персонажа или лирического героя. Переживания и мысли в отличие от других процессов протекают быстрее, чем движется речевой поток, составляющий основу литературной образности. Поэтому время изображения практически всегда длиннее времени субъективного. В одних случаях это менее заметно (например, в «Герое нашего времени» Лермонтова, романах Гончарова, в рассказах Чехова), в других составляет осознанный художественный прием, призванный подчеркнуть насыщенность и интенсивность душевной жизни. Это характерно для многих писате-

лей-психологов: Толстого, Достоевского, Фолкнера, Хемингуэя, Пруста. Толстой дал блестящий образец психологизма в рассказе «Севастополь в мае» в эпизоде смерти Праскухина: изображение того, что пережил герой всего лишь за секунду реального времени, занимает полторы страницы, причем половина повествует о психологических процессах, протекавших в абсолютно неуловимый миг между разрывом бомбы и смертью (Толстой еще и акцентирует этот прием. Психологическое изображение предваряет фраза: «Прошла еще секунда — секунда, в которую целый мир чувств, мыслей, надежд, воспоминаний промелькнул в его воображении»). И заканчивается отрывок также указанием на реальное время: «Он был убит на месте осколком в середину груди»).

В литературе как искусстве динамическом, но в то же время изобразительном, зачастую возникают довольно сложные соотношения между реальным и художественным временем. Реальное время вообще может быть равным нулю, например при различного рода описаниях. Такое время можно назвать *бессобытийным*. Но и событийное время, в котором хотя бы что-то происходит, внутренне неоднородно. В одном случае литература действительно фиксирует события и действия, существенно меняющие или человека, или взаимоотношения людей, или ситуацию в целом. Это *сюжетное*, или *фабульное* время. В другом случае литература рисует картину устойчивого бытия, повторяющихся изо дня в день, из года в год действий и поступков. Событий как таковых в таком времени нет. Все, что в нем происходит, не меняет ни характер человека, ни взаимоотношений людей, не двигает сюжет (фабулу) от завязки к развязке. Динамика такого времени крайне условна, а его функция — воспроизводить устойчивый уклад жизни. Этот тип художественного времени иногда называют *хроникально-бытовым*¹. Хорошим примером может служить изображение уклада жизни в «Евгении Онегине» Пушкина: «Они хранили в жизни мирной/Привычки милой старины...». Бессобытийность времени видна здесь очень ясно. А вот в описании

¹ Художественное время и художественное пространство // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 488.

петербургского дня Онегина характер художественного времени более сложен. Казалось бы, день заполнен событиями: «Онегин едет на бульвар...», «Онегин полетел к театру...», «Домой одеться едет он...» и т. д. Но все эти события и действия обладают регулярной повторяемостью («И завтра то же, что вчера»), не развивают сюжет, не меняют соотношения характеров и обстоятельств. Подобные фрагменты (например, изображение дня Онегина в деревне: «Его вседневные занятия/Я вам подробно опишу») воспроизводят, в сущности, не динамику, а статику, не однократно бывшее, а всегда бывающее. Если искать аналогии в грамматической категории времени, то время хроникально-бытовое можно обозначить как *Imperfect* (прошедшее незавершенное), а время собственно событийное, сюжетно-фабульное — как *Perfect* (прошедшее законченное).

Соотношение времени бессобытийного, хроникально-бытового и событийного во многом определяет темповую организацию художественного времени произведения, что, в свою очередь, обуславливает характер эстетического восприятия, формирует субъективное читательское время. Так, «Мертвые души» Гоголя, в которых преобладает бессобытийное, хроникально-бытовое время, создают впечатление медленного темпа и требуют соответствующего «режима чтения», эмоционального настроения (художественное время неторопливо; таковым же должно быть и время восприятия). Иная темповая организация в романе Достоевского «Преступление и наказание», в котором преобладает событийное время (имеются в виду, конечно, не только внешние, но и внутренние, психологические события). Соответственно, и модус его восприятия, и субъективный темп чтения будут другими: зачастую роман читается «взахлеб», особенно в первый раз.

Важное значение для анализа имеет *завершенность* и *незавершенность* художественного времени. Часто писатели создают в своих произведениях *замкнутое* время, которое имеет и абсолютное начало, и — что важнее — абсолютный конец, представляющий собой, как правило, и завершение сюжета, и развязку конфликта, а в лирике — исчерпанность данного переживания или размышления. Начиная с ранних стадий развития литературы и почти вплоть до XIX в.

подобная временная завершенность была практически обязательной и составляла, по-видимому, признак художественности. Формы завершения художественного времени были разнообразны: это и возвращение героя в отчий дом после скитаний (литературные интерпретации притчи о блудном сыне), и достижение им определенного стабильного положения в жизни (авантюрный роман), и «торжество добродетели» («И при конце последней части/Всегда наказан был порок/Добру достойный был венок», как писал Пушкин), и окончательная победа героя над врагом, и, конечно же, смерть главного героя или свадьба.

Над двумя последними способами «закруглить» художественное произведение, в частности, иронизировал Пушкин, одним из первых в русской литературе нашедший принцип *открытого финала*:

*Вы за Онегина советуете, друзья,
Опять приняться мне в осенние досуги.
Вы говорите мне: он жив и не женат.
Итак, роман еще не кончен <...>¹.*

В конце же XIX в. Чехов, для которого незавершенность художественного времени стала одним из оснований его новаторской эстетики, также вспоминает эти традиционные развязки: «Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы! Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет» (письмо А.С. Суворину от 4 июня 1892 г.)². Чехов распространил принцип открытого финала и незавершенного времени на драматургию, т. е. на тот литературный род, в котором это сделать было труднее всего и который действительно требует временной и событийной замкнутости. В «Иванове» Чехов не смог отойти от стандарта, на который сам же жаловался: самоубийство главного героя со всех точек зрения замыкает пьесу. Но уже в «Чайке», а тем более в «Дяде Ване», «Трех сестрах» и «Вишневом саде» время принципиально разомкнуто в будущее, и никакие выстрелы в финалах не могут поколебать этого

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М., 1948. Т. 3. Кн. 1. С. 396.

² Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1957. Т. 5. С. 72.

принципа. Примерно в одно время с Чеховым и независимо от него сходную поэтику драматического времени открыли также зарубежные авторы, прежде всего Г. Ибсен. Суммируя опыт драматургии рубежа веков, Б. Шоу писал: «Не только традиционная трагическая катастрофа непригодна для современного изображения жизни, непригодна для него и развязка — безразлично, счастливая или несчастная. Если драматург отказывается изображать несчастные случаи и катастрофы, он тем самым *обязуется писать пьесы, у которых нет развязки. Теперь занавес уже не опускается над бракосочетанием или убийством героя...*»¹.

Историческое развитие пространственно-временной организации художественного мира обнаруживает вполне определенную тенденцию к усложнению. В XIX и особенно в XX в. писатели используют пространственно-временную композицию как особый, осознанный художественный прием; начинается своего рода «игра» со временем и пространством. Ее смысл, по-видимому, состоит в том, чтобы, сопоставляя разные времена и пространства, выявить как характеристические свойства «здесь» и «теперь», так и общие, универсальные законы бытия, осмыслить мир в его единстве. Эту художественную идею очень точно и глубоко выразил Чехов в рассказе «Студент», передавая мысли главного героя: «Прошлое <...> связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой <...> правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...».

В XX в. сопоставление, или, по меткому слову Толстого, «сопряжение» пространственно-временных координат стало характерным для очень многих писателей. Одно из лучших произведений этого рода — поэма А.Т. Твардовского «За далью — даль», в которой пространственно-временная композиция достигает такого художественного совершенства, что действительно — «ни убавить, ни прибавить». Компози-

¹ Шоу Б. О драме и театре. М., 1963. С. 500.

ция создает здесь образ эпического единства мира, в котором находится законное место и прошлому, и настоящему, и будущему: и маленькой кузнице в Загорье, и великой кузнице Урала; и Москве, и Владивостоку; и фронту, и тылу, и еще многому другому. В этой же поэме Твардовский очень просто и ясно сформулировал образно принцип пространственно-временной композиции.

Есть два разряда путешествий:

*Один — пускаться с места вгаль,
Другой — сидеть себе на месте,
Листать обратно календарь.
На этот раз резон особый
Их сочетать позволит мне.
И тот и тот — мне кстати оба,
И путь мой выгоден вдвойне.*

Еще одной тенденцией литературы XIX — XX вв. становится индивидуализация пространственно-временных форм, что связано и с развитием индивидуальных стилей¹, и с возрастающей оригинальностью концепций мира и человека у каждого писателя.

Но индивидуальное своеобразие художественного времени и пространства не исключает существования общих, типологических моделей, в которых опредмечивается культурный опыт человечества. Такие модели представляют собой особого рода содержательные формы, которыми каждый отдельный писатель пользуется как «готовыми», преднаходимыми, индивидуализируя, конечно, их содержание, но и сохраняя заложенный в них общий широкий смысл. Таковы мотивы дома, дороги, площади, перекрестка, верха и низа, открытого пространства и т. п. Сюда же следует отнести и типы организации художественного времени: летописного², авантюрного, биографического и т. п. Явлениями этого ряда много и успешно зани-

¹ См.: Эльсберг Я.Е. Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. М., 1982. С. 31 — 35; Поггаецкая И.Ю. Границы индивидуального стили // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 32 — 59.

² См.: Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е. М., 1972. С. 361 — 383.

мался М.М. Бахтин¹, который ввел широко распространенный теперь термин хронотоп для обозначения типологических пространственно-временных моделей. Исследуя их, М.М. Бахтин не только обращал внимание на литературно-художественные особенности, но и выходил на более широкую, культурологическую проблематику. В характере хронотопов он видел воплощение различных ценностных систем, а также типов мышления о мире. Так, в смене «эпического» хронотопа «романным» заявило о себе, по Бахтину, принципиально новое мышление о мире, что явствует, например, из такого суждения: «Настоящее в его незавершенности, как исходный пункт и центр художественно-идеологической ориентации, — грандиозный переворот в творческом сознании человека»².

Вообще характер художественного времени и пространства в литературе часто имеет культурологический смысл и отражает представления об этих категориях, которые сложились в бытовой культуре, религии, философии и в известной мере — в науке. Так, с древних времен в литературе отражались две основные концепции времени: циклическая и линейная. Первая была, вероятно, более ранней; она опиралась на естественные циклические процессы в природе. В частности, циклическая концепция времени запечатлена в Библии (как в Ветхом Завете, так и в Новом), хотя и не очень последовательно. Во всяком случае вся раннехристианская концепция времени сводится к тому, что человеческая история должна в конце концов возвратиться к своему началу: от райской гармонии через грех и искупление к вечному царству истины. Интересно, что циклическая концепция времени здесь переходит в довольно редкую свою разновидность — атемпоральность, суть которой в том, что мир мыслится абсолютно неизменным, а значит, категория времени утрачивает смысл. В Апокалипсисе прямо сказано, что «времени уже не будет» (Откр. 10,6). О тождестве начала и конца свидетельствуют также повторяемые в Апокалипсисе слова: «Я есть Альфа и Омега, начало и конец, первый и последний». (Здесь, кстати,

¹ См.: Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234–235.

² Бахтин М.М. *Эпос и роман* // Там же. С. 481.

можно вспомнить, что слова «начало» и «конец» имеют один и тот же праславянский корень, а также то, что современное русское «время» гипотетически возводится к праславянскому корню «*vegt*» — к тому же, что в словах «вертеть», «веретено» и т. п.) Наиболее же сильное воплощение идеи циклического времени, — несомненно, книга Екклезиаста.

Христианство Средних веков смотрело на время уже иначе: здесь реализовалась *линейно-финалистская концепция*¹. Она опиралась на движение во времени человеческого существования от рождения до смерти, смерть же рассматривалась как итог, переход к некоторому устойчивому («финальному») существованию: к спасению или гибели.

Начиная с эпохи Возрождения в культуре преобладает линейная концепция времени, связанная с понятием *прогресса*. Художественное время тоже большей частью линейно, хотя есть и исключения. Так, в конце XIX — начале XX в. циклические концепции времени несколько оживляются (как на наиболее выразительный пример можно указать на «Закат Европы» О. Шпенглера), что находит отражение и в художественной литературе: «Так было — так будет» Л. Андреева, «Умрешь — начнешь опять сначала...» А. Блока.

Кроме того, в литературе периодически возникают произведения, отражающие атемпоральную концепцию времени. Это различного рода *пасторали, идиллии, утопии* и т. п., создающие образ абсолютной гармонии, «золотого века». Как и в Апокалипсисе, он по самой своей природе не нуждается в изменениях, а следовательно, и во времени. В литературе таких примеров немало: Т. Мор, Кампанелла, Гончаров («Сон Обломова»), Чернышевский.

На культуру и литературу XX в. существенное влияние оказали *естественно-научные* концепции времени и пространства, связанные в первую очередь с теорией относительности А. Эйнштейна и ее философскими последствиями. Так, широко распространенное в культурологии и литературоведении

¹ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. («Средневековый хронотоп».)

понятие хронотопа есть не что иное, как культурологическое отражение физического понятия «пространственно-временного континуума». Наиболее плодотворно освоила новые представления о пространстве и времени научная фантастика, которая в XX в. не ограничивается развлекательными и «обучающими» функциями, а смело входит в сферу «высокой» литературы, ставя глубокие философские и нравственные проблемы. Классикой в этом роде стали произведения А. Азимова «Конец Вечности», Р. Шекли «Обмен разумов» и «Координаты чудес», Д. Уиндема «Хроноклазм», Д.Б. Пристли «31 июня», Ст. Лема «Звездные дневники Йона Тихого».

Однако на изменившиеся научные и философские представления о времени, о пространстве отреагировала не только научная фантастика, но и более традиционная литература: В. Маяковский («Клоп», «Баня»), Т. Манн («Волшебная гора»), В. Набоков («Приглашение на казнь»), М. Булгаков (главы «Присвечья» и «Извлечение Мастера» в «Мастере и Маргарите», — в них, кстати, описываются типично релятивистские эффекты деформации пространства и времени и даже употребляется термин «пятое измерение»).

Несомненно, возможны и более конкретные сопоставления между характером художественного времени и пространства и соответствующими культурологическими категориями. По-видимому, каждой культуре свойственно свое понимание времени и пространства, которое находит отражение в литературе. Установление и изучение таких художественно-культурологических соответствий является достаточно перспективным для современного литературоведения, однако в этом направлении сделаны лишь первые шаги¹, и говорить о конкретных результатах пока, видимо, рано. Но в любом случае изучение пространственно-временной организации произведения как содержательной формы безусловно необходимо для целей конкретного анализа.

¹ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997; Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий. М., 1980; Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – XIX вв.). СПб., 1994.

Литература

Бахтин М.М. Эпос и роман; Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.

Гуревич А.Я. Средневековый хронотоп / А.Я. Гуревич // Категории средневековой культуры. — М., 1984.

Лихачев Д.С. Поэтика художественного времени; Поэтика художественного пространства / Д.С. Лихачев // Поэтика древнерусской литературы. — Изд. 3-е. — М., 1979.

Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М., 1988.

Пространство и время в литературе и искусстве. Теоретические проблемы. Классическая литература / Под ред. Ф.П. Федорова. — Даугавпилс, 1987.

Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Отв. ред. Б.Ф. Егоров. — Л., 1974.

Художественное время и художественное пространство // Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987.

Сильман Т.И. Заметки о лирике / Т.И. Сильман. — Л., 1971.

Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы»; Об индивидуальных образах пространства: «феномен» Батенькова / В.Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. — М., 1995.

Успенский Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский // Семиотика искусства. — М., 1995.

Флоренский П.А. Анализ форм пространственности и времени в изобразительных искусствах / П.А. Флоренский. — М., 1993.

Фриденгер Г.М. Поэтика русского реализма: Очерки о русской литературе XIX века / Г.М. Фриденгер. — Л., 1971. — С. 124–138.

Фарино Д. Пространство и время / Д. Фарино // Введение в литературоведение. — Katowice, 1980. — Ч. 2.

Kleiner J. The Role of Time in Literary Genres / J. Kleiner // Zagadnienia Lodz. 1959. — Т. 2. — З. 1(2).

Вопросы и задания

1. Объясните содержание понятий *параллельные пространства, дискретность времени и пространства*. Приведите примеры.

2. Зависит ли от *рода* литературы характер условности времени и пространства?
3. Что является причиной разграничения пространства на *абстрактное* и *конкретное*?
4. Связаны ли свойства *времени* с типом пространства?
5. В чем выражается интенсивность художественного времени?
6. Чем различаются понятия *изображенное время* и *время изображения*? Приведите примеры.
7. Происходят ли изменения в историческом развитии пространственно-временной организации художественного мира в XIX — XX вв.?
8. Какие вы знаете типы организации художественного времени?
9. Что определяет *темповую* организацию художественного времени в произведении?
10. Какое содержание вкладывается в понятие *открытый финал*?
11. Объясните термин «хронотоп».
12. Какие две основные концепции времени отражает литература?

А.В. Михайлов

ИЗ ИСТОРИИ ХАРАКТЕРА*

Уже Пиндар говорит о «врожденном нраве» (to gar emphyes out aithon alopex out' eribromoi leontes diallaxainto ethos):

*А врожденному нраву
Иным не стать
Ни в красной лисе, ни в ревучем льве.*

(Пер. М.Л. Гаспарова)

Ясно, что «врожденный нрав» предполагает такое внутреннее, которое ни от чего внешнего в этом месте не зависит; более того, само соединение слов кажется даже очень привычным — говорит ли английский философ XVII в. о врожденных способностях, говорит ли современный биолог о врожденных, генетически передавае-

* Печатается по изд.: Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 183 — 210.

мых умениях, не рассуждают ли они о чем-то родственном или, может быть, совсем об одном и том же, что и Пиндар? Разве что дозволительно предположить большую интенсивность греческого *emphyes* в сравнении с *innatus* и *innate*. В другой оде (01. XIII, 16) Пиндар говорит о «прирожденном нраве (*to syggenes ēthos*), который невозможно скрыть», и здесь уже сам корень («ген») соединяет древность и современность: «Что отроду в людях, того не скрыть!» (пер. М.Л. Гаспарова).

Софокл, тоже не прибегая ни к чему внешнему, вполне «современно», как о чем-то совершенно само собой разумеющемся, говорит о душе (*psychē*), об умственном складе (*phronēma*, как бы «ментальное»), о замыслах и намерениях (*gnōmē*) человека, которые трудно узнать, пока он не будет испытан в управлении (начальствовании) и в соблюдении законов.

Правда, в греческом слове *psychē* запечатлена та же сопряженность с материальным началом, что в «душе», *spiritus* и других подобных словах (*psychō* — дую, охлаждаю; *psychros* — холодный, свежий). Таким образом, и здесь нет ничего специфического и сколько-нибудь удаляющего нас от нашего времени — правда, материальность, вещественность никак недопустимо представлять себе лишь как прямую противопоставленность духовному, как это характерно для самого нового времени.

Более специфичной оказывается зависимость слов, относящихся к внутренним состояниям человеческого духа, от внешних, пространственных представлений; для V в. до н. э. эта зависимость была весьма близкой по времени, установившейся совсем недавно.

«Для понимания гомер. *phgenes*... исключительный интерес представляет характер глагольных (и шире — предикативных) конструкций, в которых это существительное употребляется. Особенностью этих конструкций является их медиопассивное значение или во всяком случае значение состояния, исключающее участие *phgenes* (*phgēn*) в качестве субъекта психической деятельности: *Dios etrapeto phgēn* "Зевса ум повернулся"..."

«Слово *phgēn* всякий раз обозначает при этом пассивное вместилище. Особый интерес представляет четыре раза встречающийся у Гомера оборот, в котором внутри этого вместилища описывается процесс распознавания, грамматически представляемый аори-

стом егнѣ, обозначающим в этом случае, что с кем-либо нечто происходит (а не сам он активно делает что-либо)».

Получается так, что даже то, что герой узнал внутри себя, *enī phresi* («узнал и сказал»), не вполне принадлежит ему самому — все это извлекается им изнутри и извне, все это находится только в процессе интериоризации, помещается внутрь, оставаясь внешним по отношению к нему самому, герою.

Эта проблема зависимости внутреннего от внешнего и пространственного — весьма общая для гомеровского эпоса. Она проявляется, в частности, в том, что персонажи эпоса предстают как принимающие решения и совершающие поступки не самостоятельно, но под руководством богов (так за незначительным исключением).

Едва ли можно считать верным следующее положение: «Без ощущения свободы воли человека греки не могли бы представить себе и действующих по собственному произволу богов», — как и приводимый в подтверждение его аргумент: «...история всех религий учит нас, что конкретные черты, которыми люди наделяют божества, всегда являются результатом перенесения в мир богов человеческих свойств и форм поведения. Это понимал применительно к греческой религии уже Ксенофан, и он же, говоря об аморальности гомеровских богов, понимает, видел и то, как в мир богов у Гомера переносятся типично человеческие, сплошь и рядом не лучшие в нравственном смысле побуждения».

Это положение и этот аргумент страдают тем, что я назвал натуралистическим пониманием отношений в духе «объективности»: здесь дело представлено так, как если бы мир богов противостоял как объект миру человека, в том числе его внутреннему миру. Но ведь это не так: мир богов — это прежде всего часть сознания, именно часть сознания, отчуждаемая во внешнее и пространственное; это само сознание облекает мир, в том числе и самого же человека, в формы, в каких только и может постигать его в таких-то культурных условиях. Тогда мир богов выступает как такое внешнее, которое не освоено человеком и не подчинено ему. Но дело вовсе не обстоит так, что, скажем, какая-то способность должна быть сначала освоена во внутреннем,

принадлежащем человеку, а затем отчуждена во внешнее ему, его сознанию. Можно сколько угодно переносить — в работе мифологической фантазии — черты человека на богов, но это только и будет свободной деятельностью фантазии, тогда как руководство человеком со стороны богов предполагает определенную, не свободную, но необходимую, так сказать, принудительную, неизбежную фазу осмысления мотивации своих поступков. Последняя осмысляется лишь как идущая извне, следовательно, может быть представлена лишь как отчуждаемая и только так может пока, на этом этапе, осваиваться.

Нет ничего удивительного в том, что некоторые вещи психологического свойства осваиваются именно таким замысловатым путем: ведь и чувства, — а как видно, и нет ничего более «естественного» и непосредственного, чем чувства, — осваиваются так, что сначала и затем в течение чрезвычайно долгого времени они осмысляются как не принадлежащие самому человеку, а принадлежащие миру. И это, разумеется, при практически одинаковом психофизиологическом устройстве человека — принимать иное, в частности гипотезу Дж. Джейнса, нет достаточных оснований. Нет, кажется, достаточных оснований и для того, чтобы искать психологические корни для представления о руководстве поступками людей со стороны богов. Эти корни скорее уж «метафизические»: иными словами, для всего психологического должна существовать какая-то направляющая его логика, — логика, укорененная в бытии, бытийная логика. Здесь это присущая мифосемиотическому совершению логика интериоризации. Эта логика определяет путь, ведущий от чего-то к чему-то, от какого-то начала к какой-то цели, и начинается весь путь, конечно, с того, что что-то еще не интериоризировано. Здесь это «что-то» есть принадлежащая впоследствии к внутреннему миру человеческой личности сфера мотивации поступков человека. Не только сфера мотивации, но и весь внутренний (в будущем!) мир человека предстает как внешнее по отношению к самому же человеку, как отчужденное от него (если смотреть с достигаемой позднее позиции). Превосходно соответствует этому то обстоятельство, что боги направляют человека именно так, как поступал бы

и он «сам», — будь все иначе, и между миром человека («внутренним») и миром богов («внешним») существовало бы отношение действительной объективности и противостояния, тогда как здесь имеет место отношение отчуждения и освоения, — освоения через отчуждение и в его формах. Если формулировать шире: происходит освоение, интериоризация содержаний мира, которые становятся внутренним содержанием, внутренним достоянием самого человека.

И было бы только странно, если бы человеку надо было сначала обладать тем, что затем переносилось бы вовне, уже не принадлежало ему. Правда, отчуждение мотивации, т. е. факт ее неосвоенности, могло побуждать поэта на каком-то позднем этапе этого процесса пользоваться таким отчуждением как поэтическим приемом. Но это уже другой вопрос: как пользуется этой ситуацией Гомер в двух своих поэмах? Это никак не отменяет того, что, собственно, зафиксировано в его текстах, — подлинная ситуация неосвоенности, недоинтериоризованности. Быть может, поэтически и эстетически продленная в своем существовании.

Люди сначала получают что-то от своих богов и лишь затем по-ксенофановски отдают им все свое.

Точно так же нельзя было бы требовать от греков, чтобы они сначала осознали свой *phgēn* как свое внутреннее достояние, а затем отчуждали его как стороннее «себе» и пространственно внешнее в отношении «себя», хотя и находящееся уже внутри «своего» тела. Среди тех понятий, которые на протяжении самого длительного времени интериоризировались, — «характер» (*character*):

В последние столетия сложилось устойчивое убеждение в том, что характер принадлежит к самому глубокому и основному, чем определяется человеческая личность. Это известно из жизни и отсюда перешло в науку; любопытно, что наша «Философская энциклопедия» и наш «Философский энциклопедический словарь» дают только определение характера «в психологии»: это «целостный и устойчивый склад душевной жизни человека, проявляющийся в отдельных актах и состояниях его психической жизни, а также в его манерах, привычках, складе ума и свойственном человеку круге эмоциональной жизни. Характер человека

выступает в качестве основы его поведения и составляет предмет изучения характерологии».

Впрочем, коль скоро понимание характера коренится в самой жизни и в ней выступает столь твердо, больше научных определений скажут жизненно-практические выражения существа характера. Их, конечно, можно было бы привести огромное множество.

«...Следовало бы сказать многое о самих дамах, об их обществе, описать, как говорится, живыми красками их душевные качества; но для автора это очень трудно. <...> Даже странно, совсем не подымается перо, точно будто свинец какой-нибудь сидит в нем. Так и быть: о характерах их, видно, нужно предоставить сказать тому, у которого поживее краски и побольше их на палитре, а нам придется разве слова два о наружности да о том, что поверхностней».

Что можно «вычитать» из этого отрывка?

1. Характер — это, видимо, в общем и целом «душевные качества».
2. Характер — это «внутреннее».
3. «Наружность» — это как бы «обратное» характеру, но есть и более поверхностные слои личности, которые передать легче, чем характер.
4. Между «наружностью» как самым поверхностным и характером, очевидно, есть связь, о которой писатель в этом отрывке ничего прямо, однако, не говорит.

«Несомненно, существует такая качественная определенность (So-Sein) человека, которая покоится глубоко под его свойствами и которая единообразно обнаруживается в линиях его тела, чертах духа и характера» (Е. Юнгер).

Вновь характер — это известные черты личности. Однако писатель полагает, что единое, начало, создающее духовный, душевный и телесный облик человека, — это не сам характер; если характер — это известные качества или свойства человека, то в таком случае естественно предположить более глубокое общее для всех свойств ядро, или начало личности, творящее ее цельность.

Вообще же представление о характере в новейшее время столь общераспространено и бесспорно, что это порой заставляет даже писателей (которых никто не

принуждает к наукообразию) мудрствовать на предмет характера и обременять его совершенно не свойственным ему грузом — в желании сказать нечто «хорошее»: «Характер — это прежде всего идейное содержание личности, ее философия, ее мировоззрение. Затем — это общественная роль человека, выраженная его профессиональной деятельностью. Затем — самое существо деятельности в конкретных подробностях человеческого труда. Наконец, это личная жизнь деятеля, взаимоотношения интимного с общественным, „я“ и „мы“» (К. Федин). Суть характера и всякие проявления личности совсем напрасно отождествлены.

Итак, новоевропейский характер есть такая самоочевидность, на темы которой можно и вольно фантазировать.

Вот этот новоевропейский «характер» как понятие и представление и произошел от греческого «характера», обозначавшего поначалу нечто подчеркнуто внешнее. Это подчеркнуто внешнее обладало, однако, такой внутренней сутью, которая была как бы предназначена для своего усвоения вовнутрь, для своей интериоризации и, будучи усвоена, не могла не раскрыться в самом неожиданном свете.

Итак, греческий «характер» — это поначалу нечто сугубо внешнее и поверхностное.

Это не значит, что грекам было чуждо представление о внутреннем начале личности. Совсем напротив — у греков было такое слово, которое очень часто и переводят как «характер», — это *ethos* или *ethe*. Так переводится оно обычно в прозе. Однако *ethos* было словом с быстро разворачивающейся семантикой, отдельные ответвления которой даже, видимо, трудно прослеживаются, — это слово, богатое смысловыми оттенками, неоднозначное, вибрирующее внутри себя и потому, собственно, малопригодное для того, чтобы переводить его в такую очевидность и определенность, как современный «характер».

Поэт-переводчик с полным правом создает вариации задаваемого греческим словом смысла, стремясь уловить его суть: русский переводчик, перелагая Пиндара (приведенные выше строки), говорит о «врожденном нраве» и о том, «что отроду в людях»; один немецкий переводчик (К.Ф. Шницер) передает те же места

так — der Urart Sitte; angeborene Gemtitsart. Слово *ethos*, испытав существенное углубление (от «места» к «нраву», направленности, как бы генеральной линии личности, и не только личности, — см. этос ладов в музыке), не годилось, однако, на роль будущего «характера».

Итак, выходит, что в Греции перед нами два характера: один, понимающий так или иначе «внутреннее» в человеке, но не совпадающий с тем, что понимают под «характером» в новейшее время, и второй — обозначаемый именно словом *character*, однако подразумевающий нечто совершенно внешнее.

Смыслу этого последнего слова предстояло энергично осваиваться — он интериоризировался, вбирался внутрь. Надо сказать, что в древности, от V в. к эпохе эллинизма, этот смысл уже прошел большую часть пути такой интериоризации — во всяком случае, настолько большую, что слово «характер» в европейских языках могло вобрать в себя направленность этого движения, запечатлеть ее в своей семантике, а при этом представить этот смысл в значительной мере поновому. Другими словами, современный «характер» (в чем можно убедиться) — это прямой наследник греческого *character*'а, только с той замечательной особенностью, что ничего подобного новоевропейскому «характеру» в древности все же не было и не мыслилось.

Забежим вперед и скажем одно: *character* постепенно обнаруживает свою направленность «вовнутрь» и, коль скоро это слово приходит в сопряженность с «внутренним» человека, строит это внутреннее извне — с внешнего и поверхностного. Напротив, новоевропейский характер строится изнутри наружу: «характером» именуется заложенная в натуре человека основа или основание, ядро, как бы порождающая схема всех человеческих проявлений, и расхождения могут касаться лишь того, есть ли «характер» самое глубокое в человеке, или же в его внутреннем есть еще более глубокое порождающее начало. Такие расхождения сами по себе могут быть весьма существенными — и не слишком существенными они выглядят лишь тогда, когда мы сопоставим их с диаметрально противоположным осмыслением «характера» в древности. А именно это отношение древности/современности интересует нас.

Внешнее и внутреннее и, главное, граница внешне-го и внутреннего есть то, относительно чего и в пределах чего совершается здесь мифосемиотический процесс.

По-видимому, внешнее и внутреннее и их граница вообще принадлежат к самым центральным для мифосемиотического процесса представлениям. Во всяком случае, в той мере, в какой мифосемиотическое совершение понимается и может быть понято как процесс интериоризации.

Напомним, что этот процесс есть процесс освоения и присвоения человеком содержаний мира (мира — естественно, включая и самого же человека), — процесс, в котором эти содержания погружаются «внутри» человека; в этом процессе и сам «человек» энергичнейшим образом переосмысливается.

Тогда *voltus...* человека — его лицо, его тело и еще многое другое — оказывается на самой границе, «вокруг» которой происходит процесс интериоризации. Лицо, тело и все другое — это поверхности, разделяющие и связывающие внешнее и внутреннее. Иначе говоря, здесь пролегает граница, рассекающая мир на две части в наиболее существенном отношении, — однако рассекающая его не окончательно. Здесь, на этой границе и грани, веками производятся важнейшие для истории человека, его культуры пограничные операции.

<...> Известная, свойственная мысли рубежа XVIII — XIX вв. нерасчлененность, некоторая ее сбивчивость, что касается проблемы внешнего/внутреннего, а стало быть, и вообще самоосмысления человека этого времени (что он есть? как следует себя представлять? что он есть в мире?), объясняются, по всей видимости, узловым и вершинным положением этой эпохи в истории культуры (или, специфичнее, в мифосемиотическом процессе). Эта эпоха вторит Античности, воспроизводит многие ее представления, мало того — активно стремится к этому. Она во многом выглядит прямо как сжатое повторение Античности, ее резюме — но при этом столь отлична от Античности по своим основаниям, столь отлична от нее и в осмыслении человека, что все это вторение Античности почти немедленно приходит в противоречие с новым, и это новое вырывается на свободу и идет в дальнейшем уже своими неизведанными путями. Так и античный «ха-

ракти», эхо которого раздаётся в эту пору (в разных отношениях, о чем пойдет речь ниже). Однако все это «резюме» исключительно важно — это как бы проясняющее отражение античных смыслов в сопряжении с тем новым, что уже вполне намечено. Мифосемиотическое совершение не так еще устремлено вперед, пока античные представления получают продолжение и отражаются; только после их принципиального преодоления, изживания и в искусстве утверждается совсем новый принцип построения, создания характера.

<...> В конце классического периода греческой культуры «характер» еще крайне далек от новоевропейского «характера». Однако судьба «характера» соединилась теперь с судьбой осмысления человека как проблемой выявления внутреннего через внешнее и как задачей обретения человеком своего внутреннего. Связь «характера» с таким осмыслением человеческого оказалась стойкой — это слово попало как бы в благоприятные условия развития.

Разворачивание этого слова и «переворачивание» его смысла все еще, однако, впереди.

Вопросы

1. Какое содержание автор вкладывает в понятие «греческий характер»?
2. Как вы объясните такое понятие, как «ноевропейский характер»?
3. Как А.В. Михайлов объясняет главное различие между греческим и новоевропейским пониманием характера?

Задания

Прочитайте определение термина «характер» в различных энциклопедиях и словарях и ответьте на следующие вопросы.

I. Согласны ли вы с мнением Канта о том, что в цельности характера состоит совершенство человека? Кто из литературных героев, по вашему мнению, обладает таким характером? (*Характер* // Философский энциклопедический словарь. М., 1997. С. 501).

II. 1. Кто ввел в эстетику термин «характер»?

2. В чем отличие понятий «тип», «характер»?

3. Изменилась ли роль характера персонажа в эстетике различных художественных методов — классицизме, романтизме, модернизме? (*Характер* // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2004. С. 1165).

III. Законспектируйте статью «Характер художественный» и ответьте на вопросы:

1. Что отличает понятие «характер» в литературоведении от значений этого понятия в психологии, философии, социологии?

2. Изменилось ли на протяжении веков соотношение характера и сюжета? (*Характер художественный* // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 481 — 482).

А.Я. Эсалнек

АРХЕТИП*

Архетип (от греч. *archetypes* — первообраз, модель) — понятие, зародившееся и обоснованное в работах швейцарского ученого К.Г. Юнга, занимавшегося изучением психики, в особенности соотношения сознательной и бессознательной сфер. Руководствуясь идеей «открыть тайну человеческой личности»¹, Юнг пришел к мысли, что при изучении человека нельзя принимать во внимание только его сознание, считая его единственной формой психологического бытия². Бессознательное — это объективное свойство психики. При этом различают индивидуальное бессознательное, которое открыто З. Фрейдом, чья концепция представлена в разных его работах, но наиболее целостно и систематизированно — во «Введении в психоанализ»³, и коллективное бессознательное, обнаруженное К. Юнгом сначала в процессе анализа сновидений («сон — сигнал из бессознательного»), а затем некото-

* Печатается по изд.: Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2000. С. 30 — 37.

¹ Юнг К.Г. Воспоминания. Сновидения. Размышления. Киев, 1994. С. 206.

² Там же. С. 341.

³ Фрейд З. Введение в психоанализ: лекции. М., 1991.

рых видов деятельности (обряд, ритуал) и художественного творчества (миф, легенда, сказка). Коллективное бессознательное как бы концентрирует в себе «реликты архаического опыта, что живут в бессознательном современного человека»¹. Иначе говоря, коллективное бессознательное впитывает психологический опыт человека, длящийся многие века. «Наши души, как и тела, состоят из тех же элементов, что тела и души наших предков»². Тем самым они хранят память о прошлом, т. е. архетипическую память.

В ходе анализа психики во всей ее полноте Юнг обосновал понятие «архетипа». Оно определялось им по-разному, но формулировки фактически дополняли и уточняли друг друга. Архетип — это находящиеся априори в основе индивидуальной психики инстинктивные формы, которые обнаруживаются тогда, когда входят в сознание и проступают в нем как образы, картины, фантазии, достаточно трудно определяемые: «Следует отказаться, — писал ученый, — от мысли, что архетип можно объяснить. <...> Всякая попытка объяснить окажется не чем иным, как более или менее удачным переводом на другой язык»³. Между тем Юнг выделил несколько архетипов и дал им соответствующие имена. Наиболее известны архетипы *анима* (образ женского начала в мужской психике) и *анимус* (след мужчины в женской психике). Архетип *тьень* — это бессознательная часть психики, которая символизирует темную сторону личности и персонифицирует все то, что человек отказывается принимать в самом себе и что он прямо или косвенно подавляет, как-то: низменные черты характера, всякого рода неуместные тенденции и т. п. Поэтому *тьень* оказывается источником двойничества. Весьма значимым является архетип под названием *самость* — индивидуальное начало, которое, по Юнгу, может редуцироваться под воздействием внешней жизни, но очень важно тем, что таит в себе «принцип определения себя в этом мире»⁴. Самость и служит предпосылкой и свидетельством

¹ Юнг К.Г. Воспоминания. Сновидения. Размышления. Киев, 1994. С. 175.

² Там же. С. 223.

³ Там же. С. 166.

⁴ Там же. С. 380.

целостности личности. Существенны архетипы *дитя-ти, матери, мудрого старика* или *старухи*.

Одновременно с открытием бессознательной сферы психики Юнгом была зафиксирована полярность психических структур, т. е. наличие противоположностей, противоречий, что с наибольшей отчетливостью проявляется в архетипе тени. Существование подобного рода противоречий было подтверждено исследованиями лингвистов, в частности Р. Якобсона, а также этнологов и антропологов, в особенности работами крупнейшего французского ученого Клода Леви-Стросса. Изучая бесписьменные культуры и характер мыслительных операций их носителей, Леви-Стросс отметил тенденцию к сопоставлению полярных качеств и признаков и выявил многочисленные бинарные оппозиции в ходе обобщающей работы мысли, такие как: сухое/влажное, сырое/вареное, далекое/близкое, темное/светлое и т. д. Ученый изложил свои мысли в фундаментальном труде «*Mythologiques*», опубликованном во Франции в 1964—1971 гг., а также в ряде других работ, таких как «Печальные тропики», «Неприрученная мысль» и др.¹

Архетипы, заложенные в психике, реализуются и обнажают себя в равных формах духовной деятельности, но более всего дают о себе знать в *ритуале* и *мифе*. Важнейшими ритуалами (обрядами) являются: инициация, т. е. посвящение юноши во взрослое состояние; календарное обновление природы; умерщвление вождей-колдунов (этот ритуал описан Д. Фрэзером в книге «Золотая ветвь»²); свадебные обряды.

Как источник архетипов рассматривают мифы разных народов. В их числе *космогонические мифы* (о происхождении мира), *антропогонические* (о происхождении человека), *теогонические* (о происхождении богов), *календарные* (о смене времен года), *эсхатологические* (о конце света) и др.³ При всем многообразии мифов основная направленность большинства из них — описание процесса творения мира. И важней-

¹ Леви-Стросс К. Печальные тропики. М., 1984; Леви-Стросс К. Неприрученная мысль // Первобытное мышление. М., 1994. С. 111—337.

² Фрэзер Д. Золотая ветвь. М., 1928. Т. 1—4.

³ Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1987.

шая фигура здесь — творец, демиург, в качестве которого выступает так называемый первопредок, культурный герой. Он выполняет функции устроителя мира: добывает огонь, изобретает ремесла, защищает род и племя от демонических сил, борется с чудовищами, устанавливает обряды и обычаи, т. е. вносит организующее начало в жизнь рода или племени. Наиболее известным культурным героем в греческой мифологии является Прометей. Именно такой герой становится одним из важнейших *архетипических образов*, встречающихся в трансформированном виде в различных произведениях мировой литературы. Всемирная мифология рождает, конечно, множество других архетипов, выступающих и в виде героя, и в виде действия или предмета, например чудесного рождения, коня, меча и т. п.

При изучении архетипов и мифов используется целый ряд понятий и терминов: *мифологема* (содержание понятия близко архетипу), *архетипическая* (или архаическая) модель, архетипические черты, архетипические формулы, архетипические мотивы. Чаще всего архетип отождествляется или соотносится с *мотивом*.

Понятие мотива было введено А.Н. Веселовским и определялось как «простейшая повествовательная единица, образно ответившая на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения»¹. В качестве примеров архаических мотивов он называет: представление солнца оком, солнца и луны братом и сестрой, молнии как действия птицы и т. д. На некоторые из них ссылается В. Пропп в известной работе «Морфология сказки»². Е.М. Мелетинский считает, что под архетипическим мотивом следует подразумевать «некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный и достаточно глубокий смысл»³. «Полный сюжет» включает в себе клубок мотивов. Ученый предлагает свою классификацию архетипических мотивов. В их числе — попадание во власть демонического су-

¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 305.

² Пропп В.Я. Морфология сказки. Л., 1928.

³ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 50.

щества, приобретение чудесного помощника, женитьба на царевне, путешествие и многие другие. По словам Е. Мелетинского, «миф, героический эпос, легенда и волшебная сказка чрезвычайно богаты архетипическим содержанием»¹. При этом вновь отмечается парность или даже полярность мотивов, отражающая полярность мыслительных операций-обобщений. Например, двойник/близнец, действие/противодействие, похищение/обретение и т. п.

Архетипичность, имеющая мифологические корни и обнаруживающаяся на ранних этапах существования искусства, или, как сейчас говорят, в дорефлективный период, дает о себе знать и в более поздние сроки. При этом архаические мотивы классической мифологии расширяются, видоизменяются и, начиная со Средних веков, нередко сочетаются с христианско-мифологическими, сформировавшимися в лоне библейской мифологии.

Пронизанность литературы и искусства в целом (живопись, скульптура, музыка) архаическими мотивами приводит к тому, что понятие архетипа становится необходимым инструментом исследования. Не используя данную терминологию, представители мифологической школы XIX в. (В. и Я. Гриммы, В. Буслаев, А. Афанасьев и др.), опиравшиеся на философские идеи Ф. Шеллинга и А. и Ф. Шлегелей, в сущности, исходили в своих исследованиях из идеи архетипичности фольклора; они объясняли многие явления в фольклоре разных народов древнейшей мифологией, а содержание самих мифов — обожествлением явлений природы, например, светил (солярная теория) или грозы (метеорологическая теория), а также поклонением демоническим существам и силам.

Особенно активно понятием архетипа пользуются ученые, представляющие так называемую ритуально-мифологическую школу, сложившуюся еще в 30-е годы нашего XX в., пережившую расцвет в 50-е и входящую в научную парадигму и в настоящее время. К ученым данной ориентации относятся Г. Мэррей («Становление героического эпоса», 1907), М. Бодкин («Архетипические образы в поэзии», 1934), Н. Фрай («Анатомия критики»,

¹ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. С. 64.

1957), а также М. Кэмпбелл, Р. Карпентер, Ф. Фергюссон, В. Трой и др. Большинство из них придают особое значение работам Д. Фрэзера, в которых исследованы ритуалы, связанные с обновлением жизни, и стремятся возвести содержание самых различных произведений к ритуальным истокам. Например, изображение судьбы молодого человека в массе романов XIX — XX вв. — к обряду инициации; появление персонажей, наделенных противоречиями, — к архетипу бога и дьявола; отождествление героев трагедий Софокла и Шекспира (Эдипа и Гамлета) и даже романов Стендаля и Бальзака (Жюльена Сореля и Люсьена де Рюбампре) с козлами отпущения, приносившимися в жертву богам во время соответствующего ритуала.

Особенно активно архетипический подход проявляется при анализе творчества таких писателей, как Дж. Джойс, Т. Манн, Ф. Кафка. Ориентированность на поиски архетипических начал в романе XX в. связана с разочарованием в историзме, в идее прогресса и с желанием «выйти» за пределы конкретного исторического времени и доказать существование вечных, неизменных начал в бессознательных сферах человеческой психики, зарождающихся в праистории и повторяющихся в ходе ее в виде архетипических ситуаций, состояний, образов, мотивов. Что касается самих писателей, то они, сознательно или неосознанно, дают материал для подобной трактовки, представляя своих героев (Блум в «Улиссе» Джойса или Ганс Касторп в «Волшебной горе» Т. Манна) как ищущих ответы на вечные, метафизические вопросы и являющихся носителями как бы вечной и единой человеческой сущности, а также различных антиномических сил, таящихся в человеческой душе. Отсюда — отказ от внешнего действия, т. е. явной событийности, и сосредоточенность на действии внутреннем, размышлениях, медитации, порождающих так называемый «поток сознания». Интерес к глубинным слоям человеческой психики был присущ и русским писателям XIX — XX вв., в частности Ф. Достоевскому, И. Бунину, Л. Андрееву, А. Белому и другим.

Серьезное внимание к архетипичности в искусстве характерно и для современных исследователей русской литературы прошлого и нынешнего веков. Архети-

пы находят в творчестве самых разных писателей, но, конечно, в трансформированном виде. Ю. Лотман выделяет ряд архетипов в произведениях Пушкина, например, архетипический мотив стихии, метели, дома, кладбища, статуи, а кроме того, оппозицию образов разбойника — покровителя или погубителя — спасителя¹. Особенно богато архетипическими мотивами творчество Гоголя, Достоевского и Белого. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» очевиден архетип ритуально-праздничного веселья, иначе называемый карнавальностью; в «Тарасе Бульбе» можно увидеть архетип поединка отца с сыном и почувствовать атмосферу эпического времени, а в петербургских повестях — архетипическую оппозицию Севера и Юга². В разных произведениях Достоевского явно проступают архетипы двойника, космоса и хаоса, своего и чужого, героя и антигероя, добра и зла и т. д. Их наличие отмечают М. Бахтин, Е. Мелетинский, В. Топоров, В. Ветловская³. Идеологемами пропитан роман А. Белого «Петербург»⁴.

Присутствие архаических и мифологических мотивов несомненно в произведениях таких современных писателей, как Г. Маркес («Сто лет одиночества»), Ч. Айтматов («Белый пароход», «Пегий пес, бегущий краем моря», «Плаха» и др.), В. Распутин («Прощание с Матёрой») и других. Их источником является в первую очередь народная культура и составляющие ее песни, легенды, сказания, мифы.

Примером глубоко мотивированного использования древних сказаний и иных архетипически значимых форм культуры и быта является роман Айтматова «И дольше века длится день». Роман начинается и завершается изображением похорон одного из героев, которые воспринимаются и автором, и героями как очень важная и священная церемония, полная глу-

¹ Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.

² Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1996.

³ Бахтин М.М. Проблема поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М., 1972; Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995; Его же. Ф. Достоевский в свете исторической поэтики. М., 1966. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995; Ветловская В. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.

⁴ Долгополов Л.К. Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Белый А. Петербург. М., 1981.

бокого человеческого и сакрального смысла. Ритуал начинается с определения места погребения, в качестве которого выбрано старинное кладбище Ана-Бей-ит. Здесь, согласно преданию, покоится прах Найман-Аны, чья судьба воссоздается в легенде о завоевании сарозекских земель племенем жуаньжуаней, о пленении ими ее сына Жоламана, о превращении его в манкурта и убийстве им собственной матери. Однако погребение, к глубокой скорби, происходит не на кладбище, а в сарозекской степи: на месте кладбища возник космодром.

Такое завершение сюжетного действия, а тем самым жизненного круга, пройденного Казангапом, подчеркивает нарушение естественного, соблюдавшегося веками обряда проводов человека в иной мир и вместе с тем трагичность судьбы человека, лишенного возможности найти последнее пристанище рядом со своими предками. Драматизм в настроениях другого героя, Едигея, глубоко переживающего смерть друга и печальные обстоятельства его похорон, подкрепляется ассоциацией с судьбой персонажей другой легенды, записанной Куттыбаевым, — легенды о любви старого певца Раймалы-аги и молодой певицы Бегимай. Кроме того, жизнь героев протекает на фоне и в соприкосновении с жизнью природы и «братьев наших меньших», таких как рыжая лисица, коршун-белохвост и, главное, верблюд Буранный Каранар. Олицетворение природного мира и его обитателей, подчеркивание общности судьбы людей и животных, выявление драматических и трагических моментов в восприятии окружающего — все это свидетельство единства мироздания, взаимосвязи всех его граней и пронизанности его архетипическими ситуациями, образами, мотивами.

Понятие «архетип» как инструмент исследования позволяет увидеть многие существенные стороны в содержании художественных произведений, прежде всего преемственность в жизни человеческого рода, неразрывную связь времен, сохранение памяти о прошлом, т. е. архетипической памяти, в чем бы она ни проявлялась.

Литература

- Веселовский А.Н. Три главы из исторической поэтики; Поэтика сюжетов / А.Л. Веселовский // Историческая поэтика. — М., 1989.
- Гениева Е.Ю. Комментарии (к роману Дж. Джойса «Улисс»)/ Е.Ю. Гениева // Иностранная литература. 1989. — № 1–12.
- Долгополов Л.К. Андрей Белый и его роман «Петербург» / Л.К. Долгополов. — Л., 1988.
- Имя — сюжет — миф / Под ред. Н.М. Герасимовой. — СПб., 1996.
- Лотман Ю.М. Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина; Сюжетное пространство русского романа XX столетия / Ю.М. Лотман // В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М., 1988.
- Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. — М., 1995.
- Пропп В.Я. Морфология сказки / В.Я. Пропп. — Л., 1928.
- Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. — СПб., 1996.
- Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В.Н. Топоров // Избранное. — М., 1995.
- Фрейд З. Введение в психоанализ: лекции: Пер. с нем. / З. Фрейд. — М., 1991.
- Ходанен Л.А. Поэтика Лермонтова. Аспекты мифопоэтики / Л.А. Ходанен. — Кемерово, 1985.
- Юнг К.Г. Архетип и символ: Пер. с нем. / К.Г. Юнг. — М., 1991.
- Юнг К.Г. Воспоминания. Сновидения. Размышления: Пер. с нем. / К.Г. Юнг. — Киев, 1994.
- Юнг К.Г. Человек и его символы: Пер. с нем. / К.Г. Юнг, М.Л. фон Франц, Дж.Л. Хендерсон [и др.]. — М., 1997.

Словари

- Лапланш Ж. Словарь по психоанализу: Пер. с фр. / Ж. Лапланш, Ж.Б. Понталис. — М., 1996.
- Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. — М., 1990.
- Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Отв. ред. С.А. Токарев. — М., 1987–1988.

Словарь античности: Пер. с нем. / Сост. Й. Ирмшер в сотрудничестве с Р. Йоне. — М., 1989.

Вопросы и задания

1. Кто обосновал понятие «архетип»?
2. Какой смысл К. Юнг вкладывает в понятие «коллективное бессознательное»?
3. Какие виды архетипов выделил К. Юнг?
4. Что является источником архетипов? Объясните смысл понятия «архетипическая память».
5. Объясните смысл понятия «культурный герой». Назовите персонажей мировой литературы (или мифологии), которых можно отнести к этому типу героя.
6. Назовите имена ученых, занимающихся проблемами архетипа.
7. Кто первым ввел в науку понятие «мотив»? Какое определение этому понятию дали А.Н. Веселовский, Е.М. Мелетинский? В чем состоит различие предложенных ими классификаций *архетипических мотивов*?
8. С чем связано появление архетипических мотивов в романе XX в.? Назовите произведения, в которых использованы архетипические мотивы.

СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

А.Н. Веселовский
ПОЭТИКА СЮЖЕТОВ*

Введение. Поэтика сюжетов и ее задачи

Задача исторической поэтики, как она мне представляется, — определить роль и границы предания в процессе личного творчества. Это предание, насколько оно касается элементов стиля и ритмики, образности и схематизма простейших поэтических форм, служило когда-то естественным выражением собирательной психики и соответствующих ей бытовых условий на первых порах человеческого общежития. Одномерность этой психики и этих условий объясняет одномерность их поэтического выражения у народностей, никогда не приходивших в соприкосновение друг с другом. Так сложился ряд формул и схем, из которых многие удержались в позднейшем обращении, если они отвечали условиям нового применения, как иные слова первобытного словаря расширили свой реальный смысл для выражения отвлеченных понятий. Все дело было в емкости, применимости формулы: она сохранилась, как сохранилось слово, но вызываемые ею представления и ощущения были другие; она подсказывала, согласно с изменившимся содержанием чувства и мысли, многое такое, что первоначально не давалось ею непосредственно; становилась по отношению к этому содержанию символом, обобщалась. Но она могла и измениться (и здесь аналогия слова прекращалась) в уровень с новыми спросами, усложняясь, черпая материал для выражения этой сложности в таких же формулах, переживших сходную с нею метаморфозу. Новооб-

* Печатается по изд.: Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 493—501.

разование в этой области часто является переживанием старого, но в новых сочетаниях. Я уже выразился при другом случае, что наш поэтический язык представляет собою детрит; и я присоединил бы к языку и основные формы поэтического творчества.

Можно ли распространить это воззрение и на материал поэтической сюжетности? Дозволено ли и в этой области поставить вопрос о типических схемах, захватывающих положения бытовой действительности; однородных или сходных, потому что всюду они были выражением одних и тех же впечатлений; схемах, передававшихся в ряду поколений, как готовые формулы, способные оживиться новым настроением, стать символом, вызывать новообразования в том смысле, в каком выше говорено было о новообразованиях в стиле? Современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности, по-видимому, устраняет самую возможность подобного вопроса; но когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упростителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое прошлое — и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении.

Слово «сюжетность» требует ближайшего определения. Недостаточно подсчитать, как то сделали Гоцци, Шиллер и недавно Польти, сколько — и как немного! — сюжетов питали античную и нашу драму, недостаточны и опыты «табуляции» сказки или сказок по разнообразным их варьянтам; надо наперед условиться, что разуметь под сюжетом, отличить мотив от сюжета, как комплекса мотивов. Под *мотивом* я разумею формулу, отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива — его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает (затме-

ние), молнию-огонь сносит с неба птица; у лосося хвост с перехватом: его ущемили и т. п.; облака не дают дождя, иссохла вода в источнике: враждебные силы закопали их, держат влагу взаперти и надо побороть врага; браки со зверями; превращения; злая старуха изводит красавицу, либо ее кто-то похищает, и ее приходится добывать силой или ловкостью и т. п. Такого рода мотивы могли зарождаться самостоятельно в разноплеменных средах; их однородность или их сходство нельзя объяснить заимствованием, а однородностью бытовых условий и отложившихся в них психических процессов.

Простейший род мотива может быть выражен формулой $a + b$: злая старуха не любит красавицу и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлежит приращению b ; задач может быть две, три (любимое народное число) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько. Так мотив вырастал в сюжет, как формула лирического стиля, построенная на параллелизме, может приращаться, развивая тот или другой из своих членов. Но схематизм сюжета уже наполовину сознательный, например, выбор и распорядок задач и встреч не обусловлен необходимо темой, данной содержанием мотива, и предполагает уже известную свободу; сюжет сказки, в известном смысле, уже акт творчества. Можно допустить, что, совершаясь самостоятельно, развитие от мотива к сюжету могло дать там и здесь одинаковые результаты, то есть что могли явиться, независимо друг от друга, сходные сюжеты как естественная эволюция сходных мотивов. Но допущенная сознательность сюжетной схематизации указывает на ограничение, которое можно выяснить на развитии мотивов «задач» и «встреч»; чем менее та или другая из чередующихся задач и встреч подготовлена предыдущей, чем слабее их внутренняя связь, так что, например, каждая из них могла бы стоять на любой очереди, с тем большей уверенностью можно утверждать, что если в различных народных средах мы встретим формулу с одинаково случайной последовательностью b ($a + bb' b^2$ и т. г.), такое сходство нельзя, безусловно, вменить сходным процессам психики; если таких b будет 12, то, по расчету Джекобса, вероятность самостоятельного

сложения сводится к отношению 1:479 001 599 — и мы вправе говорить о заимствовании кем-то у кого-то.

Сюжеты — это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и *оценка действия*, положительная или отрицательная. Для хронологии сюжетности я считаю это последнее обстоятельство очень важным: если, например, такие темы, как Психея и Амур и Мелюзина, отражают старый запрет брака членов одного и того же тотемистического союза, то примирительный аккорд, которым кончаются Апулеева и сродные сказки, указывает, что эволюция быта уже отменила когда-то живой обычай: отсюда изменение сказочной схемы.

Схематизация действия естественно вела к схематизации действующих лиц, типов.

Несмотря на все смещения и наслоения, какие пережила современная нам сказка, она является для нас лучшим образцом такого рода бытового творчества; но те же схемы и типы служили и для творчества мифологического, когда внимание простиралось на явления внечеловеческой, но очеловеченной природы. Сходство очертаний между сказкой и мифом объясняется не их генетической связью, причем сказка являлась бы обескровленным мифом, а в единстве матерьялов и приемов и схем, только иначе приуроченных. Этот мир образных обобщений, бытовых и мифологических, воспитывал и обязывал целые поколения на их пути к истории. Обособление исторической народности предполагает существование или выделение других, в соприкосновении или борьбе между собою; на этой стадии развития слагается эпическая песня о подвигах и героях, но реальный факт подвига и облик исторического героя усваивается песней сквозь призму тех образов и схематических положений, в формах которых привыкла творить фантазия.

Таким образом, сходство сказочных и мифологических мотивов и сюжетов протягивалось и на эпос; но происходили и новые контаминации: старая схема подавалась, чтобы включить в свои рамки яркие черты события, взволновавшего народное чувство, и в этом виде вступала в дальнейший оборот, обязательный для

поэтики следующих поколений. Так, поражение при Ронсевале могло стать типическим для многих «поражений» во французских *chansons de geste*, образ Роланда для характеристики героя вообще.

Не все унаследованные сюжеты подлежали таким обновлениям; иные могли забываться навсегда, потому что не служили выражению народившихся духовных интересов, другие, забытые, возникали снова. Такое возвращение к ним более постоянно, чем обыкновенно думают; когда оно проявляется оптом, оно невольно возбуждает вопрос о причинах такого спроса. Как будто у человека явилась полнота новых ощущений и чаяний, и он ищет им выхода, подходящей формы и не находит среди тех, которые обычно служили его творчеству: они слишком тесно срослись с определенным содержанием, которое он сам вложил в них, неотделимы от него и не поддаются на новое. Тогда он обращается к тем образам и мотивам, в которых когда-то давно отлились его мысль и чувство, теперь застывшие и не мешающие ему положить на эти старые формы свой новый чекан. Гете советовал Эккерману обращаться к сюжетам, уже пытавшим воображение художника; сколько писали Ифигению, и все различны, потому что каждый смотрел по-своему. Известно, какое множество старых тем обновили романтики. Pellas и Mlisande Метерлинка еще раз и наново пережили трагедию Франчески и Паоло.

До сих пор мы представляли себе развитие сюжетности как бы совершившимся в пределах одной народной особи. Построение чисто теоретическое, оно понадобилось нам для выяснения некоторых общих вопросов. В сущности, мы не знаем ни одного изолированного племени, то есть такого, о котором мы могли бы сказать достоверно, что оно когда бы то ни было не приходило в соприкосновение с другим.

Перенесем нашу схему эволюции сюжетности на почву общения народностей и культурных сфер и прежде всего поставим вопрос: всюду ли совершился переход от естественной схематизации мотивов к схематизации сюжетов? На почве сказочной сюжетности этот вопрос, по-видимому, решается отрицательно. Бытовые сказки дикарей не знают ни типических тем, ни строгого плана наших сказок, нашего сказочного

матерьяла; это ряд расплывчато-реальных или фантастических приключений, без органической связи и того костяка, который дает форму целому и ясно проглядывает из-под подробностей, отличающих один вариант от другого. Варианты предполагают основной текст или сказ, отклонение от формы; бесформенность не дает вариантов. И среди этой бесформенности сказочного матерьяла вы встречаете знакомые нам схематические темы, сюжетность европейских, индийских, персидских сказок. Это — заходящие сказки.

Итак: не все народности доходили до схематизации сказочной сюжетности, то есть до той простейшей композиции, которая открывала путь к дальнейшему, уже не механическому творчеству. В матерьяле бесформенных рассказов схематические сказки остаются пятном, не расплывшимся в общей массе. Отсюда заключение: там, где рядом с такими сказками не существует сказок без формы и плана, развитие дошло до схематизации, и если не создало сказки, то поэтические сюжеты могли переселяться из одной среды в другую, пристроиться к новому окружению, применяясь к его нравам и обычаям. Так, восточные сказки, проникшие к нам в Средние века, пришлось по плечу насажденному церковью мизогинизму; так иные восточные рассказы питали эпизодически фантазию шпильманов. Усвоение бывало своеобразное: наш Дюк Степанович прикрывается не зонтиком, а подсолнечником, что, по-видимому, не смущало певцов. Непонятый экзотизм оставался, как клеймо на ввозном товаре, нравился именно своей непонятностью, таинственностью.

Но если одна из пришедших в столкновение народно-культурных сфер опередила другую в понимании жизни и постановке идеалов и в уровне с ними выработала и новый схематизм поэтического выражения, она действует на более отсталую среду заразительно: вместе с идеальным содержанием усваивается и выразившая его сюжетность. Так было в пору введения христианства с его типами самоотреченного подвижничества, так в меньшей степени, когда французское рыцарство вменило Европе вместе со своим мирозерцанием схематизм бретонских романов; Италия — культ классической древности, его красоты и литературных образцов; позже — Англия и Германия — лю-

бовь к народно-архаическим темам. Всякий раз настаивала эпоха идейного и поэтического двоеверия и шла работа усвоений; восприятие классических сюжетов иное в *Roman de Troie*, чем, например, у Боккаччо и французских псевдоклассиков. Уследить процессы этих усвоений, их технику, разобраться во встречаемых течениях, сливавшихся в разной мере для новых созданий, представляется интересной задачей анализа. Чем проще состав скрестившихся элементов, тем легче его рознять, тем виднее ход новообразования и возможнее подсчет результатов. Так могут выработаться некоторые приемы исследования, пригодные для анализа более сложных отношений, и в описательную историю сюжетности внесется некоторая закономерность — признанием обусловленности и эволюции ее формальных элементов, отзывавшихся на чередование общественных идеалов.

Глава I. Мотив и сюжет

В какой мере и в каких целях может быть поднят вопрос об истории поэтических сюжетов в исторической поэтике? Ответ дает параллель: история поэтического стиля, отложившегося в комплексе типических образов-символов, мотивов, оборотов, параллелей и сравнений, *повторяемость* или *общность* которых объясняется либо а) единством *психологических* процессов, нашедших в них выражение, либо б) *историческими* влияниями (ср. в средневековой европейской лирике влияние классическое, образы из *Физиолога* и т. д.). Поэт орудует этим обязательным для него стилистическим *словарем* (пока несоставленным); его оригинальность ограничена в этой области либо развитием (иным приложением: суггестивность) того или другого данного мотива, либо их комбинациями; стилистические новшества приурочиваются, применяясь к кадрам, упроченным преданием.

Те же точки зрения могут быть приложены и к рассмотрению поэтических *сюжетов* и *мотивов*; они представляют те же признаки *общности* и *повторяемости* от мифа к эпосу, сказке, местной саге и роману; и здесь позволено говорить о словаре типических схем и положений, к которым фантазия привыкла об-

ращаться для выражения того или другого содержания. Этот словарь пытались составить (для сказок — v. Hahn, Folk-Lore society; для драмы — Polti, *Les 36 situations dramatiques* и т. д.), не ответив требованиям, несоблюдение которых объясняет недочеты и разногласия при решении вопроса о происхождении и повторяемости повествовательных тем. Требование это: *отграничить вопрос о мотивах от вопроса о сюжетах.*

а) Под *мотивом* я разумею простейшую повествовательную *единицу*, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве *бытовых и психологических условий* на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты. Примерами могут служить: 1) так называемые *légendes des origines*: представление солнца — оком; солнца и луны — братом и сестрой, мужем и женой; мифы о восходе и заходе солнца, о пятнах на луне, затмениях и т. д.; 2) *бытовые положения*: увоз девушки-жены (эпизод народной свадьбы), расстана (в сказках) и т. п.

б) Под *сюжетом* я разумею тему, в которой снуют разные положения-мотивы; примеры: 1) сказки о солнце (и его матери; греческая и малайская легенды о солнце-людоеде); 2) сказки об увозе. Чем сложнее комбинации мотивов (как песни — комбинации стилистических мотивов), чем они нелогичнее и чем составных мотивов больше, тем труднее предположить, при сходстве, например, двух подобных, разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о *заимствовании в историческую пору сюжета*, сложившегося у одной народности, другою.

И *мотивы*, и *сюжеты* входят в оборот истории: это формы для выражения нарастающего идеального содержания. Отвечая этому требованию, сюжеты варьируются: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы либо сюжеты комбинируются друг с другом (сказки и эпические схемы: миф о Язоне и его сказочные элементы: а) бегство Фрикса и Геллы от мачехи и золотунный овен = сказки о таком же бегстве и в тех же

условиях; помощные звери; б) трудные задачи и помощь девушки в мифе о Язоне и сказках); новое освещение получается от иного понимания стоящего в центре типа или типов (Фауст). Этим определяется отношение личного поэта к традиционным типическим сюжетам: его *творчество*.

Я не хочу этим сказать, чтобы поэтический акт выражался только в повторении или новой комбинации типических сюжетов. Есть сюжеты анекдотические, подсказанные каким-нибудь случайным происшествием, вызвавшим интерес фабулой или главным действующим лицом. Примеры: 1) камаонские сказки типического характера и местные легенды. Влияние типа (своего или захожего) на сагу анекдотического характера: сказки диких бесформенны; типическая сказка дает им определенную форму, и они исчезают в ее штампе (сл. влияние сказок Перро на народные английские). Местные сказания формуются под влиянием захожего, сходного содержания, но определенного типа (к псковской горе Судоме, вероятно, примыкал когда-то рассказ о «суде»; иначе трудно объяснить приурочение к данной местности Суда Соломона); 2) современный роман не типичен, центр не в фабуле, а в типах; но роман с приключениями, *roman d'aventures*, писался унаследованными схемами.

Вопросы и задания

1. Дайте определение терминам «сюжет», «сюжетность», «мотив».
2. Какие типические схемы сюжета в древней и современной литературе выявил А.Н. Веселовский?

Л.Н. Целкова
МОТИВ*

Мотив (фр. *motif*, нем. *motiv*, от лат. *moveo* — «двигаю») — термин, перешедший в литературоведение из музыковедения. Это «наименьшая самостоятельная

* Печатается по изд.: Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2000. С. 202–209.

единица формы музыкальной <...> Развитие осуществляется посредством многообразных повторений мотива, а также его преобразований, введении контрастных мотивов <...> Мотивная структура воплощает логическую связь в структуре произведения»¹. Впервые термин зафиксирован в «Музыкальном словаре» С. де Броссара (1703). Аналогии с музыкой, где данный термин — ключевой при анализе композиции произведения, помогают уяснить свойства мотива в литературном произведении: его *вычленяемость* из целого и *повторяемость* в многообразии вариаций.

В литературоведении понятие «мотив» использовалось для характеристики составных частей сюжета еще И.В. Гёте и Ф. Шиллером. В статье «Об эпической и драматической поэзии» (1797) выделены мотивы пяти видов: «устраивающиеся вперед, которые ускоряют действие»; «отступающие, такие, которые отдаляют действие от его цели»; «замедляющие, которые задерживают ход действия»; «обращенные к прошлому»; «обращенные к будущему, предвосхищающие то, что произойдет в последующие эпохи»².

Понятие мотива как простейшей повествовательной единицы было впервые теоретически обосновано в «Поэтике сюжетов» А.Н. Веселовского. Его интересовала по преимуществу повторяемость мотивов в повествовательных жанрах разных народов. *Мотив* выступал как основа «предания», «поэтического языка», унаследованного из прошлого: «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве бытовых и психологических условий на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты»³. Веселовский считал мотивы простейшими формулами, которые могли зарождаться у разных племен независимо друг от друга. «Признак мотива — его образный одночленный схематизм...» (с. 301). Например, затмение («солнце

¹ Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 357.

² Гёте И.-В. Об искусстве. М., 1975. С. 351.

³ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С. 305. (Далее при цитировании этого издания в тексте указываются страницы.)

кто-то похищает»), борьба братьев за наследство, бой за невесту. Ученый пытался выяснить, какие мотивы могли зародиться в сознании первобытных людей на основе отражения условий их жизни. Он изучал доисторический быт разных племен, их жизнь по поэтическим памятникам. Знакомство с зачаточными формулами привело его к мысли, что сами мотивы не являются актом творчества, их нельзя заимствовать, заимствованные же мотивы трудно отличить от самозарождающихся. Творчество, по Веселовскому, проявлялось прежде всего в «комбинации мотивов», дающей тот или иной индивидуальный сюжет. Для анализа мотива ученый использовал формулу: $a + b$. Например, «злая старуха не любит красавицу и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлежит приращению b » (с. 301). Так, преследование старухи выражается в задачах, которые она задает красавице. Задач этих может быть две, три и больше. Поэтому формула $a + b$ может усложняться: $a + b + b^1 + b^2$. В дальнейшем комбинации мотивов преобразовались в многочисленные композиции и стали основой таких повествовательных жанров, как *повесть, роман, поэма*. Сам же мотив, по мнению Веселовского, остался устойчивым и неразложимым; различные комбинации мотивов составляют *сюжет*. В отличие от мотива сюжет мог *заимствоваться*, переходить от народа к народу, становиться бродячим. В сюжете каждый мотив играет определенную роль: может быть основным, второстепенным, эпизодическим. Часто разработка одного и того же мотива в разных сюжетах повторяется. Многие традиционные мотивы могут быть развернуты в целые сюжеты, а традиционные сюжеты, напротив, «свернуты» в один мотив. Веселовский отмечал склонность великих поэтов с помощью «гениального поэтического инстинкта» использовать сюжеты и мотивы, уже подвергшиеся однажды поэтической обработке. «Они где-то в глухой темной области нашего сознания, как многое испытанное и пережитое, видимо, забытое и вдруг поражающее нас, как непонятное откровение, как новизна и вместе старина, в которой мы не даем себе отчета, потому что часто не в состоянии определить сущности того психиче-

ского акта, который нежданно обновил в нас старые воспоминания»¹.

В понимании Веселовского, творческая деятельность, фантазия писателя не произвольная игра «живыми картинками» действительной или вымышленной жизни. Писатель мыслит мотивами, а каждый мотив обладает устойчивым набором значений, отчасти заложенных в нем генетически, отчасти явившихся в процессе долгой исторической жизни.

Положение Веселовского о мотиве как о неразложимой и устойчивой единице повествования было пересмотрено в 1920-е годы. «Конкретное растолкование Веселовским термина „мотив“ в настоящее время уже не может быть применено, — писал В. Пропп. — По Веселовскому мотив есть неразлагаемая единица повествования. <...> Однако те мотивы, которые он приводит в качестве примеров, раскладываются»². Пропп демонстрирует разложение мотива «змей похищает дочь царя». «Этот мотив разлагается на четыре элемента, из которых каждый в отдельности может варьировать. Змей может быть заменен Кощеем, вихрем, чертом, соколом, колдуном. Похищение может быть заменено вампиризмом и различными поступками, которыми в сказке достигается исчезновение. Дочь может быть заменена сестрой, невестой, женой, матерью. Царь может быть заменен царским сыном, крестьянином, попом. Таким образом, вопреки Веселовскому, мы должны утверждать, что мотив не одночленен, не неразложим. Последняя разложимая единица как таковая не представляет собой логического целого. Соглашаясь с Веселовским, что часть для описания первичнее целого (а, по Веселовскому, мотив и по происхождению первичнее сюжета), мы впоследствии должны будем решить задачу выделения каких-то первичных элементов иначе, чем это делает Веселовский» (с. 22).

Этими «первичными элементами» Пропп считает функции действующих лиц. «Под функцией понимается поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия» (с. 30–31).

¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 70.

² Пропп В.Я. Морфология сказки. Л., 1928. С. 21–22. (Далее при цитировании этого издания в тексте указываются страницы.)

Функции повторяются, их можно сосчитать; все функции распределяются по действующим лицам так, что можно выделить семь «кругов действий» и, соответственно, семь типов персонажей: *вредитель, даритель, помощник, искомый персонаж, отправитель, герой, ложный герой* (см. с. 88–89).

На основании анализа 100 волшебных сказок из сборника А.Н. Афанасьева «Русские народные сказки» В. Пропп выделил тридцать одну функцию, в пределах которых развивается действие. Таковы, в частности: *отлучка* (один из членов семьи отлучается из дома), *запрет* (к герою обращаются с запретом), его *нарушение* и т. д. Детальный разбор ста сказок с разными сюжетами показывает, что «последовательность функций всегда одинакова» и что «все волшебные сказки однотипны по своему строению» (с. 31, 33) при кажущемся разнообразии.

Точку зрения Веселовского оспаривали и другие ученые. Ведь мотивы зародились не только в первобытную эпоху, но и позднее. «Важно найти такое определение этого термина, — писал А. Бем, — которое давало бы возможность его выделить в любом произведении, как глубокой древности, так и современном». По мнению А. Бема, «мотив — это предельная ступень художественного отвлечения от конкретного содержания произведения, закреплённая в простейшей словесной формуле»¹. В качестве примера ученый приводит мотив, объединяющий три произведения: поэмы «Кавказский пленник» Пушкина, «Кавказский пленник» Лермонтова и повесть «Атала» Шатобриана, — это любовь чужеземки к пленнику; привходящий мотив: освобождение пленника чужеземкой, либо удачное, либо неудачное. И как развитие первоначального мотива — смерть героини.

Особую сложность представляет выделение мотивов в литературе последних веков. Разнообразие мотивов, сложная функциональная нагрузка требует особенной скрупулезности при их изучении.

Мотив часто рассматривается как категория *сравнительно-исторического литературоведения*. Выявляются мотивы, имеющие очень древние истоки, ведущие к первобытному сознанию и вместе с тем полу-

¹ Бем А. К уяснению историко-литературных понятий // Известия / ОРЯС АН. 1918. Т. 23. Кн. 1. С. 231.

чившие развитие в условиях высокой цивилизации разных стран. Таковы мотивы блудного сына, гордого царя, договора с дьяволом и т. д.

В литературе разных эпох встречается и действенно функционирует множество *мифологических* мотивов. Постоянно обновляясь в разных историко-литературных контекстах, они вместе с тем сохраняют свою смысловую сущность. Например, мотив сознательной гибели героя из-за женщины проходит через многие произведения XIX — XX вв. Самоубийство Вертера в романе «Страдания молодого Вертера» Гете, гибель Владимира Ленского в романе Пушкина «Евгений Онегин», смерть Ромашова в повести Куприна «Поединок». По-видимому, этот мотив можно рассматривать как трансформацию выделенного Веселовским в поэтическом творчестве глубокой древности мотива: «бой за невесту».

Мотивы могут быть не только *сюжетными*, но и *описательными*, *лирическими*, не только *интертекстуальными* (Веселовский имеет в виду именно такие), но и *внутритекстовыми*. Можно говорить о *знаковости* мотива — как в его повторяемости от текста к тексту, так и внутри одного текста. В современном литературоведении термин «мотив» используется в разных методологических контекстах и с разными целями, что в значительной степени объясняет расхождения в толковании понятия, его важнейших свойств.

Общепризнанным показателем мотива является его *повторяемость*. «...В роли мотива в произведении может выступать, — считает Б. Гаспаров, — любой феномен, любое смысловое "пятно" — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, — это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами ("персонажами" или "событиями"), здесь не существует заданного "алфавита" — он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру»¹.

¹ Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 30–31.

Например, в романе В. Набокова «Подвиг» можно выделить мотивы моря, мелькающих огней, тропинки, уходящей в лес. В этом же романе другой мотив — чужеродности героя окружающему миру — определяет во многом развитие сюжета, способствует прояснению главной идеи. И если в «Подвиге» мотив чужеродности ограничивается изгнанничеством («Выбор его не свободен <...> есть одно, чем он заниматься обязан, он изгнанник, обречен жить вне родного дома»), то в других произведениях Набокова он обретает более широкое значение и может определяться как мотив чужеродности героя пошлости и заурядности окружающего мира («Дар», «Защита Лужина», «Истинная жизнь Себастьяна Найта» и др.).

Ведущий мотив в одном или во многих произведениях писателя может определяться как *лейтмотив*. Иногда говорят и о лейтмотиве какого-либо творческого направления (нем. *Leitmotiv*; термин был введен в употребление музыковедами, исследователями творчества Р. Вагнера). Обычно он становится экспрессивно-эмоциональной основой для воплощения идеи произведения. Лейтмотив может рассматриваться на уровне темы, образной структуры и интонационно-звукового оформления произведения. Например, через всю пьесу А.П. Чехова «Вишневый сад» проходит мотив вишневого сада как символа Дома, красоты и устойчивости жизни. Этот лейтмотив звучит и в диалогах, и в воспоминаниях героев, и в авторских ремарках «Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник» (действие 1); «Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье!» (действие 1, Раневская); «Приходите все смотреть, как Ермолай Лопухин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья!» (действие 3, Лопухин).

Можно говорить об особой роли как лейтмотива, так и мотива в организации второго, тайного смысла произведения, другими словами — *подтекста, подвального течения*. Лейтмотивом многих драматических и эпических произведений Чехова является фраза: «Пропала жизнь!» («Дядя Ваня», действие 3, Войницкий).

Особые «отношения» связывают мотив и лейтмотив с *темой* произведения. В 20-е годы (XX в.) утвердился тематический подход к изучению мотива. «Эпи-

зоды распадаются на еще более мелкие части, описывающие отдельные действия, события или вещи. Темы таких мелких частей произведения, которые уже нельзя более дробить, называются *мотивами*», — писал Б. Томашевский¹. Мотив можно рассматривать как развитие, расширение и углубление основной темы. Например, темой повести Ф.М. Достоевского «Двойник» является раздвоение личности бедного чиновника Голядкина, пытающегося утвердиться в отвергнувшем его обществе с помощью своего уверенного и наглого «двойника». По мере развертывания основной темы возникают мотивы одиночества, неприкаянности, безнадежной любви, «несовпадения» героя с окружающей жизнью. Лейтмотивом всей повести можно считать мотив фатальной обреченности героя, несмотря на его отчаянное сопротивление обстоятельствам.

В современном литературоведении существует тенденция рассматривать художественную систему произведения с точки зрения *лейтмотивного построения*: «Основным приемом, определяющим всю смысловую структуру „Мастера и Маргариты“ и вместе с тем имеющим более широкое общее значение, нам представляется принцип *лейтмотивного построения* повествования. Имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами»².

В лирическом произведении мотив — прежде всего повторяющийся комплекс чувств и идей. Но отдельные мотивы в лирике гораздо более самостоятельны, чем в эпосе и драме, где они подчинены развитию действия. «Задача лирического произведения — сопоставление отдельных мотивов и словесных образов, производящее впечатление художественного построения мысли»³. Ярче всего в мотиве выдвинута повторяемость психологических переживаний:

Забуду год, день, число.

Запрусь одинокий с листом бумаги я,

¹ Томашевский Б. Поэтика: краткий курс. М., 1996. С. 71.

² Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 30.

³ Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 108.

*Творишь, просветленных страданием слов
нечеловечья магия!*

Или

*Сердце обокравшая,
всего его лишив,
вымучившая гушу в бреду мою,
прими мой дар, дорогая,
больше я, может быть, ничего не пригумаю.*

(В. Маяковский. «Флейта-позвоночник»)

Так развивается мотив безысходного страдания из-за неразделенной любви, разрешающегося в творчестве.

Иногда творчество поэта в целом может рассматриваться как взаимодействие, соотношение мотивов. Например, в поэзии Лермонтова выделяют мотивы свободы, воли, действия и подвига, изгнанничества, памяти и забвения, времени и вечности, любви, смерти, судьбы и т. д. «Одиночество — мотив, пронизывающий почти все творчество и выражающий умонастроение поэта. Это одновременно и мотив, и сквозная, центральная тема его поэзии, начиная с юношеских стихов и кончая последующими <...> Ни у кого из русских поэтов этот мотив не выросал в такой всеобъемлющий образ, как у Лермонтова»¹.

Один и тот же мотив может получать разные символические значения в лирических произведениях разных эпох, подчеркивая близость и в то же время оригинальность поэтов: ср. мотив дороги в лирических отступлениях Гоголя в поэме «Мертвые души» и в стихотворении «Бесы» Пушкина, мотивы стихотворений «Родина» Лермонтова и «Тройка» Некрасова, «Русь» Есенина и «Россия» Блока и др.

Литература

Бем А. К уяснению историко-литературных понятий / А. Бем // Известия / Отделение русского языка и словесности Российской академии наук. 1918. — Т. 23. — Кн. 1.
Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов / А.Н. Веселовский // Историческая поэтика. — М., 1989.

¹ Щемелева Л.М. Мотивы поэзии Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 290–312.

Ветловская В.Е. Вопросы теории сюжета / В.Е. Ветловская // Русская литература и культура Нового времени. — СПб., 1994. «Вечные» сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие / Под ред. Е.К. Ромодановской и В.И. Тюпы. — Новосибирск, 1996.

Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века / Б.М. Гаспаров. — М., 1994.

Грифцов Б.А. Теория романа / Б.А. Грифцов. — М., 1927.

Дибелиус В. Морфология романа; Лейтмотивы у Диккенса: Пер. с нем. // Проблемы литературной формы / Под ред. и с предисл. В.М. Жирмунского. — Л., 1928.

Краснов Г.В. Мотив в структуре прозаического произведения: К постановке вопроса // Вопросы сюжета и композиции / Ред. кол. Г.В. Краснов (отв. ред.) и др. — Горький, 1980. Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: От сюжета к мотиву / Под ред. В.И. Тюпы. — Новосибирск, 1996.

Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Сюжет и мотив в контексте традиции / Под ред. Е.К. Ромодановской. — Новосибирск, 1998. Вып. 2.

Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы / Ред. кол.: П.Р. Заборов (отв. ред.) и др. — СПб., 1992. От мифа к литературе: сборник в честь 75-летия Е.М. Мелетинского / Сост. и авт. вступ. статей С.Б. Неклюдов, Е.С. Новик. — М., 1993.

Пропп В.Я. Морфология сказки / В.Я. Пропп. — Л., 1928.

Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра / Н.Д. Тамарченко. — М., 1997.

Томашевский Б.В. Тематика / Б.В. Томашевский // Теория литературы. Поэтика. — М., 1996.

Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. — М., 1997.

Щемелева Л.М. Мотивы поэзии Лермонтова / Л.М. Щемелева, В.И. Коровин, А.М. Песков [и др.] // Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В.А. Мануйлов. — М., 1981.

Яблоков Е.А. Мотивы прозы Михаила Булгакова / Е.А. Яблоков. — М., 1997.

Вопросы

1. Откуда в литературоведение пришел термин *мотив*?
2. Кто первым использовал этот термин для характеристики составных частей сюжета?

3. Кто из ученых первым теоретически обосновал понятие *мотива* как простейшей повествовательной единицы? В каком труде?
4. Что означает понятие *бродячий* сюжет?
5. Кто пересмотрел понятие о мотиве как о неразложимой и устойчивой единице повествования в 20-е годы? В какой работе?
6. Какие виды мотивов выделяют при анализе сюжета произведения?
7. Каков главный признак мотива?
8. Что такое *лейтмотив*? Приведите примеры.
9. Связаны ли *мотив* и *лейтмотив* с темой произведения?
10. Какова роль *мотива* в лирическом произведении?

Л.А. Юркина
ПОРТРЕТ*

Литературный персонаж — обобщение и в то же время конкретная личность. Он свободно движется в предметно-пластическом мире художественного произведения и внутренне соприроден ему. Создать образ персонажа — значит не только наделить его чертами характера и сообщить ему определенный строй мыслей и чувств, но и «заставить нас его увидеть, услышать, заинтересоваться его судьбой и окружающей его обстановкой»¹.

Портрет персонажа — описание его наружности: лица, фигуры, одежды. С ним тесно связано изображение видимых свойств поведения: жестов, мимики, походки, манеры держаться.

Наглядное представление о персонаже читатель получает из описания его мыслей, чувств, поступков, из речевой характеристики, так что портретное описание может и отсутствовать. Главный интерес к человеку в литературе сосредоточен не на его внешнем облике, а на особенностях его внутреннего мира. Но в тех произ-

* Печатается по изд.: Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2000. С. 296–308.

¹ Габель М.О. Изображение внешности лиц // Избр. труды по теории литературы. М., 1964. С. 149.

ведениях, где портрет присутствует, он становится одним из важных средств создания образа персонажа.

Внешность человека может многое сказать о нем — о его возрасте, национальности, социальном положении, вкусах, привычках, даже о свойствах темперамента и характера. Одни черты — природные; другие характеризуют его как социальное явление (одежда и способ ее носить, манера держаться, говорить и др.). Третьи — выражение лица, особенно глаз, мимика, жесты, позы — свидетельствуют о переживаемых чувствах. Но лицо, фигура, жесты могут не только «говорить», но и «скрывать», либо попросту не означать ничего, кроме самих себя. Замечено, что внешность человека, «будучи одним из самых интенсивных семиотических явлений, в то же время почти не поддается прочтению»¹.

Наблюдаемое в жизни соответствие между внешним и внутренним позволяет писателям использовать наружность персонажа при создании его как обобщенного образа. Персонаж может стать воплощением одного какого-либо свойства человеческой природы; это свойство диктует способ его поведения и требует для него определенной внешней выраженности. Таковы типы итальянской «комедии масок», сохранившие свою жизненность и в литературе последующих эпох. Благодаря соответствию между внешним и внутренним, оказались возможными героизация, сатиризация наружностью. Так, Дон Кихот, соединяющий в себе и комическое, и героическое, тощ и высок, а его оруженосец — толст и приземист. Требование соответствия есть одновременно требование цельности образа персонажа. Потомки Шекспира изъяли из характеристики Гамлета упоминание о том, что он «горд и мстителен, честолюбив» вместе с деталью внешности: «тучен и задыхается»².

Художник-живописец, работая над портретом, пишет его с натуры, заботясь о сходстве с оригиналом. Для писателя «оригиналом» служит не отдельный человек, а общие, существенные свойства людей, как универсальные, так и присущие людям определенного

¹ Фарино Д. Введение в литературоведение. Katowice, 1980. Ч. 3. С. 75.

² Урнов Д.М. Цельность литературного произведения // Методология анализа литературного произведения. М., 1988. С. 288.

типа, характера, поколения. Внешний вид литературного персонажа «не описывается, а создается и *погледжит выбору*» (курсив мой. — Л.Ю.), причем «некоторые детали могут отсутствовать, а иные выдвигаются на первый план»¹.

Подобно тому, как автор создает для своего героя такие жизненные положения, в которых его характер выразится наиболее ярко, так и, рисуя его внешность, он выбирает детали, которые дадут наиболее ясное представление о нем. В «Герое нашего времени», заканчивая портрет Печорина, рассказчик добавляет: «Все эти замечания пришли мне на ум, может быть, только потому, что я знал некоторые подробности его жизни, и, может быть, на другого вид его произвел бы совершенно различное впечатление; но так как вы об нем не услышите ни от кого, кроме меня, то поневоле должны довольствоваться этим изображением» (гл. «Максим Максимыч»). Понятно, что на первый план выдвигаются те черты, которые говорят о герое как личности и как представителе своего поколения, в соответствии с замыслом Лермонтова.

Место и роль портрета в произведении, как и приемы его создания, разнятся в зависимости от рода, жанра литературы. Автор драмы, как правило, ограничивается указанием на возраст персонажей и общими характеристиками свойств поведения, данными в ремарках; все остальное он вынужден предоставить заботам актеров и режиссера. Драматург может понимать свою задачу и несколько шире: Гоголь, например, предварил свою комедию «Ревизор» подробными характеристиками действующих лиц, а также точным описанием поз актеров в заключительной сцене.

В стихотворной лирике важно не столько воспроизведение портретируемого лица в конкретности его черт, сколько поэтически обобщенное впечатление автора. Так, в стихотворении Пушкина «Красавица» читаем:

*Все в ней гармония, все диво,
Все выше мира и страстей;*

¹ Фарино Д. Введение в литературоведение. С. 76.

*Она покоится стыдливо
В красе торжественной своей...*

«Увидеть» такую красавицу нельзя, так как не названо ни одной конкретной черты, но это не мешает нам восхищаться ею вместе с автором и соглашаться с его размышлениями о благотворном воздействии красоты на душу человека.

Лирика максимально использует прием замены описания наружности впечатлением от нее, характерный и для других родов литературы. Такая замена часто сопровождается употреблением эпитетов «прекрасный», «прелестный», «очаровательный», «пленительный», «несравненный» и др. Поэтическая трансформация видимого в область идеальных представлений автора и его эмоций часто предполагает и воссоздание зримого облика портретируемого. Здесь к услугам поэта все многообразие тропов и других средств словесно-художественной изобразительности. Материалом для сравнений и метафор при создании поэтического портрета служит красочное изобилие мира природы — растений, животных, драгоценных камней, небесных светил. Стройный стан сравнивается с кипарисом, тополем; для русской поэзии характерны сравнения девушки с березой, ивой. Из мира цветов наибольшим предпочтением пользуются лилия и особенно роза, оказавшаяся «неисчерпаемым источником эпитетов, метафор, сравнений для уст, ланит, улыбок красавиц разнообразнейших стран и народов» — «от восточной поэзии к античной, от провансальских трубадуров к поэтам раннего Возрождения и классицизма XVII века, от романтиков к символистам»¹. Можно встретить также маргаритку, гиацинт, фиалку, васильки и др. Из животных чаще упоминаются серна, газель, лань, из птиц — орел (орлица), лебедь, павлин и др.

Драгоценные камни и металлы используются для передачи блеска и цвета глаз, губ, волос: губы — гранат, рубин, кораллы; кожа — мрамор, алебастр, жемчуг; глаза — сапфиры, яхонты, алмазы, бриллианты; волосы — золото и т. п. Сравнение красавицы с луной харак-

¹ Габель М.О. Изображение внешности лиц // Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 152.

терно для восточной поэзии, для европейской — с солнцем, зарей. Солнце и луна не только «сияют», но и «меркнут» при появлении возлюбленной, которая затмевает их. Красавица сравнивается с небожителями — Юноной, Дианой и др. Образы могут быть не только зрительными, но и обонятельными («мускус», «аромат»), и вкусовыми: «сахарные» уста, «сладость», «мед» поцелуев, «сладостное имя» и т. п.

Выбор материала для сравнений определяется характером переживаемых чувств. Например, в стихах восточной поэтессы Увайси, где любовь изображается как сжигающая страсть, ресницы возлюбленного напоминают «стрелы»; «мечи», его кудри — «силки», «тенета». В поэзии Данте, Петрарки показана духовная суть любви, что подчеркивают эпитеты «неземной», «небесный», «божественный». Бодлер воспевает «экзотический аромат» любви, подобной путешествию в далекие страны; искусственным прелестям парижских «красоток» он противопоставляет первозданную красоту и мощь («Даме-креолке», «Гигантша»).

В известном сонете «Ее глаза на звезды не похожи...» Шекспир строит портрет возлюбленной на отказе от традиционных пышных сравнений, которые кажутся ему отступлением от жизненной правды. Но в целом эти приемы универсальны — от «Песни Песней» до поэзии новейшего времени. Оживая в каждом новом тексте, они наполняются новым содержанием благодаря оригинальности видения поэта.

Черты поэтического изображения внешности можно встретить в повествовательной прозе; еще более они закономерны в лирике. Здесь возможны оксюморонные сочетания, редкие в чистой лирике. Вот как, например, рисует Пушкин царя Петра в поэме «Полтава»:

*<...> Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен.
Он весь как божья гроза.*

(Песнь третья)

Внешность персонажей высоких жанров идеализирована, низких (басен, комедий и др.), напротив, указывает на разного рода телесные несовершенства. В изображении комических персонажей преобладает гротеск;

это определяет выбор черт портретируемого. Если автор идеализирующего портрета выбирает «чело», улыбку и обязательно глаза — «вместилище души», то автор комического — живот, щеки, уши, а также нос¹. Для метафор и сравнений с миром природы используются не лилия и роза, а редька, тыква, огурец; не орел, а гусак, не лань, а медведь и т. п.

Предметная изобразительность в произведениях эпического рода в большей степени, чем в лирике, основана на свойствах самих изображаемых явлений. Черты внешности и способ поведения персонажа связаны с его *характером*, а также с особенностями «внутреннего мира» произведения со свойственной для него спецификой пространственно-временных отношений, психологии, системы нравственных оценок².

Персонаж ранних эпических жанров — героической песни, сказания — представляет собой пример *прямого соответствия* между характером и внешностью. И то и другое гиперболизировано: являясь идеалом храбрости, мудрости и силы, он наделен физической мощью. Никто не может поднять его меч, взнуздать его коня и т. д. В героических сказках конь, на которого садится богатырь, «по колена в землю уходит». Женские образы, более редкие в былинах, строятся в том же соответствии с идеалом богатырства. Василиса Микулишна, жена Ставра Годиновича, «всех дороднее, всех краше, белее», мастерица ткать, прясть, а также стрелять из лука. Персонажам свойствен и определенный тип поведения: величественность поз и жестов, торжественность неторопливой речи. Прямого описания внешности богатыря не дано: о ней можно судить по его действиям. К тому же предполагается, что он хорошо знаком слушателям; черты его неизменны. Противник героя, напротив, внешне описан (если только он поддается описанию). Так, например, в сказании о Георгии-змееборце изображен «лютый змей»: «Изо рта огонь, из ушей полымя, /Из глаз искры сыплются огненные».

¹ См.: Виноградов В.В. Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // Поэтика русской литературы. М., 1976.

² См.: Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 75–83.

Персонажи волшебной сказки столь же внутренне несложны, как и герои эпоса. Но если там царит атмосфера далекого героического прошлого, то здесь — атмосфера чудесного и исключительного. Героиня — «красна девица», о которой «ни в сказке сказать, ни пером описать». Возможна конкретизация ее внешности, например, такая: «Брови у нее черна соболя, очи ясна сокола, на косицах-то у ней звезды частые». О красоте героя не говорится, но она подразумевается. Характерна образная емкость сказочных формул, несущих в себе зачатки внешнего описания: «Конек-Горбун», «Серый Волк», «Баба Яга, костяная нога».

Художественной литературе на протяжении долгих веков было свойственно изображение персонажей по определенным канонам и образцам. Общее в значительной мере преобладало над индивидуальным. В Средневековье стремление к художественному абстрагированию было вызвано желанием видеть в явлениях земной жизни символы и знаки вечного, духовного. В летописях и хрониках отсутствует описание отдельных лиц. Отчасти оно возмещается миниатюрами, иллюстрирующими повествование. Лица на них не индивидуализированы, что объясняется не только свойствами стиля, в котором обозначение преобладало над изображением, но и свойствами мировоззрения средневекового художника, для которого было важно общее, а не различия. Персонажи житийного жанра, «украшенные» благочестием, смиренностью и другими добродетелями, в то же время почти бестелесны (за исключением редких вкраплений чувственно-предметных деталей). Отсутствие конкретизации здесь художественно значимо: оно способствует тому, чтобы житийный персонаж был поднят над обыденностью, служил созданию «торжественной приподнятости и религиозно-молитвенного настроения»¹.

Эволюцию изобразительности в литературе можно обозначить как постепенный переход от абстрактного к конкретному, чувственно-достоверному и неповторимому. Отдельные примеры художественной конкретности можно найти в литературе всех времен, тем не менее ведущей тенденцией вплоть до конца XVIII в.

¹ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М., 1979. С. 140.

оставалось преобладание общего над индивидуальным. От античного и средневекового романа до просветительского и сентиментального преобладала условная форма портрета с характерными для него статичностью описания, картинностью и многословием. Изобразив внешность персонажа в начале повествования, автор, как правило, больше к ней не возвращался. Что бы ни пришлось героям пережить по ходу сюжета, внешне они оставались неизменны.

Вот как, например, рисовал свою героиню автор сентиментальной повести «Роза и Любим» П.Ю. Львов: «Не было ни одной лилии, которая превосходила ее белизну, всякая роза в лучшем своем цвете уступала свежему румянцу ее ланит и алости ее нежнейших губ; эфирная светлость яснее не бывала ее голубых глаз. <...> Русые волосы, непринужденно крутятся, струились по ее стройному стану и кудрями развевались от ее скорой походки по ее плечам; спокойное ее чело ясно изображало непорочность ее мыслей и сердца <...>»¹. Такая героиня не «плачет», а «слезы текут из ее глаз», не «краснеет», а «краска заливает ее лицо», не «любит», а «питает в томной груди своей приятное любви пламя». Прекрасной Розе под стать «миловидный, но более добрый Любим».

Характерной чертой условного описания внешности является перечисление эмоций, которые персонажи вызывают у окружающих или повествователя (восторг, восхищение и т. п.). Портрет дается на фоне природы; в литературе сентиментализма это — цветущий луг или поле, берег реки или пруда (в повести Львова — «источника»). Последующие за сентименталистами романтики будут предпочитать лугу — лес, горы, спокойной реке — бурное море, родной природе — экзотическую, дневному пейзажу — ночной или вечерний. Румяную свежесть лица заменит бледность чела, по законам романтического контраста оттеняемого чернотой волос (в противоположность русым, белокурым персонажам сентименталистов).

В одном из лирических отступлений «Евгения Онегина» Пушкин иронически говорит о том, как писались романы в прежние времена, когда автор, сле-

¹ Русская сентиментальная повесть. М., 1979. С. 36.

дуя нравоучительной цели, стремился представить своего героя «как совершенства образец»:

*Он одарял предмет любимый,
Всегда неправедно гонимый,
Душой чувствительной, умом
И привлекательным лицом.*

(Гл. 3, строфа XI)

Высмеивая принцип прямого соотношения между внешностью и характером, Пушкин также пародирует в своем романе *знаковость* условного портрета. Он наделяет Ольгу Ларину чертами героини сентиментальной литературы: «Глаза, как небо, голубые/ Улыбка, локоны льняные...»; Ленского — чертами романтического героя: «...и кудри черные до плеч». Но если предшествующая литературная традиция точно гарантировала носителям этих внешних признаков определенную внутреннюю значительность («образцовость»), то автор «Евгения Онегина» этого как раз не делает.

Очевидно, что «привлекательность» литературного героя состоит не только в том, что он безукоризненно воплощает идеал автора, но и в том, что сам он является живой и совершенно конкретной личностью. Зарождающийся реализм с характерным для него расширением сферы жизнедеятельности персонажей, усложнением их внутреннего мира потребовал и новых способов описания их внешности.

Наглядность, зрительная определенность, пластичность на протяжении веков считались необходимым условием словесного изображения. От Античности до классицизма XVIII в. господствовала мысль о тождестве приемов изображения поэзии с живописью. Для обозначения пластики движущихся фигур существовало понятие «грации» — красоты в движении. Лессинг в трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» подверг решительному переосмыслению роль пластического изображения в литературе. Он призвал поэтов отказаться от соперничества с живописцами и использовать преимущества литературы как искусства слова, способного прямо проникать во внутренний мир человека — мысли, чувства, переживания — и показывать их «не в статике, а в динамике, в изме-

нении и развитии»¹. Трактат Лессинга способствовал тому, что «непластические» начала в литературе стали осмысляться как первостепенные. Это знаменовало переход от статичности и нормативной заданности характеров к изображению их в движении самой жизни, что получило наивысшее развитие в литературе реализма XIX в.

Однако не все писатели отказались от соперничества с живописцами. Сторонники взгляда на литературу как на «искусство пластического изображения посредством слова»² встречаются не только в XIX, но и в XX в., — как и его противники: «Поэзия может достигать своих целей, не прибегая к пластичности»³. Важно понимание различия между живописными изображениями и словесно-художественными образами — «невещественными», «лишенными наглядности», которые «апеллируют к зрению читателя», живописуя «вымышленную реальность»⁴.

В литературе XIX в., представляющей разнообразие способов и форм рисовки внешности персонажей, можно выделить вместе с тем два основных вида портрета: тяготеющий к статичности *экспозиционный* портрет и *динамический*, переходящий в пластику действия.

Экспозиционный портрет основан на подробнейшем перечислении деталей лица, фигуры, одежды, отдельных жестов и других примет внешности. Он дается от лица повествователя, заинтересованного характерностью вида портретируемого представителя какой-нибудь социальной *общности*. Его близкий предшественник — экспозиционный портрет произведений В. Скотта, Ф. Купера и др., возникший как результат интереса романтиков к историческому прошлому и к жизни иноземных народов.

Так описывались персонажи у представителей «натуральной школы» 1840-х годов — мелкие чиновники, мещане, купцы, извозчики и др., которые стали изучаться как социальные типы. Все в них должно

¹ Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии С. 28.

² Горький А.М. Соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 26. С. 387.

³ Брюсов В. Погоня за образами // Соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 6. С. 535.

⁴ Хализев В.Е. Основы теории литературы. М., 1994. Ч. 1. С. 59.

было выдавать принадлежность к той или иной социальной группе: одежда, манеры, способ поведения, даже лицо, фигура, походка. Такой портрет сыграл важную роль для набирающего силу реализма. Но исследовательский интерес «натуралистов» не проникал, как правило, внутрь индивидуального сознания портретируемого; предельная овнешненность ставила порой изображаемый тип на грань комического. Это вызвало резкое несогласие как читателей, так и некоторых писателей. «Да мало того, что из меня половицу и чуть ли не бранное слово сделали, — до сапогов, до мундира, до волос, до фигуры моей добрались: все не по ним, все переделать нужно!» — возмущается Макар Деушкин, герой повести Ф.М. Достоевского «Бедные люди». Поношенный мундир, разбитые сапоги и другие атрибуты мелкого чиновника в изображении писателя перестают быть средством характеристики «извне». Они становятся фактом сознания героя, униженного своим бедственным положением и отстаивающего изо всех сил человеческое достоинство.

Более сложная модификация экспозиционного портрета — *психологический* портрет, где преобладают черты внешности, свидетельствующие о свойствах характера и внутреннего мира. Так часто изображались представители русской дворянской интеллигенции. Пример — портрет Печорина в «Герое нашего времени». Насыщая изображение множеством подробностей, М.Ю. Лермонтов стремится при этом избежать овнешненности героя, сохранить за ним некоторую загадочность. Для этого он «передоверяет» описание рассказчику, подчеркивает непреднамеренность его встречи с Печориным; многие замечания рассказчика звучат как догадки, а не как утверждения.

В литературе середины XIX в. прочное место занял развернутый *экспозиционный* портрет, в котором описание внешности переходит в социально-психологическую характеристику и соседствует с фактами биографии героя, о чем свидетельствует творчество Тургенева, Гончарова, Бальзака, Диккенса и др.

Другой тип реалистического портрета находим в творчестве Л. Толстого, Достоевского, Чехова, где индивидуально-неповторимое в героях заметно преобла-

дает над социально-типическим и где важна их вовлеченность в динамический процесс жизни. Подробное перечисление черт наружности уступает место краткой, выразительной детали, возникающей по ходу повествования. Лаконичный прообраз такого портрета дает проза Пушкина.

В «Пиковой даме» автору достаточно показать склоненную над работой головку Лизы, отметить ее тихий голос и легкую походку — и образ бедной воспитанницы готов. Несколькими выразительными деталями передан облик Германа, хотя здесь воображению читателя помогает упомянутое сходство его с Наполеоном. Подробнее всех описана старая графиня, а наружность Томского вовсе никак не обозначена: читатель успеваеет получить представление о нем через его речь. Пушкин не заставляет своих героев ему позировать, а дает черты их внешности как бы мимоходом, не ослабляя динамизма повествования.

Особенности портретных характеристик в творчестве Толстого связаны со значительным расширением сферы изображения внутреннего мира персонажей. Проза Толстого производит на читателя впечатление предельной доступности зрительному восприятию. Между тем чисто внешних деталей здесь не так много, как кажется. Портретные данные каждого из главных персонажей «Войны и мира» представлены всего лишь несколькими чертами, причем преобладает, как правило, одна: красивое лицо князя Андрея, «тоненькие руки» Наташи, «лучистые глаза» княжны Марьи, толщина и высокий рост Пьера. Насыщенность зримыми деталями больше характерна для портретов любимых Толстым Анатоля, Элен и др.

То главное, что позволяет ясно видеть героев в каждый момент их жизни, относится на счет пластики, угадываемой в выражении взгляда, улыбки, лица, передающих каждый оттенок мгновенно возникающего и исчезающего переживания: лицо Наташи на балу — «отчаянное», «замирающее», «которое вдруг осветилось счастливой, благодарной улыбкой» и т. д. Множество деталей ломают привычное разделение на пластическое и непластическое: «Старый князь в это утро был *чрезвычайно ласков и старателен* в своем обращении с дочерью. *Это выражение старательности* хорошо

знала у отца княжна Марья (курсив мой. — Л.Ю.). Портретные характеристики героев как бы растворяются в пластике их действия, подвижной и изменчивой, как они сами. Эта подвижность, свойственная лучшим героям Толстого, — синоним органичности, «высокой незабоченности человека своим местом в мире», «сопричастности бытию как целому»¹. Изображение Толстого приближает героев к читателю «до тесного, как бы домашнего, интимного контакта»², оно противоположно «крупному плану» изображения героев в предшествующей литературной традиции, как естественность и импульсивность противоположны подчеркнутой внешней значительности (в том числе и подкрепленной подлинными достоинствами).

Форма портрета, который не «представляет» персонажа читателю как своеобразная характеристика, а скорее, помогает проникнуть в его жизнь, в мир его чувств, преимущественно осуществляется в виде кратких зарисовок и не занимает какого-либо определенного места в повествовании, возникая по мере художественной необходимости. Так изображают своих героев Достоевский, Чехов. Часто портрет дается через восприятие другого персонажа, как его *впечатление*, что расширяет функции портрета в произведении, поскольку характеризует и этого другого или других. Фотографический портрет Настасьи Филипповны в романе «Идиот» дан в восприятии князя Мышкина, Гани Иволгина, генерала Епанчина, его жены и трех дочерей. Портрет вызывает как восхищение, так и различные толки, разговоры. Это определяет расстановку сил в романе и служит завязкой сразу нескольких сюжетных линий.

Передача портрета через впечатление способствует его художественной цельности. В литературе изображение дается не «сразу», а по частям, одна черта за другой, что рассеивает образ, а не концентрирует его. Цельность облика особенно важна для литературы как для временного искусства, где герой показан в изменении и развитии. Повествование в романе нередко

¹ Хализев В.Е. Своеобразие художественной пластики в «Войне и мире» // В мире Толстого / Сост. С. Машинский. М., 1978. С. 188.

² Там же. С. 20.

начинается с детства и юности и заканчивается зрелостью или старостью. История жизни героя, рассказанная автором, включает в себя и историю «внешнего человека».

Герой «движется» не только в сюжете романа, но и в восприятии читателя. «Зримая» сторона изображаемого мира не представляет в произведении непрерывного целого, а возникает временами, как бы «мерцающая» сквозь ткань повествования. Каждое новое появление героя что-то добавляет к тому, что уже известно о нем¹; некоторые черты, сыграв свою роль, отходят на второй план. Автору важно не только показать героя в многообразии его проявлений, но также сохранить и усилить единство его образа от начала до конца повествования.

Важной составляющей внешности персонажей является их костюм. Крестьянская одежда, чиновничий мундир или ряса священника уже отчасти характеризуют их носителей. Не меньшее значение может иметь и домашний халат, если речь идет об Обломове. Одежда бывает будничной и праздничной, «к лицу» или «с чужого плеча», она говорит об отношении к моде или к традиции. «Столичное платье» Хлестакова магически действует на обывателей города; история шитья шинели превращается в историю жизни и смерти бедного чиновника Башмачкина. Грушницкий, влюбленный в княжну Мери, напрасно не слушает совета Печорина и спешит поскорее сменить серую солдатскую шинель на новенький офицерский мундир. Лишенный ореола раненного на дуэли и разжалованного в солдаты «романтического героя», он тут же утрачивает расположение княжны.

Одежду не только носят, о ней говорят, ее оценивают. В романе И.А. Гончарова «Обыкновенная история» в ответ на критику дядюшки в адрес мешковатого костюма племянника Александр Адуев возражает со свойственным ему поначалу деревенским простодушием, что «сукно-то еще добротное». Но вот проходит время, костюм шьется у лучшего портного, быстро приобретает ловкость манер столичного жителя, а доверчивость и простодушие сменяются холодностью и расчетливостью. Перемена одежды часто означает

¹ См.: Ингарген Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 73.

перемену положения ее носителя, а также изменения в сознании, часто необратимые.

Способность костюма и его деталей нести большую смысловую нагрузку основана на том, что он является одновременно «и вещью, и знаком». В функциях костюма отражаются «эстетические, моральные, национальные взгляды его носителей и интенсивность этих взглядов»¹. Но он может и не обладать никаким идеологическим значением, являясь просто вещью. Анна Каренина приезжает на бал не в лиловом, как думает Кити, а в черном платье, потому что черное больше идет ей.

Одежда может иметь эротический смысл; может она и вовсе отсутствовать. Существуют различные традиции истолкования наготы. Библейская нагота связана со стыдом, грехом, «языческая», напротив, означает телесную красоту и мощь как природные блага. Иное значение имеет «нищ и наг» юродивого. Нагота в искусстве, как правило, «моделирует либо мир совершенства, либо мир безобразия, истолковывает его то в эстетических, то в нравственных аспектах»².

Открытия реализма в области словесно-художественного портрета не отменили поисков новых форм. В творчестве писателей рубежа XIX – XX вв. заметно возрастает субъективное начало. В произведениях символистов конкретная деталь утрачивает свой чувственный характер, становится знаком соответствия с миром невидимого, абсолютного. Незнакомка Блока, при всех конкретных приметах ее облика («...И шляпа с траурными перьями, /И в кольцах узкая рука»), — символ вечной красоты и женственности, сошедшей в бесприютный земной мир в видении поэта. А. Белый в романе «Петербург» дает гротескное изображение героев. Их портреты — маски-оборотни, под которыми нет подлинных лиц; они символизируют распад личности их носителей.

И в то же время рубеж веков отмечен небывалым расцветом пластических начал образности в творчестве И. Бунина, Б. Зайцева, В. Набокова и др. Это объясняется не только усвоением достижений реализма XIX в.,

¹ Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1983. С. 343, 353.

² Фариню Д. Введение в литературоведение. С. 99.

но и художественными открытиями импрессионистического метода, усиливающего роль субъективного впечатления, фиксирующего неповторимое, ярко запоминающееся.

Герои новелл Бунина показаны не в смене душевных состояний, а в момент переживания одного сильного чувства. Для его выражения писатель использует не только традиционные описания, но и иные изобразительные детали: «Он снял китель и взглянул на себя в зеркало: лицо его, — обычное офицерское лицо, серое от загара <...> — имело теперь возбужденное, сумасшедшее выражение, а в белой тонкой рубашке со стоячим крахмальным воротничком было что-то юное и глубоко несчастное» («Солнечный удар»; курсив мой. — Л.Ю.). Свойства видимого нередко объясняются другими свойствами этого видимого; психологическая мотивировка остается в подтексте: «Да, да, он непременно должен быть так чист, аккуратен, нетороплив, заботлив о себе, раз он редкозуб и с густыми усами <...> раз у него уже лысеет этот яблоком выпуклый лоб, ярко блестят глаза...» («Лица»). Повышенная чувствительность писателя к необратимому ходу времени человеческой жизни обостряет зоркость к его приметам в лице, фигуре, одежде. Рядом с портретами героев «сейчас» присутствуют портреты-воспоминания о былой красоте и молодости («Темные аллеи» и др.).

Среди писателей XX в. не много найдется последовательных сторонников пластического изображения (В. Распутин, В. Астафьев и другие). «Современный читатель с двух слов понимает, о чем идет речь, и не нуждается в подробном внешнем портрете...» — отмечает В. Шаламов¹.

Общую эволюцию изображения «внешнего» человека в литературе можно определить как постепенное освобождение его от нормативной заданности, движение к непосредственному самопроявлению и живому контакту с жизнью. Этому освобождению сопутствует переход от многословия к краткости, от перечисления деталей статичной фигуры к экспрес-

¹ Шаламов В. О прозе // Левый берег. Рассказы. М., 1989. С. 545.

сии отдельных выразительных деталей, фиксации душевных состояний, связанных с конкретной, единичной ситуацией. От условного портрета классицизма, через портрет-характеристику — к портрету как средству проникновения в мир чувств и сознания неповторимой личности.

Литература

Габель М.О. Изображение внешности лиц / А.И. Белецкий // Избранные труды по теории литературы — М., 1964. — С. 149 — 169.

Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин / В.М. Жирмунский // Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. — Л., 1978. — С. 124 — 136.

Ингарден Р. Литературное произведение и его конкретизация; «Лаокоон» Лессинга / Р. Ингарден // Исследования по эстетике; Пер. с польск. — М., 1962.

Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма: Эстетические и художественные искания / Н.Д. Кочеткова. — СПб., 1994. — С. 189 — 306.

Ливидов А.М. Автор — образ — читатель / А.М. Ливидов. — Изд. 2-е. — Л., 1983. — С. 209 — 227.

Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г.Э. Лессинг. — М., 1957.

Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси / Д.С. Лихачев. — Изд. 2-е. — М., 1970.

Наумова Н.Н. Искусство портрета в романе «Война и мир» // Толстой-художник / Под ред. Д.Д. Благого. — М., 1961.

Плеханов Г.В. Искусство и общественная жизнь / Г.В. Плеханов // Литература и эстетика: В 2 т. — М., 1958. — Т. 1. — С. 151 — 153.

Сапаров М.А. Словесный образ и зримое изображение (живопись — фотография — слово) / М.А. Сапаров // Литература и живопись / Ред. кол.: А.Н. Иезуитов (отв. ред.) и др. — Л., 1982.

Тынянов Ю.Н. Иллюстрации / Ю.Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.

Хализев В.Е. Своеобразие художественной пластики в «Войне и мире» / В.Е. Хализев // В мире Толстого / Сост. С. Машинский. — М., 1978.

Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности / Н.Г. Чернышевский // Эстетика. — М., 1958. — С. 54 — 58.

- Чирков Н.М. Человек в изображении Достоевского / Н.М. Чирков // О стиле Достоевского. — М., 1963.
- Фарино Д. Введение в литературоведение / Д. Фарино. — Katowice, 1980. — Ч. 3. — С. 75–87.

Вопросы и задания

1. Расскажите о роли детали в портрете. Приведите примеры.
2. Зависит ли принцип портретирования персонажей от рода и жанра («высоких», «низких») произведения?
3. Разнятся ли средства художественной образности при описании внешности персонажей в русской и восточной литературе (особенно — в поэзии)? Приведите примеры.
4. Изменялась ли роль портрета в художественном произведении на протяжении веков? Что нового внесла реалистическая литература в принцип создания портрета персонажа?
5. Связаны ли черты внешности персонажей эпических произведений с их *характерами, социальным положением, внутренним миром*? Докажите на примерах.
6. Объясните содержание понятия *экспозиционный портрет*. Приведите примеры.
7. Какие признаки имеет *психологический портрет*? Объясните на примерах.
8. Различаются ли типы портретов персонажа в творчестве А. Пушкина, И. Тургенева, И. Гончарова, Л. Толстого?
9. В чем заключена функция одежды в портрете литературного героя? Как вы понимаете утверждение П.Г. Богатырева о том, что костюм персонажа — и «вещь, и знак»?
10. Объясните причины усиления пластического начала в описании портрета в произведениях А. Белого, В. Набокова, И. Бунина и других.
11. Прав ли В. Шаламов, утверждая, что писатель XX века «не нуждается в подробном внешнем портрете»?

М.Г. Уртминцева
ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ
В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»*

В программной статье «Лучше поздно, чем никогда», опубликованной в 1879 году, И.А. Гончаров, формулируя основные положения своего эстетического кодекса, вспоминает оценку его творчества В.Г. Белинским, отмечавшим увлечение Гончаровым «своею способностью рисовать»¹. Характеризуя себя как художника, Гончаров особое внимание уделяет роли интуиции в творческом процессе: «Рисуя, я редко знаю в ту минуту, что значит мой образ, портрет, характер... Я должен был его (Райского) больше, нежели кого-нибудь, писать *инстинктом*...» (8, 70 — 71). Приведенное высказывание Гончарова — свидетельство художественного и эстетического чутья писателя, сумевшего в пределах небольшой статьи сформулировать свой взгляд на одну из важнейших литературоведческих проблем — проблему психологии творчества.

Еще современная Гончарову критика, отмечая мастерство писателя, писала о живописности как об одной из важнейших черт его стилевой манеры². Эта идея получила подтверждение в работах исследователей XX столетия. Нельзя не признать, что Гончаров действительно великолепный живописец, однако живописное выражается у него прежде всего в изображении устоявшихся форм жизни, к которым художник испытывал особый интерес³. Поэтому вполне естественным кажется пристрастие Гончарова к портретным и пейзажным формам, как наиболее ярко отражающим стати-

* Печатается по изд.: Литература в школе. 2006. № 2. С. 19 — 22.

¹ Гончаров И.А. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 70. В дальнейшем ссылки на данное издание даются в тексте статьи в скобках с указанием тома и страницы.

² Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10. С. 343; Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 128 — 133; Боткин В.П. Незданная переписка. 1859 — 1869. М., Л., 1930. С. 239. Идеи, высказанные современниками И. Гончарова, получили поддержку И.Ф. Анненского, опубликовавшего в 1892 году статью об «Обломове». См.: Анненский И.Ф. Гончаров и его «Обломов» // Русская литература. 1982. № 4. С. 71 — 95.

³ Цейтлин А.Г. И.А. Гончаров. М., 1950. С. 311 — 351; Пруцков Н.И. Мастерство Гончарова-романиста. М.; Л., 1962; Гейро Л.С. Роман И.А. Гончарова «Обломов» // И.А. Гончаров. Обломов. Литературные памятники. Л., 1987; Лощиц Ю. Гончаров. М., 1977; Негдзвецкий В.А. И.А. Гончаров — романист и художник. М., 1992, и др.

ку повествования. Вместе с тем было замечено, что портрет у Гончарова — это не только воплощение статики переживаемого момента (или устоявшихся форм жизни), но и стремление к выражению «вечного», «конечного» в любой форме художественного образа его прозы¹.

С точки зрения Гончарова, художественное произведение — это замкнутый в себе самый мир, где все уравновешено художественной идеей. В процессе восприятия произведения читателем происходит «расшифровка» писательского замысла. Для Гончарова, как это видно из его литературно-публицистического наследия, задачей художника является не только собирание картин мира в единое целое, но и создание реальной возможности для читателя пройти свой путь постижения жизни, отраженной в произведении. Может быть, поэтому сам писатель называл свой метод «живописью», а отдельные сцены и произведения — картинами. Воплощение замысла Гончаров связывал с движением от эпизода, эскиза к общему плану². Этот же путь Гончаров предлагает пройти и читателю, расставляя в тексте «маячки», по которым путник найдет верную дорогу.

Одним из таких «говорящих» элементов текста для Гончарова был портрет. Портреты его персонажей написаны в технике, близкой к акварели или масляной живописи: каждый последующий эпизод романа кладет свою краску, вносит свой штрих в уже намеченные контуры³. «Живописность» Гончарова, с нашей точки зрения, проявляется прежде всего в особых *технологии и технике* создания словесного образа.

¹ Негвзвецкий В.А. И.А. Гончаров — романист и художник. М., 1992. С. 84—85.

² Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 70.

³ Используя термины «акварель» и «масляная живопись», мы имеем в виду те ассоциации, которые неоднократно возникали не только у исследователей портретной живописи словом. В частности, одним из первых эту ассоциацию использовал Д. Григорович, сообщая о работе над «Литературными воспоминаниями». В письме А.В. Суворину он пишет: «Мои воспоминания будут похожи на акварельные наброски, а никак не на картину, густо написанную масляными красками» (*Письма русских писателей к А.В. Суворину*. Л., 1927. С. 33). Анализ эстетической реакции Григоровича дан в моей работе. См.: Уртминцева М.Г. Говорящая живопись. Очерки истории литературного портрета. Н. Новгород, 2000. С. 71—72.

В истории отечественной критики и литературы не раз отмечалась близость «живописной» бытописи Гончарова к традициям фламандской школы — творчеству Рюйсдаля, Ван-дер-Неера, Остада и т. д. Вместе с тем практически никто из писавших о «живописности» Гончарова не задался целью выяснить, почему именно фламандцы пришли на память Дружинину, рассуждавшему о своеобразии гончаровского повествования¹. Ведь нигде в романах нет *прямых* свидетельств о творческом влиянии названных художников на писателя.

Как нам представляется, многие исследователи прошли мимо весьма очевидного факта, на котором Гончаров неоднократно заостряет внимание читателей и критиков. Он относит свое творчество к «бессознательному типу», обусловленному во многом его способностью рисовать. «Образы, а вместе с ними и намеки на их значение, — писал Гончаров, — в зародыше присутствовали во мне и инстинктивно руководили моим пером» (8, 104). В этом признании речь идет не только о характеристике *процесса его творчества*, но и прогнозируется возможное восприятие читателем художественного произведения². Так как же происходит перевод намека в значение, как «бессознательное» реализует себя в художественной системе гончаровского повествования? Какую «кодировку» использует писатель, активизируя читательское восприятие образа? Попытаемся выяснить функцию портрета в организации повествования.

Гончаровский текст создается по типу художественного полотна: необходимо отойти на определенное «расстояние», чтобы стал понятен смысл образа и всей картины в целом. Под «расстоянием» в данном случае мы будем понимать ту культурную традицию, наследником которой является творец и которая должна быть принята во внимание читателем. Чаще всего она приобретает форму своеобразного диалога, который ведет писатель с возможным читателем. Существенны замечания, которые Гончаров делает в одной из своих статей — «Христос в пустыне. Картина г. Крамского» (1874). От-

¹ Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 129.

² Мейлах Б.С. Талант писателя и процессы творчества. М., 1969. С. 32–33.

зыв на конкретное художественное произведение становится здесь поводом к размышлению над законами художественного творчества¹. Писатель акцентирует наше внимание на том, что временное (исторически конкретное) в искусстве не менее важно, чем вечное, поэтому каждая эпоха сознательно и бессознательно отражает в искусстве свое прочтение исторических ситуаций, и это, с точки зрения Гончарова, — закон художественного творчества.

Еще одно важное замечание о том, что Ге в картине «Тайная вечеря» выбирает совершенно невозможный для исторического (то есть религиозного) живописца ракурс изображения главного героя картины — Христа. Внимание зрителя художник сосредоточивает на лице Петра, прорабатывая его детально, в то время как лицо Христа дано эскизно, намеком. Этот же прием Гончаров видит и в картине Н. Крамского «Христос в пустыне», где граница между фоном и фигурой размыта, фигура сидящего Христа сливается с фоном. Выбор сюжета и в том и в другом случае — сознателен, форма его воплощения продиктована творческой задачей художника.

Таким образом, перед нами осмысление того, что уже сделано: Гончаров в своих романах предпочитал изображать то, что практически всегда находится на периферии восприятия читателя — второстепенные состояния, не передающие сразу и ярко суть характера. Гончаров как бы «подбирается» к тому, чтобы бросить прямой взгляд на героя и высветить его окончательно, заставляя работать и свое, и читательское воображение. Один из таких приемов — *косвенная цитация* — намек на те хранящиеся в эстетическом опыте читателя впечатления, о которых неоднократно писали исследователи Гончарова.

¹ Гончаров выступает в данном случае против многочисленных обвинений Н. Крамского, а затем и Н.Н. Ге в том, что их картины, воспроизводящие евангельские сюжеты, лишены религиозного содержания. Гончаров не принимает упреков в адрес художников и доказывает мнение о несводимости целей и задач искусства к передаче определенного содержания, религиозного или светского. Ссылаясь на творчество Н.Н. Ге, Гончаров видит новаторство современной ему исторической живописи в том, что она стремится уйти «из-под ферулы условных приемов исторической школы и внести в нее свою долю реализма (не в область разума и веры), а в чувственное проявление ее в символах — лиц, исторических событий, быта...» (8, 184).

Цитация в портретном изображении героя Гончаровым представляется нам весьма парадоксальной. Форма ее выражения — эскиз, но эскиз, имеющий отношение скорее не к портретному жанру, а к пейзажу. Пейзаж используется в повествовании как способ передачи мысли и эмоции героя. Состояние героя предельно «овнешнено», но вместе с тем читатель получает определенный эмоциональный заряд, формирующий его отношение к персонажу. Именно так построен первый портрет Обломова, задающий тон всему повествованию. Здесь писатель в сжатой форме дает читателю все основные ракурсы изображения героя, так или иначе мотивированные авторским видением его сущности. Обратим внимание на то, что в композиционной последовательности детализированного портрета, которым открывается роман, существует определенная закономерность. Она отражает эволюцию авторского замысла, касающегося фигуры центрального героя. Сначала фигура Обломова сливается с описательным фоном, который заслоняет собой героя, затем персонаж проявляется в «пейзажном» описании, следующий шаг — фиксируется «расстояние», то есть определяется точка зрения, с которой ведется наблюдение за Обломовым, и происходит развертывание этой точки в перспективу¹.

Рассмотрим подробнее механизм портретной характеристики героя. Одной из самых ярких деталей первого портрета Обломова является его халат. Описание халата, столь важной детали быта и символ бытия героя, очень скромно: говорится о яркости восточной краски и прочности ткани. Этот образ рожден в сознании Гончарова яркостью воспоминаний о проч-

¹ В данном случае имеется в виду идея художественного пространства, изложенная в лекциях П.А. Флоренского. Напомним, что Флоренский предлагает видеть смысл художественной деятельности в том, чтобы «насыщать известные области пространства содержанием, доступным для восприятия определенным типом сознания». Поэт дает формулу пространства и предлагает читателю и зрителю по его указанию смоделировать его. При этом оттенки смысла, извлекаемые из «построенного» пространства, могут быть многообразны. Таким образом, под перспективой мы будем понимать пространственный объем, возникающий в процессе взаимодействия авторского кода и горизонта ожиданий читателя. Подробно об этом см.: Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

ности и своеобразной красоте патриархального уклада жизни, которую он наблюдал, например, в Японии, и которая, возможно, подсознательно теперь подсказала ему образ восточного халата. Однако, как мы можем увидеть в дальнейшем, халат Обломова — не только важнейшая деталь в изображении внешнего вида героя. Это мотив, внешний по отношению к герою стимул, который определяет его поведение¹. Гончаров, уделяя внимание халату, заставляет читателя помнить о нем и тогда, когда он лежит в кладовой Агафьи Матвеевны. Бессознательная тяга Обломова к определенному типу жизни реализуется писателем через опредмеченный мотив лени и спокойствия. Так начинает формироваться семантическое поле значений поступков Обломова, в которых он выступает как носитель определенной картины мира, а читатель воспринимает его, подчиняясь творческой воле автора, и создает свое представление о герое.

Другая «примета» фона, на котором первоначально дана фигура главного героя, — серый цвет всего, что имеет отношение к Захару, в свою очередь выдвинутого на «передний» план картины. На фоне неяркой цветовой гаммы появляется и перекликающееся с ней изображение фигуры и лица Обломова, не имеющего определенного «цвета»: «ни румяный, ни смуглый, ни положительно бледный, а безразличный или казался таким» (8,7).

Далее фон приобретает все более значительную роль. Автор как бы предлагает читательскому восприятию сравнить две точки зрения: «с первого взгляда» и «опытным глазом». Речь идет об интерьерной «раме», в которую вписывается портрет героя. «С первого взгляда, — пишет автор, — комната казалась прекрас-

¹ Теория мотива, как материального или идеального объекта, в котором опредмечивается личностный смысл, вкладываемый героем в значение окружающего мира, была разработана практически психологами. Понимание мотивации как предмета раскрывается А.Н. Леонтьевым в общем контексте его трактовки предметности как исторически фиксированной функции. Предметная область — это мир предметов человеческой деятельности, выступающих носителями определенных значений, личностных смыслов, то есть пропущенных через призму их восприятия субъектом. Это явление А. Леонтьев называет смысловым полем. См.: Леонтьев А.Н. Психология образа // Вестник МГУ. Сер. 14. Психология. 1979. № 2. С. 5.

но убранною». Далее идет перечисление тех предметов, которые бросаются в глаза *прежде всего*, но вместе с тем не выражают сути героя, который «холодно и рассеянно» взирает на все, что призвано украшать его быт. Опытный же глаз, продолжает автор, сталкивает впечатление от окружающей Обломова роскоши с дисгармонизирующими с ней тяжелыми стульями, шаткими этажерками, осевшим задком дивана... Цель обоих «взглядов» — показать, что в среде, где протекает жизнь Обломова (в замкнутой сфере его существования), продолжают действовать те же законы света, которые герой отринул. Отринул почти бессознательно и для себя незаметно, как незаметно покрылись пылью и тенетами вещи в его кабинете. Бесмысленность существования героя показана через нарушение функций вещей, его окружающих, которые живут своей собственной жизнью, закрывая собой человека. Иронический образ «чистого вкуса», в соответствии с которым человека «делает» обстановка, зафиксирован Гончаровым в словечке «*decorum*». Декорированность (видимость), бьющая в глаза читателю, — свойство повествовательной манеры, отличающей Гончарова. Дело в том, что в современной Гончарову живописи в жанре пейзажа и натюрморта появляется такое качество, как выстроенность. Именно здесь, как нам кажется, и следует искать ответ на вопрос о том, почему образ «*decorum*» появляется в романе, принимая на себя функцию фона, на котором пишется портрет героя.

Образ выстроенной, созданной среды — своеобразная экспозиция творческого приема, к которому неоднократно будет обращаться Гончаров. Это то, что в поэтике гончаровского портрета получает выражение в создании внешнего облика через изображение природных начал, естественных ритмов жизни. Посмотрим, как это сделано в первом портретном представлении Обломова. Описывая внешность героя, Гончаров сосредоточивает внимание на впечатлении, которое он хочет закрепить у читателя, используя при этом прием психологического параллелизма: «Мысль гуляла... порхала в глазах... садилась на полуотворенные губы, пряталась в складках лба...», «если на лицо набегала из души туча заботы, взгляд туманился, на

лбу являлись складки, начиналась игра сомнений, печали, испуга...». Леня и апатия Обломова, на которых акцентировано внимание в первом развернутом описании быта героя, представляет собой внешний пласт «значения», за которым скрыт более существенный. Обломов естествен, соприроден тому среднерусскому пейзажу, из которого Гончаров черпает тона и краски для портрета своего героя. Портрет героя говорит читателю о гармонии внешнего и внутреннего существования, предупреждая о тайне, которая еще раскроется читателю. Та же функция пейзажа как выражения внутреннего состояния героя и в конце VIII главки первой части романа. Возникающий в сознании героя образ лесной глуши — это образ-самооценка Обломовым собственной жизни, а пейзаж — сигнал об особом внутреннем состоянии персонажа, которому и соответствует данный ранее эскиз его внешнего облика. «Как страшно стало ему... — пишет Гончаров, — когда мелькнула параллель между этим назначением (человека. — М.У.) и собственной его жизнью, когда в голове просыпались, один за другим, и беспорядочно, пугливо носились, как птицы, пробужденные внезапным лучом солнца в дремлющей развалине, разные жизненные вопросы». Герой «объясняет» себя с помощью природных явлений, укрепляя в сознании читателя мысль о естественности собственной природы, не «зараженной» влиянием среды. Неопределенность, «расплывчатость», незавершенность портретной характеристики начала романа теряет свою резкую ироничность, поскольку, как оказывается, выражает не только индивидуальное в облике Обломова, но и своеобразие русской действительности.

Функция портрета-пейзажа приобретает особую значимость в связи с образом «desoguta», фона изображения, который имеет в своей основе сложный подтекст, выявляемый на ассоциативном уровне. В первой части романа, где Гончаров определяет пути решения темы, возникает иронический образ «вечера в швейцарском или шотландском вкусе». Примечательно, что возникает он в сне Обломова, который, как мы знаем, является своеобразным истоком романа, в сжатом виде содержащим основные черты его поэтиче-

ской структуры¹. Образ «вечера» — мотив, который в дальнейшем получит разработку в виде развернутого авторского комментария, четко проводящего грань между естественным в характере, внешнем облике героя и искусственностью обстановки, его окружающей. Что могло навеять Гончарову этот образ и почему он нужен писателю? Какой точной становится эта ассоциация, если обратиться к анализу современной Гончарову пейзажной живописи! А. Бенуа, определяя черты творческого метода И. Шишкина, указывает на сложность его композиций швейцарского периода, в которых художник не всегда удерживался от «пристраивания, прикрашивания, приглаживания в угоду толпе»². Мотив вечера в «швейцарском вкусе», составленного в соответствии с требованиями вкуса толпы (вспомним требования *хорошего вкуса* в обстановке кабинета Обломова), возникает по контрасту с образом Обломовки, ее незатейливыми русскими пейзажами. Излишняя, казалось бы, детальность в описании фона первого портрета Обломова приобретает в свете сказанного совершенно иной смысл. Это образ выдуманной, чуждой Обломову действительности, скорее уводящий от познания его истинной сути, чем настраивающий на понимание его внут-

¹ Напомним, что сон Обломова начинается с обозначения резкого контраста между тишиной и спокойствием сельского среднерусского пейзажа и экспрессией морского пейзажа. Появление мотива моря, как нам кажется, определено работой авторского бессознательного, источником которого могли быть не только личные впечатления Гончарова. Большую роль здесь играет и опора на традицию «морского мотива» в фольклорных сюжетах и сюжетах европейского искусства. Как писал П. Валери, «морской мотив» может быть связан с мыслью о победе, а морской горизонт вызывает стремление к простору, освобождению. «Морской мотив» может быть рассмотрен как своеобразная мотивация Гончаровым «побега» Обломова к Ольге. Это проверка героя на силу, которую он обретает, переходя в другое измерение, в другое пространство. В романе постоянно существует созданная автором для героя возможность перехода из одного пространства в другое. Подробнее о морском мотиве и его функциях см.: *Топоров В.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995.

² Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. М., 1998. С. 309. Упрек в излишней «прямолинейности», фактографичности пейзажей И. Шишкина содержится и в письме И.Н. Крамского Ф. Васильеву от 5 июля 1872 года. «Я думаю, что это единственный у нас человек, — пишет Н. Крамской, — который знает пейзаж ученым образом, в лучшем смысле, и только знает. Но у него нет тех душевных нервов, которые так чутки к шуму и музыке в природе» (Иван Иванович Шишкин. Мир художника. Л., 1978. С. 256).

ренного мира. И еще об одном парадоксе портретного изображения подобного типа. Детализируя изображение внешности героя (указывая на матовый цвет шеи, маленькие пухлые руки, мягкие плечи и т. д.), писатель как бы «растворяет» впечатление читателя в этих подробностях, тем самым (идея образа еще получит свое развитие) готовя почву к пониманию неоднозначности и сложности характера своего героя.

«Пейзажный» мотив в портрете Ольги Ильинской выполняет сходную функцию, но представлен в более сложном, опосредованном виде. Это описание внешности героини соединяет в себе две точки зрения: героя и автора. Первая часть портрета со слов: «Ольга в строгом смысле не была красавица...» — это сравнение внешности Ольги с известными Обломову портретными изображениями женщин конца XVIII — начала XIX в. О художественном вкусе Обломова свидетельствуют слова Штольца о тех возвышенных чувствах, которые переживал его друг при виде «гравюр рафаэлевских мадонн, Корреджиевой ночи, Аполлона Бельведерского...», но Обломов угадывает «тайну» чистой и прекрасной души Ольги и поражается безмятежным спокойствием ее внутреннего мира. Это своего рода и предчувствие героем ее «пробуждения», которое изменило саму внешность Ольги. Та же тайна напряженной внутренней жизни передана и в женских портретах Ф. Рокотова, Д. Левицкого, В. Боровиковского, которые здесь не названы, но подразумеваются¹.

Следующий абзац в портретной характеристике Ольги свидетельствует о смене ракурса изображения. Автор, используя «пейзажный» мотив, передает впечатление, которое производит Ольга на человека. Каждый, утверждает Гончаров, останавливался «перед этим так строго и *обдуманно артистически созданным существом*». В авторском восприятии внешнего облика героини подчеркнута преобладание рационального начала, которое не заметит Обломов. Так автор своим замечанием вносит дополнительный штрих в портрет Ильинской, утверждая гармонию рационального и эмоционального

¹ Например, портреты А.П. Струйской, графини М.А. Воронцовой Ф. Рокотова, портрет М.А. Дьяковой Д. Левицкого, портреты Е.А. Нарышкиной, М.И. Лопухиной В. Боровиковского и др.

в облике своей героини. Вместе с тем в этом описании внешности Ольги содержится и некий тревожный сигнал, заставляющий читателя вспомнить о гармонии искусно выстроенного пейзажа, о котором уже шла речь: пропорциональный, выверенный снимок с природы еще не пейзаж, артистически эффектная Ольга — человек, которому пока еще не открылась правда жизни.

Интуитивное постижение Ольги Обломовым продолжено и в других портретных зарисовках, имеющих характер пейзажного этюда. Так, дан эскиз портрета Ольги в пятой главе второй части, когда сумрак скрывает очертания лица и фигуры, а образ героини предстает перед нами через восприятие Обломовым ее пения. Гончаров подчеркивает, что Обломов «смотрел на нее не глазами, а мыслью». Внешняя форма этого переживания передана Гончаровым намеком, рассчитанным на творческую работу читательского воображения. Здесь происходит своеобразное соединение одного портрета с другим. «Зеркальное» отражение соединяет чувства Обломова и Ольги, и «невыразимое» ощущение счастья, переживаемое героями, не нуждается в подробностях описания его внешнего выражения. Душа Обломова выразилась в его облике, и Ольга просит его посмотреть на себя в зеркало. Что же видит читатель, вглядываясь вместе с героем в зеркальное отражение? Счастливого и сияющего, с «месяцем во лбу», по выражению няньки, Обломова¹. С этого момента «пейзажный» мотив в мимическом портрете Ольги тесно связан с «природными» элементами в описании внешнего облика Обломова, поскольку герой ищет и находит в ней ту же природную естественность, которая присуща и ему. «Пробуждение» сознания Ольги, понявшей чувства Обломова, уподобляется Гончаровым процессам в природе: «...лицо ее наполнялось постепенно сознанием; в каждую черту пробирался луч мысли, догадки, и вдруг все лицо озарилось сознанием... Солнце так же иногда, выходя из-за облака, понемногу освещает один куст, другой, кровлю и вдруг обольет светом целый пейзаж...». Мотив «зеркала» появится в изображении чувств героев в

¹ Образ меченого, «с месяцем во лбу», героя встречается во многих волшебных сказках. Этот образ-символ используется для характеристики сильного, эмоционального переживания персонажа, а также свидетельствует о его избранности.

один из самых решающих моментов их отношений, когда в саду Ольга вдруг осознала свою власть над Обломовым. Гончаров не дает здесь описания внешности героини, охваченной предощущением счастья, а использует известный прием психологического параллелизма, предоставляя читателю воссоздать уже знакомые по предыдущим описаниям черты Ольги. Ильинская видит себя в этот момент в «роли путеводной звезды, луча света, который она разольет над стоячим озером и отразится в нем» (235).

Как мы уже говорили, одним из важнейших поэтических приемов Гончарова является прием «развертывания точки в перспективу», используя который писатель рисует первый портрет героя. Помещая статичную фигуру Обломова в центр созданной интерьерной композиции, Гончаров демонстрирует возможности статического изображения в постижении идеи образа. Этот же прием оказывается продуктивен и в раскрытии образа Ольги Ильинской. В решающие моменты ее поза, жесты, выражение лица *застывают*. Писатель требует от читателя пристального внимания к внешним проявлениям внутренних движений, сила которых особенно отчетливо видна в статике описания, в той ее разновидности, которую мы называем портретной характеристикой. Внутренний смысл переживаемого героиней чувства в определенный момент переводится в другое измерение: писатель предлагает читателю отвлечься от сиюминутного восприятия к постижению сущностного смысла образа статуи (372) — образа, сопровождающего Ольгу на всем протяжении романа¹. Каждое появление этого образа несет свой оттенок смысла. Так, ассоциативный образ статуи гармонии и красоты, возникающий в начале повествования, — своеобразное указание на дремлющий, застывший в ожидании пробуждения духовный мир Ольги. Внешний покой и неподвижность в сцене последнего объяснения героев в доме Ильинской («...она казалась такою покойною и неподвижною, как будто каменная статуя») — признаки предельного напряжения эмоциональных и физических сил перед

¹ Исследователями не раз отмечалось пристрастие Гончарова к использованию идеи образа статуи при характеристике таких героинь «Обрыва», как Софья Беловодова, Марфенька, Вера, бабушка.

решающим признанием. В мимическом портрете Ольги в последней части романа дважды повторен мотив покоя как мотив, венчающий процесс внутреннего развития героини. Она обретает разумное счастье с экономным и терпеливым Штольцем. Осознание обретенного («Она испытывала счастье и не могла определить, где границы, что оно такое») передано в повествовании через внешнюю неподвижность героини: «Она устремила глаза на озеро, на даль и задумалась так тихо, так глубоко, как будто заснула... Не бегала у нее дрожь по плечам, не горел взгляд гордостью... Она все сидела, точно спала... она не шевелилась, почти не дышала...» (428 — 429). Развертывание точки в перспективу — обретение внутренних смыслов образа статуи, обусловленных различными сюжетными ситуациями, приводит в финале к закономерному художественному итогу.

Повествование о героях в четвертой части практически исключает их портретирование. Случайно ли это? Нет, поскольку и в первом портрете Обломова, и в первом портретном описании Ольги, как мы видели, дается намек на тот предел, к которому придут оба, и на то доминировавшее в них обоих чувство внутренней сосредоточенности, которое и послужило мотивом их сближения. Оба героя достигли пределов своего внутреннего развития, только «остановка» Обломова произошла гораздо раньше, чем «остановка» Ольги. Механизм приема портретирования как часть единого целого в повествовании содержал в себе не только источник объяснения характеров героев, но и реализацию замысла романа в целом.

Вопросы

1. Почему И.А. Гончаров называл свой метод создания произведения «живописью»?
2. В чем проявляется, с точки зрения автора статьи, «живописность» Гончарова?
3. Согласны ли Вы с утверждением, что гончаровский текст создается по принципу художественного полотна?
4. О каких русских художниках писал И.А. Гончаров в своих статьях о живописи? Вспомните названия этих статей.

5. Как «построен» в романе первый портрет Обломова? Какова роль деталей в нем?
6. Как И.А. Гончаров подчеркивает естественность природы Обломова в его портрете?
7. В чем определяется «пейзажный» мотив в портрете Ольги Ильинской?
8. Объясните, как Вы понимаете прием «развертывания точки в перспективу», который использует Гончаров?

Е.Н. Себина
ПЕЙЗАЖ*

Пейзаж — один из компонентов мира литературного произведения, изображение незамкнутого пространства (в отличие от *интерьера*, т. е. изображения внутренних помещений). В совокупности пейзаж и интерьер воссоздают среду, внешнюю по отношению к человеку. При этом может подчеркиваться условность границ между пейзажем и интерьером. Так, в стихотворении А.С. Пушкина «Зимнее утро» герой и героиня находятся в комнате, но в окно видны «великолепные ковры» снегов «под голубыми небесами». Пространства, оказывающиеся по разные стороны границ, могут быть не только разделены, но и противопоставлены (в частности, в связи с мотивом заточения, например, в стихотворении «Узник» Пушкина).

Традиционно под пейзажем понимается изображение природы, но это не совсем точно, что подчеркивает сама этимология (фр. *paysage*, от *pays* — страна, местность) и что, к сожалению, редко учитывается в определениях понятия. Как справедливо указывает Л.М. Щемелева, *пейзаж* — это описание «любого незамкнутого пространства внешнего мира»¹. За исключением так называемого *дикого пейзажа*, описание природы обычно вбирает в себя образы вещей, созданных человеком. В одном из эпизодов романа И.А. Гончарова «Обрыв» читаем: «Дождь лил как из

* Печатается по изд.: Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2000. С. 228–239.

¹ Пейзаж // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 272.

ведра, молния сверкала за молнией, гром ревел. И сумерки, и тучи погрузили все в глубокий мрак. Райский стал раскаиваться в своем артистическом намерении посмотреть грозу, потому что от ливня намокший зонтик пропускал воду ему на лицо и на платье, ноги вязли в мокрой глине, и он, забывший подробности местности, беспрестанно натыкался в роще на бутры, на пни или скакал в ямы. Он поминутно останавливался и только при блеске молнии делал несколько шагов вперед. Он знал, что тут была где-то, на дне обрыва, беседка, когда кусты и деревья, росшие по обрыву, составляли часть сада» (ч. III, гл. XIII). Намокший зонтик, платье героя, беседка — все это предметы материальной культуры, и они наравне с дождем и молнией составляют предметно-образительный мир художественного произведения. Здесь хорошо видна взаимопроницаемость компонентов: вещи органично соседствуют в пейзаже с явлениями природы. В вымышленном художественном мире повторяется ситуация реальной жизни, где человек и природа находятся в постоянном взаимодействии. Поэтому при литературоведческом анализе конкретного пейзажа все элементы описания рассматриваются в совокупности, иначе будет нарушена целостность предмета и его эстетического восприятия.

Пейзаж не является обязательным слагаемым художественного мира, что подчеркивает условность последнего. Существуют произведения, в которых вообще нет пейзажа, представить же его отсутствие в окружающей нас действительности сложно. Если обратиться к такому роду литературы, как драма, то здесь пейзаж зачастую сильно редуцирован, его функцию на театре могут выполнять декорации и их особый вид — «декорации словесные»¹, т. е. указания на место действия в речи персонажа. Театральной системой «трех единств», которая была основой классицистической драматургии, выдвигалось требование не менять место действия, что, естественно, ущемляло права пейзажа. Перемещение персонажей происходило только внутри одного здания (обычно королевского дворца). Так, например, у Расина в «Андромахе» после списка действующих лиц читаем: «Действие происходит в

¹ См.: Лави П. Словарь театра: Пер. с фр. М., 1991. С. 70.

Бутроте, столице Эпира, в одной из зал царского дворца»; в его же трагедии «Британик» указано: «...место действия — Рим, один из покоев во дворце Нерона». Мольер почти во всех своих комедиях (исключение — «Дон Жуан») поддерживает традицию неизменности места действия. Жанр комедии предполагает только естественную замену «царских покоев» на более приземленное пространство обычного мещанского дома. Так, в комедии «Тартюф» «действие происходит в Париже, в доме Органа». В одном доме разворачиваются события и в фонвизинском «Недоросле», и в «Горе от ума» А.С. Грибоедова.

Однако в литературе большую часть составляют произведения, где пейзаж есть. И если автор включает в свой текст описания природы, то это всегда чем-то мотивировано. Пейзаж играет в произведении различную роль, часто он *полифункционален*. Остановимся на важнейших функциях пейзажа:

1. Обозначение места и времени действия. Именно с помощью пейзажа читатель наглядно может представить себе, где происходят события (на борту теплохода, на улицах города, в лесу и пр.) и когда они происходят (т. е. в какое время года и суток). Иногда об этой роли пейзажа говорят сами заглавия произведений: «Кавказ» Пушкина, «На Волге» Некрасова, «Невский проспект» Гоголя, «Степь» Чехова, «Зеркало морей» Дж. Конрада, «Старик и море» Э. Хемингуэя. Но пейзаж — это не «сухое» указание на время и место действия (например: такого-то числа в таком-то городе...), а *художественное описание*, т. е. использование образного, *поэтического языка*. Долгое время в поэзии эстетическому табуированию подвергались обозначения времени прозаическим способом (т. е. с использованием чисел и дат). Во всяком случае, в поэтиках классицизма отдается явное предпочтение описанию перед простым обозначением, рекомендуется также вставлять назидательные рассуждения. Например, Ю.Ц. Скалигер пишет: «Время можно изображать так: перечислить или годы, или времена года, или то, что совершается обычно в то время и что греки называют *katastaiseis* («состояние»). Например, в третьей книге Вергилий (имеется в виду «Энеида». — Е.С.) изображает мор и неурожай. Иногда изображаются отрезки

времени дня и ночи. При этом они или просто называются, или упоминаются: ясное или облачное небо, луна, звезды, погода. А также — что делается в это время, чему оно благоприятствует, чему препятствует. Например, день — для трудов, вечер — для отдыха, ночь — для сна, размышления, коварных покушений, грабежей, сновидений. Заря радостна для счастливых, несчастным же она тягостна»¹.

На этом фоне новаторским был призыв романтиков использовать в поэзии числа и вообще избегать традиционного *перифрастического* стиля. В. Гюго в стихотворении «Ответ на обвинение» (1834) вменяет себе в заслугу:

Король осмелелся спросить: «Который час?»

<...>

*Я цифрам дал права! Отныне — Митригату
Легко Кизикского сраженья вспомнить дату»².*

Однако числа и даты, а также конкретные топонимы в литературе XIX — XX вв. не вытеснили развернутых описаний природы, ее различных состояний, что связано с полифункциональностью пейзажа (прежде всего с психологизмом описаний, о чем ниже).

2. Сюжетная мотивировка. Природные и, в особенности, метеорологические процессы (изменения погоды: дождь, гроза, буря, шторм на море и пр.) могут направить течение событий в ту или иную сторону. Так, в повести Пушкина «Метель» природа «вмешивается» в планы героев и соединяет Марию Гавриловну не с Владимиром, а с Бурминым; в «Капитанской дочке» буря в степи — мотивировка первой встречи Петра Гринева и Пугачева, «вожатого». Динамика пейзажа очень важна в *хроникальных* по преимуществу сюжетах, где первенствуют события, не зависящие от воли персонажей («Одиссея» Гомера, «Лузиады» Л. Камознса). Пейзаж традиционно выступает атрибутом жанра «путешествий» («Фрегат "Паллада"» И.А. Гончарова, «Моби Дик» Г. Мелвилла), а также произведений, где основу сюжета составляет борьба человека с препятствиями, которые чинит ему природа, с различными ее

¹ Скалигер Ю.Ц. Поэтика // Литературные манифесты западно-европейских классицистов. М., 1980. С. 63.

² Гюго В. Соч.: В 15 т. М., 1974. Т. 12. С. 288 — 290.

стихиями («Труженики моря» В. Гюго, «Жизнь в лесу» Г. Торо). Так, в романе Гюго одной из важнейших вех сюжета выступает эпизод, когда главный герой борется с разбушевавшимся морем, когда он пытается освободить корабль, наткнувшийся на скалу, от «морского плена». Естественно, много места занимает пейзаж и в анималистской литературе, например в повестях и рассказах Дж. Лондона, Э. Сетон-Томпсона или В. Бианки.

3. Форма психологизма. Эта функция наиболее частая. Именно пейзаж создает психологический настрой восприятия текста, помогает раскрыть внутреннее состояние героев, подготавливает читателя к изменениям в их жизни. Показателен в этом смысле «чувствительный пейзаж» *сентиментализма*. Вот характерная сцена из «Бедной Лизы» Н.М. Карамзина: «Какая трогательная картина! Утренняя заря, как алое море, разливалась по восточному небу. Эраст стоял под ветвями высокого дуба, держа в объятиях своих бледную, томную, горестную подругу, которая, прощаясь с ним, прощалась с судьбой своею. Вся натура пребывала в молчании».

Описание природы часто составляет психологический, эмоциональный фон развития сюжета. Так, в повести Карамзина «падению» Лизы сопутствует гроза: «„Ах! Я боюсь, — говорила Лиза, — боюсь того, что случилось с нами!“ <...> Между тем блеснула молния и грянул гром. <...> „Я боюсь, чтобы гром не убил меня, как преступницу!“ Грозно шумела буря; дождь лился из черных облаков — казалось, что натура сетовала о потерянной Лизиной невинности»¹. Сентиментальный пейзаж — одно из самых ярких проявлений антропоцентрической сущности искусства. А.И. Буров отмечает: «В искусстве кроме картин человеческой жизни может быть так или иначе изображено великое множество предметов и явлений окружающего нас мира... <...> Но что бы мы <...> ни перечислили <...> это ни в какой мере не поколеблет той истины, что в этих произведениях *раскрывается картина человеческой жизни*, а все остальное находит свое место как необходимое окружение и условие этой жизни (и в конечном счете как сама эта

¹ См. об этом: Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма. СПб., 1994. С. 207–222; Топоров В.Н. «Бедная Лиза». Опыт прочтения. М., 1995. С. 90–123.

жизнь) и в такой степени, в какой способствует раскрытию сущности человеческой жизни — характеров, их отношений и переживаний»¹.

Пейзаж, данный через восприятие героя, — знак его психологического состояния в момент действия. Но он может говорить и об *устойчивых чертах* его мировосприятия, о его характере. В рассказе «Снег» К.Г. Паустовского герой, лейтенант Потапов, пишет своему отцу, живущему в одном из маленьких провинциальных городков России, с фронта: «Я закрываю глаза и тогда вижу: вот я отворяю калитку, вхожу в сад. Зима, снег, но дорожка к старой беседке над обрывом расчищена, а кусты сирени все в инее. <...> Эх, если бы ты знал, как я полюбил все это отсюда, издали! Ты не удивляйся, но я говорю тебе совершенно серьезно: я вспоминал об этом в самые страшные минуты боя. Я знал, что защищаю не только всю страну, но и вот этот ее маленький и самый милый для меня уголок — и тебя, и наш сад, и вихрастых наших мальчишек, и березовые рощи за рекой, и даже кота Архипа. Пожалуйста, не смейся и не качай головой». Душевная красота героя вырастает не из отвлеченного понятия «патриотизм», а из переданного через пейзаж глубокого чувства природы, малой родины. Природа выступает здесь не только как эстетическая ценность, но и как высшая этическая категория. Именно это в рассказе является скрытым фундаментом возникающего чувства любви между героем и героиней. Близость их характеров, их ранимый и чуткий внутренний мир видны через одинаковое, внимательное и трепетное отношение к, казалось бы, мелочам, таким как расчищенная от снега дорожка к беседке в саду.

Пейзажный образ, как *знак* определенного чувства, может варьироваться и повторяться в рамках одного произведения (т. е. может быть *мотивом* и даже *лейтмотивом*). Таковы в рассказе Паустовского мотивы «снега», «заснеженного сада», а также «меркнущего неба», «бледного моря» в Крыму (где герой, как ему кажется, уже встречал героиню раньше). Пейзажные образы в контексте рассказа приобретают богатую символику,

¹ Буров А.И. Эстетическая сущность искусства. М., 1956. С. 59 — 60.

становятся многозначными. Они символизируют и чувство родины, и романтику любви, и полноту бытия, счастье взаимопонимания. В работе М.Н. Эпштейна, посвященной пейзажным образам в русской поэзии, есть целый раздел — «Мотивы», где «внимание привлечено к конкретным предметным единицам пейзажного творчества, которые вычлениваются из него условно, но обнаруживают преемственность, непрерывность развития у поэтов разных эпох и направлений»¹. Так, выделяя древесные мотивы (дуба, клена, липы, рябины, тополя, ивы и, конечно, березы), Эпштейн прослеживает повторы образов у многих поэтов, вследствие чего можно говорить о семантическом поле одного мотива (например: «береза-плач», «береза-женщина», «береза-Россия»).

4. Пейзаж как форма присутствия автора (косвенная оценка героя, происходящих событий и пр.). Можно выделить различные способы передачи авторского отношения к происходящему. Первый — точка зрения героя и автора сливаются («Снег» Паустовского). Второй — пейзаж, данный глазами автора и одновременно психологически близких ему героев, «закрыт» для персонажей — носителей чуждого автору мировоззрения. Примером может служить образ Базарова в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети». Базаров проповедует научно-отстраненное, «медицинское» отношение к природе. Вот характерный диалог его с Аркадием:

« — И природа пустыки? — проговорил Аркадий, задумчиво глядя вдаль на пестрые поля, красиво и мягко освещенные уже невысоким солнцем.

— И природа пустыки в том значении, в каком ты ее понимаешь. Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник».

Здесь же есть пейзаж, который становится полем авторского высказывания, областью опосредованной самохарактеристики. Таково заключительное описание в «Отцах и детях» сельского кладбища, могилы Базарова: «Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о

том великом спокойствии „равнодушной“ природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...». В этом описании явно чувствуется автор (цветы «говорят») с его философским мышлением. Писатель, когда он не стремится навязывать свою точку зрения читателю, но при этом хочет быть правильно услышанным и понятым, часто именно пейзажу доверяет стать выразителем своих взглядов.

Пейзаж в литературном произведении редко бывает пейзажем вообще: обычно он имеет национальное своеобразие. Описание природы в этом качестве становится (как в «Снеге» и в прозе Паустовского в целом) выражением патриотических чувств. В стихотворении М.Ю. Лермонтова «Родина» доводам рассудка противопоставлена «странная любовь» к родине:

*Но я люблю — за что, не знаю сам —
Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям...*

Далее в стихотворении возникает традиционный символ — «чета белеющих берез», один из пейзажных лейтмотивов русской поэзии:

*Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз
И на холме средь желтой нивы
Чету белеющих берез.*

Национальное своеобразие проявляется и в использовании тех или иных пейзажных образов в литературном портрете (особенно в фольклоре). Если для восточной поэзии (например, персидской) характерно уподобление красавицы луне, то у северных народов преобладает солнце как образ, взятый для сравнения и обозначения женской красоты. Но у всех народов фиксируется устойчивая традиция обращения к пейзажным образам при создании портрета (особенно в «трудных» случаях, когда «ни в сказке сказать, ни пером описать»). Например, Царевна-лебедь в «Сказке о царе Салтане» Пушкина описывается так:

*Днем свет божий затмевает,
Ночью землю освещает,
Месяц под косой блестит,
А во лбу звезда горит.*

А сама-то величава,
Выступает, будто пава;
А как речь-то говорит,
Словно реченька журчит.

В произведениях с философской проблематикой через образы природы (пусть эпизодические), через отношения к ней нередко выражаются основные идеи. Например, в романе «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского образ зеленых клейких листочков (в контексте разговора Ивана Карамазова с Алешей, когда первый призывает полюбить жизнь, клейкие листочки, прежде чем смысл ее полюбить) становится символом высшей ценности жизни, соотносится с рассуждениями других героев и в конечном итоге выводит читателя к бытийной проблематике романа¹.

Полифункциональность пейзажа проиллюстрируем на материале рассказа А.П. Чехова «Гусев» (1890). Рассказ начинается со слов «Уже потемнело, скоро ночь». Через несколько предложений читаем: «Ветер гуляет по снастям, стучит винт, хлещут волны, скрипят койки, но ко всему этому давно уже привыкло ухо, и кажется, что все кругом спит и безмолвствует. Скучно». Таким образом, пейзаж введен в экспозицию и с его помощью обозначено время и место будущих событий. Латентно приведенное описание выполняет и сюжетную функцию (она в дальнейшем будет развернута шире) — герой находится в морском путешествии, и притом достаточно длительном, его слух уже настолько привык к шуму волн, что и этот шум, и вся окружающая обстановка успели наскучить. Косвенно через пейзаж передано и настроение героя (т. е. пейзаж выступает и как форма психологизма), при этом у читателя возникает тревожное ожидание перемен, в том числе и сюжетных. «Кажется, что все кругом спит и безмолвствует». «Кажется» — ключевое слово, несущее особую смысловую нагрузку в предложении. Мы попадаем сразу в поле авторского высказывания, это нам, читателям и герою, кажется, что морская стихия умиротворена, во фразе же содержится намек: автору

¹ См.: Бочаров С.Г. Кубок жизни и клейкие листочки // О художественных мирах. М., 1985.

известно, насколько обманчива эта «кажимость». Морской простор, возникающий дальше на страницах рассказа, традиционно связанный с образом безграничного пространства и вечности, вводит в произведение философскую проблематику: скоротечность человеческой жизни (Гусев, герой рассказа, умирает, и это — уже третья смерть в рассказе), противостояние человека природе и слияние человека с ней. Море становится последним приютом для Гусева: «Пена покрывает его, и мгновение кажется он окутанным в кружева, но прошло это мгновение — и он исчезает в волнах». Море является и косвенной причиной его смерти: ослабленному болезнью организму не хватает сил перенести нелегкое морское путешествие, и только морские обитатели провожают героя до конца в его последнем пути: «Увидев темное тело, рыбки останавливаются как вкопанные...».

Действие в рассказе происходит вдали от России. Морской («чужой») пейзаж противопоставлен пейзажу «родной страны», куда возвращается герой после пятилетней службы на Дальнем Востоке. «Рисуется ему громадный пруд, занесенный снегом... На одной стороне пруда фарфоровый завод кирпичного цвета, с высокой трубой и с облаками черного дыма; на другой стороне — деревня...». Обращают на себя внимание «сходства и различия» обоих пейзажей (описывается некое водное пространство, но в одном случае это — не ограниченная ничем подвижная морская гладь, а в другом хоть и громадный, но с четко обозначенными границами пруд, неподвижно застывший под снегом). На море Гусеву смотреть скучно. Зато какая несказанная радость охватывает его, когда в воображении своем видит он родные места, лица родных! «Радость захватывает у него дыхание, бегают мурашками по телу, дрожит в пальцах. — Привел Господь повидаться! — бредит он...». Итак, на протяжении всего текста через пейзаж дается косвенная характеристика героя, раскрывается его внутренний мир. А пейзаж, завершающий рассказ, дан глазами автора-повествователя, и он вносит совершенно иную, светлую ноту в, казалось бы, мрачный сюжет.

У пейзажа есть свои особенности «бытования» в различных *родах литературы*. Скупее всего представ-

лен он в драме. Из-за такой «экономичности» возрастает символическая нагрузка пейзажа. Гораздо больше возможностей для введения пейзажа, выполняющего самые разные (в том числе сюжетную) функции, в эпических произведениях.

В лирике пейзаж подчеркнуто экспрессивен, часто символичен: широко используются *психологический параллелизм, олицетворения, метафоры* и другие тропы. Как отметил В.Г. Белинский, чисто лирическое пейзажное произведение представляет собой как бы картину, между тем как в нем главное «не самая картина, а чувство, которое она возбуждает в нас...». Критик комментирует «лирическую пьесу» Пушкина «Туча»: «Сколько есть людей на белом свете, которые, прочтя эту пьесу и не найдя в ней нравственных апофеизмов и философских афоризмов, скажут: „Да что же тут такого? — препустенькая пьеска!“». Но те, в душе которых находят свой отзыв бури природы, кому понятным языком говорит *таинственный гром* и кому *последняя туча рассеянной бури*, которая одна печалит ликующий день, тяжела, как грустная мысль при общей радости, — те увидят в этом маленьком стихотворении великое создание искусства»¹.

Литературный пейзаж имеет очень разветвленную типологию. В зависимости от предмета, или фактуры описания, различают пейзажи деревенский и городской, или *урбанистический* («Собор Парижской Богоматери» В. Гюго), степной («Тарас Бульба» Н.В. Гоголя, «Степь» А.П. Чехова), морской («Зеркало морей» Дж. Конрада, «Моби Дик» Г. Мелвилла), лесной («Записки охотника», «Поездка в Полесье» И.С. Тургенева), горный (его открытие связывают с именами Данте и в особенности Ж.-Ж. Руссо), северный и южный, экзотический, контрастным фоном для которого служит флора и фауна родного автору края (это характерно для жанра древнерусских «хожений», вообще литературы «путешествий»: «Фрегат „Паллада“» И.А. Гончарова) и т. д. В каждом из видов пейзажа свои традиции, своя преемственность: не только «подражание», но и «отталкивание» (по терминологии

¹ Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 15–16.

И.Н. Розанова¹) от предшественников. Так, Чехов писал Д.В. Григоровичу (5 февр. 1888 г.) по поводу «Степи»: «Я знаю, Гоголь на том свете на меня рассердится. В нашей литературе он степной царь»².

Рассматривая описание природы в литературе в аспекте *исторической поэтики*, следует различать естественное присутствие пейзажа в фольклоре, литературной архаике (человек жил среди природы и не мог не изображать ее, но при этом он одухотворял природу и не отделял от нее себя) и рождение эстетически самоценного пейзажа в связи с развитием личности. Как пишет А.И. Белецкий, «анимистическое мировоззрение первобытной эпохи исключает возможность эстетического восприятия природы, но не исключает возможности ее литературного изображения — в виде или самостоятельных, богатых динамикой картин или в виде психологического параллелизма, где также господствует персонификация природы. В древнейшей индийской поэзии, в первобытной песне и сказке, в поэзии заговоров и похоронных причитаний, в «Калевале», даже в «Слове о полку Игореве» природа является лицом, участвующим непосредственно в составляющих сюжет действиях. Бессознательные, неизбежные олицетворения древнейшей поры становятся сознательным поэтическим приемом позднейшей эпохи»³. В поэмах Гомера образы природы часто вводятся через *сравнения*: изображаемые события в жизни людей поясняются через хорошо известные слушателям природные процессы. «Описание природы как фона для рассказа еще чуждо „Илиаде“ и только в зачаточном виде встречается в „Одиссее“, зато широко используется в сравнениях, где даются зарисовки моря, гор, лесов, животных и т. д.»⁴. В VII песне «Одиссеи» есть описание сада Алкиноя, изобилующего плодами, омываемого двумя источниками (стихи 112–133), — один из ранних опытов *культурного пейзажа*, в отличие от которого «ди-

¹ См.: Розанов И.Н. Литературные репутации // Литературные репутации. М., 1990. С. 16–28.

² Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1975. Т. 2. С. 190.

³ Белецкий А.И. В мастерской художника слова // Избр. труды по теории литературы. М., 1964. С. 226.

⁴ Тронский И.М. История античной литературы. М., 1983. С. 59.

кий пейзаж становится предметом любования лишь на исходе Средних веков и сродни любви к *уединению, созерцанию*¹.

В эллинистическую эпоху рождается жанр *идиллии* (гр. *eidyllion* — вид, картина), утверждающий прелесть пастушеской жизни на лоне природы. В буколиках Феокрита (гр. *bucolos* — волопас) изображаются состязания пастухов в игре на свирели, в пении, воспевается сладкое томление любви. Под пером Феокрита, а затем и Мосха, Биона, Вергилия («Буколики»), в романе Лонга «Дафнис и Хлоя» шлифуются жанры, в которых культивируется *эстетическое, сентиментальное* отношение к природе. Оно оказалось очень стойким в европейской культуре. При этом общность идиллического, сентиментального мироощущения роднит произведения различных родов и жанров, использующих пасторальную тематику (поэма «Аркадия» Я. Саннадзаро, пьеса «Аминта» Т. Тассо), изображающих вообще тихую, уединенную жизнь, дающую душевный покой («Старосветские помещики» Н.В. Гоголя, мотивы идиллии в «Обломове» И.А. Гончарова). Идиллия как особая эстетическая категория лишь отчасти связана с историей жанра *буколики, пасторали*. Как пишет М.Е. Грабарь-Пассек о Феокрите: «Если у него нет идеализации, приукрашивания жизни в буквальном смысле слова, то у него безусловно есть ее частичное изображение: он выбирает отдельные моменты жизни и ими любит. Это нигде открыто не сформулированное, но проникающее все произведения Феокрита любование действительностью, изображенной на фоне прелестной природы, и создает то — уже в нашем смысле — *идиллическое настроение*, которое порождает все позднейшие бесчисленные идиллии, эклоги и пасторали. От такого бездумного любования статической прелестной картиной — один незаметный шаг до того, чтобы начать искать эту картину; и ее начинают искать — то в прошлом, то в будущем, то в мире фантазии, то, наконец, — если оказывается невозможным найти ее в жизни — ее

¹ См.: Бизэ А. Историческое развитие чувства природы: Пер. с нем. СПб., 1891. С. 22–28.

обращают в предмет игры»¹. В древнерусской литературе, по мнению А.Н. Ужанкова, собственно эстетическая функция пейзажа появляется лишь в литературе конца XV — 30-х гг. XVII в., в связи с новым пониманием творчества, в котором допускается чистый вымысел, и открытием трехмерного построения пространства².

В произведениях идиллического характера обычно изображается природа, не угрожающая человеку. Другой аспект в отношениях человека и природы — ее преобразование, человеческий труд, заставляющий природу служить человеку, борьба со стихией — отражен уже в мифологии, народном эпосе, где есть культурные герои: Прометей, принесший людям огонь; Ильмаринен в «Калевале», выковавший сампо (чудесную мельницу-самомолку), и др. В русском былинном эпосе труд пахаря оценивается выше княжеских забот («Вольга и Микула»). Поэзия земледельческого труда воспета в «Трудах и днях» Гесиода, «Георгиках» Вергилия.

Тема покорения природы, использования ее богатств особенно актуализируется начиная с эпохи Просвещения, утверждающей могущество человеческого Разума, науки и техники, и роль джинна, выпущенного из бутылки, сыграл известный роман Д. Дефо «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо...» (1719). Появился термин *робинзонада* для обозначения единоборства человека и природы. Для произведений, рассказывающих о преобразовании природы, изменении ее ландшафта, освоении недр и пр., характерны описание пейзажа в его динамике, контраст образов дикой и «укрошенной», преобразованной природы (многие оды М.В. Ломоносова, поэмы «Медный всадник» А.С. Пушкина, «Дедушка» Н.А. Некрасова). Традиционная тема «покорения природы» в советской литературе обрела свое новое развитие, связанное с ориентацией на «индустриальный миф», («Цемент» Ф. Гладкова, «Доменная печь» Н. Ляшко, «Соть» Л. Леонова, «Колхида» К. Паустовского). Возникает новое

¹ Грабарь-Пассек М.Е. Буколическая поэзия эллинистической эпохи // Феокрит. Моск. Бион. Идиллия и эпиграмма. М., 1958.

² См.: Ужанков А.Н. Эволюция пейзажа в русской литературе XI — первой трети XVIII в. // Древнерусская литература. Изображение природы и человека. М., 1995. С. 66.

жанровое образование — *производственный роман*. Резкое смещение акцентов приходит с осознанием обществом тревожной экологической ситуации в 1960—1980-е годы. В «деревенской прозе» нарастают *трагические, сатирические* мотивы в освещении темы «человек и природа» («Прощание с Матерой» В. Распутина, «Царь-рыба» В. Астафьева, «Буранный полустанок» Ч. Айтматова). Возникают *антиутопии*, например «Последняя пастораль» А. Адамовича, где знаки *идиллии* (их традиционность подчеркнута многочисленными *реминисценциями*) меняют свою семантику на противоположную (цветы, морская вода, вообще дары природы — здесь источник радиации и грозят гибелью персонажам, оставшимся в живых после ядерной катастрофы).

Различные виды пейзажа в литературном процессе семиотизируются. Происходит накопление пейзажных кодов, создаются целые знаковые «фонды» описаний природы — предмет изучения *исторической поэтики*. Составляя богатство литературы, они в то же время представляют опасность для писателя, ищущего свою дорогу, свои образы и слова. Так, «романтические розы», которые «пел» Ленский в «Евгении Онегине», явно заслоняли от него живые цветы. А.П. Чехов предостерегал своего брата Александра (в письме от 10 мая 1886 г.) от литературных клише, от «общих мест вроде: „заходящее солнце, купаясь в волнах темневшего моря, заливало багровым золотом“ и проч.»¹. А ведь когда-то подобные наблюдения казались меткими.

При анализе пейзажа в литературном произведении очень важно уметь увидеть следы той или иной традиции, которой автор следует сознательно или же невольно, в безотчетном подражании стилям, бывшим в употреблении.

Литература

Белецкий А.И. Изображение живой и мертвой природы / А.И. Белецкий // В мастерской художника слова: избр. тр. по теории литературы. — М., 1964.

Бизз А. Историческое развитие чувства природы: Пер. с нем. / А. Бизз. — СПб., 1991.

¹ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 1. С. 242.

Буров А.И. Специфический предмет искусства и художественное содержание / А.И. Буров // Эстетическая сущность искусства. — М., 1956.

Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля / А.Н. Веселовский // Историческая поэтика. — М., 1989.

Древнерусская литература. Изображение природы и человека / Отв. ред. А.С. Демин. — М., 1995.

Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин / В.М. Жирмунский // Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. — М.; Л., 1978. — С. 190 — 194.

Замотин И.И. Чувство природы и жизни и его понимание в русской художественной литературе 18 — 19 столетий / И.И. Замотин. — Варшава, 1910.

Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма: Эстетические и художественные искания / Н.Д. Кочеткова. — Л., 1994. — С. 207 — 222.

Лукач Д. Проблемы природной красоты / Д. Лукач // Своеобразие эстетического: В 4 т.; Пер. с нем. — М., 1987. — Т. 4.

Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. (XVIII—первая четверть XIX в.): Очерки / К.В. Пигарев. — М., 1966.

Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство: очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. / К.В. Пигарев. — М., 1972.

Саводник В.Ф. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева / В.Ф. Саводник. — М., 1911.

Шкловский В.Б. Художественная проза: Размышления и разборы / В.Б. Шкловский. — М., 1961. — С. 32 — 48.

Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М.Н. Эпштейн. — М., 1990.

Фарино Д. Внешняя предметная среда / Д. Фарино // Введение в литературоведение. — Katowice, 1980. — Ч. 3.

Вопросы и задания

1. Объясните содержание понятия «пейзаж».
2. Является ли пейзаж обязательным слагаемым художественного мира?
3. Каковы важнейшие функции пейзажа?
4. Может ли пейзажный образ быть мотивом (или лейтмотивом) в художественном произведении? Докажите это на примерах.

5. Используются ли пейзажные образы в литературном портрете?
6. На примерах докажите полифункциональность пейзажа.
7. Какие особенности «бытования» пейзажа в различных родах литературы?

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

А.Н. Веселовский

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ И ЕГО ФОРМЫ В ОТРАЖЕНИИ ПОЭТИЧЕСКОГО СТИЛЯ*

Человек усваивает образы внешнего мира в формах своего самосознания; тем более человек первобытный, не выработавший еще привычки отвлеченного, необразного мышления, хотя и последнее не обходится без известной сопровождающей его образности. Мы невольно переносим на природу наше самоощущение жизни, выражающееся в движении, в проявлении силы, направляемой волей; в тех явлениях или объектах, в которых замечалось движение, подозревались когда-то признаки энергии, воли, жизни. Это мирозерцание мы называем анимистическим; в приложении к поэтическому стилю, и не к нему одному, вернее будет говорить о *параллелизме*. Дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природною и не о *сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о *сопоставлении* по признаку действия, движения: дерево хилится, девушка кланяется, — так в малорусской песне. Представление движения, действия лежит в основе односторонних определений нашего слова: одни и те же корни отвечают идее напряженного движения, проникания стрелы, звука и света; понятия борьбы, терзания, уничтожения выразились в таких словах, как *morg*, *marg* <...>, нем. *mahlen*.

Итак, параллелизм покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия,

как признака волевой жизнедеятельности. Объектами, естественно, являлись животные; они всего более напоминали человека: здесь далекие психологические основы животного аполога; но и растения указывали на такое же сходство: и они рождались и отцветали, зеленели и клонились от силы ветра. Солнце, казалось, также двигалось, восходило, садилось; ветер гнал тучи, молния мчалась, огонь охватывал, пожирал сучья и т. п. Неорганический недвижущийся мир невольно втягивался в эту вереницу параллелизмов: он также жил <...>

В основе таких определений, отразивших наивное, синкретическое представление природы, закрепленных языком и верованием, лежит перенесение признака, свойственного одному члену параллели, в другой. Это — *метафоры языка*, наш словарь ими изобилует, но мы орудуем многими из них уже бессознательно, не ощущая их когда-то свежей образности... <...>

Следующие картинки природы принадлежат к обычным, когда-то образным, но производящим на нас впечатление абстрактных формул: пейзаж стелется в равнинах, порой внезапно поднимаясь в кручу; радуга перекинулась через поляну; молния мчится, горный хребет тянется вдали; деревушка разлеглась в долине; холмы стремятся к небу. Стлаться, мчаться, стремиться — все это образно, в смысле применения сознательного акта к неодушевленному предмету, и все это стало для нас переживанием, которое поэтический язык оживит, подчеркнув элемент человечности, осветив его в основной параллели.

Так, в лужицкой песне влюбленные завещают: «Похороните нас обоих там под липой, посадите две виноградные лозы. Лозы выросли, принесли много ягод; они любили друг друга, сплелись вместе». В литовских причитаниях идея тождества сохранилась свежее, не без колебаний: «Дочка моя, невеста велей; какими листьями ты зазеленеешь, какими цветами зацветешь! Увы, на твоей могиле я посадила землянику!» Или: «О, если б ты вырос, посажен был деревом!» Напомним обычай, указанный в вавилонском Талмуде: садить при рождении сына кедровое <...> дерево.

<...> Чем больше он (человек. — Э.Ф.) познавал себя, тем более выяснялась грань между ним и окружающей природой, и идея тождества уступала место идее особенности. Древний синкретизм удалялся перед

расчленяющими подвигами знания: уравнение молнии — птица, человек — дерево сменились сравнениями: молния, как птица, человек, что дерево и т. п., *poeg*, *maeg* и т. п. <...> Дальнейшее развитие образности совершилось на других путях.

Обособление личности, сознание ее духовной сущности (в связи с культом предков) должно было повести к тому, что и жизненные силы природы обособились в фантазии, как нечто отдельное, жизнеподобное, личное; это они действуют, желают, влияют в водах, лесах и явлениях неба; при каждом дереве явилась своя гамадриада, ее жизнь с ним связана, она ощущает боль, когда дерево рубят, она с ним и умирает. Так у греков; Бастиан встретил то же представление у племени *Oschibwas*; оно существует в Индии, Аннаме и т. д.

В центре каждого комплекса параллелей, давших содержание древнему мифу, стала особая сила, *божество*: на него и переносится понятие жизни, к нему притянулись черты мифа, одни характеризуют его деятельность, другие становятся его символами. <...>

<...> Язык поэзии продолжает психологический процесс, начавшийся на доисторических путях: он уже пользуется образами языка и мифа, их метафорами и символами, но создает по их подобию и новые. <...>

Я займусь обозрением некоторых из его (параллелизма. — Э.Ф.) поэтических формул.

Начну с простейшей, народно-поэтической, с <...> *параллелизма двучленного*. Его общий тип таков: картинка природы, рядом с нею таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие то, что в них есть общего. <...>

<...> Такого рода тавтология делала образ как будто яснее; распределяясь по равномерным ритмическим строкам, она действовала музыкально. К исключительно музыкальному ритмическому впечатлению спустились на известной степени разложения и формулы психологического параллелизма, образцы которого я привожу:

1. а. *Хилилася вишня*

Вігверху до кореня,

б. *Поклонися Маруся*

Через стіл до батенька.

2. а. *Не хилися, явіроньку, ще ти зелененький,*
 б. *Не журися, казаченьку, ще ти молоденький.*
3. *(Та вилетіла галка з зеленого гайка,
 Сіла-пала галка на зеленіи, сосні
 Вітер повіває, сосенку хитає...).*
 а. *Не хилися, сосно, бо й так мені тошно,*
 б. *Не хилися, гілко, бо й так мені гірко,
 Не хилися низько, нема рогу близько.*
4. а. *Яблынка кудрява, куда нахинулась?*
*Не сыма яблынка нахинулась,
 Нахинули яблынку буйные ветры,
 Буйные ветры, гробный дождик.*
 б. *Мыладая Дуничка, куды ўздумыла?*
*Ни змудрей, матушка, сама ведаишь:
 Прыпила мыладу ны горельчки,
 Русая косица — она так пышла.*
5. а. *Зялений лясочек*
К земле приклоніўся,
 б. *А что ж ты, парнишка,*
Холост, не женіўся?
6. а. *Ой білая паутина по тину повилась,*
 б. *Марусечка з Ивашечком понялась, понялась.*

<...> Я коснусь лишь мимоходом явления <...> многочленного параллелизма, развитого из двучленного односторонним накоплением параллелей, добытых притом не из одного объекта, а из нескольких, сходных. В двучленной формуле объяснение одно: дерево склоняется к дереву, молодец льнет к милой, эта формула может разнообразиться в вариантах одной и той же песни: «Не красно солнце выкатилоси (вернее: закаталоси) — Моему мужу занеможилось»; вместо того: «Как во полюшке дуб шатається, как мой милый перемагається»; либо: «Как синь горюч камень разгарається, а мой милый друг размагається». Многочленная формула сводит эти параллели под ряд, умножает объяснения и вместе материалы анализа, как бы открывая возможность выбора:

*Не свивайся трава со былинкой,
 Не ластися голубь со голубкой,
 Не свыкайся молодец с девицей.*

Не два, а три рода образов, объединенных понятием свивания, сближения. Так и в нашем № 3, хотя и не

так ясно: хилится сосна от ветра, хилится галка, сидящая на ней, и я также хилюсь, печалюсь, потому что далек от своих. Такое одностороннее умножение объектов в одной части параллели указывает на большую свободу движения в их составе: параллелизм стал стилистическо-аналитическим приемом, а это должно было повести к уменьшению его образности, к смешениям и перенесениям всякого рода. <...>

<...> Если наше объяснение верно, то многочленный параллелизм принадлежит к поздним явлениям народно-поэтической стилистики <...> это такой же признак, как накопление эпитетов или сравнений в гомеровских поэмах, как всякий плеоназм, останавливающийся на частностях положения <...> В одной северно-русской заплачке жена рекрута хочет пойти в лес и горы и к синему морю, чтобы избыть кручины; картины леса и гор и моря обступают ее, но все окрашено ее печалью: кручины не избыть, и аффект ширится в описаниях:

*И лучше пойду я с великой кручинушки
Я в темны лесушки, горюша, и дремучии...
И хоть в этых темных лесах дремучих
И там от ветрышка деревца шатаются
И до сырой земли деревца да приклоняются,
И хоть шумят эты листочки зеленые,
И поют да там веь птички жалобнёшенько,
И уже тут моя кручина не уходится...
И стать на горушки веь мне да на высокие
И выше лесушка глядеть да по поднебесью,
Идут облачка оны да потихошеньку,
И в тумане пече красно это солнышко,
И во печали я, горюша, во досадушке,
И уже тут моя кручина не уходится...
И мне пойти с горя к синему ко морюшку,
И мне к синему, ко славному Онегушку...
И на синем море вода да сколыбается,
И желтым песком вода да помутилася,
И круто бьет теперь волна да непомерная,
И она бьет круто во крутый этот бережок,
И по камешкам волна да рассыпается,
И уж тут моя кручина не уходится.*

Это эпический Natureingang, многочленная формула параллелизма, развитая в заплачку: вдова печала

лится, дерево клонится, солнце затуманилось, вдова в досадушке, волны расходились, расходилась и кручина.

Мы сказали, что многочленный параллелизм направляется к разрушению образности; <...> *одночленный* выделяет и развивает ее, чем и определяется его роль в обособлении некоторых стилистических формаций. Простейший вид одночленности представляет тот случай, когда один из членов параллели умалчивается, а другой является ее показателем; это — *pars pro toto*; так как в параллели существенный интерес отдан действию из человеческой жизни, которая иллюстрируется сближением с каким-нибудь природным актом, то последний член параллели и стоит за целое.

Полную двучленную параллель представляет следующая малорусская песня: зоря (звезда) — месяц = девушка — молодец (невеста — жених):

*a. Слала зоря до місяця:
Ой, місяце, товарищу,
Не заходь же ти раній мене,
Изійдемо обое разом,
Освітимо небо и землю...*

*b. Слала Марья до Иванка:
Ой, Иванку, мій сужений,
Не сідай же ти на посагу,
На посагу раній мене и т. г.*

Отбросим вторую часть песни (b), и привычка к известным сопоставлениям подскажет вместо месяца и звезды — жениха и невесту. <...>

В эстонской свадебной песне, приуроченной к моменту, когда невесту прячут от жениха, а он ее ищет, поется о птичке, уточке, ушедшей в кусты; но эта уточка «обула башмачки». Либо: солнце закатилось: муж скончался; олонецкое причитание:

*Укатилось великое желанье
Оно во водушки, желанье, во глубокии,
В дики темныи леса, да во дремучии,
За горы оно, желанье, за толкучии.*

<...> Выше было указано, какими путями из сближений, на которых построен двучленный параллелизм, выбираются и упрочиваются такие, которые мы зовем *символами*; их ближайшим источником и были короткие одночленные формулы, в которых липа стремится к

дубу, сокол вел с собою соколицу и т. п. Они-то и приучили к постоянному отождествлению, воспитанному в вековом песенном предании; этот элемент предания и отличает символ от искусственно подобранного аллегорического образа: последний может быть точен, но не растяжим для новой суггестивности, потому что не покоится на почве тех созвучий природы и человека, на которых построен народно-поэтический параллелизм. Когда эти созвучия явятся либо когда аллегорическая формула перейдет в оборот народного предания, она может приблизиться к жизни символа: примеры предлагает история христианской символики.

Символ растяжим, как растяжимо слово для новых откровений мысли. Сокол и бросается на птицу, и похищает ее, но из другого, умолчанного члена параллели на животный образ падают лучи человеческих отношений, и сокол ведет соколицу на венчанье; в русской песне ясен сокол — жених прилетает к невесте, садится на окошечко, «на дубовую причелинку»; в моравской он прилетел под окно девушки, пораненный, порубанный: это ее милый. Сокола-молодца холят, убирают, и параллелизм сказывается в его фантастическом убранстве: в малорусской думе молодой соколенок попал в неволю; запутали его там в серебряные путы, а около очей повесили дорогой жемчуг. Узнал об этом старый сокол, «на город — Царь-город налитав», «жалобно квыльв-проквыльв». Закручинился соколенок, турки сняли с него путы и жемчуг, чтобы разогнать его тоску, а старый сокол взял его на крылья, поднял на высоту: лучше нам по полю летать, чем жить в неволе. Сокол — казак, неволя — турецкая; соответствие не выражено, но оно подразумевается; на сокола наложили путы; они серебряные, но с ними не улететь. Сходный образ выражен в двучленном параллелизме одной свадебной песни из Пинской области: «Отчего ты, сокол, низко летаешь?» — «У меня крылья шелком подшиты, ножки золотом подбиты». — «Отчего ты, Яся, поздно приехал?» — «Отец невырадливый, поздно снарядил дружину».

<...> Загадка, построенная на выключении, обращает нас еще к одному типу параллелизма, который нам остается разобрать: к *параллелизму отрицательному*. «Крепок — не скала, ревет — не бык», говорится в Ведах; это

может послужить образцом такого же построения параллелизма, особенно популярного в славянской народной поэзии. Принцип такой: ставится двучленная или многочленная формула, но одна или одни из них устраняются, чтобы дать вниманию остановиться на той, на которую не простерлось отрицание. Формула начинается с отрицания либо с положения, которое вводится нередко со знаком вопроса.

*Не белая березка нагибается,
Не шатучая осина расшумелась,
Добрый молодец кручиной убивается.*

*Как не белая березонька со липой свивалась,
Как в пятнадцать лет девица с молодым свыкалась.*

*Не березынька шатается,
Не кудрявая свивается,
Как шатается, свивается,
Твоя молода жена.*

<...>

*Что не бель в поле забелелась,
Забелелась ставка богатырская,
Что не синь в полях засинелась,
Засинелися мечи булатные.*

<...>

Отрицательный параллелизм встречается в песнях литовских, новогреческих, реже — в немецких; в малорусской он менее развит, чем в великорусской. Я отличаю от него те формулы, где отрицание падает не на объект или действие, а на сопровождающие их количественные или качественные определения: не столько, не так и т. п. Так в «Илиаде» (XIV, 394), но в форме сравнения: «с такую яростью не ревет, ударяясь о каменистый берег, волна, поднятая на море сильным дуновением северного ветра; так не воеет пламя, надвигаясь с шипящими огненными языками; ни ураган <...> как громко раздавались голоса троянцев и данаев, когда с страшным кликом они свирепствовали друг против друга». Или в VII сестине Петрарки: «Не столько зверей таит морская пучина, не столько звезд видит над кругом месяца ясная ночь, не столько птиц водится в лесу, ни злаков на влажной поляне, сколько дум приходит ко мне каждый вечер» и т. п.

Можно представить себе сокращение дву- или многочленной отрицательной формулы в одночленную, хотя отрицание должно было затруднить подсказывание умолчанного члена параллели: не бывать ветрам, да повеяли (не бывать бы боярам, да понаехали): или в «Слове о полку Игореве»: не буря соколы занесе через поля широкие (галичь стады бежать к Дону великому). Примеры отрицательной одночленной формулы мы встречали в загадках.

<...> Сравнение не только овладело запасом сближений и символов, выработанных предыдущей историей параллелизма, но и развивается по указанным им стезям; старый материал влился в новую форму, иные параллели укладываются в сравнение, и наоборот, есть и переходные типы. <...>

<...> Метафора, сравнение дали содержание и некоторым группам *эпитетов*; с ними мы обошли весь круг развития психологического параллелизма, насколько он обусловил материал нашего поэтического словаря и его образов. Не все, когда-то живое, юное, сохранилось в прежней яркости, наш поэтический язык нередко производит впечатление детритов, обороты и эпитеты полиняли, как линяет слово, образность которого утрачивается с отвлеченным пониманием его объективного содержания. Пока обновление образности, колоритности остается в числе *ria desideria*, старые формы все еще служат поэту, ищущему самоопределения в созвучиях, или противоречиях природы; и чем полнее его внутренний мир, тем тоньше отзвук, тем большею жизнью трепещут старые формы.

«Горные вершины» Гете написаны в формах народной двучленной параллели:

*Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch.
Die Vögelein schweigen im Walde;
Warte nur, balde
Ruhest du auch!*

Другие примеры можно найти у Гейне, Лермонтова, Верлена и др.; «песня» Лермонтова — сколок с народной, подражание ее наивному стилю:

*Желтый лист о стебель бьется
Перед бурей,
Сердце бедное трепещет
Прег несчастьем;*

если ветер унесет мой листок одинокий, пожалеет ли о нем ветка сирая? Если молодцу рок судил угаснуть в чужом краю, пожалеет ли о нем красна девица?

Одночленную метафорическую параллель, в которой смешаны образы двучленной, человек и цветок, дерево и т. п., представляет гейневское: «Ein Fichtenbaum stent einsam» и, например, Ленау:

*Wie feierlich die Gegend schweigt!
Der Mond bescheint die alten Fichten,
Die sehnsuchtsvoll zum Tod geneigt
Den Zweig zurück zur Erde richten.*

Подобные образы, уединившие в формах внечеловеческой жизни человеческое чувство, хорошо знакомы художественной поэзии. В этом направлении она может достигнуть порой конкретности мифа.

У Ленау (Himmelsstrasse) облака — думы:

*Am Himmelsantlitz wandert ein Gedanke,
Die düstre Wolke dort, so bang, so schwer.*

(Сл. Фофанов, «Мелкие стихотворения»: «Облака плывут, как думы, Думы мчатся облаками»). Это почти антропоморфизм «Голубиной книги»: «наши помыслы от облац небесных», но с содержанием личного сознания. День разрывает покровы ночи: хищная птица рвет завесу своими когтями; у Вольфрама фон Эшенбаха все это слилось в картину облаков и дня, пробившего когтями их мглу: *Sine klawen durch die wolken sint geslagen*. Образ, напоминающий мифическую птицу — молнию, сносящую небесный огонь; недостает лишь момента верования.

Солнце — Гелиос принадлежит его антропоморфической поре; поэзия знает его в новом освещении. У Шекспира (сонет 48) солнце — царь, властелин; на восходе он гордо шлет свой привет горным высям, но когда низменные облака искажут его лик, он омрачается, отводит взор от потерянного мира и спешит к закату, закутанный стыдом. У Вордсворта это — победитель темной ночи (*Nail, orient conqueror of gloomy night*). Напомню еще образ солнца — царя в превосходном

описании восхода у Короленка («Сон Макара»): «Прежде всего, точно первые удары могучего оркестра, из-за горизонта выбежало несколько светлых лучей. Они быстро пробежали по небу и потушили яркие звезды. И звезды погасли, а луна закатилась. И снежная равнина потемнела. Тогда над нею поднялись туманы и стали кругом равнины, как почетная стража. И в одном месте, на востоке, туманы стали светлее, точно воины, одетые в золото. И потом туманы заколыхались, и золотые волны наклонились долу. И из-за них вышло солнце, и стало на их золотистых хребтах, и оглянуло равнину. И равнина вся засияла невиданным, ослепительным светом. И туманы торжественно поднялись огромным хороводом и разорвались на западе и, колеблясь, понеслись кверху. И Макару казалось, что он слышит чудную песню. Это была как будто та самая, давно знакомая песня, которою земля каждый раз приветствует солнце».

Рядом с этим оживают в поэзии древнейшие представления, вроде солнце — глаз, лик Божий (например, в Ведах) и т. п. Rückert говорит о золотом древе солнца (*Blüht der Sonne goldner Baum*), Julius Wolf о древах света — лучах восходящего солнца, веером рассеянных на востоке; ни тот ни другой не знал либо не припомнил мифа о солнечном или световом дереве, но они видели его сами, это такая же образная апперцепция явлений внешнего мира, которая создала старые мифы. Золотой, ширококрылый сокол витает над своим лазурным гнездом (*Denn der goldne Falke, breiter Schwingen, Überschwebet sein azurnes Nest*): так изображает восход солнца одна восточная песенка, пересказанная Гете. У Гейне (*Die Nordsee, 1-er Cyclus: Frieden*) солнце — сердце Христа, гигантский образ которого шествует по морю и суше, все благословляя, тогда как его пылающее сердце шлет миру свет и благодать. <...>

Где-то вдали слышится наивная кантилена нашего стиха о «Голубиной книге»: «Наши кости крепкие от камня, кровь-руда наша от черна моря, солнце красное от лица Божьего, наши помыслы от облац небесных».

Итак: метафорические новообразования и — вековые метафоры, разработанные наново. Жизненность последних или их обновление в обороте поэзии зави-

сит от их емкости по отношению к новым вопросам чувства, направленного широкими образовательными и общественными течениями.

Эпоха романтизма ознаменовалась, как известно, такими же архаистическими подновлениями, какие мы наблюдаем и теперь. «Природа наполняется иносказаниями и мифами, говорит Remi по поводу современных символистов; вернулись феи; казалось, они умерли, но они только попрятались, и вот они явились снова».

Вопросы

1. Что лежит в основе приема *параллелизма*?
2. Назовите основные виды *параллелизма*.
3. Имеет ли значение троп «сравнение» в развитии *психологического параллелизма*?
4. Объясните, что такое *многочленный параллелизм*?
5. Приведите примеры *отрицательного параллелизма*.

Омри Ронен ИНОСКАЗАНИЯ*

В опыте о каламбурах в январском номере «Звезды» я мельком упомянул, что у Александра Введенского, чье столетие мы отмечаем недавно в Белграде, на вздорной игре слов построено, среди прочих, и бывшее злободневным в 1929 году стихотворение «Две птички, горе, лев и ночь». Оно напоминает басню своим названием, и нарочито поучительной аллегоричностью повествования, и завершением — с очевидной «моралью» в конце:

*тут испугались обе птички
куда бежим от судьбы
пришли бои вражда и стычки
и помешательства столбы
взросли на поле сухопаром
и дело кончилось пожаром.*

Я перечитываю Введенского в последние месяцы почти так же часто, как Анненского. Их миры соприкасаются как два ряда, стремящихся к бесконеч-

* Печатается по изд.: Звезда. 2005. № 5. С. 228–233.

ности, отрицательный и положительный. Бездонная Звезда Введенского — «Горит бессмыслицы звезда / она одна без дна» — протягивает лучи к Одной Звезде Анненского, о которой иные говорят, что это смерть, другие, что это *Stella magis*, третьи, что это поэзия, четвертые, что это идеал, — потому что смысл символа у Анненского, как и положено настоящему символу, неисчерпаем:

*Среди миров, в мерцании светил
Одной Звезды я повторяю имя...
Не потому, чтоб я Ее любил,
А потому, что я томлюсь с другими.*

*И если мне сомненье тяжело,
Я у Нее одной ищу ответа,
Не потому, что от Нее светло,
А потому, что с Ней не надо света.*

Так Анненский переложил на язык символов стихотворение Сюлли-Прюдона «Идеал», которое сам же и перевел на русский язык:

*Призрачна высь. Своим господством медным
Средь ярких звезд и ласковых планет
Горит луна. А здесь, на поле бледном
Я полон грез о той, которой нет;*

*Я полон грез о той, чья за туманом
Незрима нам алмазная слеза,
Но чьим лучом, земле обетованным,
Иных людей насытят глаза.*

*Когда бледней и чище звезд эфира
Она взойдет средь чуждых ей светил, —
Пусть кто-нибудь из вас, последних мира,
Расскажет ей, что я ее любил.*

Кто не поленился сравнить перевод с оригиналом, увидит, что у Анненского нет «души мира» и света, который уже в пути, но зато и звезда его — это не только отдаленная и поэтому еще не видимая звезда Сюлли-Прюдона, а нечто чуждое другим звездам, быть может, и не звезда вовсе, а алмазная слеза жалости идеала к миру, которая станет видна перед его концом.

В завершительных стихах пьесы «Кругом возможно Бог», когда «мир зарезали» и загорается бездонная «бессмыслицы звезда»,

*Вбегает мертвый господин
и молча угасляет время.*

Моей главной методологической предпосылкой при чтении Введенского и Хармса, по сравнению, например, с трудными стихами акмеистов, служит положение о том, что поэтика Обэриу выдвигает в качестве художественной ценности разрушение или компрометацию узнаваемых в диахронической культурной перспективе предметно-референтных или литературно-исторических смыслов, в то время как акмеизм ставил целью их новое построение¹. У акмеистов расшифровывают подтекст, чтобы определить, о чем написано стихотворение и что оно значит. Но если обэриуты разрушают смысл, то зачем же мы ищем у них потаенного, закодированного смысла? Не является ли избыточным в исследовании поэтики Хармса и Введенского установление и разбор подтекстов их творчества с целью расшифровки содержания?

Дело в том, что, когда разрушение смысла происходит с эстетической задачей создания «реального» слова-предмета, означающего только себя и тождественного себе, в отличие от слова-знака, не «реального», поскольку оно означает нечто отличное от себя, то требуется знать, какой именно смысл подвергнут разрушению. Гораздо труднее пользоваться подтекстом, чтобы разрушить смысл, чем чтобы построить его: смысл крепко держится в слове. Чтобы стать вещью, слово должно пройти через самоумаление. Жертвуя собой, Логос искупает вещи, как у Гумилева и Гейне, который предсказывал: «Когда-нибудь, когда весь свет будет освобожден, тогда и все другие создания получат дар слова...»². Обретя речь, предметы будут подвергнуты испытанию огнем, которое хуже самой смерти, и их посетит Бог. Такова «тема события» в финале пьесы «Крутом возможно Бог», перед уходом сомневающегося Фомы, видящего «противоречие» в «системе смерти»:

Фомин

Если вы предметы боги
Где предметы ваша речь.

¹ Ронен О. Персонажи-насекомые у Олейникова и обэриутов // Звезда. 2000. № 8. С. 192.

² Ронен О. Из города Энн. СПб., 2005. С. 188 – 189.

Я боюсь такой дороги
Мне вовек не пересечь.

Предметы
(бормочут)

Да это особый Рубикон. Особый Рубикон.

Фомин

Тут раскаленные столы
стоят как вечные котлы,
и стулья как больные горячкой
чернеют вдали живою пачкой.
Однако это хуже чем сама смерть,
перед этим всё игрушки.
День ото дня всё становится хуже и хуже.

Бурнов

Успокойся, сядь светло,
Это последнее тепло.
Тема этого события
Бог посетивший предметы.

Но искупление вещей, обретающих речь, не должно даровать языку предметов смысл как инобытие, отличное от их творца, потому что «*Быть может только Бог*». От вторичного осмысления предостерегал Малевич в статье «О поэзии»¹, сопоставляя опасность, угрожающую и поэзии слов, «ни умом, ни разумом не постигаемых», и беспредметной живописи. Формы природы, раскаленные в мозгу художника и обратившиеся в пар, готовы подняться во весь рост «как творческое, с целой лавиной цветов, чтобы выйти обратно в мир реальный и создать новую форму. Но получается совершенно неожиданный случай. Разум, как холодильный колпак, превращает пар опять в капли воды, и бурный пар, образовавший нечто другое, чем был, превратился в воду».

«Тоже лавина бесформенных цветовых масс находит опять те формы, откуда пришли ее побудители. Кисть Художника замалевывает те же леса, небо, крыши, юбки и т. д.».

Разум читателя и исследователя, знающий, «что есть в мире», «как бужетчик свой шкаф», по словам

¹ Сарабьянов Д. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1994. С. 195–200.

Малевича, «охорашивает свои предметы», подверстывая их под известные ему модели; «холодильный колпак» сгущает пар новых и небывалых форм в знакомые и узнаваемые.

Поэтому, чтобы определить поэтическую значимость текста Обэриутов, не надо выстраивать смысл там, где его не должно быть по самой художественной задаче «реального искусства», а надо изучать, где, как и какой смысл разрушен, и с какой эстетической целью. В этом кажущийся парадокс Обэриу и обэриутоведения.

Одним из приемов колебания и компрометации смысла искони являлся каламбур. Илона Светликова¹ недавно напомнила, что выражение «ум работает каламбурами», которое Осип Брик нашел у Александра Веселовского, на самом деле принадлежит великому физиологу Ш.-Р. Рише, автору, между прочим, и памфлета «Человек неразумный» (1919) — о выветривании смысла из человеческой деятельности. Предметом исследования у Обэриу должен служить как каламбур в узком смысле, построенный на конфликте между разными значениями одного слова («Что на супружню смерть нетронута взирала») или на неожиданном контрасте между близкими значениями разных слов («Писатель для других, я для тебя писец»), так и паронوماзию, в широком смысле, то есть семантическое сопоставление слов, близких по звуковому составу, независимо от их этимологической связи². Частным случаем паронوماзии особенно важным для Обэриу, является сталкивание во внутренней форме слова его потенциальных значений в других знаковых системах, например, межъязыковой каламбур. Он играет заметную роль, разумеется, и у Мандельштама, и у Пастернака, но у Хармса и у Введенского он функционирует иначе.

«Любимая всеми жена, — / Не Елена, другая, — как долго она вышивала?» Речь у Мандельштама, на первый взгляд, идет здесь о Пенелопе, но «другая», *die andere*, подсказывает и Андромаху за рукодельем,

¹ Светликова И.Ю. «Звуковые повторы» Осипа Брика (Об истоках идеологии раннего формализма) // *Philologica* 2001/2002. Т. 7. № 17/18 (2003). С. 183–194.

² Jakobson R. Quest for the Essence of Language // *Diogenes*. 1965. P. 21–37.

любимицу Бодлера и Анненского. Двухязычная паронимазия колеблет очевидное означаемое, но не аннулирует, а расширяет его.

В словах Пастернака «И птиц из породы люблю вас» двухязычный каламбур, построенный по образцу старинного анекдота о собаке «Каквас», замещает один смысл другим. Первоначальный, разрушенный замещением смысл, «самки лебедей», проявится только при решении этой шарады: люблю вас — по-немецки *liebe dich* — то есть лебедих¹; в прочем же метафора «стая клавишей» — «стая птиц» дополняется метонимией «клавиши» — «музыкальное выражение любви», что тоже как будто расширяет смысл.

Но имя героя, представленного инициалом «Ф», — он же «Фомин» и «Море» — в поэме «Кругом возможно Бог» расчленяет единство и самотождество персонажа, как бы иконически четвертуя его по ходу сюжета. Отдельные компоненты персонажа «Ф» — Томас (Фома) Мор, Фома-апостол, Царь-Голод («царь Фомин» — *famine*) и т. д. — сужают и сводят на нет его общий смысл, в согласии с метафизическим заданием поэмы: разыграть драматически тему «человек есть ничто, окруженное Богом», как писал кардинал де Берюль.

У Набокова в одном месте говорится о случайном сходстве персонажей: *as pointless as a bad pun*, бессмысленное, как плохой каламбур (что само по себе есть франко-английская игра слов: *pointe* — *pun*). В самом деле, задача «плохих каламбуров» и в английской, и в русской вздорной поэзии есть создание бессмыслицы как художественного приема, который у обзирютов служит превращению слова как знака, несущего некий условный смысл, в реальность, условного смысла не обозначающую, а обладающую бытийственной и абсолютной значимостью.

Не стану приводить здесь длинного стихотворения Введенского — читатель легко найдет его в «Библиотеке поэта»². Согласно моей интерпретации, оно написано по поводу изгнания Троцкого из СССР в январе

¹ Сообщение Г.А. Барабтарло.

² Поэты группы «ОБЭРИУ» / Вступ. ст. М.Б. Мейлаха; Сост., подг. текста, биогр. спр. и примеч. М.Б. Мейлаха, Т.А. Никольской, А.Н. Олейникова, В.И. Эрля. СПб., 1994. С. 112–115.

1929 года. В эту сторону указывает набор как бы мелькающих, раздробленных смысловых признаков. Слова «будто мрамор это великое море» отсылают к Мраморному морю, месту пребывания и знаменитых «галлиполийских» лагерей Добровольческой армии, и ее победителя Троцкого, поселенного на острове Принкипо. Сам Троцкий фигурирует как «лев»; его атрибут «рев» («лев изгибается дугой / и рев разносится тугой») представляет собой каламбурное развитие самого распространенного тогда советского сокращения слова «революционный» (до 1925 года Троцкий был председателем Реввоенсовета).

Так у Пастернака в стихотворении «Пей и пиши...» (1922) другой титул Троцкого, наркомвоенмор, реализуется на фоне действительного события, когда Троцкий, работавший над книгой «Литература и революция», прислал за поэтом мотоциклиста:

*После в Москве мотоцикл тараторил,
Громкий до звезд, как второе пришествие.
Это был мор. Это был мораторий
Страшных судов, не съезжавшихся к сессии¹.*

Судьба «льва» предсказана Введенским в двух вариантах. Первый из них оказался пророческим:

*но неподвиженным молчаньем
вдруг наполняется стакан
лев изгибается дугой
и рев разносится тугой
над возвышенной горой
над человеческой порой
лев убивается порой
было жарко и темно
было скучно и окно...*

Однако завершается басенный сюжет другим вариантом: картиной помешательства и мирового пожара. Его, очевидно, зажжет изгнанный вождь революции к вящему страху «кузена четверга», то есть честертоновского заговорщика-охранителя, «человека, который был четвергом», и «обеих птичек», предшественниц «льва» на пути с севера к Мраморному морю. Отсюда

¹ Ронен О. Из наблюдений над стихами эпохи «Промежуток» // Пятые Тыняновские чтения. Тез. докл. и материалы для обсуждения. Рига, 1990. С. 23 – 24.

уже цитировавшаяся «мораль сей басни»: «пришли бои вражда и стычки / и помешательства столбы / взросли на поле сухопаром / и дело кончилось пожаром».

Это разрушение злободневного политического сюжета как преодоление вздорной событийности или «иронии истории» чисто поэтическими средствами вздора можно сравнить с парономастическими приемами Хлебникова и Сологуба в применении к той же или близкой теме.

В «Зангези» вся борьба революции с государством разыгрывается «самовитыми словами Азбуки»:

И потемнели пустые дворцы.
 Нет, это вырвалось «рцы», /... /
 Это «Ка» наступало!
 На облаке власти Эля зубцы.
 Эль, где твоя вековая опала!
 Эль — вековой отшельник подполья!
 Гражданин мира мышей /... /
 Эр в руках Эля /... /
 Если народ обернулся в ланей,
 Если на нем рана на ране,
 Если он ходит точно олени /... /
 И его голова —
 Словарь только слов Эля.
 Хорем рыскавший в чужбине хочет холи!
 Эр, во весь опор
 Несись, не падая о пол! /... /
 Ты нищих лопоть
 Обращаешь в народный ропот,
 Лапти из лыка
 Заменишь ропотом рыка! /... /
 Вздор, что Каледин убит и Колчак, что выстрел
 звучал,
 Это Ка замолчало, Ка отступило, рухнуло наземь.
 Это Эль строит морю моря мол, а смерти — смелые
 мели.

Основным приемом здесь у Хлебникова является переключение функций кода (языковой «формы») и сообщения («содержания» данного высказывания): сообщением является формальное, кодовое противопоставление фонем русского языка, например Л и Р, а кодом к нему служит содержание сообщения о лани и ране, о Ленине и Романовых. «Эр, Ка, Эль и Гэ — / Воины азбуки, — / Были действующими лицами этих лет, / Богатырями дней», — гово-

рит Зангези. Как видим, исторический сюжет не разрушается у Хлебникова, а перекодируется с помощью отрицательных параллелизмов («это не Каледин, а Ка») так, как позже это описал Пастернак, сопоставляя в «Высокой болезни» поэзию и «высшую болезнь» политики: «Все стало звуком: звук исчез». У Хлебникова сама история говорит каламбурами, и политические события служат для изъяснения «вещих звуков мирового языка».

По сравнению с «панпоэтическим» господством мышления каламбурами у Введенского и Хлебникова басенка Сологуба «Конь, лошаки и шалун» представляет собой возвращение к исконной комической функции игры слов, а не языковую трансформацию или, тем более, разрушение сюжетного, событийного содержания. Аллегии у Сологуба прозрачны, но основаны отчасти на замаскированных каламбурах и, может быть, поэтому остались незамечены комментаторами¹. Образцом для басни о коне и лошаках послужил, возможно, «Заслуженный конь» Хемницера. Написана она в январе 1925 г., после того, как Троцкий, сказавшийся больным, был отставлен на пленуме ЦК от должности наркомвоенмора. Произошло это после опубликования его книги «Уроки Октября». В басне Сологуба конь, носивший «могучего седока» «на мирном и на бранном поле», становится жертвой зависти «лошаков», взрепевших:

Мы не потерпим зла конизма!
 Верней, научные заветы лошакизма! /.../
 Ретивый конь, не труся,
 Вступил на скользкий путь дискуссий,
 Но, закопыченный, устал,
 Зачихал.
 — Наш доблестный товарищ болен сапом! —
 Ревут все лошаки.
 Развязка недолга:
 Струдившись, берут его нахрапом,
 Да и ведут лечиться в дальние луга. /.../
 Короче говоря,
 Вот какова мораль у этих басен:
 Когда даешь уроки Октября,
 То будь в отъезд согласен.

¹ Неизданный Федор Сологуб / Под ред. М.М. Павловой и А.В. Лаврова. М., 1997. С. 171 – 172, 187 – 188.

Разумеется, «конизм» здесь каламбурное обозначение коммунизма, от имени которого выступал Троцкий, а «лошакизм» означает «ленинизм», «заветы» которого противопоставляли «троцкизму» Сталин и Зиновьев. Остроумный каламбур в конце, предсказывающий последовавшую через два года ссылку Троцкого в Среднюю Азию, построен на объявлениях домашних учителей: «Даю уроки... Согласен в отъезд».

Сопоставление разработки трех близких тем тремя поэтами показывает, как далеко ушла у Введенского поэтика сюжета, зашифрованного разрушением, и от эзопова языка гражданственной сатиры Сологуба, и от прорыва Хлебникова в насквозь семантизированный заново «звездный язык» будущего земного шара. Берется четкий злободневный сюжет — революция в России или опала и ссылка Троцкого. Каламбур Хлебникова переписывает его как факт структуры языка. Каламбур Сологуба переписывает его аллегорически. Каламбур Введенского, чтобы скомпрометировать осмысленность сюжета в его исторической событийности, не переписывает его, а разбивает на части, каждая из которых представляется семантически больше целого. Результат — «вздорная поэзия», по терминологии Святополк-Мирского¹. Это «бессмыслица» как смысл со знаком минус. Части вычитаются из целого, а не складываются в него.

Задания

На примерах анализа стихотворений Д. Хармса и А. Введенского обоснуйте свою точку зрения (согласие или несогласие) с мнением автора на то, что «...поэтика Обэриу выдвигает в качестве художественной ценности разрушение или компрометацию узнаваемых в диахронической культурной перспективе предметно-референтных или литературно-исторических смыслов, в то время как акмеизм ставил целью их новое построение».

¹ Русская лирика. Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака / Сост. Д. Святополк-Мирский. Париж, 1924. С. 189.

Омри Ронен
КАЛАМБУРЫ*

В сентябре 2004 года мне довелось поехать в Белград на конференцию, посвященную столетию со дня рождения Александра Введенского. Я очень люблю его стихи и, хотя не чувствую себя компетентным в области так называемой «вздорной» поэзии¹, был польщен и обрадован приглашением, тем более, что хотел еще раз в жизни побывать в милом Белграде, где когда-то я нашел убежище по дороге из Венгрии в Израиль. Темой моего доклада были каламбуры у Введенского как элемент поэтики Обэриу. Четыре года назад на страницах «Звезды» (2000, № 8) мне уже приходилось писать об игре слов в пьесе «Кругом возможно Бог». Отталкиваясь от тогдашних эмпирических наблюдений и теоретических выводов, я решил обратиться к басне Введенского «Две птички, горе, лев и ночь» (1929), написанной, как кажется, по поводу злободневного и по-своему вздорного политического события.

Осмысленные совпадения в жизни похожи на каламбуры.

Составляя доклад о Введенском для конференции в Сербии, я испытывал сильное ощущение не то чтобы «прежде виденного», но как бы «веянья возвратных сновидений». В Белградском университете, встретив пожилых учеников К.Ф. Тарановского и молодых учеников его учеников, я вспомнил, как в последний раз слушал его доклад (о шестистопном ямбе Ломоносова) на калифорнийской конференции по теории стиха в 1987 году. Но ощущение чего-то забытого не покидало меня. Только на обратном пути в город Энн я догадался, что стучалось все это время в мою память: сам я говорил тогда в Калифорнии — на озере Наконечника Стрелы (Lake Arrowhead) в горах Сан Бернардино — о двух противоположных типах каламбура и их поляризации с точки зрения теоретической поэтики.

* Печатается по изд.: Звезда. 2005. № 1. С. 228–233.

¹ Святополк-Мирский перевел английский термин nonsense poetry как «вздорная поэзия» в заметке об А.К. Толстом (Русская лирика. Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака. Париж, 1924. С. 189). Это, на мой взгляд, гораздо вернее, чем «поэзия абсурда».

То был трудный период моей жизни, я очутился в нетворческой среде, почти два года ничего нового не писал, много болел, и приглашение, полученное от Дина Ворта, возглавившего славянскую филологию в США после кончины нашего общего учителя Р.О. Якобсона, вывело меня из прострации. Доклад мой был опубликован в трудах конференции (*Russian Verse Theory*, 1989). Насколько я знаю, в СССР его прочло два или три человека, среди них С.Ю. Мазур, автор интересной статьи «Эротика стиха»¹. Мне хочется изложить заново — для более широкого читательского круга — это короткое сообщение, сыгравшее роль поворотного пункта в моей работе.

«Парономазия» — термин, которым не часто пользуются литературоведы. В.П. Григорьев, крупнейший специалист в этой области, предпочитает говорить о «паронимии». В свое время он первый заговорил о «паронимическом взрыве» как о характерном признаке нового русского стиха². Он же определил две главные тенденции в использовании «паронимии». Одна — «будетлянская», самодовлеющая, как у Хлебникова, Маяковского и Пастернака, с установкой на то, что формальная школа, вслед за Р.О. Якобсоном, назвала «обнажением приема». Другая — «классическая», или «блоковская», более «гармоничная» и «использующая паронимию лишь как выразительное средство, но не как некий самостоятельный объект в художественном мире поэта»³.

С теоретической и с чисто описательной точки зрения важно найти крайние пределы этих двух тенденций.

Уолтер Редферн в содержательной монографии о каламбурах, сильно выделяющейся на фоне преобладающего теперь на Западе критического вкуса, походя и вкратце упомянул два факта первостепенной важности для моей темы. Во-первых, благодаря своей темной этимологии, само слово «каламбур», и его английский эквивалент «rip», вызывает каламбуры. Во-вторых, в поэзии существуют две разные тенденции: такие поэты, как Мильтон,

¹ Даугава. 1990. Октябрь. № 10 (160). С. 88 — 94.

² Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979. С. 251.

³ Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М., 1977. С. 237.

склонны к «камouflажу каламбуров» — в противоположность «выставляющему их напоказ Шекспиру»¹.

Именно таковы два взаимно поляризованных проявления глубинного творческого импульса, заставляющего поэта выбирать и сочетать совпадения и сходства в естественных языках, знаменующие то, что Пушкин назвал «странными сближениями»: случай, который, по слову Жан-Поля², «проходит через весь мир, играя звучаниями и материками».

Эти два полюса, выражающие соответственно ассимилирующую и диссимилирующую тенденции, можно отождествить: один — с языковой омонимикой и поэтическим «обнажением приема», другой — с языковой синонимикой и поэтическим приемом «остранения».

Рефлексивное, обращенное на себя обнажение приема «паронимии» или паронوماзии есть частный случай более общего и сложного вопроса о роли метапоэтического термина в поэтическом тексте. Якобсон говорил, что рифма может быть грамматической или антиграмматической, но не может быть «аграмматической», безразличной к грамматическому составу рифмующихся слов³. Позвоительно заметить, что и «стихovedческий» термин может быть либо «самоописательным» для своего стихового контекста, либо «несамоописательным», «анти-автометадескриптивным» (да простит мне читатель эти неуклюжие определения, они придуманы не мною, и других у меня нет), но не может быть нейтральным в этом отношении. Такие строки, как

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*;
На, вот возьми ее скорей!),

неизбежно «отвлекают наш взор от вещи», подобно каламбуру, согласно наблюдению Жан-Поля, «и обращают его к знаку».

В самом деле, еще Брюсов отметил, что «символическое назначение» этой рифмы — «напомнить ряд

¹ Redfern W. Puns. Oxford, 1985. P. 16, 49.

² Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 205.

³ Якобсон Р. Беседы. Иерусалим, 1982. С. 87.

других стихов», то есть, по современной терминологии, интертекстуальное, и что стоят эти розы «не для рифмы», так как Пушкин сумел бы срифмовать *розы с угрозами*¹. Обращаясь к этим строкам, Ю.М. Лотман указал, что рифма *морозы / ...мы* — *розы* имеет характер совсем не банальный, а составной, почти каламбурный и, разумеется, метатекстовой². К лотмановскому анализу нужно добавить, что строки эти, в силу того, что слово *рифма* в них одним своим слогом участвует в самой рифме, входят в особый пушкинский контекст поиска метаописательных созвучий к слову *рифма* — в частности, в стихотворении «Рифма звучная подруга», незаконченном, рифмованном, но с лишь весьма отдаленными отзвуками слова *рифма*, особенно сгущенными в черновиках, и в стихотворении «Рифма», на первый взгляд «анти-автметаописательном» из-за отсутствия в нем конечных рифм, но зато строящем свой неомифологический сюжет на созвучии *рифма* — *нимфа*. Таким образом, вопреки Брюсову, *розы* все-таки стоят здесь «для рифмы» — хоть и в высшем смысле.

Два примера такого явления в послепушкинской поэзии находим у Фета. В стихотворении «Друг мой, бессильны слова» на разных уровнях обыгрываются термины «цезура», «рифма» и «вольный размер»:

Но меж ними люблю я рифмы взаимных лобзаний
С нежной цезурою уст, с вольным размером любви.

Написанное элегическим дистихом, это стихотворение не рифмовано, но зато содержит составную рифму на слово «рифмы» как раз на цезуре:

Как прилив и отлив // Мыслей и чувства мешают
Ручке твоей поверять то и другое листку.

В другом стихотворении Фета, «Язык цветов», подобный прием метаописателен вдвойне, привлекая внимание и к составной рифме на слово «рифма», и к эротическому смыслу тайнописи «пучка», отчасти каламбурной:

Мой пучок блестит росой,
Как алмазами калиф мой;

¹ Брюсов В. Избранные сочинения: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 542.

² Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий. Л., 1980. С. 250–251.

Я давно хочу с тобой
Говорить пахучей рифмой.

Кажется, в той или иной мере термин всегда сопровождается в стихе элементами каламбура, «паронимической аттракцией», в особенности богатой возможностями оттого, что термины по большей части иноязычные слова: так достигается как бы автометаописательность в квадрате — помноженная на металингвистичность.

Многогранный каламбур такого рода находим в письме Пушкина Вяземскому (июнь 1825 г.) по поводу книги Казимира Делавиня (тут надо иметь в виду, что «казимиром» называлась легкая шерстяная ткань): «Благодарю за Casimir (как бы выкроить из него calembourg? выгадай-ка!)». Здесь каламбур на вид не реализован, то есть не дан, а задан («выгадай-ка!»), и находит тематическое решение как отсылка к тому знаменитому каламбуру маркиза де Бьевр, который взят в эпиграф к главе 1 «Египетских ночей» (в русском переводе: — Что это за человек? — О, это очень большой талант. Он делает из своего голоса все, что хочет. — Ему бы следовало, сударыня, сделать из него штаны).

Каламбурное развитие терминов *мужская* и *женская рифмы* было описано для «Домика в Коломне» С.А. Фомичевым¹. Он связал со строкой «Ну, женские и мужские слоги» и с работой Пушкина над порядком рифм в октаве как появление в беловом автографе эпиграфа из Овидия «*Modo vir, modo femina*» («То мужчина, то женщина»), так и самые «очертания сюжета шутливой поэмы» с ее бредущейся кухаркой. Об аналогичном уподоблении мужского и женского рода мужской и женской рифме в оглавлении «Капитанской дочки», имитирующем строение онегинской строфы, говорилось в моем очерке «М/Ж» («Звезда», 2004, № 7).

Во второй половине XIX века усилилась чисто комическая сторона автометаописательных каламбуров на слово *каламбур*, например, в знаменитых стихах

¹ Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980. С. 50. В «Домике в Коломне» находим, между прочим, еще одно созвучие к слову *рифма*: *рифмой наглагольной / Шихматов богомольный*. Этот замаскированный повтор заменен в окончательном тексте поэмы другим — явным, но не метаописательным каламбуром: *Языков малосольный*.

Минаева: «Даже к финским скалам бурым / Обращаюсь с каламбуром». У Владимира Соловьева они приобрели характер абсурдного гротеска в автопародии «Белая Лилия»: «Галактя: Я и забыла, что вы Халдей. — Халдей: О, это не более, как каламбур судьбы. — Галактя: Калам — бур? ...он, напротив, прекрасный колорист». Этот каламбур варьируется и в «Трех разговорах» в связи с Англо-бурской войной: «Каковы буры, таковы и каламбуры».

Зато в XX веке пушкинский подход к обнажению каламбурного приема возрождается у Пастернака и в особенности, у Набокова мастера многоязычных каламбуров и анаграмм. Его герой Пнин носит фамилию, которая в англоязычном произношении содержит автометаописательный каламбур, потому что из-за невозможности начального скопления согласных *pl* американцы запинаятся на этом имени и произносят его *Pun-eeen*, а «*pun*» по-английски значит «каламбур».

«Цианистый каламбур» в рассказе «Весна в Фиальте» содержит игру слов, построенную на термине «цианистый калий». Такими остротами — по большей части непереводаемыми и укорененными в многоязычных историко-литературных реминисценциях — пронизан текст романа «Ада»: «the Proustian bed (то есть «Прустово ложе») and the assassin pun (pointe assassine из стихотворения Верлена), itself a suicide»; «homespun pun» («домотканый каламбур», напоминая нам о ткани пушкинского «казимира»); un petit topinambour («маленький топинамбур», то есть земляная груша) и т. п.

Здесь, как у Пушкина, обнажение приема в узком контексте маскирует наиболее сложные и ответственные ходы общей композиции, моделирующие «темный язык» целенаправленных совпадений, то, что Соловьев назвал «каламбурами судьбы», а герой рассказа «Что как-то раз в Алеппо...» искал в «звучной душе русских глаголов»: «Играем, умираем; ig-rhyme, umi-rhyme». Так первоначальное заглавие русского романа «Дар», «Да!», превращается, в конце концов, в название соответствующего ему американского романа: «Ada or Ardor».

С другой стороны, «самоубийством каламбура» ради преодоления утрированной паронимии можно назвать вслед за Набоковым ее расподобление и остра-

нение с помощью синонимической подмены созвучного слова. Набоков воспользовался именно этим приемом, воскрешая в «Даре» облик «Пушкина, пощаженого пулею рокового хлыща» (то есть фатального фата, ср. в английском переводе «fatal сохcomb» вместо напрашивающейся аллитерации fatal for).

«И мальчики кровавые в глазах», знаменитая фраза из «Бориса Годунова», представляет собой замечательный по художественной силе и скрытости пример подавления паронимазии. Здесь работает особого вида «подтекст» — неосознанная языковая память, создающая «внутреннюю форму» названия «Углич». Словарь Даля приводит два русских идиоматических выражения, описывающих скотому: «Мальчики в глазах: рябит, зеленеет» и «Угланчики в глазах бегают, мальчики, мухи, пестрит, темнит. Само слово «углан», тюркское заимствование в русском, значит «мальчик». Слова Бориса, таким образом, имеют два смысла. Это точное описание «красной скотомы», такой же конкретный клинический симптом болезненного состояния, как «И все тошнит, и голова кружится» в предыдущем стихе, и в то же время видение наяву убиенного в Угличе царевича, укор больной совести. Выбор слова «мальчики», вместо возможного «Угланчики кровавые в глазах» со звуковым повтором и парониматической отсылкой к слову «Углич», есть чистейший случай такого расподобления повтора, которое в читателе, знакомом с речением, приводимым у Даля, не может не пробудить соответствующих ассоциаций. Это видно по строкам Мандельштама, явно навеянным стихом из «Бориса Годунова» и его каламбурным подтекстом:

И переулков лающих чулки,
И улиц перекошенных чуланы¹,
И прячутся поспешно в уголки
И выбегают из углов угланы.

В классической русской прозе о настойчивой борьбе с навязчивыми каламбурами свидетельствуют черновики Гоголя, читавшего, вероятно, у Жан-Поля, что «словесная игра в фанты слишком легка, чтобы в нее

¹ Ср. также у Даля загадку: «Каждому мальчику по чуланчику».

играть, и, как рифму в прозе, ее скорее следует избегать, чем бегать за нею»¹. Он опускает сгущенные каламбуры в зачине «Шинели» («департамент горьких и соленых дел») и ослабляет утрированную паронимическую аттракцию в именах собственных, заменяя в «Мертвых душах» Писта Пистовича и Феописта Пистовича Кифой Мокиевичем и Мокием Кифовичем, а Менелая Манилова Фемистоклюсом. В окончательных текстах Гоголь пробуждает ожидание каламбурного звукового повтора и обманывает его с помощью расподобления: «...половой бегал по истертым клеенкам (вместо: *половицам*), помахивая бойко подносом, на котором сидела такая же бездна чайных чашек, как птиц (вместо: чаек) на морском берегу...».

При обсуждении этой части моего калифорнийского доклада профессор Люцилла Пцоловска из Варшавы высказала сомнение по поводу того, что гоголевская «бездна чайных чашек» может вызвать в прозаическом контексте ожидание сравнения «как чаек» вместо «как птиц на морском берегу». По счастливой случайности, я припомнил свидетельство такого чуткого к паронимастической ткани прозы писателя, как Юрий Олеша, который привел однажды это сравнение из «Мертвых душ» с характерной ошибкой в цитате, «исправившей» авторское расподобление: «...тут и поднос полового, на котором чашки сидят, как чайки»². Очевидно, ход художественной памяти Олеша восстановил подавленное Гоголем созвучие *чашки /чайки*, пожертвовав при этом первым членом тройного повтора — паронимастически связанным с «чайками» прилагательным *чайные*.

Эвфемизм у Гоголя лишь изредка является целью такого замещения: «лакей утер *посланнику* нос... иначе бы канула в суп препорядочная *посторонняя каля*». Замена слова «сопля» его анаграммами здесь комически закреплена установлением другой паронимической аттракции: *канула — каля*.

У Тургенева, напротив, нередко встречается отчетливо эвфемистическая функция подавления ожидаемого каламбура: не приличное в обществе слово служит

¹ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 203.

² Олеша Ю. Избранное. М., 1974. С. 513.

мишенью для звуковых намеков. В рассказе «Бретер» имя персонажа, корнета Кистера, предвещается уже в аллитерациях первого предложения: «...ий кирасирский полк квартировал в 1829 году в селе Кириллове, К...ской губернии».

Кистера, идеального малого и читателя «Идиллии» Клейста, оскорбляют, называя то «господин Кнастер», то «господин Киндербальзам», но отнюдь не напрашивающимся и не совсем пристойным *Клисту*р.

Классические примеры расподобления повторов, отвечающие тем правилам из учебников словесности, которым следовал и Флобер, избегавший аллитераций, можно найти у зрелого Чехова. О Беликове говорится: «И зонтик у него был в чехле, и часы в чехле <...> и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле...».

Антоша Чехонте, может быть, назвал бы рассказ «Человек в чехле» (ср. «Баран и барышня»), но Антон Чехов предпочел «Человек в футляре».

Любопытно, что звуковое уподобление все-таки не искоренимо полностью и слово «футляр» создает себе контекст рифмы или аллитерации: «носил фуфайку»; «И мысль свою Беликов также старался упрятать в футляр. Для него ясны были только циркуляры». Повтор этот, однако, дистанцирован, как и сюжетное развитие созвучий чехол—хохол—хохот—похороны, зато возможная близкая рифма всегда расподобляется: «Он... еще глубже ушел в свой футляр».

Хотя по соображениям нормы естественной областью синонимического расподобления является проза, его можно найти и в стихах крупнейших поэтов века, в том числе и у Блока: «Виновны ль мы, коль хрустнет ваш скелет» (вместо ожидаемого «хребет»). Один из характерных приемов Анненского — звуковое уподобление отброшенного синонима: «Нет, не жемчужины, рожденные страданьем. / Из жерла черного металла глубина». Здесь жемчужины + перлы = жерла.

Мандельштам расподобляет созвучия и синонимической заменой, и перекрестным смещением:

То вдруг прокинется безумной Антигоной,
То мертвой ласточкой бросается к ногам...

Эти строки сопоставимы с образом ласточки-Прокны в сходном тематическом контексте и в окру-

жении богатых звуковых повторов в стихотворении Шилейко:

Скажи, видала ль ненароком
На склоне года в поздний день
Пернатой Прокны над потоком
Неуспокоенную тень?

Так «летейская стужа» в стихотворении «Сумерки свободы» и «лед» «стигийского звона» в стихотворении «Я слово позабыл...» представляют собой результат перекрестного смещения глубоко аллитерирующих сочетаний *летейский лед* — *стигийская стужа* (последние два слова связаны друг с другом и с точки зрения их исторической этимологии).

У двух поэтов, Анненского и Мандельштама, встречается весьма редкий прием сокрытия созвучий — перемещение рифмующего слова из окончания, клаузулы, в другое место стиха:

Среди *миражей* не устану
Его искать — он нужен мне,
Тот *безустанный мировражий*
Тот смех огня и смех в огне.
(«Царь *миражей*»)

К царевичу младому Хлору.
И — Господи благослови —
Как мы в *высоких голенищах*
За хлороформом в *гору* шли.
(«Когда в далекую Корею...»)

В последнем четверостишии ожидалось бы: «Как мы за хлороформом в гору / В *высоких голенищах* шли». Но Мандельштам ради эмпазы меняет порядок слов, когда переносит державинский эпитет («Взойти на ту *высоку гору*») с горы, «где роза без шипов растет», на военного образца голенища.

У Пастернака замещаемый синоним может мотивировать семантику сочетания своих отзвуков в тексте. Так ключ к каламбурной метафоре «о терпком терпении / Смолы» в стихотворении «Лето» находим не столько в ключевом первом слове этих стихов, «Ирпень», сколько в слове «терпентин», не присутствующем в тексте.

Наконец, именно Пастернак сочинил наглядный пример совмещения обоих полюсов паронимии, «обнаженной» и «остраненной», в стихах, вызывающих в

памяти как раз строфу IV. XLII «Евгения Онегина» о морозах и рифме «розы» и содержащих в подтексте предполагаемый эпитет снега, «пушистый» (V. II), парномастически связанный с именем «Пушкин»:

Теперь не сверстники поэтов,
 Вся ширь проселков, меж и лех
 Рифмует с Лермонтовым лето
 И с Пушкиным гусей и снег¹.

(«Любимая, — молвы слащавой...»)

В девятой части «Доктора Живаго», в контексте размышлений героя о звуковых образах «Евгения Онегина» дано как бы прозаическое метаописание этих стихов: «Первые предвестники весны, оттепель. Воздух пахнет блинами и водкой, как на масляной, когда сам календарь как бы каламбурит». В сочетании с последним сравнением, *масляная* явственно воспринимается как русский эквивалент слова «карнавал» — третьего в ряду «календарь», «каламбур».

Здесь, в стихотворении о «засасывающем словаре» почвенной, «подспудной тайной славы», наглядное изъяснение того, что было сказано прежде о языке совпадений, и речь идет не только о предпочитаемых сезонах описаний природы у обоих поэтов: Лермонтов погиб летом, Пушкин зимою, а стихи Пастернака говорят о посмертном существовании поэтов «согласья сочетаньем».

Одновременное употребление обнажения приема и его остранения проясняет их функциональную взаимосвязь. «Тайная гармония сильнее явной», — сказал Гераклит. Но только на фоне явной она может быть угадана.

Вопросы и задания

1. Дайте объяснение понятию *каламбур*.
2. Какие приемы используются для создания каламбура? Приведите примеры.
3. Объясните суть приема «паронимия».
4. Какие две тенденции в использовании *паронимии* определил В.П. Григорьев?
5. Что означает понятие *паронимический взрыв* как характерный признак нового русского языка?

¹ Вместо ожидаемого читателем: «И с Пушкиным пушистый снег».

6. Различаются ли признаки создания каламбура в прозаическом и стихотворном произведениях?
7. Подберите примеры каламбуров из произведений русских поэтов-классиков и поэтов-обэриутов.

Глава III. Теория стихотворного произведения

Лев Тодоров
О НОВОМ РУССКОМ СТИХЕ*

Каждый культурно-исторический период находит свое воплощение в ритмах и мелодиях, силуэтах и красках, в образах и строе языка, поэтике и стихе. Литературные течения, возникшие на заре ушедшего столетия, объединены в общественно-эстетическом сознании понятием «Серебряный век». Эта общеизвестная, идущая, как принято считать, чуть ли не от Анны Ахматовой, Валерия Брюсова, Игоря Северянина или — скорее всего — от теоретиков первой волны русского зарубежья, «красивая» метафора содержит очевидную теоретически огорчительную двусмысленность.

Никак невозможно представить когорту поэтов начала XX века (А. Ахматова, А. Блок, С. Есенин, В. Маяковский, В. Хлебников, М. Цветаева и другие) как нечто вторичное, «серебряное», — кого бы ни относить к «веку золотому». И не в том дело, кто лучше, значительнее: такой подход сопоставим с «домашним спором, кто выше: Пушкин или Лермонтов»¹.

Стоит ли забывать, что за мода установилась в те надежно-мечтательные десятилетия на возвышенную поэзию. Сборники стихов выходили невиданными тиражами, раскупались молниеносно. Велеречивые, «уходящие» из социально-экономической жизни великой страны, ее бывшие интеллектуальные хозяева рассказывали «в ресторане... о декадентах. И кому? Половым говорить о декадентах!»². Обиженный мэтр российской словесности судил несколько иначе и достаточно жестко иронизировал. Как же, его собрата-стихотвор-

* Печатается по изд.: Литература в школе. 2001. № 4. С. 14–18.

¹ Куприн А.И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1958. Т. 1.

² Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1978. С. 218.

ца «знали не только все гимназисты, студенты, курсистки, молодые офицеры, но даже приказчики, фельдшерницы, коммивояжеры, юнкера...»¹. Дело дошло до выбора короля поэтов и даже властелина поэтического мира.

И другое примечательно: ни одна эпоха российской изящной словесности не явила читателю и миру такого беспредельного стихового потока, множественности репертуара ритмов, метров, рифм, версификационных систем, изломов строк, вычурных строфических структур, эпатажности образных обликов. Искания и открытия этой поэтической плеяды предопределили стиховое развитие русской (а также советской многонациональной) литературы XX века, стали мерой всех вещей в сфере отечественного стихосложения.

Жизнь стиха в значительной степени предопределена сменой эпох и развитием культуры. И сам стих испытывает на себе «бег времени» (А. Ахматова): изменяется характер ритмических определителей, своеобразие основной единицы стиха; несут на себе печать времени рифмы; подвижна строфика. Но в определенный момент наступает эстетическое утомление от ставшей общепринятой поэтической системы. Почти молниеносно чувствуют и реагируют на это лучшие поэты своего времени.

Пресыщение силлабической поэзией практически одновременно ощутили В.К. Тредиаковский, М.В. Ломоносов, А.Д. Кантемир (Харитон Макентин), А.П. Сумароков. Их теоретические открытия и версификаторская практика привели к решающему перевороту в изящной словесности XVIII века — родилось силлабо-тоническое стихосложение. Однако уже после того, как данная система упрочилась и стала определяющей в поэтическом сознании XIX века, она тем не менее потеряла характер абсолютной доминанты. Неожиданные и одновременно художественно оправданные выходы за пределы этой системы позволяли

¹ Читая дальше, ощущаешь некоторый холодок неудобства и... восхищения: «Не имевшие в то же время понятия, что существует такой русский писатель: Иван Бунин». См.: Северянин И. Соч.: В 5 т. СПб., 1995. Т. 1. С. 16.

Кричал я:
 — Эй, вы!
 На барже! —
 А волны,
 как мускулы,
 взмывено,
 рьяно,
 Буграми
 в суровых тонах
 Ходили
 по черной
 груди океана,
 И чайки плескались
 в волнах,
 И долго,
 и хищно,
 стремясь поживиться,
 С кричащей
 голодной
 тоской
 Летели
 большие
 клювастые
 птицы
 За судном,
 пропахшим
 треской.
 Н. Рубцов. «В океане»

В данном случае игра тонических форм тем значительней, что Рубцов, по декларациям неких «доброжелателей», — приверженец лишь классической силлабо-тоники. В реальности его метрический репертуар включает все многообразие современных просодий.

Одновременно в отечественной поэзии происходило внешне менее заметное общестиховое перестроение, у истоков которого в России стоял В.Я. Брюсов. На рубеже XIX — XX веков в Европе распространился особый строй стиха, вызвавший первоначально самые противоречивые оценки, но не оставивший равнодушными практически никого. Его называли *верлибр*, в прямом переводе с французского — *свободный стих*. В этой стихотворной системе создал блестящие по форме и необычные по смысловой насыщенности произведения французский поэт Эмиль Верхарн. Популяр-

В этих строках «Мятежа (Памяти Эмиля Верхарна как поэта и друга)» (1920) перед читателем предстает уже развитый, структурно оформившийся, «набравший силу свободный стих».

Рифма здесь сохранилась, но отход от схем и дольника, и тактовика, а также собственно тонической системы стиха очевиден. В такой ритмической организации возрастает значение основных единиц стиха — поэтических строк; их сочетание предопределяется движением поэтической фантазии и интонации.

К технике верлибра обращаются первые поэты символизма, и среди них Андрей Белый. Он тоже отдает дань модному европейскому модерну в идейно-тематических и формальных стиховых поисках:

*Венки снимут. Гроб поднимут —
Знаю, не спросят.*

.....
*Толпа отступает. Служитель бюро
там с иконой шагает,*

И плывет серебро катафалка.

Поют, но не внемлю.

И жалко, и жалко, и жалко мне

землю.

Поют, поют: в последний приют

снесут с обедни —

Меня несут на страшный суд.

Цветами — засыпали. Устами —

прославили. Свечами — устави.

«Вынос»

Ситуация лирического переживания проста — и фантастична: поэт обратился к началу собственного погребения — суровому мгновению выноса. И детали такого рокового события прочувствованы зримо и действительно: поднятый гроб и снятые венки, служитель с иконой и свечи, серебро катафалка и импульсивное движение толпы. Но за этой вещностью, зримостью, предметностью — чем она очевидней, становясь почти навязчивой, — тем резче и безжалостней выступает заданный поэтом мотив: «Меня несут на страшный суд». Знаковое утверждение от древних, от некогда погранных святых и святых (не засыпать цветами, не заставить свечами, не замолить устами): *Memento mori!* — Помни о смерти! Если помнить о смерти, если

она крылом своим взметнула вблизи глаз и жизни воздух, то неизбежно, по Андрею Белому, будет возникать в сознании ответственность и перед самим собой, и перед родом людским за сохранение и души живой, и ее такой недолговечной материальной оболочки.

В динамическое душевное состояние поэта входит его собственное проникновение в мир иной (в последний приют снесут с обедни). Возникает новый лирический лик двойника поэта (он участник и созерцатель), пребывающего со всей очевидностью в лоне православной церкви. Сложность облика поэта в произведении определяет и необычность стихового построения.

Трагизм внутреннего мира поэта предопределяет прорыв к неведомому стиховому строю. Выразительность достигается и частичным использованием рифмы, в том числе и внутрискрочной, словесными повторами, аллитерацией. Но доминантой текста остается система свободного стиха. Находки и искания в сфере версификации были не столько формальными, сколько оказывались тесно связанными с идейно-художественными и духовно-нравственными устремлениями русской литературы.

Как вполне сложившийся оригинальный способ стихосложения верлибр появился в творчестве А.А. Блока. Таковы проникновенные строки, написанные под впечатлением первой встречи с гимназисткой Е. Пиленко — позже прославленной Кузьминой-Караваевой:

*Когда вы стоите на моем пути,
Такая живая, такая красивая,
Но такая измученная,
Говорите все о печальном,
Думаете о смерти,
Никого не любите
И презираете свою красоту —
Что же? Разве я обижу вас?*

Приглядываясь более внимательно к строкам Брюсова, Андрея Белого, Блока, мы сможем достаточно обоснованно разобраться в этом стиховом явлении.

Верлибр (свободный стих) — система стихотворной речи, где вся идейно-художественная структура, поэтическая форма основывается лишь на организующем движении лирической интонации. Здесь необязательны внешние традиционные признаки стихотворной речи:

отсутствует строгое ритмическое построение, особенно-сти, свойственные количественно (слоγο- и ударно-) упорядоченным системам стихосложения, могут отсутствовать также клаузулы и рифмы, нарушена соразмерность основных единиц стиха (стихотворных строк). По словам Брюсова, «отдельные стихи могут быть произвольного метра и произвольной длины»¹.

Можно выделить некоторые переходные формы верлибра, несколько напоминающие белый стих. Как правило, в них воспроизводится значительность и неоднозначность лирического состояния или переживания (сложность, многогранность и глубина этого состояния не может быть передана в традиционной стиховой форме):

*Я не увижу знаменитой «Федры»
В старинном многоярусном театре
С прокопченной высокой галереи
При свете оплывающих свечей.*

О. Мандельштам

Переходные формы верлибра некоторые стиховеды видят и в сложных словесно-метрических построениях В. Маяковского:

*Угрюмый гождь скосил глаза.
А за
решеткой
четкой
железной мысли проводов —
перина.
И на
нее
встающих звезд
легко оперлись ноги...*

Первая половина XX века стал периодом необратимого развития и распространения верлибра, что оказалось обусловлено необычным содержанием поэзии, новым видением жизни, своеобразным представлением о литературе и ее месте в мире у создателей поэтических текстов. В 20—30-е годы в системе верлибра создавали произведения П. Васильев, Н. Заболоцкий, Б. Пастернак, И. Сельвинский, Н. Ушаков, М. Цветае-

¹ Брюсов В. Избр. соч.: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 398.

ва. Очевидно выделялась и получила известность в те годы поэма «1905 год» Бориса Пастернака.

Судьба ее необычна и противоречива. Когда в 80–90-е годы вокруг личности ушедшего поэта и его произведений был создан несколько запоздалый бум, это в самой меньшей степени относилось к «1905 году». Революционная поэма если и не была предана забвению, то оказалась вроде бы полузабытой, нево-стребованной демократическими критиками и лите-ратуроведами в течение последнего десятилетия на-шего века.

Для нас же важно, что действие и лирические мо-тивы в поэме были облечены в малоизвестную дотол-е стихотворную организацию. В ней причудливо сли-вались воедино действия и переживания; таковы воспо-минания лирического героя о гимназическом возрасте:

*Что ни день, то метель.
Те, что в партии,
Смотрят орлами.
А мы:
Безнаказанно греку герзим,
Ставим парты к стене,
На уроках играем в парламент
И витаем в мечтах
В нелегальном районе грузин.*

Б. Пастернак. «1905 год. Детство»

В этом фрагменте проявились существенные осо-бенности новой системы, на которые обратили внима-ние значительно позже. Участник одной из дискуссий о верлибре в 90-е годы заметил, что верлибр «принципи-ально двухмерен. Он разворачивается и по горизонтали и вертикально, от строки к строке... автор четко задает границы строк, и это — главное»¹. Именно эти два из-мерения важны для Пастернака: свободная и внутрен-не определенная завершенность строки и объединен-ность самих строк в метрически неоднозначные стро-фы. Поиски в организации, замысле и воплощении верлибра приобретают индивидуальный творческий ха-рактер.

¹ Свободный русский стих и верлибр // Альманах «Стрелец». Париж; Москва; Нью-Йорк, 1993. С. 271.

В стиховой системе Ильи Сельвинского реализован еще один подход. Новообразования и оригинальные построения в сфере ритмики заключены в его растянутом и сюжетно усложненном романе «Пушторг».

Свои социально-психологические замыслы автор непосредственно связывает со стихом романа. «Технически роман написан, — настаивает Сельвинский, — модернизированными октавами тактового стиха»¹:

*И когда в будущем внуки ли, дети
Нас призовут на строгий суд
И спросят, куда мы девали сосуд
С бесценной амброй тысячелетий, —
Я нищенски высыплю им из кармана
Эпиграфы, сноски, вставной анекдот,
Кроки на полях и отвечу: «Вот.
А за остальным идите к Демьяну».*

Сельвинский с обезоруживающей самого предубежденного читателя автоиронией раскрывает некоторые свои творческие секреты. Чего стоят признания — сохранить «сосуд с... амброй тысячелетий» и добросовестно высыпать на строгом суде мелочишку формальных приемов... Но ритмически в октаве перед нами уже хорошо знакомый верлибр, что явно не соответствует авторским обещаниям.

Возникшие было сомнения разрешить совсем несложно. В книге «Студия стиха» Сельвинский выдвигает учение о *новой просодии*. Как теоретик и педагог, он предлагает три ее варианта (последовательно): паузник — ударник — тактовик. Если сопоставить эти названия с общепризнанными, то паузник следует признать равнозначным дольнику, а ударник — тоническому стиху. Последний близок к «просодией Маяковского» — ею «стала ударная система, совершенно не считавшаяся с количеством стоп и их чередованием: теперь стихи организуются исключительно количеством ударений на строчке»². Здесь же упомянут и верлибр в исполнении В. Маяковского. Предложенное в «Студии стиха» определение вполне сопоставимо с общепотребительным термином «тоническая система».

Затем Сельвинский обращается к определению тактовика и такта: «*Такт в поэзии — это строка, которая*

¹ Сельвинский И. Избр. произв. Л., 1972. С. 916.

² Сельвинский И. Студия стиха. М., 1962. С. 47.

представляет собой не то или иное расположение строго организованных стоп (как в классике), а время, в четких пределах которого ударные и неударяемые слоги могут укладываться в самые разнообразные комбинации (курсив И.Л. Сельвинского. — Л.Т.)¹. Перед нами вполне адекватная дефиниция свободного стиха, осложненная лишь понятием времени. Нужно вместе с тем признать правоту Сельвинского, решительно и неоднократно предлагавшего обратиться к изучению так называемого времени звучания стиха.

Так обозначился весьма показательный спор о вновь возникающих системах современной версификации. Разногласий содержательного или структурного характера в нем, собственно, не было. Речь идет лишь об употреблении индивидуально понимаемых терминов, отчасти — их определений. Естественно, такое состояние стиховедения осложняет возможности с должной глубиной проникнуть в развитие ритмики и метрики. Тем не менее «позиции сторон» должны быть обозначены. Такова наша устоявшаяся традиция.

Критика 90-х годов неожиданно объявила о практическом отсутствии отечественного верлибра в русской литературе 60 — 70-х годов, а также и всей советской поэзии². Такое утверждение некомпетентно. Если даже оставить в стороне творчество таких известнейших поэтов, как П. Антокольского, Э. Багрицкого, Л. Вышеславского, Н. Заболоцкого, Б. Пастернака, то как не заметить новую послевоенную поэтическую волну, таких авторов как Г. Айги, Д. Самойлов, Б. Слуцкий, В. Солоухин, Н. Тряпкин, В. Федоров...

Солоухин именно в 50 — 70-е годы переживал творческий взлет, создавая светлые, обращенные к будущему произведения и в прозе, и в стихах. За ним беспрекословно утвердилась репутация приверженца и упрочителя свободного стиха; ни один почти сборник «Дня поэзии» не оставался без его *верлибров*...³:

¹ Сельвинский И. Студия стиха. М., 1962. С. 64 — 65.

² См.: Альманах «Стрелец». С. 274 — 275.

³ День поэзии. М., 1965. С. 17. В том же издании опубликованы стихи в просодии нового русского стиха: Мартынов Л. У трамплина (С. 15 — 16); Слуцкий Б. Ночной футбол в Мурманске (С. 126 — 127); Тряпкин Ник. Сны (С. 34 — 35); Цыбин Вл. Азия-степь (С. 112) и др. Свободный, или новый русский стих, был весьма актуален в метрическом репертуаре советских поэтов.

Верлибр Евг. Рейна, собственно, в ряду других соразмерен и типологичен, как в свое время типологичны и устойчивы были стихи ранних силлабо-тоников. Для них единство строки и синтаксической конструкции было практически нерушимо. Носитель новой просодии в приведенном фрагменте сохраняет единство между отдельно взятым стихом и смысловым отрезком, в чем полезно будет убедиться: 1) обозначение времени; 2) место действия; 3) объяснение топонимии; 4) спортивная база; 9) гордость за пионерлагерь; 10) в футбольной команде — самый младший. Десять строк — десять выраженных смысловых позиций. Такую сочетаемость следует называть изомерностью верлибра.

Смысловые позиции приверженца свободного стиха в наши дни настолько своеобразны, что порой их трудно понять и объяснить в сфере филологической науки. Столь любопытно бывает лирическое самовыражение:

*Когда я размышляю о поэзии: как ей
 гальше быть
 То понимаю, что мои современники
 должны меня
 больше,
 Чем Пушкина любить
 Я пишу о том, что с ними
 происходит, или происходило,
 или произойдет — им каждый
 факт знаком.
 И говорю им это понятным нашим
 общим языком
 И если они все-таки любят Пушкина
 больше, чем меня,
 так это потому что
 Я добрый и честный: не поношу его
 не посягаю на его стихи,
 его славу и честь
 Да как я могу поносить все это,
 когда я тот самый
 Пушкин и есть.*

Дм. Пригов. «Любите Пушкина»

Лишь смелости набравшись, его можно поставить в ряд с эгофутуристским самообозначением Игоря Северянина («всемирно озкранен»). Обращение В. Маяковского значительно скромнее («давайте, подсажу на пьедес-

тал») ... Перед нами вполне выраженный верлибр, хотя некоторыми знаками препинания автор (видимо, требования неопэтики?) частично пренебрегает. Так новая просодия включается в эксперименты — то ли неопостмодернизма, то ли утверждения плохо проникающего в российскую словесность соц-арта.

Следовательно, подобно другим художественно-техническим структурам, этот свободный стих не содержит в себе ни эмоционального, ни содержательно-самостоятельного значения. Он лишь способствует выражению духовного переживательного мира, воспроизводит его эмоциональные перипетии. В поэтическом произведении современного стихотворца традиционные нравственные и эстетические представления приоткрываются необычно, движения внутренней жизни обретают доселе неизвестный, неведомый смысл, — в чем и заключается назначение творчества.

*...а рогину любить — Меня не
видеть
заговорилось вдруг
и ожил более страны
сырой — в провалах: плач душевный —
в груди туманьясь рос: как некогда —
пространство
где Троицы клубились
доказательства —
(как этих
восхождение
звезд
ты выдержал: как рос ты — Сном!)
заговорилось в ночь (и слова нет —
без Слова):
сиротства — лишь: туман — как
горсть! —
быть светом — оком сонмом — петь
— губравой
и плакать солнцем (ибо — без души) —
а полем — быть — кто есть иль нет —
свободным*

Ген. Айги. «Поле — Россия: прощание»

В нравственно-эстетических отсчетах и координатах Геннадия Айги понятия и лики: *рогина, свободное поле, плач душевный страны, восхождение звезд* — непреложны и величественны, социально значимы, достойны вос-

хищения и защиты. Неповторимость же их обличий — трепетность, они, сказать на древнем наречии, обратились в чувствилища нежности, дрожат и звучат от чуть заметного вздоха. В них видится отдохновение души и слуху, истерзанным в нашу эру децибелами механических голосов.

Захватывает, оболакивает магия владения словом: она сдержанна и виртуозна. Лишний звук, какая-нибудь выпавшая (или, наоборот, вторгнувшаяся фонема) неизбежно нарушает сложные сплетения слов, значений, звуков. Приоткрываются неизведанные возможности соотношения слова и ритма.

Ген. Айги воплощает свои закономерности в структуре свободного стиха. По словам польского исследователя Анджея Драгича, он «использует магию слов, своими заклинаниями превращая их в сложные иероглифы, размещенные в ассоциативно-смысловом пространстве»¹. Авангардистские и поставангардистские критики и литературоведы между тем зачарованно стремятся обратить чувашского поэта в свою веру, заключить его то ли в лоно соц-арта, то ли (пост)пост-модернизма. Его завлекательно обращают в суперпрестижного «Малларме с Волги». Айги выдан и карт-бланш на будущее: его поэзия объявлена «прорывом в третье тысячелетие». Как заметил другой поэт: *зайдите через тысячелетие...* Гораздо увлекательнее воспринимать и осмысливать живую ткань его поэзии в нашем реальном историко-культурном пространстве. И достоянием современного литературного процесса становится еще одна модификация верлибра.

Сочетание свободного стиха с другими стихотворными системами оказываются оригинальными и плодотворными. Как подлинный новатор русской версификации, возможности таких сочетаний увидел В. Маяковский:

*Александр Сергеевич,
разрешите представиться —
Маяковский.*

*Дайте руку!
Вот грудная клетка.
Слушайте,
уже не стук, а стон...
В. Маяковский. «Юбилейное»*

¹ Цит. по: Айги Ген. Здесь: избр. стихотворения. М., 1991. С. 7.

Две развернутые строки свободного стиха стали в композиции «Юбилейного» метрическим и содержательно-интеллектуальным камертоном. Лирический герой оценивает реальность и литературную жизнь, так сказать, с пушкинского пьедестала. В движении поэтических строк далее будут представлены двусложные размеры, дольник с просчитываемой двусложной основой. Но эти хорошо известные ритмические определители, вдоль и поперек пересчитанные с пиррихиями и спондеями современными стиховедами¹, звучат совершенно неожиданно для устоявшегося слогаударного слуха. И, предвидя столь необычное восприятие, поэт иронично, как бы в угоду великому собеседнику, обращается к автоиронии: «я даже ямбом подсюсюкнул...». На наших глазах происходит чудо внедрения старого размера в новую просодию.

Однако судьба верлибра в отечественной поэзии парадоксальна. Свободный стих присутствует в целом ряде произведений А.С. Пушкина. В этом поэтическом ключе созданы песни о Стеньке Разине, сделаны переводы «Песен западных славян», такова по своему строю и «Сказка о медведихе». Верлибр Пушкина вполне отвечает всем структурным признакам этого типа стихосложения:

*Как вскочил тут грозен Стенька
Разин,
Погхватил персигскую царевну,
В волны бросил красную девицу,
Волге-матушке ею поклонился.*

Другой вариант верлибра, снабженный рифмой, поэт использовал в «Сказке о попе и о работнике его Балде». И он — этот вариант — вполне соотносим с произведениями Верхарна и переводами Брюсова. В «Сказке о медведихе» просматривается связь пушкинской просодии свободного стиха с русской народно-былинной традицией:

*Как весенней теплою порою
Из-под утренней белой зорюшки,*

¹ И не только учеными стиховедами. Ямбы теперь с пиррихиями и спондеями считают восьмиклассники: стоит их лишь научить. См.: Безносков Э.Л. О пользе стиховедения // Литература в школе. 2000. № 5. С. 95–96.

*Что из лесу, из лесу из дремучего
Выходила медведиха
Со милыми гетушками медвежатами.*

Обращает на себя внимание факт, что к верлибру Пушкин обратился в духовно и творчески приоритетном для него стихотворении «Он между нами жил...»:

*...Он
Ушел на Запад — и благословеньем
Его мы проводили. Но теперь
Наш мирный гость нам стал врагом —
и ядом.
Стихи свои, в угоду черни буйной,
Он наполняет. Издали до нас
Доходит голос злобного поэта.*

Свободный стих Пушкина возник тогда, когда самого этого понятия в современной ему теории литературы попросту не существовало, хотя можно предположить, что у верлибра — древнейшие корни. Генетически он восходит к древним русским интонационным стихам, историческим народным песням, былинному стихосложению. Таким образом, можно утверждать, что история верлибра в русской литературе пока еще не написана со всей полнотой и основательностью, как не исследован детально и сам верлибр, но это непременно произойдет в обозримом будущем.

Распространение и дальнейшее развитие верлибра в России можно прогнозировать вполне оптимистически — у него есть будущее. Вот такой пример. В Подмосковье вышла в прекрасном издании книга трех пока не слишком известных авторов¹. Сборник отличается зрелостью мысли, выразительной образностью, индивидуальностью поэтики. Метрический репертуар сергиево-посадских поэтов многообразен. В одном стихотворении очень точно прочувствована жестокая и роковая скорость современности — с ней уходит наше столетие:

*В ночном полете по квадрату в угол
из угла
мне вдруг открылась беспощадная
сущность крыла,
того крыла, что несет вперед, но не
дает,*

¹ Боков С. Нота-Мы. Сергиев Посад; М., 1997. С. 85.

не дает разглядеть, что внизу
остается,
потому что если встать, полет
оборвется,
мне лишь время дается
на то, чтоб понять,
что оно не вернется,
уже не догнать,
условия скорости
поздно менять,
мне ничего не остается,
как эти условия принять.

И. Еремеичев. Рэп-поэма «Ночной полет»

Актуальная просодия XX века органично вписалась в творческую практику современных стихотворцев; новый русский стих развивается, набирает силу.

Оптимистическая перспектива верлибра ни в коей мере не ведет к утрате своей значимости другими просодиями в отечественной версификации. Очевидна прежде всего их гибкая творческая сочетаемость даже в пределах одного стихотворения. Легко представить также ситуацию, когда общественное стиховое сознание, читательское восприятие устанет от новых просодий, пресытитися построениями верлибра. Как, скажем, грядущие поколения в обозримом будущем, конечно же, притомятся виртуальными реалиями компьютеров и Интернетов и обретут спокойствие в неторопливом чтении вечно обновляющейся Книги.

И тогда, словно свежий глоток естественного, еще сохранившегося воздуха, человек эпохи Озарения прочтет в восторге нечто совершенно по-фетовски вызывающе бесхитростное...

Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица...

Или еще проще — тургеневское:

Как хороши, как свежи были розы!

Жизнь стиха продолжается.

Вопросы и задания

1. Была ли силлабо-тоническая система стихосложения абсолютной доминантой в поэзии XIX в.?
2. В каких произведениях А.С. Пушкина присутствует *свободный стих*?
3. Кто из поэтов Серебряного века тяготел к тонической системе стихосложения?
4. Кто из поэтов-символистов создавал верлибры?
5. Кто из русских поэтов представил в своих стихах переходные формы верлибра?
6. В чем смысл учения И.Л. Сельвинского о *новой просодии*?
7. В чем состоит различие между ритмическими построениями *дольника* и *тактовика*?
8. Чем обусловлено такое широкое распространение верлибра в поэзии первой половины XX в.?
9. Какой интегративный процесс происходил в реальной стиховой практике у поэтов разных поколений XX в.?
10. Кто из поэтов второй половины XX в. обращался к верлибру? Чем привлекала их эта форма стиха?
11. Объясните понятие *изомерность верлибра*.
12. В чем состоит *двухмерность* верлибра?
13. Утратил ли свои позиции верлибр в поэзии XX в.?
14. К чему генетически восходит верлибр, с точки зрения автора статьи?

Ю. Орлицкий

ВИЗУАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ*

В последние годы благодаря не только стихотворной практике бесчисленных поэтов-экспериментаторов, но и ее оперативному научному осмыслению в работах М. Гаспарова, Д. Янечека, С. Бирюкова, С. Сигея и ряда других исследователей¹, визуальная поэзия получила в русской словесности достаточно широкое

* Печатается по изд.: Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 181 – 192.

¹ См., напр.: Бирюков С. Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994. С. 142 – 181; Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха. М., 1989. С. 262 – 267; Очеретянский А.

распространение. Поэтому вновь стал актуальным вечный вопрос европейской эстетики о границах, говоря словами Лессинга и его современников, поэзии и живописи. Напомним, кстати, что для многих из них — для Ж.-Б. Дюбо, например, — этот вопрос носил еще и ценностный оттенок: автор «Критических размышлений о Поэзии и Живописи», полагал, например, что «власть Живописи над людьми более сильна, чем власть Поэзии»¹. Причем одна из главных причин, обуславливающих это обидное для поэзии и поэтов предпочтение, заключается, по мнению французского эстетика, в том, что пространственные образы считаются быстрее временных и к тому же «изображаемые на картине объекты, будучи естественными знаками, должны действовать на нас гораздо быстрее, чем действуют искусственные»².

В недавние годы строгой регламентации всех возможных средств поэзии, в том числе и изобразительных, подобное сопоставление казалось вообще бессмысленным; сегодня дело вновь обстоит не так просто и однозначно, как в блаженные для теоретиков времена соцреализма.

В своем «Очерке истории европейского стиха» М. Гаспаров предлагает разграничивать «стихи для слуха и стихи для глаза»; о том же, по сути дела, пишет и С. Бирюков, противопоставляя «визуальный прорыв» и «стихи для голоса». Уже из самих этих симптоматичных наименований нетрудно сделать вывод, от чего надо отграничивать каждую из указанных разновидностей поэзии: звучащую — от прочей музыки, визуальную — от других видов изобразительного искусства. О границах с прозой, как видим, вопрос даже не ставится. Хотя и на этом рубеже, разделяющем два вида искусства — стих и прозу, происходит немало интересного.

Попытка постановки проблемы в виде обильно цитируемого материала, имеющего самое непосредственное отношение к графике стиха // Кредо (Тамбов). 1993. № 3—4. С. 36—39; Cureй С. Краткая история визуальной поэзии в России // Воум! 1992. № 1 (2). С. 29—32; Jaleuek G. The Look on Russian Literature. Princeton, 1984. Разумеется, этот список носит далеко не исчерпывающий характер.

¹ Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о Поэзии и Живописи. М., 1976. С. 221.

² Там же. С. 223.

Например, принципиальное изменение функций слова в разноприродных структурных модификациях стихотворной и прозаической речи, возникающих в литературе нового времени в результате взаимопритяжения этих форм, характерного для переломных эпох в развитии литературного процесса. В русской литературе такими эпохами несомненно выступают Серебряный (конец XIX — начало XX в.) и Бронзовый (вторая половина XX в.) века.

Именно в эти периоды нарушается строгая дихотомия и обусловленное ею равновесие стиха и прозы, заметно активизируются разнообразные переходные и гибридные формы.

Все это вызывает, помимо прочего, решительные изменения роли слова в художественном тексте, большинство из которых напрямую связано с его визуализацией.

В условиях «нормального», традиционного развертывания как стихотворной, так и прозаической речи ритмологические функции каждого отдельного слова сводятся к несению ударения, а в стихе, в дополнение к этому еще и к образованию словоразделов определенного типа, имеющих особое значение в цезурированном стихе. Переворот начинается с «лесенки» Андрея Белого, получившей развитие в творчестве В. Маяковского и других футуристов. При рассмотрении этого новшества обычно на первый план выдвигается чисто смысловой аспект — принципиальное увеличение семантической самостоятельности каждого отдельного слова, в том числе — особенно в случае выделения его в отдельную строку — полужнаменательного и даже чисто служебного. Но это лишь одна, хотя и безусловно важная сторона изобретения А. Белого. Другая, более интересная в аспекте нашей проблемы, заключается в том, что в условиях «лесенки» каждое слово, даже будучи неотъемлемым компонентом единого стихового ряда, по Ю. Тынянову, в то же самое время является относительно самостоятельной единицей вертикального ритма стиха, вступая в соотношение с другими словами или группами слов, также выделенными в отдельные строки. При этом принципиально важным оказывается то, что в условиях «лесенки» единицы вертикального ритма — стро-

ки — оказываются не подобными, как в традиционных системах стиха, а совершенно произвольными по размеру и структуре.

Другой результат введения «лесенки» — заметное уменьшение каждой строки, в результате чего, особенно сквозь прозрачные просветы «лесенки», становится *видно* каждое слово. Таким образом, именно отсюда начинается путь как к свободному стиху, характеризующемуся абсолютной непредсказуемостью каждой следующей строки, так и к собственно визуальным формам стиха и прозы, что справедливо отмечают в своих работах М. Гаспаров и Д. Янечек.

Именно в свободном стихе с его принципиальным отказом от традиционных механизмов ритмообразования абсолютно доминирующим становится вертикальный ритм — ритм строк, роль же ударений соответственно заметно падает, зато само слово становится единицей нерегулярного внутреннего ритма как отдельной строки, так и текста в целом. Этому способствует, в частности, и заметное уменьшение средней слоговой длины строк в верлибре.

Конструктивно-изобразительная функция слова, как известно, абсолютизируется в творчестве футуристов с их графическими и типографскими изысками, позволяющими в случае удачи, по мнению современного исследователя, «находить глубинные структурные соответствия, действенные взаимные связи, которые продуцирует смысл»¹; а сегодня — в творчестве многочисленных «визуалистов», идущих вслед за Ры Никоновой и Сергеем Сигеем, Д. Авалиани и А. Горноном; не менее важной, однако, оказывается эта функция и во внешне традиционных, не собственно визуальных стихах многих современных поэтов.

В связи с этим нелишне будет вспомнить, что и по отношению к русской поэзии прошлого века вполне актуально звучал вопрос о «внешнем виде» стихотворного текста — например, по сверхдлинным не разделенным на строфы пробелами строчкам читатель сразу же узнавал гексаметр, по характерному «кубику» —

¹ *Магаротто* Л. «Неуемная» авангардистская деятельность И. Зданевича // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 209.

сонет, по выразительным выступлениям строк, торчащим во все стороны как ежовые иглы, — вольный басенный ямб. А стоило появиться первым опытам русского предверлибра у Фета и Михайлова, как он сразу же стал бросаться в глаза своей вызывающей расхристанностью, фиксирующей нарушение принципов изотонии и изосиллабизма, основополагающих для классической силлаботоники. Не случайно современный американский исследователь начинает свою статью о визуальной поэзии осторожной оговоркой: «Вся опубликованная поэзия является визуальной в широком смысле слова, поскольку, когда мы читаем стихотворение, его визуальная форма влияет на то, как мы читаем его»¹. Позднее появились и другие формы, не менее точно отражающие перемены в самой природе стиха: упомянутая уже «лесенка», имитирующие восточные формы стиха русские рубаи и разного рода «японески» (кстати, роль классической японской поэзии в визуальном перевороте вообще крайне велика); словно бы вытянутая до крайних пределов версейная прозаическая строфа, напоминающая читателю одновременно о стихе У. Уитмена и прозе Ф. Ницше... В общем, поэзия постепенно приходила к осознанию своей специфики, понять которую до конца невозможно, исходя лишь из литературоведческих построений. Как справедливо заметил — правда, спустя много лет, имея перед глазами визуальные опыты западных конкретистов, искусствовед Р. Арнхейм: «Если мы сопоставим типичный фрагмент прозы с типичным стихотворением — тем самым оставляя в стороне всю область различных литературных форм, объединяющих в себе одновременно характеристики прозы и поэзии — то можем взять на себя смелость сказать, что эти две формы дискурса соответствуют двум основным компонентам человеческого познания, а именно: установлению каузальных последовательностей в воспринимаемом мире и постижению единичного опыта, относительно изолированного и существующего вне времени... В своей прототипической форме стихотворение короткое потому, что оно является обзорным, синоптическим, подобно кар-

¹ *Berry E. Visual Poetry // The New Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics. Princeton, 1993. P. 1364.*

тине, а его содержание должно восприниматься как отражающее одно состояние дел»¹.

Но ведь даже унифицированные кубики-четверошести советского социалистического четырехстопного ямба с перекрестной рифмовкой и строгим соблюдением правила альтернанса несут определенную графическую информацию, позволяющую по крайней мере безошибочно отграничивать этот солдатский стих от прозы, с одной стороны, и от раскованного разнообразия поэтических форм предшествующей и последующих эпох — с другой.

Попробуем хотя бы в общих чертах описать это поистине безграничное на сегодняшний день разнообразие, во многом обусловленное, помимо авторских интенций, еще и чрезвычайно возросшими возможностями набора, что напрямую связано с компьютеризацией издательского процесса. При этом сразу же оговоримся, что цитируемый нами материал будет носить по необходимости случайный характер: мы отбирали прежде всего наиболее выразительные и подходящие нам примеры, что вовсе не означает невнимания к другим, оставшимся процитированными авторам.

Итак, сначала — о буквах как таковых. Единообразие и соответственно визуальную нейтральность текста может прежде всего нарушить ненормативное использование строчных и прописных букв. В современном русском стихе, особенно свободном, с одной стороны, наблюдается последовательный отказ от прописных букв вообще, причем не только в случаях обозначения границ предложений, строк, строф или произведения в целом, что в стихе вполне компенсируется за счет строкоделения как более сильного средства обозначения пауз, но и для выделения имен собственных. Этому процессу, безусловно, ориентированному на международные стиховые «стандарты», противостоит встречающееся значительно реже, но оттого не менее знаменательное ненормативное употребление прописных букв для выделения «главных» слов, что особенно явно видно именно на фоне отказа от традиционного использования прописных — например, у

¹ Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994. С. 109–110.

Вадима Сидура или у пишущей по-русски современной марийской поэтессы Светланы Турий:

*Касаюсь влажными губами
Флейты...
превращается в Цветок...
тугой бутон...
губами лепестков...
растет —
вытягиваясь медленно...
...готовый разорваться...
Роза Черная распускается
в душно-густую
Звездную
Ночь...*

Более традиционно выглядит использование прописных букв для набора отдельных слов, строк или целых строф, например, у Л. Аронсона, И. Бурихина, А. Карвовского, В. Козового, И. Кручика, А. Курганцева, Вс. Некрасова, А. Очеретянского, В. Сидура, у которых прописные буквы исполняют, по сути, роль курсива. А. Альчук и И. Кручик используют также прописные для выделения отдельных фрагментов слова — прием, сближающий их стихи с визуально оформленными в виде пространственных фигур текстами А. Горнона и выполненными по принципу поэтики «части слова» стихами Г. Сапгира. В этом же ряду, очевидно, стоит рассматривать и тексты Г. Худякова, предполагающие разложение слов на двухбуквенные элементы.

В общем же сочетание разных по статусу букв основного шрифта смыкается с другим достаточно употребимым приемом визуализации: использованием в стихе разных шрифтов. Простейший случай тут — собственно курсив, создаваемый с помощью прописных, другого шрифта, изменения кегля основного шрифта или — как в стихотворении В. Кривулина «По старой орфографии» — с помощью введения в текст нескольких рукописных строчек с ятями и ерами.

Надо сказать, что в традиционном стихе курсив и другие выделения хотя и применялись, но, в отличие от прозы, где курсив появлялся сплошь и рядом, встречались крайне редко — именно в силу того, что сама стихотворная речь в целом воспринималась на фоне прозаической как своего рода тотальный курсив.

Известно, что именно шрифтовые эксперименты, скажем, И. Зданевича, обычно рассматриваются как первый шаг к созданию собственно визуальной поэзии, в которой изобразительные функции разных по внешнему виду букв и знаков препинания постепенно автономизируются. Вспомним в связи с этим характерное высказывание самого Ильязда: «...Смысл стихотворения меняется в зависимости от характера набора (что, например, хорошо понимал Маяковский, увеличивая число строк тем, что он их разбивал)»¹.

В современной поэзии шрифтовые эксперименты, опирающиеся на безграничные с традиционной точки зрения возможности компьютерной верстки, используются достаточно широко не только в визуансах, например, Д. Авалиани или С. Бирюкова, но именно в невизуальных текстах, например, у В. Друка, Н. Искренко, А. Левина, В. Сафранского. Пример внешне традиционного использования разных шрифтов внутри небольшого текста, порождающего оригинальный визуальный образ, видим в стихотворении В. Кривулина с показательным названием «Типографский погром».

ТИПОГРАФСКИЙ ПОГРОМ

Зачеркнуто (*Здесь Лермонтов меняет
в пыли песчаной пальму на сосну*)

Бумага терпит Сила именная
не в семени словесном — но в одну
минуту все, действительно, смешалось
Какие-то пришли, рассыпали набор —
и вдребезги очки! О чем я? эта жалость —
куда ее? Обрыв. Колеблющийся бор
слабей травы. Растерянность. И снова:
отравленный свинцом ослепший метранпаж,
еврей в отставке (чтение Толстого
и Достоевского ночами)... — ну так я ж
ничем не лучше! — у наборной кассы
«Три пальмы». Лермонтов. Дозволено в печать,
число — вчерашнее...

Мы — полночь,

мы — часа

последнего работники:

начать

¹ Цит. по: Магаротто Л. «Неуемная» авангардистская деятельность И. Зданевича.

когда над головой, в окне полуподвала
 полоска бледная огня
 полозья, валенки, далекое начало
 воскресного рождественского дня.

Визуализация с помощью ненормативного использования букв и шрифтовых выделений «работает» прежде всего внутри отдельной стихотворной строки. Здесь же используются и ненормативные с традиционной точки зрения пробелы между словами и группами слов, призванные, с одной стороны, обозначить авторское членение стихового единства, а с другой — подчеркнуть особую протяженность и насыщенность текста паузами, характерную именно для стихотворной речи в противоположность прозаической. Наиболее выразительные примеры такого членения находим в квазигексаметрах С. Зиновьева, эротических миниатюрах цитированной уже С. Турий, в стихах С. Львовского:

выйду из дверей в осеннюю мглу закрипит колесо
 мир на подводе уедет в Архангельск
 стану перекрестясь стану ждать сяду в плакун-траву
 буду смеяться весь день сердце мое
 маленьким стану вернусь высоко навсегда
 в небе сожгли колесо вернись
 выпей черного молока архангел вот принес
 нет мама это птица просто
 осень конец и все

С. Львовский. «Детские стихи»

Возможно и противоположное по вектору, но тоже визуально выразительное движение: «склеивание» нескольких слов внутри строки в стихах, например, Леона Гроховского, лишний раз доказывающее справедливость тыняновской мысли о «единстве и тесноте стихового ряда»:

...словно тот кто его покинул
 толькочтобыздесь
 ОНЗДЕСЬ
 хотяневидим зависветесномпространстве
 в самом деле — внебенаднами.

Графическую «необычность» облика в сочетании со столь необходимым для полноценного восприятия

стиха замедлением чтения провоцируют и перевернутые, подобно отгадкам, строчки у И. Кручика и особенно — разными способами параллельно записываемые варианты строк. Это могут быть или зачеркивания «отброшенных» (но оставленных в тексте и прочитывавшихся автором с интонацией мнимой оговорки) вариантов, как у Н. Искренко, А. Карвовского или Вс. Некрасова, у которого есть и целиком зачеркнутое стихотворение «жить как причина жить» (существует, правда, и в варианте с зачеркиванием лишь нескольких строк); или заключение отдельных букв или слов в скобки, как у А. Альчук (типа «на двор(ц)е») или «(шипов ника)ких»); или, наконец, «арифметизированные» записи вариантов в виде дроби, как у А. Карвовского и цитируемые ниже Н. Романовой:

...по аптечной Фонтанке искоса взгляд,
античной искуса

что тоже рефлегируется автором тут же в тексте:

«в числителе аметистом чужие дареные серьги
в знаменателе ametia»

Интересно, кстати, что такие дробные записи текста использовал в своих письмах еще М. Мусоргский: так, перефразируя строчку из пушкинского «Пророка» в послании А. Голенищеву-Кутузову от 22 — 23 июля 1873 г., он «делит»:

«глаголом вещей правды прожигай сердца людей».
 божьим

А спустя три года пишет В. Стасову: «Я хотел бы назвать это

осмысленную мелодией».
оправданную

Органичность такого написания для современной поэзии косвенно доказывает и такое неожиданное наблюдение автора недавней диссертации о поэзии М. Муравьева елецкой исследовательницы С. Сионой, которую никак не заподозрить в модернистском складе ума: «В первой редакции произведения интересна форма начертания строк, которая предполагает вариативность прочтения:

«ФИЛЬМ № 6»

он лежит на полу
вокруг него лежат разные игрушки
он медленно встает по мере его подъема
пленка засвечивается.

Мы выбрали один из коротких текстов; по нему, однако, нетрудно представить себе облик более объемных текстов, которых в книге большинство.

Близкий к этому прием — то, что можно назвать «пляской букв» по вертикали — применяют Н. Искренко, А. Карвовский, Вс. Некрасов и В. Сафранский, обычно для имитации машинописного, т. е. самиздатовского облика текста. После появления изысканных компьютерных визуансов такие архаичные стилизации приобрели особый смысл, став еще и знаком определенной культуры и эпохи. Кстати, и то и другое орудие набора дает в руки поэтов еще один визуально крайне выразительный прием: имитацию ошибок печати (как в случае наезжающих друг на друга строк у Н. Искренко, А. Карвовского и Вс. Некрасова или в публикуемой ниже поэме М. Сухотина «Гибель Помпеи») и автоматической печати. Так, случайные наборы машинописных знаков помещают в свои стихи Н. Искренко и А. Карвовский, спонтанное творчество компьютера искусно имитируют В. Друк и А. Левин.

Правда, параллельно с разрушением порядка в отступах возникает и новая их система, «новый порядок», предполагающий многоступенчатую иерархию отступов, характерную, например, для верлибров Г. Алексеева; во многих стихотворениях образованная с помощью таких отступов «новая строфика», причудливо сочетаясь с действительно хаотическими фрагментами, создает крайне прихотливый графический силуэт текста, выразительные примеры чего находим, например, в свободном стихе С. Моротской.

У ряда современных авторов встречаются также попытки воскресить многовековую традицию так называемых фигурных стихов, в которых текст располагается в виде того или иного легко узнаваемого рисунка. На принципиальное отличие таких текстов от визуальной поэзии справедливо указывает С. Сигей; действительно, речь в таких стихотворениях идет об

определенном расположении текстового материала, форма которого лишь *иллюстрирует* вербальное сообщение, остающееся при этом безусловно основным. Примеры подобной реставрации в современной литературе — «изопы» А. Вознесенского, многие тексты К. Кедрова, «квадратный» «Пустой сонет» Л. Аронзона, «Птеродактиль» и другие фигурные стихи из сборника В. Строчкова «Глаголы несовершенного времени».

Кроме этого, возможно упорядочивание стихотворного текста по иным, не литературным, моделям. Например, в виде своего рода парадигм, предполагающих одновременный охват взглядом и соответственно одновременное восприятие двух или более столбцов текста — например, как в стихотворениях В. Куприянова и В. Сафранского:

	писать о	
вечном		мгновенном
подлости		страсти
трусости		улыбке
дураках		прозрении
цепях		революции
лопухах в огороде		падении звезды.

Безусловно, ориентирован на парадигматическую модель представления текста и «трактат» Л. Аронзона «Бабочка» из его прозиметрического цикла 1969 г. «Запись бесед»:

ВСЮДУ	бабочка	летит
неба	бабочка	летит
славы	бабочка	летит
Михнова	бабочка	летит
мыслью	бабочка	летит
звуком	бабочка	летит
в виде	бабочки	летит
верхом на	бабочке	летит
на фоне	бабочки	летит
на крыльях	бабочки	летит
НА НЕБЕ	БАБОЧКА	СИДИТ

Сюда же примыкают и ветвящиеся параллельными вариантами стихотворения Вс. Некрасова, например, «квартал», финальная часть которого делится на

три столбца: «думал 1», «думал 2» и «думал 3» или «быть или не быть», в середине которого текст тоже растекается на два параллельных рукава, или стихотворение первое из его мини-цикла «Про Сатуновского», для убедительности дополнительно разделенное на две части вертикальной чертой.

Парадигматические стихотворения, таким образом, вполне подтверждают мысль Р. Арнхейма о том, что в лирическом стихотворении «перед нами скорее координация, чем последовательность элементов»¹.

Это замечание, безусловно, относится и к текстам, часть которых демонстративно вынесена авторами за основной объем-кубик стихотворения — например, квазиакростишная фраза «и все-таки и все-таки», спускающаяся по вертикали слева от стихотворения А. Очеретянского 1984 г. «По памяти», или три одиноких предлога «К», сверху, снизу и справа окружающих строфоид, в котором перечисляются адресаты любви героя стихотворения Олега Тюлькина «Угольчатый крест!..»

Еще один способ активизации визуального восприятия стихотворного текста — введение в него разного рода невербальных компонентов. Это особенно характерно именно для невизуальной по своей природе поэзии, в которой такие знаки воспринимаются прежде всего как указание на визуальную природу стихотворной речи вообще, делающую возможной такой монтаж. Неожиданный ранний пример такого рода — сборник стихов народовольца Н. Морозова «Звездные песни» (1920), страницы которого буквально усыпаны типографскими звездочкам, в разных сочетаниях сопровождающими текст снизу и сверху, а также игриво окружающими заглавия большинства стихотворений. Впрочем, только что вышедший тогда из многолетнего шлиссельбургского заточения историк, философ, биолог и поэт, может быть, и не имел ни малейшего отношения к этому экстравагантному стелловизуансу...

Наряду с этим в современной поэзии мы часто встречаем в тексте математические формулы и цифры (у И. Кручика и той же Н. Романовой), разнообразные

¹ Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.

пиктограммы, нотные фрагменты (вслед за «серебряно-новечными» А. Добролюбовым и И. Игнатьевым их включает, например, в свою «Поэму о Грете» А. Ровнер) и т. д. Очевидно, в этом случае целесообразно говорить о монтажности литературного и невербального текстов.

Впрочем, выразительный визуальный образ придают тексту и традиционные способы монтажа: например, стихотворных фрагментов в прозаическое целое или прозаических эпиграфов, посвящений, заглавий, сносок и комментариев — в стиховое. Безусловно, деформируют традиционную графическую форму, а следовательно, визуализируют стихотворение, и выделяемые другими шрифтами стихотворные эпиграфы и особенно сноски, все чаще появляющиеся в текстах последних лет, например, у таких разных поэтов, как В. Кривулин, Вс. Некрасов, А. Парщиков, А. Ровнер, Г. Сапгир.

Принципиальную близость двух названных видов монтажа позволяет ощутить их умышленное смешивание в книге А. Сен-Сенькова «Деревце на склоне слезы» (М., 1995), многие произведения в которой состоят «только» из объемного авторского («прозаического») заглавия, стихотворного или прозаического эпиграфа «из классиков» и «авторской» пиктограммы, иногда в сочетании с несколькими строчками авторского же верлибра. Таким образом, оказывается, что для прочтения тех или иных приемов построения стихотворного или прозаического произведения как визуалообразующих необходим в значительной мере соответствующий контекст: ближайший (в рамках произведения, цикла или книги) и/или общекультурный.

В связи с этим можно говорить и о том, как вписывается в визуальный язык современной поэзии характерная для нее, но тоже имеющая свою давнюю традицию сложная система отношений «знак/отсутствие знака», приводящая в пределе к «Поэме конца» Василиска Гнедова. Тут хотелось бы попутно отметить нарочито постмодернистское соавторство с этим произведением, предпринятое опубликовавшим ее несколько лет назад на страницах «Даугавы» М. Шапиром: фамилия публикатора и регистрация факта его учас-

тия в трансляции текста, состоящего в оригинале, как известно, из названия и чистого листа, образовали новый текст, более чем в три раза насыщенный вербальной информацией, чем поэма. Этот «новодел» вполне сопоставим, как нам кажется, с демонстративно постмодернистскими коллажами А. Сен-Сенькова.

Если же говорить не о подобных крайних случаях, то пробелы и пропуски текста, так же как шрифтовые выделения, пиктограммы и т. п., безусловно, составляют важную часть арсенала визуальных средств современной поэзии.

На фоне чрезвычайно жестко нормированного употребления пробелов между строфами, главами или текстами в традиционной лирике, новая достаточно разнообразно вписывает в текст фрагменты пустого визуального пространства. Это могут быть эквиваленты строк и строф, особую семантическую значимость которых для поэзии прошлого века отметил еще Ю. Тынянов; сегодня их активно использует, например, Генрих Сапгир, для которого вообще актуальна поэтика пустоты; Владимир Друк, почти половину объема книги которого «Коммутатор» (М., 1991), составляют строчки пробелов; А. Хвостенко, умело имитирующий в своих «Стихах без последней строчки» и некоторых других текстах стихотворные фрагменты, извлеченные из архивов поэтов прошлого века. Тут же следует назвать и тексты из книги Вс. Некрасова «95 стихотворений», состоящие по большей части из нескольких или даже из одного слова каждое, причем расположенных на плоскости листа произвольно: сверху, сбоку, внизу и т. д. в сочетании с рисованными и машинописными знаками, а также с имитацией машинописного эффекта напоздания строчек одна на другую; в этом контексте вполне закономерно появляется и лист, полностью свободный от напечатанных знаков. Аналогично этому в цикле А. Карвовского «Свободный стих» после последовательного опробования разных вариантов и степеней свободы вполне логично появляется под одиннадцатым номером «Свободная страница», на которой, кроме заглавия, помещена также точная дата создания текста и выразительный автокомментарий: «Продолжать серию после №№ 13 или 17 не представляется целесообразным».

Кстати, в связи с подобного рода текстами, в ряду которых должен быть упомянут также сонет Г. Сапгира, особенно остро стоит вопрос о специфике стиха, тоже сформулированный Р. Арнхеймом: «В основном стихотворение является ахроничным, как и картина, и так же, как картина, не должно делиться на два отдельных структурных фрагмента: нас крайне раздражает, когда стихотворение переходит на соседнюю страницу»¹. В связи с этим замечательно тонким замечанием хотелось бы упомянуть еще два факта: очевидно умышленную провокацию читательского раздражения в книге А. Вознесенского «Выпусти птицу!», где каждое стихотворение, состоящее более чем из одной строфы, располагается более чем на одной странице, поскольку на первой всегда помещается только одна строфа, и знакомое каждому, кто сидел за компьютером, чувство дискомфорта при «перелистывании» стихотворного текста в отличие от прозаического.

Средством визуализации становятся и ненормативные пробелы, обозначающие особую протяженность паузы или особую значимость выделенной с их помощью части текста или целого текста в рамках сверткестового образования. Смотри, например, стихотворение С. Моротской «Мне нравятся наскальные рисунки...», каждая из нерифмованных ямбических строчек которого выделена пробелами в самостоятельный строфоид; учитывая, что этим текстом завершается ее книга «Методика свободного полета» (Н. Новгород, 1993), можно, очевидно, сделать вывод о совмещении в таком приеме функций дополнительного смыслового и визуального выделения текста, находящегося в сильной позиции. Неизбежно формируют особый визуальный силуэт текста и такие же рассечения короткого текста на одно- и двухстрочные строфоиды в верлибрах В. Бурича, В. Козового, Вс. Некрасова, А. Метса.

<...> Действительно, никакими экстравизуальными причинами невозможно объяснить крайне ненормативное выделение в отдельную строчку слов, состоящих из одной буквы, тем более неслогового предлога «в». Ср. также двойной «архитектурный» сонет Г. Сапгира

¹ Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.

«Фриз разрушенный» — «Фриз восстановленный», где текст тоже строится по закону сразу двух искусств.

Следует отметить, что и в активизирующихся параллельно с разными вариантами визуанса различных типах так называемой стихоподобной прозы функции слова тоже существенно изменяются. Так, заметно возрастает традиционная для стиховой речи ритмическая роль слова как носителя удара и образователя словоразделов в метрической и метризованной прозе. С другой стороны, в условиях так называемой версейной, или строфической, прозы, характеризующейся относительно короткими, вполне соизмеримыми по длине строчками, каждая из которых стремится к равенству с объемом предложения, безусловно, активизируются визуальные функции слова. Не случайно поэтому, что версе последовательно включают в свои стихотворные книги Л. Азарова, И. Жданов, В. Козовой, А. Парщиков, А. Ровнер, Л. Черевичник.

Наконец, в так называемой графической прозе, отличительной чертой которой выступает разрушение типографского монолита традиционной прозы, слово, так же, как в визуальной поэзии, становится дополнительно носителем конструктивно-изобразительной функции. В связи с этим можно вспомнить, например, финал сорокинского «романа», на последних страницах которого имя героя в силу своей чрезвычайной частотности, то и дело оказывается в конце строк сплошного текста, образуя, таким образом, своего рода сквозную тавтологическую рифму.

Вообще же крайние формы визуализации приводят к некорректности постановки в отношении к ним самого вопроса о стихотворной или прозаической природе; очевидно, в этом случае как раз и применим предложенный О. Федотовым, правда, для обозначения более традиционных реалий, термин «литературная» (в нашем случае точнее — визуальная) «стихопроза». Тем не менее такие произведения обычно включаются в состав стихотворных книг и осмысливаются именно как факты визуальной поэзии, что лишний раз свидетельствует в пользу актуальности визуальной составляющей именно для стихотворной речи.

Правда, можно отметить и другое явление: многие визуальные тексты в ряде случаев парадоксально, на первый взгляд, смыкаются со своей манифестированной противоположностью: «стихами для голоса». Наиболее интересно происходит это, например, в творческой практике — как сочинительской, так и исполнительской — Александра Левина. Так, одно из его наиболее эффектных в устном исполнении автор квазинемецкое стихотворение «Вахен зи хухен» в книге «Биомеханика» встроено в общий ряд компьютерных иллюстраций, а не стихотворений в строгом смысле слова. Следует вспомнить также «вокальную» практику Франца Мона и других немецких конкретистов, для которых исполнение визуально тщательно аранжированных текстов оказывается крайне существенным, или минималистские тексты Г. Сапгира, в равной мере эффектные и на бумаге, и в звучании.

Особый случай здесь — исполнительская практика Всеволода Некрасова, для стихотворений которого, как уже не раз отмечалось выше, визуальные приемы очень важны. Тем не менее вне конкретного авторского интонирования стихи Некрасова воспринимаются лишь как партитура, прочитать которую в состоянии лишь тот, кто хотя бы раз слышал чтение самого поэта. Впрочем, то же самое можно сказать и о безусловно визуальных текстах А. Горнона и С. Бирюкова.

Очевидно, понять эти схождения, в очередной раз спутывающие наши классификаторские карты, может помочь сравнение с практикой современного йотирования авангардной музыки, в которой, как известно, визуальный компонент, напрямую не воспроизводимый с помощью звука, оказывается тоже очень актуальным. Или — вчитавшись в заметку Ильи Кабакова «Слово и изображение на равных»: «Есть и еще одно свойство произнесенных слов. Они необычайно пространственны...

Можно смело сказать, что как внешнее, так и внутреннее пространство представляет единое поле, космос звучащих „голосов“.

Поэтому стоит записать два или три отрывка этих звучаний, как для любого из нас моментально

всколыхнется, оживет все это гигантское поле „голов", и за счет этой детонации перед нами может возникнуть большая полиобъемная пространственная иллюзия, постоянно колышущаяся среда, хотя это всего лишь иллюзия нашего воображения»¹.

Итак, можно констатировать, что современная поэзия самым активным образом использует неисчислимое разнообразие средств визуализации литературного текста. Его графическое представление в установленной автором форме оказывается при этом необходимым не только для правильного прочтения, расстановки пауз и т. д., как считает традиционное стиховедение, но и для создания определенного графического образа, что позволяет вновь поставить вопрос о природе и границах стиха и изобразительного искусства, а точнее — об относительном характере этих границ. Причем они представляются таковыми не только для синтетического искусства, которое крайне условно именуется визуальной поэзией, но и для лирической поэзии в целом, синтетическую природу которой позволяет понять именно визуализация.

Вопросы и задания

1. Кто из литературоведов XX в. изучает проблему визуальной поэзии? Назовите их труды.
2. В какие периоды появляется стремление изменить функции слова в стихотворных модификациях стихотворной и прозаической речи?
3. Кто из поэтов склонен к шрифтовым экспериментам?
4. Существует ли такой прием — *выравнивание текста*?
5. Воскресли ли современные поэты-визуалисты многовековую традицию *фигурных стихов*?
6. Как используют традиционные способы монтажа современные поэты?
7. Объясните суть понятия *вертикальный ритм*.

¹ Кабаков И. 60-е годы // Вопросы искусствознания. 1994. № 2–3. С. 454–457.

В.А. Грехнев
МИР ПУШКИНСКОЙ ЛИРИКИ*

<...> Так преображаются, например, в стихотворениях «Прощание» и «Для берегов отчизны дальней...» старые элегические формулы оттого, что на них падает сразу как бы двойной свет: *изнутри* вызвавшей их к жизни жанровой традиции, и *извне*, из глубины того лирического контекста, в котором они возникают. Так преображаются в «прощальной» лирике и знакомые элегические ситуации оттого, что они вдвинуты в перспективу по-новому осмысленного лирического сюжета. Новая психологическая глубина открывается там, где элегические мотивы переключаются в иное эмоциональное измерение, в котором мир прошлого встает как мир, исполненный душевных потрясений, трагических страстей, острейших противоречий. Ведь прошлое предстает в произведениях прощального цикла не только как свершившееся, отошедшее в небытие и потому смягченное элегической музыкой прощанья, но и как совершающееся, вновь оживающее перед духовным взором поэта, воскрешенное во всей его мучительной реальности. И этот аспект изображения (прошлое как совершающееся) уже не подвластен элегической поэтике, рассматривавшей минувшее только в ретроспективе.

Но ведь оттого, что и на лирические ситуации «прощального» цикла брошен все тот же двойной свет, оттого, что, например, в стихотворении «Для берегов отчизны дальней...» умиротворяющая элегическая мелодия вплетается в драматически напряженное изображение страстей, как бы легкой, полупрозрачной дымкой отделяя прошлое от настоящего, — от этого лирическая композиция Пушкина получает особую многомерность. Элегическая мелодика в этом произведении стремится заковать в гармонически уравновешенные формы душевную стихию, отмеченную трагической дисгармонией. Но «центростремительная», гармонизирующая тенденция не получает преобладания в лирических композициях прощального цикла. Сталкиваясь с совершенно противоположным осмыс-

лением душевного бытия, столь далеким от жанрового кругозора элегии, элегический стиль утрачивает здесь свои жанровые установки. Поэтика пушкинского «Заклинания» убеждает в этом с особенной очевидностью.

«Заклинание» — произведение, отмеченное редкостной густотой элегических формул. Здесь как будто оживают на короткий срок и схемы лирических ситуаций (клятва верности умершей возлюбленной, мольба о запредельном свидании), застывшие в результате многочисленных повторений, стандартизированные традицией. Это тем более неожиданно, что в поздней пушкинской лирике уже завершается глубинная перестройка элегического жанра. Даже внешне с точки зрения выбора жизненных сфер он утрачивает традиционно четкую определенность своих границ. Пушкин в ту пору уже прощается с элегией. Неуклонно нарастающий в лирике 20-х гг. процесс размывания жанровых барьеров, сближения замкнутых жанровых контекстов приводит в 30-е гг. к созданию произведений («Осень», «Вновь я посетил...» и др.), образная система которых не может быть осмыслена путем соотнесения ее с эталонами конкретного лирического жанра.

И вот, прощаясь с элегией, Пушкин неожиданно изобильно воскрешает ее традиционный «реквизит». Конечно, поэт и прежде подключал элегическую стилистику, исподволь «снимая» ее, нейтрализуя ее внеиндивидуальный эффект действием принципиально новых способов построения лирической мысли. И, например, в стихотворении «Под небом голубым страны своей родной...» (1826), близком к «Заклинанию» характером душевного конфликта, по верному наблюдению Лидии Гинзбург, «смысловое соотношение условно-поэтических формул перестроено изнутри неким психологическим противоречием». Однако эта перестройка носила еще отпечаток художественного поиска. Условность элегической ситуации была сломана резко. Несвойственные данному жанру сочетания слов, обусловленные новизной психологической коллизии, слишком очевидно разрежали действие привычных элегических сигналов. Да и сигналы эти были расставлены в композиции стиха более скупой, чем в позднем «Заклинании».

Первое впечатление все же таково, что пушкинская элегия 1830 года воскрешает успешно изживае-

мые поэтом жанровые принципы стиля. Что ж, быть может, в поэтическом мышлении Пушкина тлеет потаенный уголек рокового воспоминания, замкнувшего в себе отзвуки давней, трагически оборвавшейся страсти? И это воспоминание, вспыхивая время от времени, фатально тянуло за собой цепь привычных элегических ассоциаций? Или причина лишь в том, что путь новатора не укладывается в соблазнительные представления о прямолинейно-поступательной и неуклонной эволюции, не знающей срывов, попятных движений, переходов в другое русло, наконец, перерывов постепенности? Все это, возможно, и объясняло бы интересующий нас факт, если бы в «Заклинании» действительно имела место простая реставрация старых форм мышления.

Но в том-то и дело, что Пушкин здесь ни на йоту не отступает от найденных им способов воплощения эмоции, от предпринятого уже ранее пересмотра самой природы элегического переживания. И в том факте, что поэт обильно, быть может, обильнее, чем прежде, вводит в одно из своих поздних произведений реалии старой элегии, сказался не плен традиции, а, скорее, симптом окрепшей поэтической свободы в обращении с нею. Ведь структура элегии перестроена основательно, и теперь ее новизне не угрожают даже скопления старых атрибутов: возросло сознание художественной власти над ними.

Поэтическая стихия старой элегии в «Заклинании» предстает, по существу, как стихия отчужденная.

*О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые,
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы, —
Я тень зову, я жду Леилы:
Ко мне, мой груг, сюда, сюда!*

*Явись, возлюбленная тень,
Как ты была перед разлукой,
Бледна, хладна, как зимний день,
Искажена последней мукой.
Приди, как дальняя звезда,
Как легкий звук иль дуновенье,*

*Иль как ужасное виденье,
Мне все равно: сюда! сюда!..*

*Зову тебя не для того,
Чтоб укорять людей, чья злоба
Убила друга моего,
Иль чтоб изведать тайны гроба,
Не для того, что иногда
Сомненьем мучусь... но, тоскуя,
Хочу сказать, что все люблю я,
Что все я твоя: сюда, сюда!*

Здесь необычная на фоне зрелой пушкинской лирики «теснота» традиционных деталей, порою буквально «нанизываемых» друг на друга. Это впечатление усиливается к тому же эффектом интонационного нагнетания — ведь каждая строфа складывается как серия параллельно построенных ритмико-синтаксических единств. В пределах такого единства элегическая «формула» нередко занимает вершинное положение, возникая в конце строки, фиксируя на себе внимание переключкой рифмы.

*И с неба лунные лучи.
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы...*

В подобной же стиховой позиции находятся «дальная звезда», «ужасное виденье», «тайны гроба». Однако же что представляют собой эти «формулы» пушкинского «Заклинания»? Перед нами ведь не просто общие места элегического стиля, универсальные обороты, уместные везде, где эмоция настраивалась на элегический лад. «Пламенная душа», «томительная тоска», «сладкая память» из стихотворения «Под небом голубым страны своей родной...», например, — это всеобщие в пределах жанра, очень широкие по сфере использования обозначения чувств, которые могут встретиться в любом элегическом контексте. Между тем «камни гробовые», «лунные ночи», тихие могилы, «ужасное виденье», «тайны гроба» — указатели элегической традиции, ведущие нас к конкретному ответвлению романтической элегии. Именно скоплением своим они побуждают

вспомнить элегию и целиком элегическую по стилистике балладу Жуковского.

Эти детали отнюдь не являются «цитатными» вкраплениями чужой поэтической системы, хотя, конечно, и «гробовые камни», и «тихие могилы», и «тайны гроба» в иных вариациях не однажды мелькали в поэзии Жуковского. Пушкин воссоздает в «Заклинании» как бы поэтический аналог ночного мира Жуковского, аналог, возводимый к «первоисточнику» лишь всей своей целостностью, а вовсе не структурными звеньями.

Впечатление конкретного адресата, спрятавшегося за элегической декорацией «Заклинания», создается и с помощью более конкретных намеков, навеваемых цепочкой сравнений во второй строфе:

*Приди, как дальняя звезда,
Как легкий звук иль дуновенье...*

Звезда, таящая в себе тень умершей возлюбленной, несущая весть о ее приближении, — образ достаточно прихотливый, чтобы ошибиться в указании на литературный импульс сравнения. За этой деталью в элегической традиции стоит причудливый образ из стихотворения Жуковского «Узник» (1819):

*...Но тихо в сумраке ночей
Он бродит
И с неба темного очей
Не сводит:
Звезда знакомая там есть;
Она к нему приносит весть...
О милом весть и в мир иной
Призванье...
И делит с тайной он звездой
Страданье;
Ее краса оживлена:
Ему в ней светится она...*

«Как легкий звук», как «дуновенье» является унылой Минване весть об умершем Арминии («Эолова арфа», 1814):

*...Сигела уныло
Минвана у грева... душой вдалеке...
И тихо все было
Вдруг... к пламенной что-то коснулось щеке;*

*И что-то шатнуло
Без ветра листья;
И что-то прильнуло
К струнам, невидимо слетев с высоты...*

*И вдруг... из молчанья
Поднялся протяжно загумчивый звон;
И тише дыханья
Играющий в листьях прохлады был он.
В ней сердце смутилось:
То друга привет!
Свершилось, свершилось!..
Земля опустела, и милого нет...*

Но эти сигналы чужого и чуждого элегического мира в пушкинском «Заклинании» предстают в совершенно неожиданном ракурсе, дерзко нарушающем традицию. Что означает этот своеобразный повтор первой строфы «О, если правда...», являющий собой композиционную раму, в которую вписаны Пушкиным атрибуты старой элегии? С точки зрения элегического мышления того же Жуковского, например, повтор этот неуместен. Причем неуместен, конечно, не в логическом своем аспекте. Такового в отношении к упомянутым элегическим «реалиям» не существовало в поэтическом мышлении Жуковского. Его загробный мир (даже в мировоззренческом плане) скорее образ, чем понятие, категория эстетическая, а не религиозная. Оценка «запредельного» мира с позиции истины тем более нелепима для Пушкина.

Речь, стало быть, идет не о логике, а о художественной системе. Именно художественная система старой элегии в «Заклинании» ущемляется сомнением, подвергаясь действию невольной иронии. Не следует понимать это прямолинейно. Ирония здесь — всего лишь «побочный» сопутствующий эффект. Ведь стихотворение Пушкина насквозь драматично: речь идет в нем о слишком серьезной для поэта внутренней коллизии чувства. В таком контексте всякий явный иронический выпад да еще со слишком внешней литературной адресацией выглядел бы лишним, распыляя сосредоточенную силу элегической эмоции. Пушкинская ирония, в сущности, непреднамеренна. Поэт как бы вскользь, мимоходом, но, однако, весьма болезненно задел старую элегию, задел хотя бы тем, что, определив ее шаб-

лоны, он собрал их на тесном композиционном пространстве двух первых строф. Фиксированная очевидность шаблона лишь подтверждает, что отношение Пушкина к нему вольное — возникает ощущение поэтической дистанции.

*Приди, как дальняя звезда,
Как легкий звук иль гуновенье,
Иль как ужасное виденье,
Мне все равно: сюга! сюга!..*

То, что в старой элегии было темой (тайны гроба), либо мотивом (дальняя звезда), либо необходимым аксессуаром элегического фона (тихие могилы, камни гробовые), у Пушкина стало отчужденным материалом, которому он смело навязывает свою художественную волю и «отстраняя» который он рельефней и резче проводит свою поэтическую мысль.

А мысль эта окрашена горячей страстью, жарким нетерпением. Каждая строфа «Заклинания» живет особой динамикой раскручивающейся пружины, которая лишь к концу своего развертывания накапливает энергию удара. Так, впечатление нарастающего напряжения, передаваемое замедленным движением параллельно построенных периодов в первой строфе, разрешается призывным восклицанием последних строк. Ритмическая энергия здесь резко возрастает. Четырехстопный ямб, приторможенный пиррихиями, стянутыми к предпоследней стопе, в финале строфы возвращается к своей идеальной норме, к четко выраженной схеме размера. Интонация резкого восклицания, ускоренное обилием словоразделов ритмическое движение последних строк взрывают окаменевшую неподвижность элегических «формул». В пронизанный фаталистическим смирением мир традиции, точно порыв ветра, врывается дыхание живой страсти. Пушкинское заклинание звучит, словно настойчивый и нетерпеливый стук в запертую дверь, перед которой лирический герой Жуковского как бы тихо склонялся в покорном ожидании.

И по мере того как нарастает от строфы к строфе это внутреннее напряжение страсти, ритмическое дыхание стиха становится все более неровным. Пиррихии, обладающие в первой строфе выраженной

устойчивостью стиховой позиции, в дальнейшем начинают все чаще перемещаться внутри строки. Уже во второй строфе смещение пиррихия ритмически выделяет необычный на фоне традиционных атрибутов поворот лирической мысли:

*Явись, возлюбленная тень,
Как ты была перед разлукой,
Бледна, хладна, как зимний день,
Искажена последней мукой...*

В четырех строках здесь развернута психологическая ситуация, отмеченная резкой индивидуальностью изображения. Неожиданный и тонкий ракурс сравнения («как зимний день»), запечатленный с безбоязненной дерзостью драматизм земной горестной муки — эти штрихи складываются в образ, который своей неповторимостью и развернутостью отчетливо противостоит следующей за ним веренице традиционных сравнений. Он нейтрализует их действие, сильно ослабленное уже одной беглостью их перечисления и кощунственным пушкинским «Мне все равно...». Это «Мне все равно...» с непредумышленной иронией, адресованной традиции, сродни зачину первой строфы.

Лирическое беспокойство, растущее по мере развития поэтической мысли, в последней строфе «Заклинания» достигает апогея. Ритмическое движение стиха теперь затруднено неожиданными интонационными поворотами, перемещениями пиррихий, все более стягиваемых к началу строки, частыми переносами, почти отсутствовавшими прежде. Ничто уже не напоминает о той закругленно-плавной, медлительной, замкнутой четким единообразием ритмического рисунка, гармонически-уравновешенной мелодии, которая господствовала в первом шестистишье начальной строфы. Ритмические изменения сопутствуют в третьей строфе мощному сдвигу лирической мысли, которая до сих пор исподволь прокладывала себе дорогу через нагромождения элегических «формул». «Отстраняя» традиционный материал и утверждая право земной горячей страсти и земной жестокой боли там, где были узаконены лишь элегические жалобы да робкая покорность судьбе, мысль эта, теперь уже не таясь, покончив счеты со старым элегическим «опытом» (от него остались лишь

«тайны гроба»), заявляет, наконец, о своей индивидуальности, окончательно раскрываясь в своем существе.

С точки зрения композиционных принципов Пушкина характерно, что это происходит именно в финале. В пушкинских лирических финалах наблюдается не только своеобразная вспышка лиризма, его высвобождение из-под напластований изобразительной стихии. В них мысль нередко утверждается в своей диалектической полноте. Здесь она поднимается на огромную высоту, вбирая в себя полярные стихии духа, сливая их в новый синтез, отмеченный мудрой зрелостью и широтой жизнеощущения. Итак, не просто смена душевных состояний, при которой одно опровергается другим, но именно синтез. Глубина и сила скорбной пушкинской рефлексии слишком велики и органичны, чтобы какой-либо мгновенный порыв жизнелюбия был в состоянии перечеркнуть их. И в финалах пушкинских стихотворений печаль рефлексии не «отменяется», а входит в новое состояние души, просветляясь от соприкосновения с ним. В этом смысле «формула» пушкинской «Элегии» «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» глубоко типологична.

У Пушкина есть и другой тип лирического финала, который строится на многозначительности сдержанного намека. Иногда ему сопутствует разрыв лирической композиции, драматический обрыв мысли, открывающий возможную перспективу лирического движения. В условиях такого финала лирическое переживание оказывается в какой-то мере завуалированным. Дело в том, что оно с самого начала заведомо скрывает в себе как некий подтекст то контрастное состояние души, присутствие которого раскрывается в намеке. И когда мы, например, в произведении «Ненастный день потух» (1824) сталкиваемся с заключительным пушкинским «*Но если...*», столь чреватым возможными душевными катастрофами, мы понимаем, что это «если» уже давно таилось за «кулисами» лирического переживания. Невысказанное, оно скрывалось за настойчивым нагнетанием атрибутов воображаемого одиночества далекой возлюбленной, точно поэт гипнотической силой самовнушения стремился утвердиться в желаемом, приглушая внутреннюю тревогу.

... Теперь она сидит печальна и одна...
Одна... никто пред ней не плачет, не тоскует;
Никто ее колен в забвенье не целует;
 Одна... *ничьим* устам она не предает
 Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных.

Никто ее любви небесной не достоин.
 Не правда ль: ты *одна...* ты плачешь... я спокоен;

 Но если...

В подобных случаях лирический финал Пушкина бросает неожиданно новый свет на предшествующее движение лирической мысли, выявляя ее психологический подтекст, окутывая ее полностью эмоциональных оттенков и в то же время приоткрывая возможность грядущих душевных коллизий.

С подобным построением лирической ситуации мы сталкиваемся и в «Заклинании», несмотря на то, что лирическая композиция здесь замкнута, а движение мысли не завершается явным обрывом.

Вернемся теперь к третьей строфе, в которой воплотилось предельное беспокойство лирической мысли, материализованное в ритмических затруднениях стиха. Подготовленная напряжением ритма, здесь появляется психологическая деталь, сосредоточившая в себе силу стихийно прорвавшегося намека:

*Не для того, что иногда
 Сомненьем мучусь... но, тоскуя,
 Хочу сказать, что все люблю я,
 Что все я твоя: сюда, сюда!*

Эта деталь появляется как бы случайно, будучи включенной в перечисление мотивов, отвергаемых поэтом. Но она завершает собой развернутую цепь отрицаний. На ней на какое-то время задерживается лирическая мысль. Следует многозначительная пауза, подчеркнутая многоточием, и ритмическое движение стиха точно натывается на внутреннюю преграду. Дальнейший ход мысли стремится сгладить впечатление проскользнувшего намека, заглушить его лихорадочно напряженной клятвой любви. Но, предназначенные затушевать тревожный и многозначительный уже по стиховой позиции мотив сомнения, последние стро-

ки, в сущности, лишь отчетливей раскрывают его истинный смысл. Теперь ясно, что сомнение посягает на неуязвимость чувства. Ведь отвергнутый мотив продолжает жить и в самой клятве. Как семантически контрастный подтекст он прячется в интонационных акцентах стиховой фразы:

*Хочу сказать, что все люблю я,
Что все я твой: сюда, сюда!*

Сомнение, отвергнутое ранее как повод к заклинанию, по существу, утверждается в этой роли. И хотя Пушкин говорит «Не для того...», мы теперь понимаем, что именно «для того». Для того чтобы заглушить в себе яд сомнения, удержать неудержимое — трагический в своих последствиях бег времени, — для этого лирический субъект сосредоточивает в заклинании всю энергию душевного порыва, для этого он вызывает к жизни мучительный образ последнего смертного томления возлюбленной: пусть видения памяти обострят ощущение внутренней вины.

Так вскрывается «потаенный» план лирического переживания, его сокровенный психологический импульс. Теперь все встает на свои места, и долгое, почти робкое, как бы кружное, движение мысли, нарастание ее тревоги получает мотивировку в самой трагичности ее истоков, в смятении перед их точным названием. А главное — лирическая ситуация стихотворения, построенная на обращении к «объекту», смещается во внутренний план, где заклятие оборачивается самовнушением, попыткой переломить равнодушие, подхлестнуть угасающее чувство, стремлением «будить мечту сердечной силой», как выразился Пушкин в стихотворении «Прощание», имея в виду тот же душевный конфликт.

В средневековом индийском эстетическом трактате «Дхванья-лока», написанном Анандавардханой (IX в.), есть характеристика особого типа поэтической образности («дхвани»), предполагающего несовпадение (или неполное совпадение) смысла и внешней структуры выражения. Анализируя одну из разновидностей «дхвани» («дхвани смысла»), Анандавардхана фиксирует случай, когда скрытый смысл поэтического образа соседствует со структурно выраженным, подчиняя его себе. Мы позволили себе этот экскурс не для того,

чтобы хоть на мгновение допустить возможность сознательного или несознательного применения Пушкиным образной структуры, берущей истоки в старой индийской поэзии. Образ пушкинского «Заклинания» включает в себя структурно запечатленный (пусть маскируемый) намек на второй смысловой план лирического переживания, и это свидетельствует об отсутствии полного совпадения с упомянутым типом поэтической образности. Индийская теория «дхвани» в интересующем нас плане примечательна тем, что она демонстрирует принципиальную возможность несовпадения в поэзии психологического импульса и запечатленной картины переживания, возможность контрастной связи между ними. И пушкинский пример показывает, что картина душевной борьбы, воплощенная в лирических формах нового времени, не обязательно выливается в зрелище открытого поединка страстей. Она может скрывать в себе завуалированные следы подавляемой, но не подавленной душевной стихии.

Вернемся, однако, к литературной традиции, на которую указывают рассыпанные в «Заклинании» элегические сигналы. Ни способ воплощения лирического переживания, ни душевная коллизия, питающая его, не имеют с этой традицией ничего общего.

В старой элегии Жуковского человеческое чувство неувядаемо именно потому, что она, в сущности, не знает иного времени, нежели время лирического «я», утверждающего автономность и незыблемость своего душевного бытия. В этой художественной картине мира и сама смерть не в состоянии прервать бесконечно льющуюся музыку души. Не случайно лирического героя Жуковского интересуют только два временных измерения мира — минувшее и будущее. Настоящее при этом выпадает из живой связи времен, поскольку в нем-то как раз ощутимей всего пульсирует реальное время, напоминающее о себе ударами судьбы, тусклыми заботами дня; ведь «довлеет дневи злоба его». Между тем «минувшее» потому является для Жуковского областью идеала, что оно сохраняет красоту, очищая ее от налета повседневности, противостоя разрушительному потоку времени. Там (в воспоминании) все вечно и нетленно, там иллюзия полной свободы, безграничной независимости духа, здесь (в реальности)

все преходяще, подвластно неизбежному разрушению, фатальному и тесному потоку бытия. «Воспоминание», «минувшее», «былое» — поэтическая утопия Жуковского, над которой не властны законы времени и пространства. С другой стороны, в «воспоминании» подтверждается могущество свободной воли субъекта, творящего свой мир, противопоставляющего себя в этом акте законам реальности.

У позднего Пушкина в душевной жизни личности и в объективном мире действительности господствует единый закон реального времени. В 1830 году пушкинская лирика буквально погружена в поток времени, биение которого исследуется в различных сферах: и на философских высотах, где мотив времени вплетается в раздумья о смерти и о смысле человеческого существования («Элегия», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»), и в размышлениях о грядущей участи поэта, где настойчиво повторяется печальная нота забвения («Что в имени тебе моем?..»), и в драматических коллизиях чувства, где время оказывается повинным в увядании любви («Прощание», «Заклинание»). Пушкинская любовная лирика 1830 года, расставаясь с романтической иллюзией вечной любви, фиксирует опустошающий бег времени с мужественной бескомпромиссностью:

*Бегут, меняясь, наши лета,
 Меняя все, меняя нас,
 Уж ты для своего поэта
 Могильным сумраком одета,
 И для тебя твой груг угас...*

Эти строки из пушкинского «Прощания» в открыто медитативной форме воплощают тему, которая в «Заклинании» уйдет в подтекст. Здесь дана и «формула обоснования» («Бегут, меняясь наши лета / Меняя все, меняя нас»), мотивирующая угасание чувства. В «Заклинании» Пушкин не вспомнит о ней, ибо возможность объективной мотивировки сомнения будет отсечена острым ощущением трагической вины. Ведь ракурс темы изменится (хотя существо ее останется тем же): лирическая ситуация будет предполагать реальную (а не метафорическую, как в «Прощании») смерть возлюбленной.

Тесная внутренняя связь этих стихотворений Пушкина, близких и по времени написания, очевидна. Это

связь такого рода, при которой одно лирическое высказывание дополняется другим, договаривается недоговоренное, уточняются акценты. И в «Прощании» новая трактовка лирического конфликта связана с переосмыслением жанровой стилистики, на этот раз энергично оттесняемой индивидуальными ассоциациями поэтического слова. Так, проскользнувший во второй строфе привычно элегический оборот «могильным сумраком одета», подключенный к иному психологическому контексту, обнаруживает неожиданное смещение смысла. Метафора семантически «удваивается». По традиции обращенная к реальности, она теперь целиком погружена в психологический план, живописуя умирание любви. Над старым, привычным метафорическим смыслом надстраивается непривычный, неповторимый, навеянный образными связями нового контекста. <...>

Вопросы и задания

1. В чем особенность элегического стиля Пушкина?
2. Объясните, в чем заключается процесс размывания жанровых барьеров в элегиях А.С. Пушкина 20-х годов и возвращение его к традициям в 30-е годы?
3. Воссоздает ли Пушкин элегическую по стилистике балладу В. Жуковского в элегии «Заклинание»? Докажите или опровергните на примерах из текста.
4. В чем своеобразие финалов пушкинских элегий?

Е.В. Невзглядова

ВОЛНА И КАМЕНЬ

ТРАКТАТ О СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ *

1

...Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень...

Пушкин

Стихи и проза всегда тяготели друг к другу; с течением времени они все больше нуждались во взаимной поддержке, добрососедски одалживались друг у друга.

* Печатается по изд.: Звезда. 1998. № 6. С. 196–207.

«Стих от прозы не бегаёт, наоборот», — сказал поэт. Стиховые приемы в прозе тоже никого не удивляют. И все-таки стихи и проза возникли и существуют как два противостоящих друг другу вида речи, находящиеся в коррелятивных отношениях: что не стихи — то проза и что не проза, то — стихи. Какое-то самое главное, природное отличие всегда ощущается, как бы близко они ни сходились. «Какое-то». Какое же? Каков речевой механизм стиха, чем стихотворная речь отличается от естественно-прозаической? Каким образом в речи возникает та особенная прелесть, та чисто стиховая «сладость», которая испокон века прельщала поэтов, которая, надо надеяться, не наскучила и читателю?

Мне случилось года два назад на вопрос одного поэта, чем я занимаюсь, ответить, что я выясняю разницу между стихом и прозой. Поэт улыбнулся и вежливо промолчал. Ему показались смешны ученые поиски разницы, которая сама бросается в глаза и только слепому, точнее, глухому не очевидна. Он, как говорится, по-своему прав. Но эксплицировать интуицию не всегда просто и всегда важно. Объяснить ощущение — этим часто занимается наука, не только гуманитарная. *Что такое поэзия, как что такое любовь?* — наука не спрашивает (Спроси пыль на дороге, спроси падающий желтый лист — помните у Гамсуна? — как-то так). Но *что такое стих* с точки зрения языка? — вопрос точный и требующий дисциплинированного ответа. Понять разницу в речевых конструкциях стиха и прозы пытались с момента осознания стихотворного искусства, и прежде всего этим занялись поэты: как ни странно, понимание в данном случае имеет связь с непосредственным интуитивным восприятием поэзии. О стихе написано столько, что книгами и статьями, посвященными этой проблеме (не поэзии вообще, а именно стиху как форме речи), можно заполнить не один библиотечный стеллаж. Так и вижу этот зал, украшенный портретами наших замечательных филологов, от Третьяковского и Ломоносова до ныне здравствующего Михаила Леоновича Гаспарова — Пешковский, Томашевский, Ярхо, Якобсон, Тынянов, Эйхенбаум, Жирмунский, Шенгели, Поливанов, Тарановский, Лотман...

Стихи — звучащая речь. Это признают все. Но почему? Почему «Мой дядя самых честных правил»

звучит, а «Гости съезжались на дачу» не звучит? «В поэзии важен токмо звон», — говорит Третьяковский. Это не может быть конвенциональным свойством поэзии, в этом должно быть повинно устройство стихотворной речи. Вместе с тем лингвисты пришли к выводу, что нет языковой разницы между стихом и прозой, ведь стихотворная речь состоит из обычных фраз (предложений). Считается, что нет такого одного признака, по которому можно было бы определить стихотворную речь. Решаюсь сказать сразу: это не так. Есть такой признак, стихотворная речь *в принципе* устроена иначе, чем прозаическая. Но рассказывать об этом имеет смысл только тем, кто имеет специальный интерес к языку, к устройству речи. Осмелюсь повторить слова швейцарского филолога прошлого века Йоста Винтелера (которым восхищался Роман Якобсон и которому многим был обязан Альберт Эйнштейн), предпославшего своей книге о керенцком говоре в кантоне Гларус следующее заявление: «Моя работа в своей основе адресована тем читателям, которые способны понять языковую форму как проявление человеческого духа, связанное с духом гораздо теснее и шире, чем даже совершеннейшие произведения литературы».

Известно, что ни метр, ни ритм, ни рифма не являются определяющими признаками стихотворной речи. Существует метризованная проза (например, «Петербург» А. Белого), рифмованная проза (например, «Кола Брюньон» Р. Роллана), существует аллитерированная проза. Заимствуя у стихов их признаки, проза остается прозой. С другой стороны, есть верлибр — свободный стих, в котором нет ни одного стихового признака, *кроме записи стиховыми строчками*. (Но в какие бы прозаические одежды ни рядились стихи и какими бы стиховыми признаками ни украшалась проза, мы отличаем одно от другого, подобно тому как, при всей феминизации мужской моды и маскулинизации женской, всегда отличим мужчину от женщины, а редкие исключения, которые попадают, маргинальностью лишь подтверждают неизбежность естественного отличия.)

Прошу заметить оговорку: *кроме записи стиховыми строчками*. Это единственный признак, неоспоримо

принадлежащий только стихотворной речи. Если прозу «разрубить» на стиховые отрезки, говорит Гаспаров, то от такой «рубки» она станет стихами. Стихи — это речь, поделенная на сравнительно короткие отрезки. Но зачем, почему? И есть ли какая-то связь между делением на отрезки и Поэзией? Установилось мнение, что благодаря этому делению стиховые отрезки приобретают способность *соотноситься* и *соизмеряться* друг с другом (так вослед Томашевскому считают Гаспаров, Руднев, Богомолов и др.). Но в прозаическом тексте близлежащие фразы тоже взаимно соотносятся и соизмеряются: если автор употребил подряд три коротких предложения, можно, как говорили в старину, биться об заклад, что четвертое будет длинным: в этом ощущается потребность и именно потому, что мы *соотносим* и *соизмеряем* последующие высказывания с предыдущими.

Получается, что между стихами и прозой нет строгой границы, что прав Томашевский, который, будучи последовательным, говорил о наличии промежуточной пограничной полосы между стихами и прозой: стихи заходят на территорию прозы и наоборот, как наречие одной местности плавно перетекает в наречие соседней.

Можно было бы на этом и остановиться, тем более, что известен такой жанр, как «стихотворение в прозе». Но выходит, что стихи — это просто некое сгущенное качество прозы. Интуиция протестует, внутренний компас говорит нам, что проза есть проза, стихи есть стихи, как «Запад есть Запад, Восток есть Восток». Кроме того, стихи всегда пишутся отдельными строчками. Что за этим стоит? В языке каждый знак имеет значение. И как бы мы ни изменили фразу, хоть самым малым значком, — изменится ее смысл. Язык — самый таинственный, но и самый точный инструмент, спущенный нам с небес, не менее Божественный, чем та дудочка, что была сброшена богиней Афиной. Надо только прислушаться.

*А! Ты гумал, я тоже такая,
Что можно забыть меня...*

Представим, что восклицательного знака после «А» нет, тогда это «А» будет звучать иначе и значить совсем другое, не так ли?

Речь состояла более из пауз...

Бродский

Вернемся к нашим отрезкам. Каждый стиховой отрезок заканчивается паузой. Пауза — способ членения речи; синтаксические группы слов (синтагмы) образуются при помощи пауз. Но стиховые паузы не похожи ни на одну из тех, что встречаются в прозаической речи. Они не синтаксические, не экспрессивные, возникающие при эмоциональном выделении смысла или просто от волнения, это и не паузы колебания, когда говорящий еще не выбрал слова, сделав невольную остановку в речи. Стиховые паузы, членящие стихотворную речь на отрезки, бессмысленны, они похожи на музыкальные. Современная поэзия, как всякое искусство, стремящаяся проявить как можно более полно свою природу, не случайно осмеливается употреблять такие переносы (анжамбманы), которые прежде считались бы нарушением правил и были невозможны. Например, у Бродского:

*Ты не ответишь мне
не по причине
застенчивости и не
со зла и не
затем, что ты мертва...*

Обе паузы после частицы «не» логически бессмысленны. Но они дозволены самой конструкцией стихотворной речи, состоящей из отрезков, не согласованных с синтаксическим членением. Будучи бессмысленными, они выполняют вполне осмысленную роль: они *меняют интонацию речи*. Фраза, которая обрывается стиховой паузой, интонационно звучит особым образом. Но и фраза, которая заканчивается двойной паузой — стиховой и синтаксической, их совпадением (наиболее частый случай) — тоже звучит иначе, чем не имеющая стиховой паузы.

*Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом...*

Чтобы почувствовать метрическую организацию (четырёхстопный ямба), придется сделать по 3 ритмических ударения в каждом стихе, что выразится в осо-

бой монотонно-перечислительной интонации (*Белеет, парус, одинокий...*), не похожей на обычную повествовательную: *Белеет* (подъем голоса) *парус одинокий* (каденция). Не что иное, как стиховая пауза заставляет ощутить присутствие в речи метра. Возьмем для примера такое придаточное предложение: «*в то время, как мы, замолчав, старались не видеть, что творится в Зазеркалье...*». Синтаксическими паузами оно может быть поделено на синтагмы: *в то время, / как мы, замолчав, / старались не видеть, что творится в Зазеркалье...* Или, например, так: *в то время, как мы, / замолчав, старались не видеть, / что творится в Зазеркалье...* Синтаксические паузы не позволяют почувствовать, что перед нами — метрическая речь, шестистопный ямба:

*В то время, как мы, замолчав, старались
Не видеть, что творится в Зазеркалье...*

Только стиховая пауза после слова «старались», разбивающая естественно-речевую синтагму «старались не видеть», отсылает нас к ахматовским строчкам из «Северных элегий», дает возможность услышать размер.

Подобных примеров можно привести множество. С другой стороны, рекомендую проделать такой опыт: взять 3-й том собрания сочинений Довлатова, открыть повесть «Иностранка» где-нибудь в середине и записать любой абзац стиховыми строчками. Обнаружится, что эта повесть почти сплошь написана двусложником, она метризована. Обычно читатель этого не замечает; только после того, как привлекается действие стиховой паузы, в результате определенного интонационного изменения становится ощутим заложенный в этот текст метр.

Не метрическая организация является причиной стиховой паузы, а наоборот. Это важно потому, что не всякие стихи имеют метрическую организованность, но всякий стих оканчивается стиховой паузой, независимо от того, совпадает она с синтаксической или нет. Поскольку пауза обозначена в тексте графически и она меняет, как мы говорили, интонацию речи, можно утверждать, что специфическая интонация стихотворной речи (о ее специфике мы еще будем говорить) *вписана* в стихотворный текст.

В начале века среди филологов широко дискутировалась проблема мелодики стиха. Немецкие ученые —

Сиверс и его школа, а у нас Эйхенбаум — полагали, что мелодика (повышения и понижения тона голоса) является основным композиционным фактором стиха, и пытались доказать, что она вписана в текст. Для этих предположений были все основания. Стоит только вспомнить многочисленные метафоры к поэзии и поэтическому творчеству, связанные со звуком голоса: пушкинское «для звуков жизни не щадить», «Тебе — но голос музы темной Коснется ль сердца твоего...», Баратынского — «И отрываюсь, полный муки, От музыки, ласковой ко мне. И говорю: до завтра, звуки, Пусть день угаснет в тишине». Подобных высказываний в поэзии так много, что перечень их мог бы составить объемистый том. Так чувствуют поэты. Но и ученые тоже «чувствовать умеют», по крайней мере некоторые из них. А.М. Пешковский писал: «Мы все непосредственно чувствуем, что мелодия — это тот фокус, в котором скрещиваются и ритм, и синтаксис, и словарь, и все так называемое „содержание“ ...» Если под слово «мелодия» подставить «интонация», все становится на свои места. Мелодия речи может быть очень разной при чтении стихов. Блок свои *напевные*, по классификации Эйхенбаума, стихи читал скупно, сухо, с большими паузами, тогда как Ахматова свои *говорные* — напевно и протяжно. Но интонационно чтения поэтов с самой разной художественно-идеологической ориентацией абсолютно сходятся в одном: поэты читают, подчеркивая ритм, то есть вытесняя фразовую интонацию специфически стиховой. Вспоминая чтение поэтов (в частности, Михаила Кузмина), Н.Н. Берберова пишет: «Он сильно пел, но пение это было тогда чем-то почти обязательным для поэтов. Об этом пении (не Кузмина только) Мережковский говорил мне однажды (в Париже, в 1928 году), что „оно идет от Пушкина“ — так ему объяснил когда-то Я. Полонский, которого он знал в молодости глубоким стариком. Полонский, видимо, соблюдал традицию и всегда тоже читал напевно... Пел и Тютчев, по словам Полонского, и вообще только актеры в то время рубили стихи и читали эмоционально, подчеркивая, как в прозе, знаки препинания и интонацию, так что и рифмы слышно не было...» Не только поэты, и ученые тоже думают, что напевное чтение стихов — это декламаторская манера, установленная

традицией. Однако причина особого чтения — не в традиции. Обозначенная в стихотворном тексте пауза, которой кончается стихотворная строка, влечет необходимость чисто ритмических ударений, зачастую во все вытесняющих фразовую интонацию. Монотонное чтение, таким образом, — следствие деления на стиховые отрезки.

Наблюдения над «бессмысленной» стиховой паузой приводят к неожиданному заключению: *стих — интонационное явление*. Любой текст, прочитанный со стиховой интонацией, становится стихами. Интонация — вот тот речевой фактор, который отличает стихи от прозы.

Возьмем газету. «Министр внутренних дел Италии предупредил сепаратистов из так называемой Северной лиги, что оскорбление государственного флага является уголовным преступлением и может привести их за решетку» («Известия», 20 сентября 1997). Запишем этот текст стиховыми отрезками, то есть введем в него асемантические стиховые паузы:

*Министр внутренних дел Италии
предупредил сепаратистов из
так называемой Северной лиги,
что оскорбление государственного
флага является уголовным
преступлением...*

Придется читать этот текст совсем иначе, для того чтобы он прозвучал стихами, — с бессмысленными, чисто ритмическими ударениями, как-нибудь так: министр, внутренних, дел, Италии... Особенно бессмысленным должно быть ударение на предлоге «из» в конце второго самодельного стиха. Но именно оно не оставляет никакого сомнения в том, что читаются стихи, — представим, что чтение доносится из соседней комнаты и плохо слышны эти малоподходящие для поэтического текста слова.

Так звучит стихотворная речь независимо от ее содержания и качества, независимо от того, кем она читается, независимо от того, читается она вслух или про себя. Такова ее конструкция. Звучащая конструкция. В отличие от синтаксической, которая может быть прочитана одними глазами. Если речевое явление образуется не синтаксическими средствами, а интонационными (пауза, напомним, — компонент интонации),

значит, оно озвучено, по крайней мере в воображении. Вот почему стиховеды говорят, что стихи — звучащая речь, — наперекор лингвистам, не делающим разницы между молчаливым письменным текстом прозы и письменным стихотворным текстом.

Мы говорим сейчас не столько о поэзии, сколько о стихотворной речи, о ее устройстве (не забывая, впрочем, о связи этих явлений), и пусть наши примеры не удивляют — ведь качество поэзии обобщению не подлежит. И сколько угодно стихов, имеющих метрическую организацию и рифму, построенных по всем правилам версификационного искусства, не могут быть причислены к поэзии, каждый знает такие примеры. А проза, выполненная по прозаическим правилам и конститутивно не отличающаяся от естественно-прозаической речи, может быть исполнена самой высокой поэзии. В искусстве слова нет такой оппозиции: поэзия — проза. Только: стихи и проза.

3

Не уставая рвать повествованья нить...

Мандельштам

Актеры читают стихи не так, как поэты. Существует даже понятие «актерское чтение». Вместо ритмических ударений употребляются фразовые, то есть смысловые. Тем самым игнорируется стиховая структура, которая отражена в стихотворной записи. Можно смело сказать, что такое чтение — неправильное: пустых знаков на письме нет; если текст поделен на отрезки, оканчивающиеся стиховой паузой, ее следует сделать при чтении, графическое членение должно иметь акустическое выражение. (С точки зрения стиховой конструкции, скорее можно оправдать отсутствие знаков препинания — некоторые поэты не ставят ни точек, ни запятых, ни тире, подчеркивая тем самым чисто ритмическую организацию речи, как бы вынося за скобки ее логико-грамматическое строение.)

*Выхожу один я на дорогу,
Сквозь туман кремнистый путь блестит...*

Можно эти стихи прочитать так:

*Выхожу́, один я, на доро́гу,
Сквозь тумáн, кремни́стый, пу́ть, блестит...*

А можно и так:

*Выхожу один я, на дорогу,
Сквозь туман, кремнистый путь, блестят...*

Можно и предлог «сквозь» поставить под ударение: знаете такие завывания с выделением каждого слова? — сквозь, туман, кремнистый, путь...

Теперь представим себе предложение «Выхожу один я на дорогу» в системе прозаической речи. Тогда произвол в ударениях невозможен. Он внесет неизбежную в этом случае смысловую путаницу. В прозаической речи если я говорю: «выхожу на дорогу», — то это значит, что я сообщаю, куда я выхожу, если же я говорю: «выхожу один я на дорогу», — то это высказывание о том, как, с кем я выхожу. «Выхожу один я...» выражает, соответственно, иной смысл.

Эти существенные смыслы почему-то становятся несущественными в стихотворной речи. Почему?

Ударение, пауза, запятая... боже мой, какая сухая материя и что за мелочи! Да, скажу я, да, пауза, запятая! Запятая, как известно, может стоять человеку жизни, вспомним хрестоматийную телеграмму: «Казнить нельзя помиловать». А пауза, между прочим, может быть и сухой и влажной. «И с влажной запинкой / Читала... двух-трех слов припомнить не могла...» Интонация — душа предложения. В ней мы передаем так много, как, может быть, и не хотим передать. Этой мимикой души владеют только настоящие поэты. Фиксировать ее на письме трудно. Многие интонационные явления относятся к экстралингвистическим и не рассматриваются учеными, потому что письменная прозаическая речь не способна их удержать, они неотъемлемы от звука голоса и слишком свободно крепятся к логико-синтаксическому каркасу речи. В самом деле, мы даже о смерти можем сообщить радостным тоном. Как быть прозаику? Только ремаркой, вроде: «радостно сказал он» — можно дать понять... А вот у Баратынского в его «Пироскафе» — «Дикою, грозною ласкою полны, / Бьют в наш корабль средиземные волны...» — какая энергичная, «говорящая» радость сама звучит и не просит никаких определений, какой очевидный у нее характер, сравним, например, с нежной (пушкинской) радостью: «Пью за здравие Мери, / Милой Мери моей. / Тихо

запер я двери / И огин без гостей...» Но вернемся к скучной стиховой материи.

М.Л. Гаспаров назвал стиховую интонацию «интонацией повышенной важности», оттого что поэты делают ударения почти на каждом слове, выделяя их смысл, повышая его важность. Но подчеркивать смысл *каждого* слова — все равно что отменять важность: при отсутствии выделения *одного слова за счет другого* происходит нивелирование смысла, уравнивание всех значений. Чем же отличается монотонно-перечислительная интонация стихотворной речи от повествовательной интонации прозы? Проза тоже может читаться монотонно, и это бывает куда приятней, чем «расцветченное» актером-декламатором *выразительное* чтение.

Повествовательная интонация, производящая выделение одного смысла за счет другого, оформляет логико-грамматическую конструкцию речи, предназначенную для сообщения. Логико-грамматическая иерархия элементов речи существует для удобства передачи смысла и имеет аналог в повествовательной интонации. Повествование — сообщение, и это отражено во фразовой интонации, имеющей *сообщительный*, или *агрессивный* характер. Все, что мы говорим и пишем, в силу логико-грамматических форм языка, *агрессовано*. Печать адресованности лежит на любом прозаическом высказывании, даже если оно обращено говорящим к самому себе: адресация — следствие фразового ударения, реально существующего не только в устной, но и в письменной речи. (Когда мы говорим: «Завтра уеду», — мы как бы отвечаем на произнесенный вопрос собеседника: «Когда?».)

Иное дело — стихи, в которых беспорядочность, бессмысленность ударений узаконена как бы негласным правилом. Никаким другим образом этой странности не объяснить, как только признанием того, что в стихе ударения не имеют отношения к смыслу (могут не иметь, мы это видели!). Стиховые ударения, так же как стиховая пауза, бессмысленны. Они в этом отношении похожи на музыкальные. Как будто в стихах мы не говорим, а поем текст на невыразительный в музыкальном отношении мотив: *тата, тата, тата, тата* (буря, мглою, небо, кроет...). Известные поэтические сравнения стихотворчества с пением имеют, оказывается,

точный смысл, с точки зрения лингвиста: речь и в самом деле употребляется в функции пения — *она перестает быть адресованной*. Песня, хотя ее можно спеть кому-то, лишена той адресованности, которая характерна для речи.

В лирике нередко фигурирует одна лишь стиховая интонация, полностью вытеснившая фразовую, и тогда ее *неадресованный* характер легко улавливается. Такие предложения, как: «Был вечер. Плакала трава...» (Фет) или: «Не слышно птиц. Бессмертник не цветет» (Мандельштам), — когда они составляют стиховую строку, невозможно произнести тоном сообщения, с отчетливым мелодическим разделением на субъект и предикат, каким обычно произносятся такие конструкции в прозе, это разрушило бы стихи. Вспомним, например, пастернаковское «Определение поэзии»:

*Это — круто налившийся свист,
 Это — таянье сгавленных льдинок,
 Это — ночь, легящая лист,
 Это — двух соловьев поединок.*

Интонация, образуемая чисто ритмическими, «музыкальными» ударениями, отрицает собеседника; сравним ее с повествовательным, адресованным перечислением: напишу *письмо, пойду на почту, отправлю корреспонденцию...* Если мы с такой интонацией прочитаем пастернаковские определения (*круто налившийся свист, таянье сгавленных льдинок...* и т. д.), они покажутся нелепыми и смешными. Это «определение» поэзии работает только при специфически стиховом произнесении.

Разумеется, повествовательная интонация может сохраняться в стихотворной речи, так и происходит в повествовательных жанрах — поэмах, дружеских посланиях, мадригалах и т. д., когда необходимость в ней обусловлена повествовательным содержанием. («*Огнажды в студеную зимнюю пору / Я из лесу вышел, был сильный мороз*».) Но наличие размера ощущается только благодаря ритмическим, бессмысленным ударениям, создающим специфически стиховую *интонацию неадресованности*.

Кажется, что это более или менее известно: стихи звучат монотонно, потому что ритмично. Но дело совсем не в этом, а в том, что стиховая интонация, обу-

словленная музыкальным ритмом, и повествовательная интонация прозы, обусловленная фразовым ударением, представляют собой два конфликтующих интонационных типа, на которых и основаны эти два вида искусства. *Интонация неадресованности, противостоящая повествованию, — необходимое и достаточное условие для возникновения стихотворной речи.* Можно убрать из стихов все прочие их признаки — метр, рифму, аллитерации — и оставить только одно членение на стиховые отрезки, обозначив тем самым необходимость интонации неадресованности, и стихи будут стихами, верлибром. Так фокусник постепенно вытаскивает из-под лежащего на возвышении человека все подпорки, оставляя лишь одну, в изголовье, — и тот каким-то чудом продолжает лежать, не падая.

*...Сегодня день моего рождения;
 Мои родители, люди самые обыкновенные,
 Держали меня в комнатах до девятилетнего возраста,
 Заботились обо мне по-своему,
 Не пускали меня на улицу,
 Приучили не играть с дворовыми мальчиками,
 А с моими сестрами сидеть скромно у парадной лестницы
 На холщовых складных табуретках...*

В этом верлибре С. Нельдихена, по содержанию представляющем собой сообщение, художественный эффект создается именно контрастом между повествовательным (адресованным) смыслом и неадресованной (неповествовательной) интонацией, вводимой стиховой записью.

4

Нет, не с тобой я сердцем говорю...

Лермонтов

Мандельштам заметил, что поэт отличается от обычного человека тем, что его речь не обращена к собеседнику. Бормоча, он ведет себя, как безумец. «Обыкновенно человек, когда имеет что-нибудь сказать, идет к людям, ищет слушателей, поэт же наоборот, бежит „на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы“. Ненормальность очевидна...» — говорит Мандельштам. И дальше: «Страх перед конкретным собеседником... настойчиво преследовал поэтов во все

времена... Отсюда пресловутая враждебность художника и общества. Что верно по отношению к литератору, сочинителю, абсолютно неприменимо к поэту. Разница между литературой и поэзией следующая: литератор всегда обращается к конкретному слушателю, живому представителю эпохи... Другое дело поэзия. Поэт связан только с провиденциальным собеседником. ...Ухо, которое насторожилось, чтобы слушать, может расположить к вдохновению кого угодно — оратора, трибуна, литератора — только не поэта...»

Мы уже говорили о неадресованности стихотворной речи, интонационной неадресованности: ее конструкция отвечает тому свойству поэзии, о котором сказал поэт. Небезынтересно в этой связи обратить внимание на количество обращений, которыми пестрит лирика, которыми она демонстративно отличается от повествовательной прозы. В прозе обычно обращения фигурируют только в диалогах, не в авторской речи. В стихах одно только множество посланий, образующих отдельный лирический жанр, говорит само за себя. По этому поводу необходимо заметить, что интонация неадресованности свободно и легко сочетается с наличием в речи грамматической категории обращения. Фразовая интонация, характерная для подобных обращений, присутствует здесь в той мере, в какой она не мешает интонации неадресованности.

Кроме того, нельзя не заметить, что в лирике часто встречаются «странные», чуждые прозе обращения к неодушевленным предметам. Фиктивные адресаты, имитация обращений. К облаку, саду, письмам, бокалу, чернильнице, тени... «*Простите, милые досуги...*» Трудно себе представить реальную речевую ситуацию, в которой возможно такое обращение. В стихах, однако, это не кажется странным.

*Давно забытые, под легким слоем пыли,
Черты заветные, вы вновь передо мной...*

Лирическому поэту очень удобен этот прием: обращение вклинивается между автором и читателем, подчеркивая, что поэт адресует не к читателю, оно «рвет повествованья нить» вводным элементом. В тех случаях, когда поэт обращается к любимой женщине или другу, адресата можно считать если не условным,

то все же некоей промежуточной, что ли, инстанцией на пути к провиденциальному собеседнику. Ведь стихотворная речь произносится иначе, чем прозаическая, и это произнесение, это звучание что-то значит (в речи не может быть не значащего звучания). Скажем, такой вопрос: «*Что же ты потупилась в смущенье?*» — при обычной, естественно-речевой ситуации мог бы прозвучать очень по-разному: и ласково-укоряюще, и недоуменно-холодно, и даже возмущенно. Чтобы услышать в этом вопросе стихи, надо ввести ритмическую монотонию, которая всегда отсылает «в никуда», направлена мимо собеседника, зачастую вступая в конфликт с логико-грамматическим содержанием речи.

Тут кроется одно очень важное свойство лирики. Возьмем предложение: «Принесли букет чертополоха и на стол поставили...» Это типичное сообщение, повествование, которое произносится «сообщительным», повествовательным тоном. Теперь вспомним стихи Заболоцкого:

*Принесли букет чертополоха,
И на стол поставили, и вот
Предо мной пожар и суматоха,
И огней веселый хоровод.*

Ритм заставляет произносить эти слова с некоторой припрыжкой, раскачкой. Но что бы ни сообщалось автором стихотворных строк, произносит-то их читатель. Раскачиваться нельзя от третьего лица; произнося эти стихи, читатель сам начинает говорить мерной речью. Момент *подражания* авторской речи здесь особый, это не имитация чужой речи, как бывает в прозе, когда персонаж наделен какой-то речевой особенностью. Например, Денисов в «Войне и мире» картавит, заменяя звук «р» звуком «г». Читатель, читая его слова, копирует речь указанным образом. Иное дело — особенность стихотворной речи. Она не копируется, а воспроизводится. Следуя этой особенности, читатель не изображает авторскую речь, а присваивает ее. Заимствование способа произнесения приводит к присвоению речи поэта. Читатель прозы может в любой момент отказаться от диалектных особенностей и дефектов произношения — не произносить, а просто принять их к сведению. В стихах отказ от особой

манеры произнесения разрушителен для текста и, как правило, невозможен.

*В огромном городе моем — ночь.
Из дома сонного иду — прочь.
И люди думают: жена, дочь —
а я запомнила одно — ночь.*

Здесь ритмическая пауза после четвертой стопы похожа на запинку в речи. Читатель, вынужденный запинаться, запинаясь, так сказать, от своего имени, он не изображает особенность цветаевской речи, а принимает эту особенность как собственную. Тем самым, проявляя слишком, что ли, телесное участие в речи, он присваивает эту речь. Он как бы оспаривает ее авторство. В лирике первое лицо говорящего экспроприруется читающим. «*Узнаю тебя, жизнь, принимаю / И приветствую звоном щита*» — не Блок сообщает о себе читателю, а читатель говорит о себе словами Блока.

Смысл, который выражается стиховой интонацией, как бы выдается на предъявителя, он принадлежит говорящему. Читатель лирических стихов исполняет роль поэта, невольно отождествляется с ним самой стихотворной речью. Читая стихи (неважно — вслух или про себя), читатель становится адресантом, потому что не мотивированный ситуацией способ произнесения речи заставляет его быть не столько слушающим, сколько говорящим. Нельзя сказать, что поэт не имеет в виду читателя («...и на земли мое Кому-нибудь любезно бытие. Его найдет галекий мой потомок...»), но он к нему не обращается, он знает, что так читатель вернее найдет его, найдет, отождествившись с ним.

В этих условиях произвольной подстановки, когда адресат становится адресантом, можно говорить не только об отсутствии адресата, но и об отсутствии сообщения как такового. Такая речь не имеет характера рассказа по той причине, что обслуживающая речевую логику повествовательная интонация заменена в ней перечислительной монотонией. Содержание этой речи может по видимости ничем не отличаться от содержания речи, обращенной к конкретному собеседнику, но интонационное изменение преобразует сообщение в *говорение* — разговор с самим собой, с Небесами, с «провиденциальным собеседником».

Отсутствие сообщения отнюдь не означает отсутствия сведений в речи, информации. Только информация интонационно не носит информирующего характера; сведения как бы не имеют осведомительной цели. В лирике *характер речи* меняется. Конечно, читатель принимает заключенные в стихах сообщения: *Принесли букет чертополоха; Я памятник себе воздвиг нерукотворный; Приятель строгий, ты не прав...* и т. д. Он, конечно же, понимает, что это Пушкин, а не он, читатель, воздвиг себе памятник, и, разумеется, не приписывает себе его достоинств. Под «строгим приятелем» Баратынского он может иметь в виду какого-то своего приятеля, а может никого не иметь в виду, даже если знает, что это обращение адресовано Фаддею Булгарину. Присвоению подвергается сам процесс речи.

Лирические стихи — говорение. Поэт, как бы отвернувшись от читателя-слушателя, говорит сам с собой, и читатель, по его замыслу, должен сделать то же самое.

Часто привычка к стихам, к стихотворной речи, точнее, к произвольному отождествлению ее с естественно-прозаической оставляет за пределами внимания чисто стиховой, интонируемый смысл. Интонация вообще часто не замечается, ей отводится роль аккомпанемента при лексико-грамматическом значении фразы. Стиховое преобразование речи остается незамеченным, воспринимается лишь пересказываемое содержание. Поэтому так важно обнаружить смысл перечислительной монотонии, отличающей стихотворную речь от прозаической, тот *прибавочный* смысл, о котором можно сказать словами поэта: «И, мнится, сердцем разумею речь безглагольную твою».

5

Какой-то звук щемящий, посторонний...

Кушнер

Прибавочный звук, который образуется при помощи стиховой паузы, монотонный ритмичный звук стихотворной речи, как выяснилось, — не декламативная манера, а важнейший структурный признак стихотворной речи, тот самый речевой элемент, который образует стих. Стих — это форма речи, оканчивающаяся асемантической паузой. Установив это, мы вправе задать-

ся наивным и как бы не вполне научным вопросом: зачем?

Прежде всего затем, что в результате действия описанного механизма в письменный текст получает доступ такой элемент устной речи, как интонация. Интонация в письменной прозаической речи всецело зависит от синтаксиса. Вместе с тем эмоция, передаваемая интонацией, придает речи неповторимую индивидуальность и несравненное разнообразие. Как ее обозначить? «Радостно воскликнула она», «печально заметил он», «с удивлением спросили они»... Но назвать чувство («радостно», «печально», «с удивлением») еще не значит его выразить. В письменной речи для того, чтобы в тексте появились печаль, радость или удивление, прозаику и поэту нужно употребить разные усилия. «...Надеюсь, однако, что все произошло без особых хлопот? — Ах, нет, Петр Петрович, мы были очень обескуражены, — с *особой интонацией* поспешила заявить Пульхерия Александровна...» Достоевского трудно заподозрить в литературной беспомощности, в страхе перед словом. Он не то чтобы не нашел нужного слова, — он понимал, что *не называя* можно добиться большей выразительности.

Именно не названная появляется эмоция в стихотворном тексте. Как это происходит?

Стиховая интонация возникает независимо от лексико-грамматического содержания, о ней можно сказать то же, что Томашевский сказал о членении стихотворной речи: «Оно не вытекает из природы высказывания, а мыслится вне его». Интонация, свободная от синтаксиса и лексики, характерна для устной речи. В самом деле, мы даже не замечаем, до чего своеобразна и прихотлива бывает интонация, как отличается порой интонируемый смысл от выражаемого словесно и с каким трудом подчас поддается передаче в письменном прозаическом тексте.

Как ни странно, именно стиховая монотония способна передать все те интонационные нюансы, которые утрачиваются при переводе устной речи в письменную — скажем, при расшифровке магнитофонной записи. Дело в том, что *унифицированное звучание является фоном для сопоставления разнородных языковых факторов, из которых состоит речь*. Скажем, длина

слова в прозаическом тексте — количество слогов в слове — сама по себе ничего не выражает. В стихе этот фактор становится заметным и значимым оттого, во-первых, что речь звучит, и, во-вторых, оттого, что ее звучание унифицировано. Оно служит «основанием для сравнения» — короткого слова с длинным, ударного — с безударным, звонких согласных с глухими, одной синтаксической формы с другой... Поистине все сравнимо со всем в стихотворной речи и «воздух дрожит от сравнений», как сказал поэт.

В стихах звук голоса получает различную длительность и интенсивность, то есть те самые свойства, при помощи которых интонация выражает эмоции. В известной статье «Как делать стихи?» Маяковский пишет: «Десять раз повторяю, прислушиваясь к первой строке:

Вы ушли ра ра ра в мир иной, и т. г.

Что же это за „рарара“ проклятая, и что вместо нее вставить? Может быть, оставить без всякой „рарары“:

Вы ушли в мир иной.

Нет!.. без этих слогов какой-то оперный галоп получается, а эта „рарара“ куда возвышеннее». Интересно, что «возвышенная рарара» в его стихах приобретает вид самого прозаического разговорного выражения: *как говорится (Вы ушли, как говорится, в мир иной)*. В системе прозаической речи предложение *Вы ушли в мир иной* по смыслу куда серьезнее и потому возвышеннее, чем предложение *Вы ушли, как говорится, в мир иной*, снабженное отчуждающей иронией. Очевидно, что возвышенность смысла здесь возникает исключительно за счет длительности звучания, увеличения количества слогов.

Исконные признаки звука — длительность и интенсивность, — всегда нечто выражающие в устной речи, как бы переносятся, возвращаются из устной речи в письменную.

*О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней...*

Лишний по сравнению с метрической схемой первого стиха слог (и-су-е-вер-ней) дает ритмико-мелодический сбой; спотыкаясь о лишний слог, мы с неизбеж-

ностью что-то выражаем, звук голоса интенсивностью (ударениями) и длительностью (количеством слогов в стопе, в стихе) о чем-то говорит — именно этими средствами в устной речи мы выражаем эмоции. За счет четырех безударных слогов, нарушающих ритмическое ожидание, мы ощущаем особенность менее бодрого, что ли, на склоне лет чувства. Ритмическая монотония в обход грамматики соединяется со смыслом, как это происходит в разговоре, когда мы в смущении ли, в радости, нехотя или оживленно чуть замедляем или ускоряем речь, невольно, едва заметным изменением звука голоса выдавая свои чувства. Пусть это не удивляет. А.А. Потембня писал: «Человек невольно и бессознательно создает себе орудия понимания... на первый взгляд непостижимо простые в сравнении с важностью того, что посредством их достигается».

Тем же механизмом охвачен и тембр. Например, два стиха: «*По небу полуночи ангел летел...*» и «*Как ныне сбиратся вещей Олег...*» и метрически, и ритмически совпадают. Но пушкинский стих энергичен, в отличие от лермонтовского, элегического, потому что ритмическая монотония непосредственно реагирует на различный смысл, требующий определенной тембровой окраски. Как ни удивительно, но по отношению к воображаемому звучанию можно и должно говорить не только о длительности и интенсивности, но также и о тембре.

Тут уместно вспомнить понятие музыкальной интонации. Специфически стиховая интонация имеет естественную изначальную связь с музыкой, обусловленную общим источником — человеческим голосом. Но «музыкальность» стихов — вовсе не в их напевности, ритмической монотонности. Монотонности в музыкальной мелодии, как правило, как раз нет. Их связи глубже и сложнее.

В музыке была открыта возможность использования фразовой интонации (Мусоргский писал: «...я добрал до мелодии, творимой... говором»), в стихах имеет место противоположное явление: движение от «говора» к музыке, к неадресованному звуку. Ритмическая монотония представляет собой звучание речи, не связанное с коммуникативной целью. Характерное «подвывание» — «какой-то звук щемящий, посторонний», играющий такую решающую роль в стихах, — как бы

прикидывается музыкальной мелодией для обретения смысловой выразительности.

Б.В. Асафьев относился к музыкальной интонации как к особому качеству музыки, без которого ее восприятие невозможно или по крайней мере неполноценно. Вне интонирования, говорит он, музыки нет. При этом Асафьев разделял тембр музыкального инструмента и тембр, исходящий от исполнителя. «Интонирует только человек», «жизнь музыкального произведения — в его исполнении». И еще: «Про игру инструменталистов говорят: есть тон, про пианистов: есть туше, т. е. выразительное касание клавишей, преодолевающее «молоточность», ударность инструмента... Рука человека может «вложить голос» в инструментальную интонацию». Так вот, в письменной речи стиха неизбежно, сама собой возникает выразительность, подобная той, о которой говорит Асафьев. Стиховая монотония уравнивает элементы речи; тем самым вступают в смысловые связи и те, что в прозаической речи играют только служебную роль и никак не соотносятся друг с другом. Унифицированное звучание стихов как бы отменяет существующую в языке и действующую в прозаической речи иерархию элементов, подчиненных единой коммуникативной цели; уподобляя, оно разобщает, и элементы речи получают возможность вступать в нерегламентированные связи, получая дополнительную валентность.

Стиховой смысл складывается благодаря этому совершенно иным, особым образом — как слова в латинской фразе, где зачастую прилагательное отдалено от существительного, к которому оно относится, и, чтобы их соединить в уме, надо понять смысл всей фразы в целом. Нас не удивляют в стихах логические формулы, вроде «итак», «так», «но вот» и т. д., которые вовсе не выполняют своей функции логической связи, лишь имитируя ее синтаксически. Таких случаев немало у Тютчева, Мандельштама. *«Итак, опять увиделся я с вами, Места немилые, хоть и родные...»* Почему «итак»? Мы не задаем этого вопроса. Или в мандельштамовских стихах — не возникает недоумения по поводу сравнения: *«Скучные-нескучные, как халва, холмы...»* Связующие халву с холмами звуки «х» и «л», видимо, убедительны для подсознания. Но их убедительность

обусловлена монотонией, *средством уподобления*, заставляющим заметить их и присоединить к общему смыслу. Позволю себе привести пример из современной поэзии, напрашивающийся на объяснение:

*Но лгать и впрямь нельзя, и кое-как
Сказать нельзя — на том конце цепочки
Нас не простят укутанный во мрак
Гомер, Алкей, Катулл, Горацій Флакк,
Расслышат нас встающий на носочки.*

В этой строфе Кушнера может показаться странным «образ» Горация, встающего на носочки. Одна из странностей стихотворного смысла состоит в том, что он слагается вопреки логике и грамматике; если последним слишком доверять, то выходит, что во мрак укутан почему-то только Гомер, а встает на носочки почему-то только Гораций. Однако «вставание на носочки», если так можно выразиться, существует само по себе и относится к общему смыслу, как бы стоящему за *текстом*. Буквальная реализация «картинки» здесь неуместна. Трогательное «носочки», как и весь непосредственно-детский жест, указывает на домашнюю, интимную связь с поэтами, укутанными в душевное тепло автора, слово *укутанный* ассоциативно связывается с представлениями о заботливом внимании, тоже отходя от положенного ему синтаксисом места.

*Но достигнут вор нахальный,
Змей упал в соседний сад,
Мальчик ладит хвост мочальный,
И коня ведут назад:
Восстает мой тихий ад
В стройности первоначальной.*

«Восстановление» порядка «тихого ада» получает здесь подкрепление со стороны обратного порядка рифмовки в последних двух стихах: вместо *авав* — *авва*. Эта смена вкупе с приставкой *вос-* в слове *восстает* символизирует изменение в стройности, о котором говорит Ходасевич.

Формальные элементы соединяются с *несобственными* содержательными благодаря унифицированному звучанию речи. На этом основано и одушевление фонетической оболочки слова («слово — Психея»), ее независимость от предметной отнесенности и значи-

тельная роль звукового повтора, малопонятная, если думать, что все дело в приятности повторения одних и тех же звуков. О фонетике — «служанке серафима» — сказано так много, что не стоит останавливаться на примерах. Подчеркну еще раз: все эти явления объясняются звуковым уподоблением, производимым ритмической монотонией.

Представляют особый интерес случаи, когда за ритмической монотонией как бы тенью стоят естественные фразовые интонации с их основными коммуникативными типами: повествование, вопрос, восклицание, побуждение, импликация.

*Ах нет, не здесь, не этот край безлюдный
Был для души моей родимым краем...*

Выражение «ах нет, не здесь» обычно произносится с интонацией если не испуга, то категорического отрицания, возможно, с оттенком просьбы, мольбы (категоричность и мольба, заметим, могут сочетаться в интонации, тогда как в слове они необъединимы). В результате столкновения ритмической монотонии с мнемонической фразовой интонацией поспешного отрицания при известной доле раздражения (ах нет, не здесь!) возникает их гибрид: как будто опровергается чье-то неверное представление — с печалью и настойчивостью. Подобно «колеблющимся» признакам значения (Тынянов) в стихотворной строке появляются «интонационные коннотации», создающие особый художественный эффект. Например, стих Мандельштама «*Одному не надо пить*» («*Мне Тифлис горбатый снится...*»), в котором метрическое ударение на первом слоге, несмотря на пиррихий (пропуск схемного ударения), подспудно ощущается, — вызывает в памяти известную укоризненную интонацию, сопровождаемую соответствующим покачиванием головы или «угрозой» указательным пальцем. Если не почувствовать, таким образом, хореическую мелодию этого стиха, фраза превратится в предупреждение плакатно-лозунгового характера.

Механизм действия ритмической монотонии дает объяснение стиховой выразительности, отвечает на вопрос: «как переплетение звуков, схожих и разных, ударных и безударных, „подстилаясь“ под смысловое

содержание стихотворения, придает ему выразительность, которую оно никогда не имело бы в прозе?» (М.Л. Гаспаров).

Чтение стихов — оговоримся: правильное чтение, при помощи монотонии — становится *принудительно* выразительным (интонационно-тембровым в отличие от инструментально-тембрового, по Асафьеву). Ритмическая монотония сама по себе, независимо от воли читающего, соотносит все элементы текста, придавая им выразительность. В этих условиях усилия декламатора, игнорирующего естественную выразительность стихотворной речи, излишни, они вызывают смех и раздражение, нередко сопровождающие актерское чтение.

В музыке интонирование осуществляет исполнитель; исполнение — интерпретирование. Стихотворный текст нуждается лишь в том, чтобы быть правильно прочитанным — при помощи ритмической монотонии, обусловленной записью стихотворной речи. «Музыку слушают многие, а слышат немногие», — сказал Асафьев. Это замечание можно отнести и к стихам. Установить корреляцию между разноуровневыми элементами текста в процессе чтения не так-то просто. Каждая стиховая интонация соответствует определенному душевному состоянию, но в душе читающего должен существовать реестр состояний, *неволью* отвечающих набору речевых мелодий, наподобие струн музыкального инструмента, отзывающихся на прикосновение смычка. (Метафора «душевные струны» тоже имеет более точный смысл, чем кажется, как и «голос поэта», как и слово «пение» в применении к стихам и т. д.) В практической речи, целью которой является сообщение, интонации воспринимаются как служебное, как вспомогательное средство при передаче мысли. Для поэта мир в этом отношении перевернут: лексико-грамматический элемент служит созданию интонаций, с которыми связаны душевные движения.

С помощью такого простого, примитивного фокуса, как монотонное подвывание, удастся фиксировать эмоциональное состояние автора, прикрепить его к языковым знакам, которыми оно непосредственно не выражается. Механизм этот, с одной стороны, на удивление прост — введение дополнительного звучания в письменный текст путем разбивки его на отдельные

строки; с другой — неожиданно сложен, ибо немногие люди обладают тем, что называется *поэтическим слухом*, то есть способностью улавливать оттенки смысла, передаваемые воображаемым звуком голоса. Но, в конце концов, стихи — это искусство, а искусство, как писал Томас Манн в письме Бруно Вальтеру, «не очень-то к себе детишек подпускает», несмотря на то, что даже от высоких его проявлений «толпе перепадает немало эмоциональных, чувственных, сентиментальных, „возвышающих“ побочных эффектов».

8

И мукой блаженства исполнены звуки...

Фет

Стиховой «напев», та интонация неадресованности, с которой мы вынужденно произносим стихи, преобразует речь. А.А. Потебня в «Записках по теории словесности» рассказывает такой эпизод: грек пел песню и плакал. Его попросили перевести печальную песню. Грек сказал: «Сидела птица, сидела. Потом улетела. Порусски ничего, а по-гречески очень жалко». В сущности, всегда в стихах происходит нечто подобное. Настоящий поэт тем и отличается от версификатора, что он заранее слышит результат взаимодействия стиховой монотонии с фразовой интонацией, обусловленной синтаксисом. *Я берег покидал туманный Альбиона*. Если выправить порядок слов в этом стихе, поэзия из него улетучится, чуткое ухо это сразу слышит. Метрические условия не мешали поэту сказать *Я покидал туманный берег Альбиона*. Но в этой фразе мы не видим ничего, кроме сообщения, тогда как в стихе Батюшкова слышна печаль и взволнованность. Или вот еще:

*Декабрь морозит в небе розовом,
нетопленный чернеет дом,
и мы, как Меншиков в Березове,
читаем Библию и ждем.*

*И ждем чего? Самим известно ли?
Какой спасительной руки?..*

Вместо стереотипного: «И чего ждем?», хранящего интонацию удивления, — горестно-недоуменное: «И ждем чего?» — доказательство того, что Кузмин

изначально, до слов слышал интонацию неадресованности и вывел ее на первый план инверсией.

Инверсии — частый и законный гость стихотворной речи, и потому именно, что ритмическая монотония нивелирует фразовое ударение, делает несущественной интонационную разницу между *поеду в Москву* и *в Москву поеду*, ощутимую в письменной прозаической речи.

*Стучись полночными часами
В блаженства запертую дверь.*

В книжной прозаической речи такой порядок слов был бы невозможен, в стихах он не кажется насильем над языком, попросту не замечается. Поэт непрестанно слышит интонацию неадресованности, преобразующую *сообщение* в *говорение*.

Стихovedы склонны приписывать преобразование речи действию метра. Существует даже такой термин «семантика метра». Игнорирование категории интонации, вынесение ее за пределы текста приводит к тому, что метр и ритм (формальные категории) непосредственно наделяются семантикой. На самом деле семантика всегда принадлежит звучанию, интонации: смысловые оттенки, передаваемые звуком голоса, — это и есть «семантическая окраска», «семантический ореол» метра. Существует мнение, что в XVIII и начале XIX вв. размеры ассоциировались с жанрами (семантическая окраска элегии, послания, песни), в середине XIX в. — прежде всего с темами (семантическая окраска: смерть, пейзаж, быт), в XX в. — с интонациями. «Мы говорим: „семантическая окраска патетическая“ или „смутно-романтическая“, хотя понимаем, что для точного определения этих интонаций остается еще многого желать» (М.Л. Гаспаров). Конечно, и метр, и смысл (содержание) влияют на интонацию. Как раз интонация «патетическая» и «смутно-романтическая» обуславливались именно жанрами — одой и элегией. Сейчас интонации усложнились, их приходится постоянно менять, чтобы не впасть в штамп — интонационный штамп. Но желать «точного определения» их невозможно и не нужно. И вот почему: в смысловом синкретизме интонаций состоит их специфическая художественная роль.

Слово осуществляет название. Но назвать еще не значит выразить. «Ах, если б без слова / Сказать-ся душой было можно!» — воскликнул поэт. Подобное пожелание в устах музыканта звучало бы странно («Ах, если б без звуков...»). Звуки и душевные движения слиты нераздельно, никто не скажет, что звук мешает душе «сказаться». Сколько оттенков, например, печали можно выразить голосом! — скорбно-торжественный, горько-надрывный, заунывный, грустно-напевный, печально-покорный и т. д. Они точнее всего именуется соединением, смешением слов-понятий, наподобие того, как смешиваются краски. И такое смешение смыслов характерно для звука голоса в речи, для интонаций. (Мы уже упоминали случай соединения просьбы и категоричности, когда говорили о тютчевских стихах: «Ах нет, не здесь, не этот край безлюдный...»)

*Простишь ли мне ревнивые мечты,
Моей любви безумное волненье?
Ты мне верна, зачем же любишь ты
Всегда пугать мое воображенье?..
...Мной овладев, мне разум омрачив,
Уверена в любви моей несчастной,
Не видишь ты, когда в толпе их страстной,
Беседы чужд, оди и молчалив,
Терзаюсь я досадой одинокой,
Ни слова мне, ни взгляда... груг жестокой!
Хочу ль бежать: с боязнью и мольбой
Твои глаза не следуют за мной...
...Скажи еще: соперник вечный мой,
Наедине застав меня с тобой,
Зачем тебя приветствует лукаво?..
Что ж он тебе? Скажи, какое право
Имеет он бледнеть и ревновать?..*

Последние вопросы в этом монологе по смыслу могли бы звучать гневно, негодуяще, но предыдущая насыщенная нежностью речь накладывает на упреки и обиду так, что приобретает характер увещевания, адресованного не столько возлюбленной, сколько самому себе. Представим себе этот монолог прозаической письменной речью. Прозаику понадобились бы неоднократные вмешательства в виде пояснительных ремарок («с нежным укором» и т. п.), чтобы выразить все

переливы чувств, все их оттенки. В стихах с этим справляется ритмическая монотония.

Ничем иным мы не можем объяснить эмоциональное воздействие многих пушкинских текстов, в которых все «так просто, как в прозе» — ни одного образа, ни одного тропа, никаких формальных изысков, — как только участием звука голоса, выражающего одновременно разные эмоции, всю их сложную гамму. Вспомним монолог Татьяны. Испытываемые героиней чувства разнообразны: это и горечь обиды (*...Я предпочла б обидной страсти*), и любовь (*Я вас люблю, к чему лукавить*), и желание мести (*Сегодня очередь моя*), и почти детская жалоба (*Я плачу... Если вашей Тани*), и возмущение (*Как с вашим сердцем и умом Быть чувства мелкого рабом?*), и благодарность (*Я благодарна всей душой*). В стихах все это сливается в звучании, разные и противоположные чувства смешиваются посредством ритмической монотонии, выражающей их непосредственно. В прозе писателю потребовалось бы каждую реплику комментировать соответствующим образом, чтобы она зазвучала в воображении читателя. «...Повторила она с ужасом и нараспев, с тем южным, немножко хохлацким акцентом, который, особенно у женщин, придает возбужденной речи характер песни» (Чехов). Там же, несколько выше, сказано: «голосом плачущей девочки». В стихах подобный плачущий, поющий, страдающий напев нетрудно себе представить в одном из трехсложных размеров (у Некрасова, скажем); его не надо описывать, он возникает сам собой. Разница между стихами и прозой в способах выражения общей эмоциональной окраски состоит в том, что в прозе эта окраска описывается, тогда как в стихах она непосредственно звучит в голосе читающего-говорящего. Проза в этом смысле аналогична косвенной речи, стихи — прямой. Есть существенная разница между сообщением о чувстве и непосредственным его выражением.

Звук голоса способен передать оттенки смысла, не обозначенные словом, не названные в языке. Тут-то и выясняется истинное родство стихов и музыки. Оно совсем не в напевной манере чтения, которая, в отличие от музыкальной мелодии, монотонна. «Но музыка, — говорит А.Ф. Лосев, — это всеобщая и нераздельная

слитность и взаимопроникнутость внеположных частей... Добро в музыке слито со злом, горесть с причиной горести, счастье с причиной счастья и даже сами горести и счастье слиты до полной нераздельности и нерасчлененности...» А.Ф. Лосев замечает «какую-то особенную связь удовольствия и страдания, данную как некое новое и идеальное их единство, ничего общего не имеющее ни с удовольствием, ни с страданием, ни с их механической суммой».

*Пропагу от тоски я и лени,
Одинокая жизнь не мила,
Сердце ноет, слабеют колени,
В каждый гвоздик душистой сирени,
Распевая, вползает пчела.*

Почему так радостно «распеваются» эти строки, в которых говорится о тоске и одиночестве? Если человек сообщает, что ему жизнь не мила, то подробности, вроде распевашей пчелы, должны выглядеть лишь деталью обстановки, фоном. Но все дело в том, как сообщается, как говорится. Инверсия в первой строке (*я и лени*) сигнализирует о вытеснении фразовой интонации ритмической монотонией, *напевом*. Речь поэту меняет эмоциональную окрашенность, слова *сердце ноет, слабеют колени* произносятся почти с упоеанием: есть большая разница между сообщением и *лением* («по-русски ничего, а по-гречески очень жалко»). Еще пример:

*Май жестокий с белыми ночами!
Вечный стук в ворота — выходи!
Голубая дымка за плечами,
Неизвестность, гибель впереди!*

Что здесь создает такой мажорно-праздничный тон? Ну, май, ну, белые ночи. Но ведь сказано: *жестокий*. Вечный стук в ворота сам по себе не может вызвать приподнятого настроения, голубая дымка, да еще за плечами — тоже. Уж не гибель ли впереди? Одно ритмическое ударение на слове *май* сливает сознание гибели с чудесным немотивированным чувством приятия будущего.

Разумеется, в языке есть способы слияния, позволяющие передать смысловой оттенок. Так, *утверждать* означает *говорить, что ты веришь; жаловаться* озна-

чает говорить, что ты недоволен, и т. д. И разумеется, речь предоставляет неограниченные возможности сочетаний, слияний («Я счастлив жестокой обидою...» или «Какое счастье быть несчастным»). Но звук голоса обладает гораздо большим диапазоном оттенков, чем слово. Поэтому печаль в условиях шестистопного ямба и в условиях, скажем, трехстопного хорея — это две разные печали, подобно двум музыкальным мелодиям в одном минорном ключе. Сравним:

*Не спрашивай, наг чем задумываюсь я,
Мне сознаваться в том и тягостно, и больно.
Мечтой безумною полна гуша моя,
И в глубь минувших лет уносится невольно.*

и

*Ласточки пропали,
А вчера зарей
Все грачи летали
Да как сеть мелькали
Вон за той горой.*

О «содержании» печали и в том и в другом случае сказать что-либо трудно по этим первым строфам, но интонационно она вполне выражена и звучит различно.

Звук и смысл в речи связаны неразрывно. Речевая конструкция стиха дает возможность преодолеть природную языковую аналитичность. В сущности, в художественной прозе тоже необходимо изыскать способ обойти речевой феномен повествования, чтобы читатель мог вместе с сообщением о чувствах получить их, так сказать, в собственное пользование. Искусство воздействует эмоционально. Помимо сюжета, помимо идей, которые содержит прозаическое произведение, оно обладает некой эмоциональной аурой, которая достигается в прозе усилиями всего текстового пространства. В поэзии бывает довольно одного первого стиха. «Ненасный день потух, ненасной ночи мгла...»; «Не дай мне бог сойти с ума...»; «Глагол времен! Металла звон!»; «Опустись, занавеска линиялая, / на больные герани мои...»; «Ты опять со мной, подруга осень...»; «Как эта улица пыльна, раскалена! / Что за печальная, о господи, сосна!» Так льнут к сердцу эти интонации, так они обворожительно-неповторимы, что хочется длить этот список бесконечно, благо русская поэзия

предоставляет широкие возможности... Ну еще чуть-чуть: «Я болен, Офелия, милый мой друг!» или «Моего тот безумства желал, кто смежал...» Фет как никто умеет сразу, без предупреждения вонзаться в душу, Блок это умение унаследовал от него: «Женщина, безумная гордочка!» или совершенно загадочное: «Боль проходит понемногу, / Не навек она дана...». Почему, почему так торжественно, так чудно это звучит?

Кажется, что уже регулярными размерами ничего не выразишь. Все, что можно было сказать, сказано. «Звук уснул». Это, конечно, только кажется. Но это чувство и интуитивные поиски нового приводят к новому звуку. «О, кожаные мешки с большими замками, / Как вы огромны, как вы тяжелы! / И неужели нет писем от тех, что мне милы, / Которые бы они написали своими дорогими руками?» Как детски-наивно, на удивление безыскусно звучат эти стихи, с небрежной «мешковатостью», как сказал о Кузмине Мандельштам.

Поэт — это голос. Новый, своеобразный, узнаваемый. Мы теперь понимаем, что это не метафора, что за этим выражением стоит точный смысл. Читая стихи, мы слышим звучание речи, и именно оно доносит до нас поэзию. Но определить этот голос можно только метафорически. Скажем, о лермонтовском можно сказать, что он *звенит*, и одна металлическая нотка нас уже от него отдаляет, некрасовский желчный *трехсложник* тяжеловат и «одышкой болен Фета жирный карандаш» — очевидно, потому, что речь такая жаркая, задыхающаяся, она настигает с разбегу. Примерно таким образом Наташа Ростова, помнится, говорит о людях: Борис — узкий, серый, как часы столовые, а Пьер — темно-синий с красным — «Николенька бы понял». Смешно, но людям, знающим и любящим стихи, нетрудно договориться в этой манере.

Подведем итоги нашего расследования. Стихи — это речь, поделенная на отрезки при помощи бессмысленной (музыкальной) паузы. Пауза — указатель интонации, такой же, как знаки препинания. Она вводит в письменный текст звук голоса, независимый от логико-грамматического содержания. Этот *свободный* звук — интонация неадресованности, — необходимый и достаточный признак стихотворной речи, отличающий ее от прозаической. Речь употребляется в функции пения. Из

нее вынимается коммуникативная цель. Но это лишь трюк, игра, прием — речь изначально служит связи. Только связь здесь особая, как бы спутниковая, через «провиденциального собеседника».

Создаваемое неадресованностью унифицированное звучание стиха уравнивает все элементы текста и тем самым делает их (без всякого ранжира) пригодными для выражения смысла. Служебные слова, фонетика и грамматика фразы становятся равноправными выразителями содержания. Так, длина строки становится длительностью звучания, а чередования ударных и безударных слогов — интенсивностью. Как в устной речи, эти исконные признаки звука передают эмоции. Точно так же *свободным* звуком приобретается и тембр.

Стих, таким образом, — форма речи, способная фиксировать на письме интонацию. Ускользящая материя устной речи поймана стиховой конструкцией и остановлена. Оттенки смысла, которые в живом общении выражаются звуком голоса, непосредственно (а не описательно) возникают в письменном тексте,

Я полагаю, что поэзия идет по пути усложнения и поисков новых интонаций. Поэзия — интонационное искусство. Ей даны средства, с помощью которых можно задержать, остановить, увековечить летучие мгновенья устного общения, нередко сопровождаемые напряжением всех душевных и умственных сил.

*Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души, и трав неясный запах;
Так, для безбрежного покинув скудный гол,
Летит за облака Юпитера орел,
Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах.*

Вопросы и задания

1. Что является определяющими признаками стихотворной речи?
2. Чем заканчивается каждый стиховой отрезок? Объясните понятие «стиховая пауза», «ритмическая пауза».
3. Как вы понимаете понятия «музыкальная интонация», «стиховая интонация»?
4. Связаны ли в речи неразрывно звук и смысл? Докажите на примерах.

Глава IV. Роды, виды, жанры художественной словесности

М.М. Бахтин

ЭПОС И РОМАН:

О МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ РОМАНА*

Изучение романа как жанра отличается особыми трудностями. Это обусловлено своеобразием самого объекта: роман — единственный становящийся и еще неготовый жанр. Жанрообразующие силы действуют на наших глазах: рождение и становление романного жанра совершается при полном свете исторического дня. Жанровый костяк романа еще далеко не затвердел, и мы еще не можем предугадать всех его пластических возможностей.

Остальные жанры как жанры, то есть как некие твердые формы для отливки художественного опыта в уже готовом виде. Древний процесс их формирования лежит вне исторически документированного наблюдения. Эпопею мы находим не только давно готовым, но уже и глубоко состарившимся жанром. То же самое можно сказать, с некоторыми оговорками, о других основных жанрах, даже о трагедии. Известная нам историческая жизнь их есть их жизнь как готовых жанров с твердым и уже мало пластичным костяком. У каждого из них есть канон, который действует в литературе как реальная историческая сила<...>.

Роман — не просто жанр среди жанров. Это единственный становящийся жанр среди давно готовых и частично уже мертвых жанров. <...> Он плохо уживается с другими жанрами. Он борется за свое господство в литературе, и там, где он побеждает, другие, старые жанры, разлагаются<...>. Роман пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в собственную конструкцию, переосмысляя и реагируя на них<...>.

Особенно интересные явления наблюдаются в те эпохи, когда роман становится ведущим жанром. Вся

* Печатается по изд.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447 — 483.

литература тогда бывает охвачена процессом становления и своего рода жанровым критицизмом<...>.

В чем выражается отмеченная нами выше романизация других жанров? Они становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется за счет литературного разнообразия и за счет «романных» пластов литературного языка, они диалогизируются, в них, далее, широко проникает смех, ирония, юмор, элементы самопародирования, наконец — и это самое главное, — роман вносит в них проблемность, специфическую смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим).

Благодаря кропотливому труду ученых накоплен громадный исторический материал, освещен ряд вопросов, связанных с происхождением отдельных разновидностей романа, но проблема жанра в целом не нашла сколько-нибудь удовлетворительного принципиального разрешения. Его продолжают рассматривать как жанр среди других жанров, пытаются фиксировать его отличия как готового жанра от других готовых жанров, пытаются вскрыть его внутренний канон как определенную систему устойчивых и твердых жанровых признаков. Работы о романе сводятся в огромном большинстве случаев к возможно более полным регистрациям и описанию романских разновидностей, но в результате таких описаний никогда не удается дать сколько-нибудь охватывающей формулы для романа как жанра. Более того, исследователям не удается указать ни одного определенного и твердого признака романа без такой оговорки, которая признак этот, как жанровый, не аннулировала бы полностью.

Вот примеры таких «оговорочных» признаков: роман — многоплановый жанр, хотя существуют и замечательные одноплановые романы; роман — остросюжетный и динамический жанр, хотя существуют романы, достигающие предельной для литературы чистой описательности; роман — проблемный жанр, хотя массовая романная продукция являет недоступный ни для одного жанра образец чистой занимательности и бездумности; роман — любовная история, хотя величайшие образцы европейского романа вовсе лишены любовного элемента; роман — прозаический жанр, хотя существуют замечательные стихотворные романы. Подобно-

го рода «жанровых признаков» романа, уничтожаемых честно присоединенной к ним оговоркой, можно, конечно, привести еще немало.

<...> В дальнейшем я делаю попытку подойти к роману именно как к становящемуся жанру, идущему во главе процесса развития всей литературы нового времени. Я не строю определения действующего в литературе (в ее истории) канона романа как системы устойчивых жанровых признаков. Но я пытаюсь нащупать основные структурные особенности этого пластичнейшего из жанров, особенности, определяющие направление его собственной изменчивости и направления его влияния и воздействия на остальную литературу.

Я нахожу три такие основные особенности, принципиально отличающие роман от всех остальных жанров: 1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности.

<...>

<...> Многоязычие имело место всегда (оно древнее канонического и чистого одноязычия), но оно не было творческим фактором <...>. Многоязычие было упорядочено и канонизировано между жанрами.

Новое культурное и литературно-творческое сознание живет в активно многоязычном мире. Мир стал таким раз и навсегда и безвозвратно. Кончился период глухого и замкнутого существования национальных языков. Языки взаимоосвещаются; ведь один язык может увидеть себя только в свете другого языка.

Глубокое стилистическое своеобразие романа, определяемое его связью с условиями многоязычия, я пытался осветить в уже упомянутой работе («Из предыстории романного слова»).

Перехожу к двум другим особенностям, касающимся уже тематических моментов структуры романного жанра. Эти особенности лучше всего раскрываются и уясняются путем сопоставления романа с эпопеями.

В разрезе нашей проблемы эпопея как определенный жанр характеризуется тремя конститутивными чертами: 1) предметом эпопеи служит национальное

эпическое прошлое, «абсолютное прошлое», по терминологии Гете и Шиллера; 2) источником эпоей служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и его слушателей), абсолютной эпической дистанцией.

Остановимся подробнее на каждой из этих конститутивных черт эпоеи.

Мир эпоеи — национальное героическое прошлое, «мир начал» и «вершин» национальной истории, мир отцов и родоначальников, мир «первых» и «лучших». Дело не в том, что прошлое является содержанием эпоеи. Отнесенность изображаемого мира в прошлое, причастность его прошлому — конститутивная формальная черта эпоеи как жанра. Эпоея никогда не была поэмой о настоящем, о своем времени (став только для потомков поэмой о прошлом). Эпоея как известный нам определенный жанр с самого начала была поэмой о прошлом, а имманентная эпоея и конститутивная для нее авторская установка (то есть установка произносителя эпического слова) есть установка человека, говорящего о недостижимом для него прошлом, благоговейная установка потомка. <...>

Мы говорим об эпоее как об определенном реальном дошедшем до нас жанре. Мы находим его уже совершенно готовым, даже застывшим и почти омертвевшим жанром. Его совершенство, выдержанность и абсолютная художественная ненаивность говорят о его старости как жанра, о его длительном прошлом. Но об этом прошлом мы можем только гадать, и нужно прямо сказать, что гадаем мы об этом пока весьма плохо. Тех гипотетических первичных песен, которые предшествовали сложению эпоей и созданию жанровой эпической традиции, которые были песнями о современниках и являлись непосредственным откликом на только что совершившиеся события, — этих предполагаемых песен мы не знаем <...>. Те эпические героизирующие песни о современниках, которые нам доступны и вполне реальны, возникли уже после сложения эпоей, на почве древней и могучей эпической традиции <...>.

Эпическое прошлое недаром названо «абсолютным прошлым», оно, как одновременное и ценностное

(иерархическое) прошлое, лишено всякой относительности, то есть лишено тех постепенных, чисто временных переходов, которые связывали бы его с настоящим. Оно отгорожено абсолютной гранью от всех последующих времен, и прежде всего от того времени, в котором находятся певец и его слушатели. Эта грань, следовательно, имманентна самой форме эпопеи и ощущается, звучит в каждом слове ее.

Уничтожить эту грань — значит, уничтожить форму эпопеи как жанра. Но именно потому, что оно отгорожено от всех последующих времен, эпическое прошлое абсолютно и завершено. Оно замкнуто, как круг, и в нем все готово и закончено сполна. Ни для какой незавершенности, нерешенности, проблематичности нет места в эпическом мире. В нем не оставлено никаких лазеек в будущее; оно довлеет себе, не предполагает никакого продолжения и не нуждается в нем <...>.

Переходим к преданию. Эпическое прошлое, отгороженное непроницаемой гранью от последующих времен, сохраняется и раскрывается только в форме национального предания. Эпопея опирается только на это предание. Дело не в том, что это фактический источник эпопеи, — важно, что опора на предание имманентна самой форме эпопеи, как имманентно ей и абсолютное прошлое. Эпическое слово есть слово по преданию. Эпический мир абсолютного прошлого по самой природе своей недоступен личному опыту и не допускает индивидуально-личной точки зрения. Его нельзя увидеть, пощупать, потрогать, на него нельзя взглянуть с любой точки зрения, его нельзя испытывать, анализировать, разлагать, проникать в его нутро. Он дан только как предание, священное и непререкаемое, инвольвирующее общезначимую оценку и требующее пиететного к себе отношения <...>.

Абсолютное прошлое как предмет эпопеи и непререкаемое предание как единственный источник ее определяют и характер эпической дистанции. То есть третьей конститутивной черты эпопеи как жанра <...>. Эта дистанция существует не только в отношении эпического материала, то есть изображаемых событий и героев, но и в отношении точки зрения на них и их оценок; точка зрения и оценка срослись с предметом в неразрывное целое; эпическое слово неотделимо от

своего предмета, ибо для его семантики характерна абсолютная сращенность предметных и пространственно-временных моментов с ценностными (иерархическими). Эта абсолютная сращенность и связанная с нею несвобода предмета впервые могли быть преодолены только в условиях активного многоязычия и взаимоосвещения языков (и тогда эпопея стала полусловным и полумертвым жанром).

Благодаря эпической дистанции, исключаяющей всякую возможность активности и изменения, эпический мир и приобретает свою исключительную завершенность не только с точки зрения содержания, но и с точки зрения его смысла и ценности. Эпический мир строится в зоне абсолютного далекого образа, вне сферы возможного контакта со становящимся, незавершенным и потому переосмысливающим и переоценивающим настоящим.

Охарактеризованные нами три конститутивные черты эпопеи в большей или меньшей степени присущи и остальным высоким жанрам классической Античности и Средневековья<...>. Современная действительность как таковая, то есть сохраняющая свое живое современное лицо, не могла стать объектом изображения высоких жанров. Современная действительность была действительностью «низшего» уровня по сравнению с эпическим прошлым. Менее всего могла она служить исходным пунктом художественного осмысления и оценки. Фокус такого осмысления и оценки мог находиться только в абсолютном прошлом. Настоящее — нечто преходящее, это текучесть, какое-то вечное продолжение без начала и без конца; оно лишено подлинной завершенности, а следовательно, и сущности.

Современная действительность, текучее и преходящее, «низкое», настоящее — эта «жизнь без начала и конца» была предметом изображения только в низких жанрах. Но прежде всего она была основным предметом изображения в обширнейшей и богатейшей области народного смехового творчества<...>. Именно здесь — в народном смехе — нужно искать подлинные фольклорные корни романа. Настоящее и современность как таковая, «я сам», и «мои современники», и «мое время» были первоначально предметом амбивалентного смеха — и веселого и уничтожающего

одновременно. Именно здесь складывается принципиально новое отношение к языку, к слову. Рядом с прямым изображением — осмеянием живой современности — здесь процветает пародирование и травестирование всех высоких жанров и высоких образов национального мифа. <...>

Из этой стихии народного смеха на классической почве непосредственно вырастает довольно обширная и разнообразная область античной литературы, которую сами древние выразительно обозначали как... область «серьезно-смехового».

В чем же романский дух этих серьезно-смеховых жанров, на чем основано их значение как первого этапа становления романа? Их предметом и, что еще важнее, исходным пунктом понимания, оценки и оформления служит современная действительность. Впервые предмет серьезного (правда, одновременно и смехового) литературного изображения дан без всякой дистанции, на уровне современности, в зоне непосредственного и грубого контакта. Даже там, где предметом изображения этих жанров служат прошлое и миф, эпическая дистанция отсутствует, ибо точку зрения дает современность. Особое значение в этом процессе уничтожения дистанции принадлежит смеховому началу этих жанров, почерпнутому из фольклора (народного смеха). Именно смех уничтожает эпическую и вообще всякую иерархическую — ценностно-удаляющую — дистанцию.

Почти для всех... жанров области «серьезно-смехового» характерно наличие намеренного и открытого автобиографического и мемуарного элемента. Перемещение временного центра художественной ориентации, ставящее автора и его читателей, с одной стороны, и изображаемых им героев и мир, с другой стороны, в одну и ту же ценностно-временную плоскость, на одном уровне, делающее их современниками, возможными знакомыми, приятелями, фамильяризирующие их отношения (напомню еще раз обнаженно и подчеркнуто романное начало «Онегина»), позволяет автору во всех его масках и ликах свободно двигаться в поле изображаемого мира, которое в эпосе было абсолютно недоступно и замкнуто<...>.

Роман соприкасается со стихией незавершенного настоящего, что и не дает этому жанру застыть. Рома-

нист тяготеет ко всему, что еще не готово. Он может появляться в поле изображения в любой авторской позе, может изображать реальные моменты своей жизни или делать на них аллюзии, может вмешиваться в беседу героев, может открыто полемизировать со своими литературными врагами и т. д. Дело не только в появлении образа автора в поле изображения — дело в том, что и подлинный, формальный, первичный автор (автор авторского образа) оказывается в новых взаимоотношениях с изображаемым миром: они находятся теперь в одних и тех же ценностно-временных измерениях, изображающее авторское слово лежит в одной плоскости с изображаемым словом героя и может вступить с ним (точнее: не может не вступить) в диалогические взаимоотношения и гибридные сочетания.

Именно это новое положение первичного, формального автора в зоне контакта с изображаемым миром и делает возможным появление в поле изображения авторского образа. Эта новая постановка автора — один из важнейших результатов преодоления эпической дистанции. Какое громадное формально-композиционное и стилистическое значение имеет эта новая постановка автора для специфики романного жанра — не нуждается в пояснениях.

Охарактеризованный нами переворот в иерархии времен определяет и радикальный переворот в структуре художественного образа. Настоящее в его, так сказать, «целом» (хотя оно именно и не есть целое) принципиально и существенно не завершено: оно всем своим существом требует продолжения, оно идет в будущее, и чем активнее и сознательнее идет оно вперед, в это будущее, тем ощутимее и существеннее незавершенность его. Поэтому когда настоящее становится центром человеческой ориентации во времени и в мире, — время и мир утрачивают свою завершенность как в целом, так и в каждой их части. В корне меняется временная модель мира: он становится миром, где первого слова (идеального начала) нет, а последнее еще не сказано. Для художественно-идеологического сознания время и мир впервые становятся историческими: они раскрываются, пусть вначале неясно и спутанно, как становление, как непрерывное движение в реальное будущее, как единый, всеохватывающий и незавер-

шимый процесс<...>. В этом незавершенном контексте утрачивается смысловая неизменность предмета: его смысл и значение обновляются и растут по мере дальнейшего развертывания контекста. В структуре художественного образа это приводит к коренным изменениям. Образ приобретает специфическую актуальность. Он получает отношение — в той или иной степени — к продолжающемуся и сейчас событию жизни, к которому и мы — автор и читатели — существенно причастны. Этим и создается радикально новая зона построения образов в романе, зона максимально близкого контакта предмета изображения с настоящим в его незавершенности, а следовательно, и с будущим.

<...> Коснусь некоторых связанных с этим художественных особенностей. Отсутствие внутренней завершенности и исчерпанности приводит к резкому усилению требований внешней и формальной, особенно сюжетной, законченности и исчерпанности. По-новому ставится проблема начала, конца и полноты. Эпопея равнодушна к формальному началу, может быть неполной (то есть может получить почти произвольный конец). Абсолютное прошлое замкнуто и завершено как в целом, так и в любой своей части. Поэтому любую часть можно оформить и подать как целое. Всего мира абсолютного прошлого (а он и сюжетно един) не охватить в одной эпопее (это значило бы пересказать все национальное предание), трудно охватить даже сколько-нибудь значительный отрезок его. Но в этом и нет беды, ибо структура целого повторяется в каждой части, и каждая часть завершена и кругла, как целое. Можно начать рассказ с любого момента и кончить его почти на любом моменте. «Илиада» представляется случайной вырезкой из троянского цикла. Конец ее (погребение Гектора) с романной точки зрения ни в коем случае не мог бы быть концом. Но эпическая завершенность от этого нисколько не страдает. Специфический «интерес конца» — а чем кончится война? кто победит? что будет с Ахиллом? и т. п. — в отношении эпического материала абсолютно исключен как по внутренним, так и по внешним мотивам (сюжетная сторона предания была заранее вся известна).

Специфический «интерес продолжения» (что будет дальше?) и «интерес конца» (чем кончится?) характерны только для романа и возможны только в зоне близости и контакта (в зоне далевого образа они невозможны).

В далевом образе дается целое событие, и сюжетный интерес (незнание) невозможен. Роман же спекулирует категорией незнания. Возникают различные формы и методы использования авторского избытка (того, чего герой не знает и не видит). Возможно сюжетное использование избытка (внешнее) и использование избытка для существенного завершения (и особого романного овнешнения) образа человека. Встает и проблема иной возможности<...>.

С новой временной ориентацией и с зоной контакта связано и другое, в высшей степени важное явление в истории романа: его особые отношения к внелитературным жанрам — жизненно-бытовым и идеологическим. Уже в период своего возникновения роман и предваряющие его жанры опирались на различные внехудожественные формы личной и общественной жизни, особенно на риторические (существует даже теория, выводящая роман из риторики). И в последующие эпохи своего развития роман широко и существенно пользовался формами писем, дневников, исповедей, формами и методами новой судебной риторики и т. п. Строясь в зоне контакта с незавершенным событием современности, роман часто переступает границы художественно-литературной специфики, превращаясь то в моральную проповедь, то в философский трактат, то в прямое политическое выступление, то вырождается в сырую, не просветленную формой душевность исповеди, в «крик души» и т. д. Все эти явления чрезвычайно характерны для романа как становящегося жанра. Ведь границы между художественным и внехудожественным, между литературой и не литературой и т. п. не богами установлены раз и навсегда. Всякий спецификум историчен. Становление литературы не есть только рост и изменение ее в пределах незыблемых границ спецификама; оно задевает и самые эти границы<...>.

Но изменение временной ориентации и зоны построения образов ни в чем не проявляется так глубоко

и существенно, как в перестройке образа человека в литературе<...>.

Человек высоких дистанцированных жанров — человек абсолютного прошлого и далевого образа. Как такой, он сплошь завершен и закончен. Он завершен на высоком теоретическом уровне, но он завершен и безнадежно готов, он весь здесь, от начала до конца, он совпадает с самим собою, абсолютно равен себе самому. Далее, он весь сплошь овнешнен. Между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения. Все его потенции, все его возможности до конца реализованы в его внешнем социальном положении, во всей его судьбе, даже в его наружности: вне этой его определенной судьбы и определенного положения от него ничего не остается. Он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал. Он весь овнешнен и в более элементарном, почти буквальном смысле: в нем все открыто и громко высказано, его внутренний мир и все его внешние черты, проявления и действия лежат в одной плоскости. Его точка зрения на себя самого полностью совпадает с точкой зрения на него других — общества (его коллектива), девица, слушателей <...>.

Он видит и знает в себе только то, что видят и знают в нем другие. Все, что может сказать о нем другой, автор, он может сказать о себе сам, и обратно. В нем нечего искать, нечего угадывать, его нельзя разоблачать, нельзя провоцировать: он весь вовне, в нем нет оболочки и ядра. Далее, эпический человек лишен всякой идеологической инициативы (лишены ее и герои, и автор). Эпический мир знает одно-единое и единственное, сплошь готовое мировоззрение, одинаково обязательное и несомненное и для героев, и для авторов, и для слушателей. Лишен эпический век и языковой инициативы; эпический мир знает один-единственный готовый язык. Ни мировоззрение, ни язык поэтому не могут служить факторами ограничения и оформления образов людей, их индивидуализации. Люди здесь разграничены, оформлены, индивидуализированы разными положениями и судьбами, но не разными «правдами». Даже боги не отделены от людей особой правдой: у них тот же язык, то же мировоззрение, та же судьба, та же сплошная овнешненность.

Эти особенности эпического человека, разделяемые в основном и другими высокими дистанцированными жанрами, создают исключительную красоту, цельность, кристальную ясность и художественную законченность этого образа человека, но вместе с тем они порождают и его ограниченность, и известную нежизненность в новых условиях существования человечества.

Разрушение эпической дистанции и переход образа человека из далекого плана в зону контакта с незавершенным событием настоящего (а следовательно, и будущего) приводят к коренной перестройке образа человека в романе (а в последующем и во всей литературе. И в этом процессе громадную роль сыграли фольклорные, народно-смеховые источники романа. Первым и весьма существенным этапом становления была смеховая фамильяризация образа человека. <...> Характерна художественная структура образа устойчивых народных масок, оказавших громадное влияние на становление образа человека в романе на важнейших стадиях его развития (серьезно-смеховые жанры, Рабле, Сервантес). Эпический и трагический человек — ничто вне своей судьбы и обусловленного ею сюжета; он не может стать героем иной судьбы, иного сюжета. Народные маски — Маккус, Пульчинелла, Арлекин, — напротив, могут проделать любую судьбу и фигурировать в любых положениях (что они и делают иногда даже в пределах одной пьесы), но сами они никогда не исчерпываются ими и всегда сохраняют над любым положением и любой судьбой свой веселый избыток, всегда сохраняют свое несложное, но неисчерпаемое человеческое лицо. Поэтому такие маски могут действовать и говорить и вне сюжета: более того, именно во внесюжетных выступлениях своих... они лучше всего раскрывают свое лицо <...>.

Эти маски и их структура (несовпадение с самим собою и в каждом данном положении — веселый избыток, неисчерпаемость и т. д.), повторяем, оказали громадное влияние на развитие романного образа человека. Эта структура сохраняется и в нем, но в более осложненной, содержательно-углубленной и серьезной (или серьезно-смеховой) форме.

Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы или

меньше своей человечности. Он не может стать весь и до конца чиновником, помещиком, купцом, женихом, ревнивцем, отцом и т. п. Если герой романа таким все же становится, то есть полностью укладывается в своей судьбе (жанровый, бытовой герой, большинство второстепенных персонажей романа), то избыток человечности может реализоваться в образе главного героя; всегда же этот избыток реализуется в формально-содержательной установке автора, в методах его видения и изображения человека<...>.

Человек до конца невоплотим в существующую социально-историческую плоть. Нет форм, которые могли бы до конца воплотить все его человеческие возможности и требования, в которых он мог бы исчерпать себя весь до последнего слова — как трагический или эпический герой, — которые он мог бы наполнить до краев и в то же время не переплескиваться через края их. Всегда остается нереализованный избыток человечности, всегда остается нужда в будущем и необходимое место для этого будущего. Все существующие одежды тесны (и следовательно, комичны) на человеке. Но эта избыточная невоплотимая человечность может реализоваться не в герое, а в авторской точке зрения (например, у Гоголя). Сама романная действительность — одна из возможных действительностей, она не необходима, случайна, несет в себе иные возможности.

Эпическая цельность человека распадается в романе и по другим линиям: появляется существенный разноречивый между внешним и внутренним человеком, в результате чего предметом опыта и изображения — первоначально в смеховом, фамильяризирующем плане — становится субъективность человека: появляется специфический разноречивый аспект: человека для себя самого и человека в глазах других. Это распадение эпической (и трагической) целостности человека в романе в то же время сочетается с подготовкой новой сложной целостности его на более высокой ступени человеческого развития.

Наконец, человек приобретает в романе идеологическую и языковую инициативность, меняющую характер его образа (новый и высший тип индивидуализации образа). Уже на античной стадии становления романа появляются замечательные образы героев-идео-

логов: таков образ Сократа, таков образ смеющегося Эпикура в так называемом «Гиппократовом романе», таков глубоко романский образ Диогена в обширной диалогической литературе киников и в менипповой сатире (здесь он резко сближается с образом народной маски), таков, наконец, образ Мениппа у Лукиана. Герой романа, как правило, в той или иной степени идеолог.

Такова несколько абстрактная и грубоватая схема перестроения образа человека в романе.

· Подведем некоторые итоги.

Настоящее в его незавершенности, как исходный пункт и центр художественно-идеологической ориентации, — грандиозный переворот в творческом сознании человека. В европейском мире эта переориентация и разрушение старой иерархии времен получили существенное жанровое выражение на рубеже классической Античности и эллинизма. В новом же мире — в эпоху позднего средневековья и Ренессанса. В эти эпохи закладываются основы романного жанра, хотя элементы его подготавливались уже давно, а корни его уходят в фольклорную почву. Все остальные большие жанры в эти эпохи были уже давно готовыми, старыми, почти окостеневшими жанрами. Все они снизу доверху проникнуты старой иерархией времен. Роман же, как жанр с самого начала складывался и развивался на почве нового ощущения времени. Абсолютное прошлое, предание, иерархическая дистанция не играли никакой роли в процессе его формирования как жанра (они сыграли незначительную роль только в отдельные периоды развития романа, когда он подвергался некоторой эпизодической, например, в романе барокко); роман формировался именно в процессе разрушения эпической дистанции, в процессе смеховой фамильяризации мира и человека, снижения объекта художественного изображения до уровня неготовой и текучей современной действительности. Роман с самого начала строился не в далеком образе абсолютного прошлого, а в зоне непосредственного контакта с этой неготовой современностью. В основу его легли личный опыт и свободный творческий вымысел. Новый трезвый художественно-прозаический романский образ и новое, основанное на опыте, критическое, научное

понятие формировались рядом и одновременно. Роман, таким образом, с самого начала был сделан из другого теста, чем все остальные готовые жанры, он иной природы, с ним и в нем в известной мере родилось будущее всей литературы. Поэтому, родившись, он не мог стать просто жанром среди жанров и не мог строить своих взаимоотношений с ними в порядке мирного и гармонического сосуществования. В присутствии романа все жанры начинают звучать по-иному. Началась длительная борьба за романизацию других жанров, за их вовлечение в зону контакта с незавершенной действительностью. Путь этой борьбы сложен и извилист.

Романизация литературы не есть навязывание другим жанрам несвойственного им чужого жанрового канона. Ведь такого канона у романа и вовсе нет. Он по природе не каноничен. Это — сама пластичность. Это — вечно ищущий, вечно исследующий себя самого и пересматривающий все свои сложившиеся формы жанр. Таким только и может быть жанр, строящийся в зоне непосредственного контакта со становящейся действительностью. Поэтому романизация других жанров не есть их подчинение чуждым жанровым канонам; напротив, это и есть их освобождение от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие, от всего того, что превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм.

<...> Процесс становления романа еще не закончился. Он вступает ныне в новую фазу. Для эпохи характерны необычайное усложнение и углубление мира, необычайный рост человеческой требовательности, трезвости и критицизма. Эти черты определяют и развитие романа.

Вопросы и задания

1. Почему М.М. Бахтин считает роман «становящимся жанром»?
2. Какие три основные особенности, с точки зрения М.М. Бахтина, отличают роман от всех остальных жанров?
3. Сопоставьте черты романа и черты эпопеи.

4. Какие два этапа в истории жанров описаны в статье?
5. К чему приводит отсутствие внутренней завершенности и истощенности в построении эпоса?
6. Выявите черты «эпического человека», данные М.М. Бахтиным.
7. Какова одна из основных *внутренних* тем романа?
8. Закончен ли процесс становления романа, по мнению автора статьи?

В.Е. Хализев
ЛИРИКА*

В лирике (от греч. *λύρα* — музыкальный инструмент, под звуки которого исполнялись стихи) на первом плане единичные *состояния человеческого сознания*¹: эмоционально окрашенные размышления, волевые импульсы, впечатления, внерациональные ощущения и устремления. Если в лирическом произведении и обозначается какой-либо событийный ряд (что бывает далеко не всегда), то весьма скупое, без сколько-нибудь тщательной детализации (вспомним пушкинское «Я помню чудное мгновенье...»). «Лирика, — писал теоретик романтизма Ф. Шлегель, — всегда изображает лишь само по себе определенное состояние, например, порыв удивления, вспышку гнева, боли, радости и т. д., — некое целое, собственно не являющееся целым. Здесь необходимо единство чувства»². Этот взгляд на предмет лирической поэзии унаследован современной наукой³.

Лирическое переживание предстает как принадлежащее говорящему (носителю речи). Оно не столько обозначается словами (это случай частный), сколько с

* Печатается по изд.: Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2000. С. 133–141.

¹ Прибегнув к этому термину (*Zustand* — состояние), охарактеризовал природу немецкий ученый Ю. Петерсен; сферу же эпоса и драмы, по его мысли, составляет действие (*Handlung*). См.: *Petersen J. Die Wissenschaft von der Dichtung. Bd I. Werk und Dichter. Berlin, 1939. S. 119–126.*

² Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 62.

³ Об «образе переживания» в лирике см.: Сквозников В.Д. Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 175–179.

максимальной энергией *выражается*. В лирике (и только в ней) система художественных средств всецело подчиняется вскрытию цельного движения человеческой души.

Лирически запечатленное переживание ощутимо отличается от непосредственно жизненных эмоций, где имеют место, а нередко и преобладают аморфность, невнятность, хаотичность. Лирическая эмоция — это своего рода сгусток, квинтэссенция душевного опыта человека. «Самый субъективный род литературы, — писала о лирике Л.Я. Гинзбург, — она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей»¹. Лежащее в основе лирического произведения переживание — это своего рода душевное озарение. Оно являет собой результат творческого достраивания и художественного преобразования того, что испытано (или может быть испытано) человеком в реальной жизни. «Даже в те поры, — писал о Пушкине Н.В. Гоголь, — когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня, — точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность <....> Читатель услышал одно только благоухание, но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать»².

Лирика отнюдь не замыкается в сфере внутренней жизни людей, их психологии как таковой. Ее неизменно привлекают душевные состояния, знаменующие сосредоточенность человека на внешней ему реальности. Поэтому лирическая поэзия оказывается художественным освоением состояний не только сознания (что, как настойчиво говорил Г.Н. Пospelов, является в ней первичным, главным, доминирующим)³, но и бытия. Таковы философские, пейзажные и гражданские стихотворения. Лирическая поэзия способна

¹ Гинзбург Л.Я. О лирике. Изд. 2-е, доп. Л., 1974. С. 7.

² Гоголь Н.В. В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 6. С. 160.

³ См.: Пospelов Г.Н. Лирика среди литературных родов. М., 1976. С. 62 и далее.

непринужденно и широко запечатлевать пространственно-временные представления, связывать выражаемые чувства с фактами быта и природы, истории и современности, с планетарной жизнью, вселенной, мирозданием. При этом лирическое творчество, одним из источников которого в европейской художественной литературе являются библейские «Псалмы», может обретать в своих наиболее ярких проявлениях религиозный характер. Оно оказывается (вспомним стихотворение М.Ю. Лермонтова «Молитва») «соприродным молитве»¹, воссоздает раздумья поэтов о высшей силе бытия (ода Г.Р. Державина «Бог») и его общение с Богом («Пророк» А.С. Пушкина). Религиозные мотивы весьма настойчивы и в лирике нашего века: у В.Ф. Ходасевича, Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой, Б.Л. Пастернака, из числа современных поэтов — у О.А. Седаковой.

Диапазон лирически воплощаемых концепций, идей, эмоций необычайно широк. Вместе с тем лирика в большей мере, чем другие роды литературы, тяготеет к запечатлению всего позитивно значимого и обладающего ценностью. Она не способна плодоносить, замкнувшись в области тотального скептицизма и мироотвержения. Обратимся еще раз к книге Л.Я. Гинзбург: «По самой сути лирика — разговор о значительном, высоком, прекрасном (иногда в противоречивом, ироническом преломлении); своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека. Но также и антиценностей — в гротеске, в обличении и сатире; но не здесь все же проходит большая дорога лирической поэзии»².

Лирика тяготеет главным образом к малой форме. Хотя и существует жанр *лирической поэмы*, воссоздающей переживания в их симфонической многоплановости («Про это» В.В. Маяковского, «Поэма Горы» и «Поэма Конца» М.И. Цветаевой, «Поэма без героя» А.А. Ахматовой), в лирике безусловно преобладают небольшие по объему стихотворения. Принцип лирического рода литературы — «как можно короче и как можно полнее»³. Устремленные к предельной компактности, максимально «сжатые» лирические тексты

¹ Сурат И.З. Пушкин как религиозная проблема // Жизнь и лира. М., 1995. С. 175.

² Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 8.

³ Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 33.

подобны пословичным формулам, афоризмам, сентенциям, с которыми нередко соприкасаются и соперничают.

Состояния человеческого сознания воплощаются в лирике по-разному: либо прямо и открыто, в задушевных признаниях, исповедальных монологах, исполненных рефлексии (вспомним шедевр С.А. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...»), либо по преимуществу косвенно, опосредованно, в форме изображения внешней реальности (*описательная* лирика, прежде всего пейзажная) или компактного рассказа о таком-то событии (*повествовательная* лирика). Но едва ли не в любом лирическом произведении присутствует медитативное начало. *Медитацией* (лат. *meditatio* — обдумывание, размышление) называют взволнованное и психологически напряженное раздумье о чем-либо: «Даже тогда, когда лирические произведения как будто бы лишены медитативности и внешне в основном описательны, они только при том условии оказываются полноценно художественными, если их описательность обладает медитативным „подтекстом“»¹. Лирика, говоря иначе, несовместима с нейтральностью и беспристрастностью тона, широко бытующего в эпическом повествовании. Речь лирического произведения исполнена экспрессии, которая здесь становится организующим и доминирующим началом. Лирическая экспрессия дает о себе знать и в подборе слов, и в синтаксических конструкциях, и в иносказаниях, главное, в фонетико-ритмическом построении текста. На первый план в лирике выдвигаются «семантико-фонетические эффекты»² в их неразрывной связи с ритмикой, как правило, напряженно-динамичной. При этом лирическое произведение в подавляющем большинстве случаев имеет *стихотворную форму*, тогда как эпос и драма (особенно в близкие нам эпохи) обращаются преимущественно к *прозе*.

Речевая экспрессия в лирическом роде поэзии нередко доводится как бы до максимального предела. Такого количества смелых и неожиданных иносказаний,

¹ Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов. С. 158.

² Ларин Б.А. О лирике как разновидности художественной речи (семантические этюды) // Эстетика слова и язык писателя: Избр. статьи. Л., 1974. С. 84.

такого гибкого и насыщенного соединения интонаций и ритмов, таких проникновенных и впечатляющих звуковых повторов и подобий, к которым охотно прибегают (особенно в нашем столетии) поэты-лирики, не знают ни «обычная» речь, ни высказывания героев в эпосе и драме, ни повествовательная проза, ни даже стихотворный эпос.

В исполненной экспрессии лирической речи привычная логическая упорядоченность высказываний нередко оттесняется на периферию, а то и устраняется вовсе, что особенно характерно для поэзии XX в., во многом предваренной творчеством французских символистов второй половины XIX столетия (П. Верлен, Ст. Малларме). Вот строки Л.Н. Мартынова, посвященные искусству подобного рода:

*И своевольничает речь,
Ломается порядок в гамме,
И ходят ноты вверх ногами,
Чтоб голос яви подстеречь.*

(«Такие звуки есть вокруг...»)

«Лирический беспорядок», знакомый словесному искусству и ранее, но возобладавший только в поэзии нашего столетия, — это выражение художественного интереса к потаенным глубинам человеческого сознания, к истокам переживаний, к сложным, чисто логически неопределимым движениям души. Обратившись к речи, которая позволяет себе «своевольничать», поэты обретают возможность говорить обо всем одновременно, стремительно, «взахлеб»: «Мир здесь предстает как бы захваченным врасплох внезапно возникшим чувством»¹. Вспомним начало пространного стихотворения Б.Л. Пастернака «Волны», открывающего книгу «Второе рождение»:

*Здесь будет все: пережитое
И то, чем я еще живу,
Мои стремленья и устои,
И виденное наяву.*

Экспрессивность речи роднит лирическое творчество с музыкой. Об этом стихотворение П. Верлена «Искусство поэзии», содержащее обращенный к поэту призыв проникнуться духом музыки:

*За музыкою только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.
<...>*

*Так музыки же вновь и вновь!
Пуškai в твоём стихе с разгону
Блеснут вдаль преображенной
Другое небо и любовь.*

(Пер. Б. Л. Пастернака)

На ранних этапах развития искусства лирические произведения пелись, словесный текст сопровождался мелодией, ею обогащался и с ней взаимодействовал. Многочисленные песни и романсы поныне свидетельствуют, что лирика близка музыке своей сутью. По словам М.С. Кагана, лирика является «музыкой в литературе», «литературой, принявшей на себя законы музыки»¹.

Существует, однако, и принципиальное различие между лирикой и музыкой. Последняя (как и танец), постигая сферы человеческого сознания, недоступные другим видам искусства, ограничивается тем, что передает общий характер переживания. Сознание человека раскрывается здесь вне его прямой связи с какими-то конкретными явлениями бытия. Слушая, например, знаменитый этюд Шопена до минор (ор. 10, № 12), мы воспринимаем всю стремительную активность и возвышенность переживания, достигающего напряжения страсти, но не связываем это переживание с какой-то конкретной жизненной ситуацией или какой-то определенной картиной. Слушатель волен представить морской шторм, или революцию, или мятежность любовного чувства, или просто отдаться стихии звуков и воспринять воплощенные в них эмоции без всяких предметных ассоциаций. Музыка способна погрузить нас в такие глубины духа, которые уже не связаны с представлением о каких-то единичных явлениях.

¹ Каган М.С. Морфология искусства. Л., 1972. С. 394.

Не то в лирической поэзии. Чувства и волевые импульсы даются здесь в их обусловленности жизнью и в прямой направленности на конкретные явления. Вспомним, например, стихотворение Пушкина «Погасло дневное светило...». Мятёжное, романтическое и вместе с тем горестное чувство поэта раскрывается через его впечатления от окружающего (волнующийся под ним «утрюмый океан», «берег отдаленный, земли полуденной волшебные края») и через воспоминания о происшедшем (о глубоких ранах любви и отцветшей в бурях младости). Поэтом передаются связи сознания с бытием, иначе в словесном искусстве быть не может. То или иное чувство всегда предстает здесь как реакция сознания на какие-то явления реальности. Как бы смутны и неуловимы ни были запечатлеваемые художественным словом душевные движения (вспомним стихи В.А. Жуковского, А.А. Фета или раннего А.А. Блока), читатель узнает, чем они вызваны или, по крайней мере, с какими впечатлениями сопряжены.

Носителя переживания, выраженного в лирике, принято называть *лирическим героем*. Этот термин, введенный Ю.Н. Тыняновым в статье 1921 года «Блок»¹, укоренен в литературоведении и критике (наряду с синонимичными ему словосочетаниями «лирическое я», «лирический субъект»²). О лирическом герое как «я сотворенном» (М.М. Пришвин) говорят, имея в виду не только отдельные стихотворения, но и их циклы, а также творчество поэта в целом. Это — весьма специфичный образ человека, принципиально отличный от образов повествователей-рассказчиков, о внутреннем мире которых мы, как правило, ничего не знаем, и персонажей эпических и драматических произведений, которые неизменно дистанцированы от писателя.

Лирический герой не просто связан тесными узами с автором, с его мироотношением, духовно-биогра-

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 118. О лирическом герое см. также: Степанов Н.Л. Лирика Пушкина. М., 1959. С. 106–109.

² Следует оговориться, что существует и другая научная традиция, связанная с разграничением понятий, обозначенных приведенными терминами (Б.О. Корман, Л.Я. Гинзбург, С.Н. Бройтман и др.).

фическим опытом, душевным настроем, манерой речевого поведения, но оказывается (едва ли не в большинстве случаев) от него неотличимым. Лирика в основном ее «массиве» *автопсихологична*.

Вместе с тем лирическое переживание не тождественно тому, что было испытано поэтом как биографической личностью. Лирика не просто воспроизводит чувства поэта, она их трансформирует, обогащает, создает наново, возвышает и облагораживает. Именно об этом — стихотворение А.С. Пушкина «Поэт» («...лишь божественный глагол/До слуха чуткого коснется,/Душа поэта встрепенется,/Как пробудившийся орел»).

Автор в процессе творчества нередко творит силой воображения те психологические ситуации, которых в реальной действительности не было вовсе. Литературоведы неоднократно убеждались, что мотивы и темы лирических стихотворений Пушкина не всегда согласуются с фактами его личной судьбы. А Блок в своих стихах запечатлевал свою личность то в образе юноши-монаха, поклонника мистически таинственной Прекрасной Дамы, то в маске шекспировского Гамлета, то в роли завсегдатая петербургских ресторанов.

Лирически выражаемые переживания могут принадлежать как самому поэту, так и иным, непохожим на него лицам. Умение «чужое вмиг почувствовать своим» — таково, по словам А.А. Фета, одно из свойств поэтического дарования («Одним толчком согнать ладью живую...»). Лирику, в которой выражаются переживания лица, заметно отличающегося от автора, называют *ролевой* (в отличие от автопсихологической). Таковы стихотворения «Нет имени тебе, мой дальний...» А.А. Блока — душевное излияние девушки, живущей смутным ожиданием любви, или «Я убит подо Ржевом» А.Т. Твардовского, или «Одиссей Телемаку» И.А. Бродского. Бывает даже (правда, это случается редко), что субъект лирического высказывания разоблачается автором. Таков «нравственный человек» в стихотворении Н.А. Некрасова того же названия, причинивший окружающим множество горестей и бед, но упорно повторявший фразу: «Живя согласно с строгою моралью, я никому не сделал в жизни зла». Определение лирики Аристотелем («подражающий остается сам собою, не изменяя

своего лица»¹), таким образом, неточно: лирический поэт вполне может изменить свое лицо и воспроизвести переживание, принадлежащее кому-то другому.

Но магистралью лирического творчества является поэзия не ролевая, а автопсихологическая: стихотворения, являющие собой акт прямого самовыражения поэта. Читателям дороги человеческая подлинность лирического переживания, прямое присутствие в стихотворении, по словам В.Ф. Ходасевича, «живой души поэта»: «Личность автора, не скрытая стилизацией, становится нам более близкой»; достоинство поэта состоит «в том, что он пишет, повинаясь действительной потребности выразить свои переживания»².

Лирике в ее доминирующей ветви, говоря иначе, присуща чарующая непосредственность самораскрытия автора, «распахнутость» его внутреннего мира. Так, вникая в стихотворения Пушкина и Лермонтова, Есенина и Пастернака, Ахматовой и Цветаевой, мы получаем весьма яркое и многоплановое представление об их духовно-биографическом опыте, круге умонастроений, личной судьбе.

Соотношение между лирическим героем и автором (поэтом) осознаются литературоведами по-разному. От традиционного представления о слитности, нерасторжимости, тождественности носителя лирической речи и автора, восходящего к Аристотелю и, на наш взгляд, имеющего серьезные резоны, заметно отличаются суждения ряда ученых XX в., в частности М.М. Бахтина, который усматривал в лирике сложную систему отношений между автором и героем, «я» и «другим», а также говорил о неизменном присутствии в ней хорового начала³. Эту мысль развернул С.Н. Бройтман. Он утверждает, что для лирической поэзии (в особенности близких нам эпох) характерна не «моносубъектность», а «интерсубъектность», т. е. запечатление взаимодействующих сознаний⁴.

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 45.

² Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 1. С. 449, 417, 416.

³ См.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 148 — 149.

⁴ Бройтман С.Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъективно-образная структура. М., 1997.

Эти научные новации, однако, не колеблют привычного представления об открытости авторского присутствия в лирическом произведении как его важнейшем свойстве, которое традиционно обозначается термином *субъективность*. «Он (лирический поэт. — В.Х.), — писал Гегель, — может внутри себя самого искать побуждения к творчеству и содержания, останавливаясь на внутренних ситуациях, состояниях, переживаниях и страстях своего сердца и духа. Здесь сам человек в его субъективной внутренней жизни становится художественным произведением, тогда как эпическому поэту служат содержанием отличный от него самого герой, его подвиги и случающиеся с ним происшествия»¹.

Именно полнотой выражения авторской субъективности определяется своеобразие восприятия лирики читателем, который оказывается активно вовлеченным в эмоциональную атмосферу произведения. Лирическое творчество (и это опять-таки роднит его с музыкой, а также хореографией) обладает максимальной внушающей, заражающей силой (*суггестивностью*). Знакомясь с новеллой, романом или драмой, мы воспринимаем изображенное с определенной психологической дистанции, в известной мере отстраненно. По воле автора (а иногда и по своей собственной) мы принимаем или не разделяем умонастроения героев, одобряем или не одобряем их поступки, иронизируем над ними или же им сочувствуем. Другое дело лирика. Полно воспринять лирическое произведение — это значит проникнуться умонастроениями поэта, ощутить и еще раз пережить их как нечто свое собственное, личное, задушевное. С помощью сгущенных поэтических формул лирического произведения между автором и читателем, по точным словам Л.Я. Гинзбург, устанавливается «молниеносный и безошибочный контакт»². Чувства поэта становятся одновременно и нашими чувствами. Автор и его читатель образуют некое единое, нераздельное «мы». И в этом состоит особое обаяние лирики.

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 501.

² Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 12.

Литература

- Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды / В.Г. Белинский // Полн. собр. соч.: В 13 т. — М., 1954. — Т. 5.
- Бахтин М.М. Слово в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.
- Бройтман С.Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура / С.Н. Бройтман. — М., 1997.
- Буало Н. Поэтическое искусство / Н. Буало. — М., 1957 (Песнь 2).
- Веселовский А.Н. Три главы из исторической поэтики / А.Н. Веселовский // Историческая поэтика. — М., 1989.
- Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. — М., 1971. — Т. 3. С. 492–536.
- Гинзбург Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. — Изд. 2-е. — Л., 1974.
- Грехнев Вс.А. Мир пушкинской лирики / Вс.А. Грехнев. — Н. Новгород, 1994.
- Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики / Жан-Поль. — М., 1981 (Программа XIII: О лирике).
- Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений / В.М. Жирмунский // Теория стиха. — Л., 1975.
- Корман Б.О. Лирика Некрасова / Б.О. Корман. — Изд. 2-е. — Ижевск, 1978.
- Ларин Б.А. О лирике как разновидности художественной речи (семантические этюды) / Б.А. Ларин // Эстетика слова и язык писателя: Избр. ст. — Л., 1974.
- Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю.М. Лотман. — Л., 1972.
- Овсяннико-Куликовский Д.Н. Теория поэзии и прозы (теория словесности) / Д.Н. Овсяннико-Куликовский. — Изд. 5-е. — М., 1923 (Введение; гл. 1–2).
- Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов / Г.Н. Поспелов. — М., 1976.
- Сильман Т.И. Заметки о лирике / Т.И. Сильман. — Л., 1971.
- Сквозников В.Д. Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы / Редкол.: Г.Л. Абрамович и др. — М., 1964.
- Тимофеев Л.И. Лирика / Л.И. Тимофеев // Основы теории литературы. — Изд. 4-е. — М., 1971.
- Эйхенбаум Б.М. Мелодика лирического стиха / Б.М. Эйхенбаум // О поэзии. — Л., 1969.

Вопросы и задания

1. Чему служит в лирике вся система художественных средств?
2. Почему лирику считают «самым субъективным родом литературы»?
3. На какие группы разделяют лирику по тематическому признаку?
4. Расскажите о роли медитативного начала в лирике.
5. В чем сходство и принципиальное различие между лирикой и музыкой?
6. Объясните, что обозначает термин «лирический герой»? Расскажите о соотношении между лирическим героем и автором. Приведите примеры.

Л.Я. Гинзбург
О ЛИРИКЕ*

Поэзия действительности

Сейчас изживается уже некогда бытовавшее наивное отождествление реализма с введением в поэзию бытовых вещей или грубой «натуры». Сколько угодно грубой природы можно найти в низших жанрах классицизма (в том числе в русской поэзии XVIII века), столь далекого от реалистического понимания действительности как единой, не подлежащей расчленению на отдельные замкнутые сферы.

Когда в XVIII веке Василий Майков в своем «Елисе» писал об ямщиках и мужиках, то для него это было снижение героической поэмы, потому что речь шла о предметах «низких» с социальной точки зрения, низких и бурлескных — с эстетической. Но вот Некрасов написал:

*Где бы сеятель твой и хранитель,
Где бы русский мужик не стонал...*

Для Некрасова величайшей социальной ценностью является мир русского крестьянства, и это определило его демократическую поэтику. Но для того чтобы у Некрасова некогда низкие слова могли прозвучать как

* Печатается по изд.: Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 214–225.

самые высокие, нужен был переворот, совершенный Пушкиным.

У Пушкина повседневное слово свободно от обязательных связей с бурлескным, комическим, превращено в равноправный по своим возможностям лирический материал. У Державина «проза» вторгалась в стихи еще стихийно. Вместе с Пушкиным в русской поэзии появилась новая эстетическая категория — ей предстояло великое будущее — стихотворный *прозаизм*.

До сих пор еще в наших словарях, справочниках, учебниках слово прозаизм неизменно сопровождается цитатой из Пушкина:

Извольте мне простить ненужный прозаизм.

Но первый ли Пушкин употребил в России этот термин? Во всяком случае, у Пушкина это термин не случайный; он органичен для его эстетического мышления и потому дает ключ к некоторым явлениям пушкинской поэтики.

Термина *прозаизм* не только не было в русских словарях пушкинского времени, но нет его и в русских словарях второй половины XIX века (в том числе у Даля). В нашем современном понимании это слово появляется только в советских словарях. К Пушкину оно, несомненно, пришло из французского языка, где употреблялось всегда в отрицательном смысле и где было неологизмом, впервые узаконенным словарем Французской академии наук в издании 1835 года (Пушкин упомянул о прозаизме в стихотворении «Осень» 1833 года).

Во французских словарях прозаизм (*prosaïsme*) и поныне определяется как *недостаток* стихов, содержащих слишком много оборотов и выражений, которые свойственны прозе. Пушкин придал термину положительное значение — и это связано с совершенным Пушкиным реалистическим переворотом. Когда Пушкин говорит: «Извольте мне простить ненужный прозаизм», — мы понимаем: это прозаизм принципиальный и нужный. Когда Пушкин говорит:

*Тьфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор*

— мы знаем, как важны для него эти «прозаические бредни». При этом для Пушкина прозаизм важен в своем дифференциальном качестве, как слово, наде-

ленное в поэтическом тексте оттенком инородности. Он не стал бы говорить о прозаизмах применительно, скажем, к низшим жанрам классицизма, в которых бытовая лексика была сплошной и предусмотренной стилистическими нормами.

После Пушкина термин в этом пушкинском понимании надолго исчез из оборота. Если его употребляли, то лишь вместо слова *прозаичность*. Белинский, например, писал: «Пошлость образцов дидактической поэзии изгнала из употребления самое слово „дидактический“, как синоним скуки, водянистости и прозаизма...».

Когда в 20-х годах термин «прозаизм» был зафиксирован в советском литературоведении (например, у Тынянова в статье 1921 года «Стиховые формы Некрасова»), то подсказал его, очевидно, все тот же пушкинский стих о «ненужном прозаизме».

Смысл этого метода в том, что он, сохраняя всю преобразующую силу стихотворной речи, вместе с тем открывает ее широкому миру действительности. Прозаизм нуждается в условиях стихотворной речи еще больше, чем любое другое поэтическое слово. Передавая прозой эффектную поэтическую метафору, можно до некоторой степени дать о ней представление; но стиховой прозаизм в прозаическом окружении сразу заглохнет. Прозаизмы непрозаичны; только их поэтичность не присвоена им заранее, она каждый раз с усилием создается заново, добывается из контекста.

Предметное слово в поэзии обладает разной степенью предметности. Оно может быть эмпирически конкретным, как у Державина, или, как у Пушкина, — переходящим границы своей конкретности. Наряду с этим предметные слова — как и отвлеченные — могут превратиться в сигналы того или иного стиля. Одические мечи и элегические соловьи и розы — это ведь тоже предметы, если речь идет о формальном различении конкретного и абстрактного, но вещное их содержание выветрилось почти без остатка. С другой стороны, самое бытовое слово может стать материалом иносказания, и в процессе метафорического перенесения значений также стирается его первичная предметность (так, например, у символистов).

Предметное слово не всегда прозаизм, и прозаизм не обязательно предметное слово и не обязательно

«низкое». Прозаизм — это прежде всего *нестилевое* слово, то есть эстетически нейтральное, не принадлежащее к тому или иному поэтическому стилю.

Слово *стиль* мы употребляем в разных значениях. Мы говорим о стиле любого писателя, любого произведения, понимая под этим взаимодействие существенных и более или менее устойчивых признаков данной художественной системы. В то же время мы называем стилями исторически сложившиеся заданные художнику системы с их условиями, эталонами и запретами, то жестко нормативными, то относительно гибкими. Стиль определяет тогда смысловой ключ, в котором читается слово, выделяя одни его признаки и приглушая другие. Стиль сообщает слову заряд уже готовых ассоциаций. Именно в соотносительности с подобными стилистическими системами, особенно стиховыми, и возникает категория нестилевого слова, прозаизма, не обладающего заведомой эстетической общезначимостью. Поэзия, ориентирующаяся на фольклор, широко пользуется бытовыми словами, но слова эти воспринимаются в определенной стилистической связи. Традиция народной поэзии сообщила им заранее свою поэтичность:

*Ой, полна, полна коробушка,
Есть и ситцы, и парча,
Пожалей, моя зазнобушка,
Молодецкого плеча!*

<...>

*Цены сам платил немалые,
Не торгуйся, не скупись;
Подставляй-ка губы алые,
Ближе к милому садись!*

В этих строках некрасовских «Коробейников» — слова бытовые, с классической точки зрения «низкие», но это отнюдь не прозаизмы. Неуместно было бы говорить о прозаизмах в лирике Кольцова.

Великие открытия совершались в мировой поэзии на основе традиционных, разработанных стилей. Все же эти устойчивые стили полагали некие границы и запреты на пути поэтической мысли. Нестилевое слово, напротив того, означает непредрежденность мысли поэта, возможность ее вторжения в любые области материальной и духовной жизни.

Нестилевое слово не тождественно «низкому», но между ними существовала историческая связь. Классические нормы высоких и низких жанров расшатал еще XVIII век. Но противостояние высокого и низкого, поэтического и обыденного оказалось в поэзии чрезвычайно устойчивым. Классицизм разделял высокое и низкое; романтическая поэзия стала их совмещать и скрещивать, черпая в этих сложных соотношениях острую эстетическую действенность. Но эта действенность росла из живого еще чувства иерархии вещей. Предпосылка высокого и низкого позволяла сознательно разрушать иерархические категории.

Прозаизмы — так же как архаизмы, как варваризмы — могут терять свою осязаемость, превращаясь в нормальный лирический материал; тогда они больше не существуют как стилистический факт. Сохранение осязаемости прозаизмов, мера этой осязаемости тесно связаны с различными их структурными функциями.

В интенсивно оценочном мире стихового слова прозаизмы отрицательные, то есть обличающие, снижающие, тяготеют к сатире.

*Князь Иван — колосс по брюху,
 Руки — рог пуховика,
 Пьедесталом служит уху
 Ожиревшая щека.
 ...Он — известный объедала,
 Говорит умно,
 Словно в бочку из-под сала,
 Льет в себя вино.*

Это некрасовские «Юбиляры и триумфаторы». Подобное словоупотребление имело за собой широко разработанную сатирическую традицию. Подлинная же некрасовская специфика — это высокие прозаизмы.

*Уснул, потрудившийся в поте!
 Уснул, поработав земле!
 Лежит, непричастный заботе,
 На белом сосновом столе.*

*Лежит неподвижный, суровый,
 С горящей свечой в головах,
 В широкой рубахе холщовой
 И в липовых новых лаптях.*

*Большие, с мозолями руки,
Подъявшие много труда,
Красивое, чуждое муки
Лицо — и до рук борода...*

(«Мороз, Красный нос»)

В этом отрывке сочетаются оба основных способа возвышения слова. «Низкие» слова ассимилируются, окрашиваются возвышенным окружением (торжественный синтаксис, образ свечи, лицо — чуждое муки), в то же время они заряжаются новыми социальными ценностями, уже выношенными демократическим общественным сознанием. А для того чтобы ценность раскрылась в этом своем новом, демократическом значении, поэт должен сохранить осязательность прозаизмов, их особого лексического качества.

Пот, трудовой *пот* — для Некрасова высокое слово, это понятно. Но замечательно, что высокое его звучание мы находим и у Державина:

*Оставя скипетр, трон, чертог,
Быв странником, в пыли и в поте,
Великий Петр, как некий Бог,
Блистал величеством в работе...*

(«Вельможа»)

Пыль и *пот* сопряжены с самыми высокими атрибутами царской власти. Они нужны здесь для выражения особого — трудового — начала *величества* Петра. В то же время торжественный державинский контекст напоминает о библейских контекстах, в которых употребляется слово *пот* («В поте лица твоего будешь есть хлеб»).

Существуют не только вполне положительные и вполне отрицательные прозаизмы. У них есть еще одно важное назначение. Слово остается низким, подчеркнуто низким, но приобретает смысл трагический и ужасный, отражающий социальную трагедию угнетенных. Эта функция прозаизмов подготовлялась еще романтической поэтикой безобразного и ужасного; в драматургии и в прозе левых французских романтиков она получила резкую социальную направленность.

Поэзии Некрасова наряду с возвышающим неотъемлемо присуще трагически низкое начало.

*С коры его
Распучило,*

*Тоска-бега
Измучила.*

*...Ковригу съем
Гора горой,
Ватрушку съем
Со стол большой!*

*Все съем один,
Управляюсь сам.
Хоть мать, хоть сын
Проси — не дам!*

Это «Голодная» песня из «Кому на Руси жить хорошо». Примеры можно бы умножать до бесконечности.

Именно трагически низкое (не возвышающее) некрасовское начало понадобилось Андрею Белому в «Пепле», когда он писал о жестоком бытии разоренной русской деревни начала XX века.

*Вчера завернул он в харчевню,
Свой месячный пропил расчет.
А нынче в рогную деревню,
Пространствами стертый, бредет.
...Метется за ним до деревни,
Ликует — танцует репье:
Пропьет, прогуляет в харчевне
Растиртое грязью тряпье.
(«Бурьян»)*

В отличие от Белого у раннего Маяковского особенно осознан и отчетлив процесс возвышения низких слов, вбирающих в себя пафос надвигающейся революции, пафос обездоленных масс:

*Мы
с лицом, как заспанная простыня,
с губами, обвисшими, как люстра,
мы,
каторжане города-лепрозория,
где золото и грязь изъязвили проказу, —
мы чище венецианского лазорья,
морями и солнцами омытого сразу!*

И Белый, и Маяковский — это по-разному осуществленная некрасовская традиция применения прозаизмов. Иначе у Пушкина. Пушкин имел дело не с низким, собственно, а с повседневным. И в повседневности

он находил красоту и значительность. Пушкин, с его обостренной чувствительностью к малейшему лексическому оттенку слова, сохранял, разумеется, ощутимость прозаизма, но он делал его прекрасным. Для этого Пушкину и понадобилась эстетическая категория «фламандщины», ссылка на фламандскую школу, творившую высокое искусство из «пестрого сора» обыденности.

Фет — поэт эпохи, когда лексическая чувствительность и требовательность были уже утрачены; и характерно, что у Фета обыденные слова, проникающие в поэтический строй, как таковые, часто уже неощутимы, лишены стилистической инородности (Фет предсказал этим некоторые явления поэзии XX века). Это соответствует фетовской импрессионистической жадности к каждому яркому впечатлению извне.

Сущность совершенного Пушкиным переворота состояла в том, что лирическому слову возвращен был его предметный смысл, и тем самым поэту дано невиданно острое орудие для выражения насущной, современной мысли. Поэт Любомудров, например, также выражал некое состояние современного сознания, но выражал его в формах, отрешенных от эмпирии и как бы вневременных. Язык этого поэта — тоже как бы вневременный — был непригоден для поэзии исторической и современной действительности.

Русская лирика конца 20-х и 30-х годов сознательно стремилась уйти от «гармонической точности» (выродившейся в гладкость подражателей), от условных и устойчивых стилей, основанных на привычном словоупотреблении. Один путь вел к романтической метафоричности. Романтизм 30-х годов также создавал особую, условную поэтическую среду, но создавал ее своими средствами — не путем лексического отбора, а путем нагнетания образности. Другой путь избрал Пушкин.

От прозрачного элегического стиля начала века Пушкин шел не к повышенной образности, а, напротив того, к «нагой простоте». Навыки гармонической точности, однако, не прошли бесследно. Поэтика раннего Пушкина — не поэтика украшения вещей, но поэтика их названия, хотя и условными именами, поэтика отбора и тонкого сочетания прекрасных слов. Зрелый Пушкин свободно отбирает и называет непредetermined явления мира — духовного и матери-

ального, впервые превращая их в факт эстетический. Лексическая точность сочетается теперь с предметной. Повторяемость словосочетаний сменилась их однократностью; индивидуальный аспект выдвигает индивидуальные признаки. Поэтому наряду с гармонией важен теперь принцип противоречия, дающий новые ракурсы вещей.

*Вот опальный домик,
Где жил я с бедной нянею моей.
Уже старушки нет — уж за стеною
Не слышу я шагов ее тяжелых,
Ни кропотливого ее дозора.*

В двух последних строках слова вступают между собой в противоречивые отношения. *Тяжелые шаги* не подходят к няне. И это сразу изменяет представление, превращает его в наблюдаемую, единичную черту. Здесь *тяжелые шаги* — это особая старушечья походка, походка существа, обремененного годами и заботами, походка, вероятно, суетливая (этот оттенок поддерживает слово *кропотливый*). В следующем стихе того же порядка сочетание — *кропотливый дозор*. Дозор привычно ассоциируется с иными представлениями — военный дозор, тюремный дозор; определение *кропотливый* придает дозору значение попечения, заботы, суетливой заботы, а вместе с тем в слове остается нечто от его первичного смысла. Это деспотическая забота старой няни и домоправительницы.

Стиховые прозаизмы сохраняют все качества поэтического слова — его многозначность, повышенную ассоциативность, символичность. Пушкинское нестилевое, «нагое» слово — сгусток сложных ассоциаций. Пушкин показал, что безобразные слова, не связанные заданными ассоциациями, особенно сильно реагируют на контекст, выносят из него обширные значения.

Поэтическое слово — это всегда слово с измененным значением, но изменения эти осуществляются разными способами. В метафоре совершается перенесение значения, замещение значения другим. Для стилей, сохранявших связь с рационализмом, характерны слова-сигналы. Такое слово формально не является тропом, но предметное его содержание вытес-

нено и замещено теми признаками и ассоциациями, которые оно приобрело в замкнутом стилистическом ряду.

Лирическое слово зрелого Пушкина живет не изменением или замещением значений, но непрерывным их обогащением. В условных поэтических стилях лирическое слово утрачивало свою материальность. В зрелой поэзии Пушкина слово вещественно, но оно этой вещностью не ограничено. Одновременно оно — представитель обобщений, этических, исторических, политических, которые определяют зрелое творчество Пушкина. Полностью сохраняя свою тонкую и точную конкретность, оно способно беспредельно расширяться. Вот пушкинское стилистическое решение задачи поэзии действительности.

Один из первых образцов нового лирического метода Пушкина — стихотворение «Осень». Оно датировано 1833 годом, но предполагается, что первоначальный его набросок относится еще к 1829—1830 годам.

В «Осени» Пушкин свел и заставил служить друг другу две великие силы эстетического воздействия: традиционные формулы, уже окруженные поэтическим ореолом (от них Пушкин не отказывался никогда), и непредвидимые прозаизмы, бесконечной чередой поступающие из запаса самой действительности.

В «Осени» русская природа, уединенная сельская жизнь, слитая с этой природой, управляемая ее законами, являются величайшими ценностями; в частности потому, что они предстают нам здесь как условие поэтического вдохновения, творческого акта, о котором, собственно, и написано стихотворение «Осень».

*Ведут ко мне коня; в раздолии открытом,
Махая гривую, он всадника несет,
И звонко под его блистающим копытом
Звонит промерзлый гол и трескается лег.
Но гаснет краткий день, и в камельке забытом
Огонь опять горит — то яркий свет лиет,
То тлеет медленно, — а я пред ним читаю
Иль гумы долгие в душе моей питаю.*

Здесь отчетливо видно, как сфера значительного и прекрасного втягивает в себя, пронизывает собой и тем самым преобразует обыденные вещи.

Промерзлый, трескается — эти слова не были бы допущены в классическую элегию; *копыто* — скорее принадлежало к басенному словарю. Но в «Осени» Пушкина все эти предметные слова — в то же время проводники идеи вольной сельской жизни, русской природы, вдохновенного труда. Поэтому они так же прекрасны — и закономерно друг с другом сочетаемы, — как камелек, в котором то горит, то тлеет огонь, как думы поэта. Все это равноправно и единой цепью сплетающихся ассоциаций тянется к заключительному образу вдохновения:

*Так гремлет недвижим корабль в недвижимой впаде,
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;
Громада гвинулась и рассекает волны.*

Этот грандиозный символ тоже предметен; но строящие его предметные представления выступают здесь в другом своем назначении — как материал поэтического иносказания. Пушкин предоставил прозаизмам и эту роль — возвышенную с точки зрения традиционной эстетики.

В отличие от поэтических формул лирических стилей 1810—1820-х годов, нагое слово Пушкина — это слово непредрешенных заранее ассоциаций. Поэтому безграничны его смысловые возможности, возможности познания вещей в новых, непредвиденных поворотах.

*Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса —
В их сенях ветра шум и свежее дыханье,
И мглой волнистою покрыты небеса.*

Мгла, покрывающая небеса, — привычная поэтическая формула; но Пушкин говорит: *мглой волнистою*, и это уже увиденное — форма облаков, подробность пейзажа. *Природы увяданье* — тоже общо и общеупотребительно, но словом *пышное* Пушкин сразу разрывает застывшую формулу, сопрягая ее с темой следующего стиха —

В багрец и в золото одетые леса...

А удивительный эпитет *блистающим копытом!* Он связывает *копыто* с *промерзлым долом*, с *трескающимся льдом* в нерасторжимый образ зимы с ее снежным и ледяным сверканьем, хрустом и звоном. И копыто стало поэзией, красотой.

Вопросы и задания

1. Расскажите об истории термина *прозаизм*.
2. Объясните пушкинское понимание термина *прозаизм*.
3. Приведите из текстов примеры «нагой простоты» стихов А.С. Пушкина.
4. Что такое *прозаизмы* с точки зрения автора статьи?
5. Сохраняют ли *стиховые прозаизмы* все качества поэтического слова, и какие?
6. Какое понятие Л. Гинзбург вкладывает в термин «стиль»?
7. Какова судьба *нестилевого* слова в поэзии XX века?
8. Что общего в отношении к «низким словам» у Н. Некрасова и А. Белого?

А.Н. Пашкуров

**ПОЭТИКА ПРЕДРОМАНТИЧЕСКОЙ ЭЛЕГИИ
«ВРЕМЯ» М.Н. МУРАВЬЕВА***

ВРЕМЯ

*Постойте, вообразим, грузья, бегуще время:
Недавно упал без силы солнца свет —
Се, в нивах брошено, проникло в класы семя:
И жателя зовет,
Я солнце проводил вчера в вечерни воды.
«Покойся; и тебе приятно в волны лечь», —
Вещал я; но оно, обшевши антиподы,
Умело день возжечь.
Однако, гумал я, покоится мгновенье.
Уже за третий люстр два года я претек;
Счастлива жизнь! увы! ты бросилась в
забвенья.*

Не сон ли целый век?

*Во времени одну занять мы можем точку.
Минута, кою жил, длинная году сна,
И бабочка, чья жизнь привязана к листочку,
Не тесно включена.*

Мгновенье каждое имеет цвет особый,
 От состояния сердечна занятой.
 Он мрачен для того, чье сердце тяжело злобой,
 Для доброго — златой.

Все года времена имеют наслажденья:
 Во всяком возрасте есть счастье свое.
 Но мудрости есть верх искусство
 соблюдаенья

Утех на житие.

Раскаянье есть желчь, котора простирает
 Во недра времени протшту грусть свою.

Но время наконец с сердечной геки стирает
 Ржу чуждую сию.

Коль сердце между волн ты спас от
 сокрушенья,
 Пусть будет наконец угодно так судьбе
 Дней ясность помрачить, коль много
 утешенья

Останется в тебе.

М.Н. Муравьев (1775)

Элегия, один из самых загадочных жанров-долгожителей русской поэзии, попадает в научно-методическую картину школьного образования, начиная с изучения русской литературы первой трети XIX столетия (достаточно вспомнить блестящие образцы жанра в поэзии В.А. Жуковского — «Море» или А.С. Пушкина — «Погасло дневное светило...», «Безумных лет угасшее веселье...»). Но и до этого периода у жанра на русской почве складывалась уже своя самобытная история, благодаря чему с течением времени элегия и обрела в отечественной словесности многогранные значения.

Не без влияния английских и немецких литературных традиций предромантическая элегия в России этого времени выходит к философии Возвышенного, связанной с представлениями о том, что «ужасное... и высокое равно проистекают из одного источника» (2, 54). В творческом диалоге с европейской «кладбищенской поэзией» устойчиво складывается в элегической поэтике принцип так называемой «суггестии» («подсказывания», «внушения»), что к началу XIX столетия наприя-

мую подготавливает эсхатологическое мировоззрение В.А. Жуковского (от «Сельского кладбища» до знаменитых «Моря» или «Вечера»). В итоге определяющей струной эмоциональной тональности нередко становится своеобразный «черный креп меланхолии» (11, 75). Очевидна подобная тональность в позднем творчестве Н.М. Карамзина, у Г.П. Каменева, в начале XIX века — в известной элегии А.И. Тургенева «Осень».

Стремление найти и поэтически воссоздать светлые стороны Бытия, в союзе с новым пониманием внутреннего, духовного мира личности, вновь приводит литературную мысль к философии Возвышенного, но теперь уже — в диаметрально противоположном аспекте. Основоположником нового, оптимистического видения Возвышенного в мировой эстетике явился английский мыслитель середины XVIII века Г. Хоум. Его идеи о том, что «щедрая красота <мира> заставляет сердце шириться» (18, 161), а эмоция, в свой черед, воплощается в феномен «возвышающего полета», подарили новое дыхание и элегии. Интересно в этом свете «Рассуждение об элегии» Мальтебрена, чрезвычайно популярное в России вплоть до второй четверти XIX столетия. Французский теоретик, творчески воспринимая философию Хоума, предполагает, что в элегии «прискорбное воспоминание» или даже «беспокойный страх» преодолимы именно особенным высоким эмоциональным настроением — радости (15, 220). Исключая из поля зрения эти новые веяния философии элегии, мы не поймем и глубинных пушкинских открытий в жанре, как то прежде всего уникальная его поэтическая «Печаль моя светла...».

Одним из первых русских поэтов рубежа XVIII — XIX столетий, полно и самобытно воспринявшим новое видение элегии, стал Михаил Никитич Муравьев (1757 — 1807) — автор, по определению Гуковского, — «...более или менее учитель всех литераторов 1790-х, а в особенности 1800-х годов». Муравьев — один из основателей русского сентиментализма, талантливый предшественник Карамзина, учитель К.Н. Батюшкова, яркий представитель русского Просвещения второй половины XVIII века и наставник внуков Екатерины Второй — цесаревичей Александра и Константина.

Ранняя элегия Муравьева «Время» (1775), бесспорно, одно из ярких явлений русской философской лирики последней четверти века, равно предвосхищающее как классические произведения Жуковского («Вечер», «Море», «Невыразимое»), так и — позже — опыты молодого Пушкина в жанре (ср. открывающую «крымский цикл» элегию «Погасло дневное светило...»).

Стержневой тематический образ¹ стихотворения — стихия Времени — на протяжении восьми строф меняет богатую палитру значений: это и животворное солнце, и мгновенье, помогающее возвыситься над забвением и «сном века» (земного бытия)², и наконец, сердце, спасенное «между волн... от сокрушенья».

Созданная семнадцатилетним поэтом, элегия высвечивает целый спектр глубоких философских проблем: цикличность жизни, смена возрастов, раскаянье и утешение...

Уже первый встречающийся в стихотворении символ — животворного Солнца — ясно раскрывает оригинальный замысел автора: «...упадал без силы солнца свет» — «...но оно, обшедши антиподы, / Умело день возжечь». И в этих же двух первых строфах «сформулирована» знаковая точка отсчета, сквозной принцип — искусство в малом видеть великое, в статичной, казалось бы, «точке» — неостановимое и вечно изменчивое течение Бытия. Так, для лирического «я» и самое обретение внове солнца, вернувшегося после своего заката, — прежде всего оказывается заключенным в то святое таинство природы, что под его животворным теплом «...в нивах брошено, проникло в класы семя / И жателя зовет». Лирическое «я» ощущает себя таким «прорастающим к жизни» зернышком, оставаясь наедине с вечным светилом в тонко выписанной сцене вечернего прощания:

*Я солнце проводил вчера в вечерни воды.
«Покойся; и тебе приятно в волны лечь...»*

Ты, солнце святое, гори! — воскликнет позже в «Вакхической песне» Пушкин, и это все же отнюдь не бу-

¹ Удачный термин предложен Холшевниковым для обозначения главного лирического образа в стихотворении.

² Так любимое позже его учеником — Батюшковым в гедонистической своей лирике.

дет простым «совпадением звучания» — ведь еще В.А. Западов, сравнивая поэзию Муравьева с поэзией XIX столетия, пришел к пророческому заключению: «Пушкин ... помнил его стихи чуть ли не наизусть, <...> муравьевский... <стих> дает показатели, типичные для поэзии 1820 — 1840-х годов... его поэзия... предвосхищает лирику XIX века» (8, 49).

Первые две строфы муравьевской элегии — тот органично необходимый стихотворению «лирический зачин», который «...дает эмоциональный ключ, настраивающий читателя» (17, 10).

Дальнейшая панорама лирико-философской мысли обусловлена кардинальным законом новой поэтики: «Убеждения автора... воспринимаются... как субъективное переживание... прекрасное в силу подъема, волнующего поэта и уносящего его в мир Возвышенного» (5, 266). А уже отсюда вытекает прославившая Муравьева, предшественника Карамзина, «эстетика сладостного»¹.

Сверхзадача Муравьева-философа — не просто признать, что *Минута, кою жил, глиняна году сна...* но и поэтическим искусством остановить это мгновение — «растянуть» миг во времени, сделав его равновеликим целой жизни. Мгновение самой сущностью своею настраивает лирическое «я» (и его читателя-друга!) на «всматривание» в каждую «излучинку бытия». Потому и рождается поразительная строка: «*Мгновенье каждое имеет цвет особый...*».

В финале элегии Муравьев обращается к человеческому сердцу. Предрекая знаменитую формулу Жуковского: «*жизнь — море, человеческая судьба — челн*», юный Муравьев тоже пишет не только о «чуждой рже» раскаянья, стираемого целительным временем «с сердечной доски», но и прежде всего о грозящих «сокрушеньем» «волнах» Бытия. «Сердце в жестокостях рока растет и возвышается», — заметил позже в своих дневниках Г.Р. Державин. Вершинное открытие Муравьева-предромантика заключается в том, что в финале своей элегии он не только «высвободил» образ Времени из тенет назидательно-пессимистической философии, но, кардиналь-

¹ Формула введена Г.А. Гуковским в той же, цитируемой нами, работе.

но поменяв эмоциональную палитру, соединил его (Время) со знаковым уже и для писателей сентиментализма понятием Утешения (примечательно, что один из лидеров позднего периода этого направления — В.В. Капнист, сам определял свою лирику как «голос соучастия» и утешения!): *«Коль сердце между волн ты спас от сокрушенья, / ...коль много утешенья / Останется в тебе».*

«Предошущение нового», столь характерное для всей русской литературы конца XVIII — начала XIX века, блестяще воплощено в элегии Муравьева.

Рассмотрим элегии начала XIX века — элегии В.А. Жуковского «Вечер» (1806) и А.С. Пушкина «Погасло дневное светило...» (1820).

В целом развитие поэтической мысли в пушкинской элегии более сложно, чем у Муравьева и Жуковского. С одной стороны, значима «память предромантизма». В то же время налицо уже приметы и кризисного романтизма: неслучайно появляются «утрюмый океан», «потерянная младость» (которая «в бурях отцвела!»), «радость», что «...сердце хладное страданью предала...»¹.

Тем не менее именно Пушкин, а не Жуковский, оказывается наиболее последовательным продолжателем Муравьева. Прежде всего речь идет об общем оптимистическом начале поэтической философии авторов. Как у Муравьева угасавшее светило родилось вновь и «умело день возжечь», так в пушкинской элегии лирический герой находит катарсическое успокоение в стремлении к «волшебным полуденным краям» и в слиянии со стихией океана (последнее включение рефрена о «послушном ветриле» и океане этому и служит).

У Жуковского, хотя смиренный пастух в финальных строфах и «поет светила возрожденье» (7, 39), побеждает скорбная дидактика. Потому две заключительные строки и посвящены другу, который *«Придет... в час вечера мечтать / Над тихой юноши могилой...»* (там же). Впрочем, отдельные «всплески» разрушительной рефлексии мы увидим и у Жуковского: «погибши наслажденья», «бездна гробовая», «минутный цвет» и «гроб безвременный».

¹ Впервые эскизно наметил подобный образ разочарованного романтического героя-«нигилиста» Г.Р. Державин в одном из позднейших своих опытов — «Задумчивость» (1804).

Принципиально важное различие элегических моделей Жуковского и Пушкина, еще раз подчеркнем, — в том, какой исход видят для себя в бытии мира поэты. В «Вечере» катарсический эффект возникает благодаря интересному «воспоминанию о сентиментализме». Потому *«гроб безвременный»* — «...любовь кропит слезой», потому важнее жизни для томного юноши-поэта *«...любить красы природы, / Дышать под сумраком дубравной тишиной...»* (7, 38). Пушкин, как и в позднейшей «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье...»), находит спасение в слиянии со стихией «живого смятения» жизни, ср.: *«Лети, корабль, неси меня к пределам дальным / По грозной прихоти обманчивых морей...»* (13, 118). Отрекаясь от былых заблуждений, стоит напомнить: лирический герой Пушкина не намерен более предавать свои идеалы, а это прежде всего «покой», «свобода» и «душа».

Хранителем вечной истины бытия — для всех трех поэтов — выступает в элегиях природа: для Муравьева — «светило», для Жуковского — «ручей» и «дубравы», для Пушкина — «океан». Лирический герой Муравьева, подобно закатному солнцу, озаряющему «вечерни воды», стремился высветить, запечатлеть малейшие штрихи в окружающем мире, «мгновенья цвет особый». Для поэтического мировидения Жуковского (преддверие Фета!) важней всего уловить — сквозь ту же «гармонию тихую» ручья — «трепетанье тишины»: «гибкой ивы трепетанье», «осыпан искрами во тьме журчащий ключ», «...зыблется... блеск на сумраке лесов» (7, 38 — 39). Множественность образов выполняет в данном случае сверхзадачу поэтического замысла — погрузить сознание воспринимающего в тот же священный «полусон», чары которого испытал поэт. У него в «утрюмый океан» устремляется «послушное ветрило» — воплощение высокой светлой трагедии человеческой судьбы в стихии мироздания. В сравнении с опытами Муравьева и Жуковского, в элегии Пушкина гораздо значительнее акцентированы тоны рефлексии. Вспомним: у Муравьева то же «раскаянье» безоговорочно отвергалось как «ржа чуждая», у Жуковского скорбь от соприкосновения с «бездной гробовой» исцеляют слеза любви, «в сердце вспоминая» и цевница. В творении Пушкина мы наблюдаем целый аспект

психологических образов: «волнение» и «тоска», «надежда томительный обман», «изменила радость», «прежние сердца раны»... В элегиях Муравьева и Жуковского обнаруживается стремление лирического «я» сфокусировать поэтический пафос в одну «точку». Представляется, наиболее емко запечатлено это в финале первой смысловой части элегии «Погасло дневное светило...»: «*Душа кипит и замирает...*» (13, 118).

Замечательна и оригинальность воплощения поэтики предромантической элегии на звуковом уровне. Если Муравьев и Жуковский, органично для художественной философии направления, ориентировали свое лирическое «я» и «я» читателя на запечатление «звуков тишины» (полней всего — у Жуковского, завершающего «цикл» открытий Муравьева), то Пушкин, все глубже осознавая себя как поэта романтизма, старается передать звуки движения: бунта природной стихии и смятения человеческой души — ср.: «душа кипит...» — и «Волнуйся подо мной, угрюмый океан...» (13, 118–119).

В целом, в движении русской элегии от предромантизма к романтизму, сентименталистская «эстетика сладостного» (от Муравьева), «задержавшись» вначале в пластических образах природы (Муравьев — Жуковский), вытесняется далее и на этом уровне катарсической рефлексией романтизма (Пушкин). Дидактическая, известная еще барокко и классицизму, тема рока перевоплощается через проповедь «постижения себя в смирении» (христианская философия и этика Жуковского) в тему борьбы-слияния лирического «я» с природной стихией как олицетворением и своей малой судьбы и законов бытия (Пушкин).

Литература

1. Ломоносов М.В. // Словарь русских писателей XVIII века. — СПб., 1999. — Т. 2 (К–П). — С. 212–226.
2. Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры («Элегическая школа») / В.Э. Вацуро. — СПб., 1994.
3. Григорьян К.Н. Пушкинская элегия (Национальные истоки, предшественники, эволюция) / К.Н. Григорьян. — Л., 1990.
4. Жуковский Гр. Русская поэзия XVIII века / Гр. Жуковский. — Л., 1927.

5. *Гуковский Гр.* У истоков русского сентиментализма / Гр. Гуковский // Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. — Л., 1938. — С. 235–314.
6. *Жулякова Э.М. В.А. Жуковский и М.Н. Муравьев* / Э.М. Жулякова // Библиотека В.А. Жуковского в Томске. — Томск, 1978. — Ч. 1. — С. 71–104.
7. *Жуковский В.А.* Избранное / В.А. Жуковский. — Л., 1973.
8. *Запагов В.А.* Русский стих XVIII — начала XIX века. — Л., 1974.
9. *Зубков Н.Н.* Из предыстории русской элегии XIX века / Н.Н. Зубков // Вестник МГУ. — Сер. 9: Филология. — 1982. — № 4. — С. 67–72.
10. *Кулакова Л.И. М.Н. Муравьев* / Л.И. Кулакова // Ученые записки ЛГУ. Сер. Филологич. науки. — 1939. — № 47. — Вып. 4. — С. 4–42.
11. *Лазурчик Р.М.* Письма Г.П. Каменева и их историко-литературное значение / Р.М. Лазурчик // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. — Л., 1976. — С. 74–84.
12. *Москвичева Г.В.* Жанрово-композиционные особенности русской элегии XVIII — первых десятилетий XIX века / Г.В. Москвичева // Вопросы сюжета и композиции. — Горький, 1985. — С. 33–50.
13. *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. / А.С. Пушкин. — М., 1974. — Т. 1.
14. *Резниченко Л.И. М.В. Ломоносов и М.Н. Муравьев* / Л.И. Резниченко, Е.П. Сергеева // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Метод и жанр. — Л., 1985. — Вып. 5. — С. 79–86.
15. *Сын Отечества.* — 1814. — № 51.
16. *Фризман Л.Г.* Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова / Л.Г. Фризман. — М., 1973.
17. *Холшевников В.Е.* Анализ композиции лирического стихотворения / В.Е. Холшевников // Анализ одного стихотворения. — Л., 1985. — С. 5–49.
18. *Хоум Г.* Основания критики / Г. Хоум. — М., 1977.
19. *Kroneberg B.* Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Elegie / B. Kroneberg. — Steiner-Athenaum, 1972.

Вопросы

1. Что нового внес в понимание жанра элегии французский теоретик Мальтебрен?
2. В силу каких причин элегию М.Н. Муравьева относят к философской лирике?

3. В чем принципиальное различие элегических моделей В. Жуковского и А. Пушкина?
4. Каково отношение к природе в элегиях М. Муравьева, В. Жуковского, А. Пушкина?
5. Какой путь в своем развитии от предромантизма к романтизму прошла русская элегия?

В.Е. Хализев
ДРАМА*

Драматические произведения (греч. *dráma* — действие), как и эпические, воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Подобно автору эпического, повествовательного произведения драматург подчинен «закону развивающегося действия»¹. Но развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует. Собственно *авторская речь* здесь вспомогательна и эпизодична. Таковы *список действующих лиц*, иногда сопровождаемый их краткими *характеристиками*, обозначение *времени и места действия*, описания сценической обстановки в начале актов и эпизодов, а также комментарии к отдельным репликам героев и указания на их движения, жесты, мимику, интонации (*ремарки*). Все это составляет лишь *побочный текст* драматического произведения. *Основной* же его текст — это цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов.

Отсюда некоторая ограниченность художественных возможностей драмы (сравнительно с эпосом). Писатель-драматург пользуется частью предметно-образительных средств, которые доступны создателю романа или эпопеи, новеллы или повести. И характеры действующих лиц раскрываются в драме с меньшей свободой и полнотой, чем в эпосе. «Драму я <...> воспринимаю, — замечал Т. Манн, — как искусство силуэта и ощущаю только рассказанного человека как объемный, цельный, реальный и пластический образ»². При этом драматурги, в отличие от авторов эпических произведений, вынуждены ограничиваться тем объ-

* Печатается по изд.: Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2000. С. 87–93.

¹ Гете И.-В. Об искусстве. М., 1975. С. 350.

² Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 9. С. 386.

емом словесного текста, который отвечает запросам театрального искусства. Время изображаемого в драме действия должно уместиться в строгие рамки времени сценического. А спектакль в привычных для новоевропейского театра формах продолжается, как известно, не более трех-четырёх часов. И это требует соответствующего размера драматургического текста.

Вместе с тем у автора пьесы есть и существенные преимущества перед создателями повестей и романов. Один изображаемый в драме момент плотно примыкает к другому, соседнему. *Время* воспроизводимых драматургом событий на протяжении сценического эпизода не сжимается и не растягивается. Персонажи драмы обмениваются *репликами* без сколько-нибудь заметных временных интервалов; их высказывания, как отмечал К.С. Станиславский, составляют сплошную, непрерывную линию. Если с помощью повествования действие запечатлевается как нечто прошедшее, то цепь диалогов и монологов в драме создает иллюзию настоящего времени. Жизнь здесь говорит как бы от своего собственного лица: между тем, что изображается, и читателем нет посредника-повествователя. Действие воссоздается в драме с максимальной непосредственностью. Оно протекает будто перед глазами читателя. «Все повествовательные формы, — писал Ф. Шиллер, — переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим»¹.

Драма ориентирована на требования *сцены*. А театр — это искусство публичное, массовое. Он напрямую воздействует на многих людей, как бы сливающихся воедино в откликах на совершающееся перед ними. Назначение драмы, по словам А.С. Пушкина, — «действовать на множество, занимать его любопытство» и ради этого запечатлевать «истину страстей»: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенные, странные происшествия. Народ требует сильных ощущений <...> Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим искусством»². Особенно тесными узами связан

¹ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 58.

² Пушкин А.С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 213, 214.

драматический род литературы со смеховой сферой, ибо театр упрочивался и развивался в рамках массовых празднеств, в атмосфере игры и веселья. «Комический жанр является для античности универсальным», — заметила О.М. Фрейденберг¹. То же самое правомерно сказать о театре и драме иных стран и эпох. Прав был Т. Манн, назвав «комедиантский инстинкт» «первоосновой всякого драматического мастерства»².

Неудивительно, что драма тяготеет к внешне эффектной подаче изображаемого. Ее образность, как правило, оказывается гиперболической, броской, театрально-яркой. «Театр требует <...> преувеличенных широких линий как в голосе, декламации, так и в жестах», — писал Н. Буало³. И это свойство сценического искусства неизменно накладывает свою печать на поведение героев драматических произведений. «Как в театре разыграл», — комментирует Бубнов («На дне» М. Горького) исступленную тираду отчаявшегося Клеца, который неожиданным вторжением в общий разговор придал ему театральную эффектность. Знаменательны (в качестве характеристики драматического рода литературы) упреки Л.Н. Толстого в адрес У. Шекспира за обилие гипербол, из-за чего будто бы «нарушается возможность художественного впечатления»: «С первых же слов, — писал он о трагедии „Король Лир“, — видно преувеличение: преувеличение событий, преувеличение чувств и преувеличение выражений»⁴. В оценке творчества Шекспира Толстой был неправ, но мысль о приверженности великого английского драматурга к *театрализирующим гиперболам* совершенно справедлива. Сказанное о «Короле Лире» с не меньшим основанием можно отнести к античным комедиям и трагедиям, драматическим произведениям классицизма, к пьесам Ф. Шиллера и В. Гюго и т. п.

В XIX — XX вв., когда в литературе возобладало стремление к житейской достоверности, присущие драме условности стали менее явными, нередко они

¹ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 282.

² Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 5. С. 370.

³ Цит. по: Хрестоматия до истории западноевропейского театра: В 2 т. Изд. 2-е / Сост. и ред. С. Мокульский. М.; Л., 1953. Т. 1. С. 679.

⁴ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1950. Т. 35. С. 252.

сводились к минимуму. У истоков этого явления так называемая «мещанская драма» XVIII в., создателями и теоретиками которой были Д. Дидро и Г.Э. Лессинг. Произведения крупнейших русских драматургов XIX в. и начала XX столетия — А.Н. Островского, А.П. Чехова и М. Горького — отличаются достоверностью воссоздаваемых жизненных форм. Но и при установке драматургов на правдоподобие изображаемого сюжетные, психологические и собственно речевые гиперболы сохранялись. Театрализирующие условности дали о себе знать даже в драматургии Чехова, явившей собой максимальный предел «жизнепогодия». Вспомним заключительную сцену «Трех сестер». Одна молодая женщина десять — пятнадцать минут назад рассталась с любимым человеком, вероятно, навсегда. Другая пять минут назад узнала о смерти своего жениха. И вот они, вместе со старшей, третьей сестрой, подводят нравственно-философские итоги прошедшему, размышляя под звуки военного марша об участи своего поколения, о будущем человечества. Вряд ли можно представить себе это происшедшим в реальности. Но неправдоподобия финала «Трех сестер» мы не замечаем, так как привыкли, что драма ощутимо видоизменяет формы жизнедеятельности людей.

Сказанное убеждает в справедливости суждения Пушкина (из уж цитированной статьи) о том, что «самая сущность драматического искусства исключает правдоподобие»: «Читая поэму, роман, мы часто можем забыть себя и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобное в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились etc»¹.

Наиболее ответственная роль в драматических произведениях принадлежит условности речевого самораскрытия героев, *диалоги* и *монологи* которые, нередко насыщенные афоризмами и сентенциями, оказываются куда более пространными и эффектными, нежели те *реплики*, которые могли бы быть произнесены в аналогичном жизненном положении. Условны реплики в

сторону, которые как бы не существуют для других находящихся на сцене персонажей, но хорошо слышны зрителям, а также монологи, произносимые героями в одиночестве, наедине с собой, являющие собой чисто сценический прием вынесения наружу речи *внутренней* (таких монологов немало как в античных трагедиях, так и в драматургии нового времени). Драматург, ставя своего рода эксперимент, показывает, как высказался бы человек, если бы в произносимых словах он выражал свои умонастроения с максимальной полнотой и яркостью. И речь в драматическом произведении нередко обретает сходство с речью художественно-лирической либо ораторской: герои здесь склонны изъясняться как импровизаторы — поэты или искусные ораторы. Поэтому отчасти прав был Гегель, рассматривая драму как синтез эпического начала (событийность) и лирического (речевая экспрессия).

Драма имеет в искусстве как бы две жизни: театральную и собственно литературную. Составляя драматургическую основу спектаклей, бытуя в их составе, драматическое произведение воспринимается также и публикой читающей.

Но так обстояло дело далеко не всегда. Эмансипация драмы от сцены осуществлялась постепенно — на протяжении ряда столетий и завершилась сравнительно недавно: в XVIII — XIX вв. Всемирно значимые образцы драматургии (от Античности и до XVIII в.) в пору их создания практически не осознавались как литературные произведения: они бытовали только в составе сценического искусства. Ни Шекспир, ни Мольер не воспринимались их современниками как писатели. Решающую роль в упрочении представления о драме как произведении, предназначенном не только для сценической постановки, но и для чтения, сыграло «открытие» во второй половине XVIII столетия Шекспира как великого драматического поэта. Отныне драмы стали интенсивно читаться. Благодаря многочисленным печатным изданиям в XIX — XX вв. драматические произведения оказались важной разновидностью художественной литературы.

В XIX в. (особенно в первой его половине) литературные достоинства драмы порой ставились выше сценических. Так, Гете полагал, будто «произведения

Шекспира не для телесных очей»¹, а Грибоедов называл «ребяческим» свое желание услышать стихи «Горе от ума» со сцены. Получила распространение так называемая *Lesedrama* (*грама для чтения*). Таковы «Фауст» Гете, драматические произведения Байрона, маленькие трагедии Пушкина, тургеневские драмы, по поводу которых автор замечал: «Пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении»².

Принципиальных различий между *Lesedrama* и пьесами, которые ориентированы авторами на сценическую постановку, не существует. Драмы, создаваемые для чтения, часто являются потенциально сценическими. И театр (в том числе современный) упорно ищет и порой находит к ним ключи, свидетельства чему — успешные постановки тургеневского «Месяца в деревне» (прежде всего это знаменитый дореволюционный спектакль Художественного театра) и многочисленные (хотя далеко и не всегда удачные) сценические прочтения пушкинских «Маленьких трагедий» в XX в.

Давняя истина остается в силе: важнейшее, главное предназначение драмы — это сцена. «Только при сценическом исполнении, — отметил А.Н.Островский, — драматургический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью»³.

Создание спектакля на основе драматического произведения сопряжено с его творческим достраиванием: актеры создают интонационно-пластические рисунки исполняемых ролей, художник оформляет *сценическое пространство*, режиссер разрабатывает *мизансцены*. В связи с этим концепция пьесы несколько меняется (одним ее сторонам уделяется большее, другим — меньшее внимание), нередко конкретизируется и обогащается: сценическая постановка вносит в драму новые смысловые оттенки. При этом для театра первостепенно значим принцип *верности прочтения*

¹ Гете И.В. Об искусстве. С. 410–411.

² Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1956. Т. 9. С. 542.

³ Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 63.

литературы. Режиссер и актеры призваны донести поставленное произведение до зрителей с максимальной возможной полнотой. Верность сценического прочтения имеет место там, где актеры глубоко постигают литературное произведение в его *основных* содержательных, жанровых, стилевых особенностях и сопрягают его в качестве людей *своей* эпохи и культуры с собственными взглядами и вкусами. Сценические постановки (как и экранизации) правомерны лишь в тех случаях, когда имеется *согласие* (пусть относительное) режиссера и актеров с кругом идей писателя-драматурга, когда деятели сцены бережно внимательны к смыслу поставленного произведения, к особенностям его жанра, чертам его стиля и к самому тексту.

В классической эстетике XVIII – XIX вв., в частности у Гегеля и Белинского, драма (прежде всего жанр трагедии) рассматривалась в качестве высшей формы литературного творчества: как «венец поэзии». Целый ряд эпох и в самом деле запечатлел себя по преимуществу в драматическом искусстве. Эсхил и Софокл в период расцвета рабовладельческой демократии, Мольер, Расин и Корнель в пору классицизма не имели себе равных среди авторов эпических произведений. Знаменательно в этом отношении творчество Гете. Для великого немецкого писателя были доступны все литературные роды, увенчал же он свою жизнь в искусстве созданием драматического произведения — бессмертного «Фауста».

В прошлые века (вплоть до XVIII столетия) драма не только успешно соперничала с эпосом, но и нередко становилась ведущей формой художественного воспроизведения жизни в пространстве и времени. Это объясняется рядом причин. Во-первых, огромную роль играло театральное искусство, доступное (в отличие от рукописной и печатной книги) самым широким слоям общества. Во-вторых, свойств драматических произведений (изображение персонажей с резко выраженными чертами характера, воспроизведение человеческих страстей, тяготение к патетике и гротеску) в дореалистические эпохи вполне отвечали тенденциям общелитературным и общехудожественным.

И хотя в XIX – XX вв. на авансцену литературы выдвинулся социально-психологический роман — жанр

эпического рода литературы, драматическим произведениям по-прежнему принадлежит почетное место.

Литература

1. Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова / А.А. Аникст. — М., 1972.
2. Аникст А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. — М., 1988.
3. Аникст А.А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века: Эпоха романтизма / А.А. Аникст. — М., 1980.
4. Аникст А.А. Теория драмы от Гегеля до Маркса / А.А. Аникст. — М., 1983.
5. Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга / А.А. Аникст. — М., 1974.
6. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А.А. Аникст. — М., 1967.
7. Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература; отв. ред. М.Л. Гаспаров. — М., 1978 (То же: Аристотель. Об искусстве поэзии. — М., 1957).
8. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды / В.Г. Белинский // Полн. собр. соч.: В 13 т. — М., 1954. — Т. 5.
9. Бентли Э. Жизнь драмы: Пер. с англ. / Э. Бентли. — М., 1978.
10. Буало Н. Поэтическое искусство / Н. Буало. — М., 1957 (Песнь III).
11. Владимиров С.В. Действие в драме / С.В. Владимиров. — Л., 1972.
12. Волькенштейн В.М. Драматургия / В.М. Волькенштейн. — Изд. 5-е. — М., 1969.
13. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. — М., 1971. — Т. 3 (Разд.: Драматическая поэзия).
14. Гете И.-В. Об эпической и драматической поэзии / И.В. Гете, Ф. Шиллер // Об искусстве. — М., 1975.
15. Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне»; О драматической поэзии / Д. Дидро // Эстетика и литературная критика. — М., 1980.
16. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики / Жан-Поль. — М., 1981 (Программы VIII, XI).
17. Костелянец Б.О. Мир поэзии драматической / Б.О. Костелянец. — Л., 1992.
18. Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия / Г.Э. Лессинг. — М.; Л., 1936.

19. Пушкин А.С. О народной драме и о «Марфе Посаднице» М.П. Погодина / А.С. Пушкин // Собр. соч.: В 10 т. — М., 1962. — Т. 6.
20. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В.А. Сахновский-Панкеев. — Л., 1969.
21. Толстой Л.Н. Что такое искусство?; О Шекспире и о драме / Л.Н. Толстой // Собр. соч. : В 22 т. — М., 1983. — Т. 15.
22. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В.Е. Хализев. — М., 1986.
23. Хализев В.Е. Творчество Чехова в немецких историях и теориях драмы / В.Е. Хализев // Известия / РАН. Отд. лит. и яз. — 1992. — № 1.
24. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства / Ф.В.Й. Шеллинг. — СПб., 1996. — С. 400 — 417.
25. Шлегель А. Чтения о драматическом искусстве и литературе / А. Шлегель // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. А.С. Дмитриева. — М., 1980.
26. Шоу Б. Квинтэссенция ибсенизма: Пер. с англ. / Б. Шоу // О драме и театре. — М., 1963.
27. Ktutz V. Geschlossene und offene Form im Drama / 9. Aufl. — München, 1978.
28. Pfister M. Das Drama. Theorie und Analyse / M. Pfister. — München, 1977.
29. Пави Д. Словарь театра: Пер. с фр. / Д. Пави. — М., 1991.

Вопросы

1. Почему автор статьи ставит вопрос о «некоторой ограниченности художественных возможностей драмы» и «о существенных преимуществах» ее перед эпическими произведениями?
2. К каким видам искусства относится драматическое произведение?
3. Почему А.С. Пушкин утверждал, что «самая сущность драматического искусства исключает правдоподобие»?
4. Каково было отношение к драме в классической эстетике XVIII — XIX веков?

СЛОВАРЬ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ¹

Авангардизм (от фр. *avant-garde* — передовой отряд) — совокупность разнородных направлений в литературе и искусстве первых десятилетий XX в., провозгласивших разрыв с классической художественной традицией и необходимость эксперимента с целью выработать новые, неканонические способы воссоздания, интерпретации и оценки явлений действительности, воспринятой под знаком кризиса общества и культуры.

Значительные школы и движения (кубизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, экспрессионизм) завершили основной цикл своего развития в 1920 — 1930-е гг., но элементы их идеологии на Западе возродились в неоавангарде 60-х годов.

Авангардизм, в отличие от *модернизма*, не стал продуманной и сложившейся системой. Главное в нем было — ниспровержение эстетики классического реализма, убежденность в невозможности изображать многоплановый мир, который находится в состоянии хаоса из-за исторических потрясений (войны, революции). Авангардисты стремились к полной свободе творческого самовыражения, осознавая свое искусство революционным, но искали истину, то погружаясь в мир подсознательных переживаний (сюрреализм), то провозглашая принцип искусства как сознательного действия (футуризм, неоавангард) или психологической терапии шокового характера (дадаизм), а также отрицая логичность построения мира (кубизм). Общим принципом для всех была идея демифологизации реальности, идея произведения как текста, открытого для разных интерпретаций, предполагающих импровизационность. Авангардизм проповедовал доктрину «не-

¹ При составлении словаря были использованы статьи из «Литературного энциклопедического словаря» (М., 1987), «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (М., 2001), энциклопедии «Западное литературоведение XX века» (М., 2004).

заинтересованного творчества», которое отказывается признавать зависимость искусства от исторической реальности, создал такие жанры, как *грама абсурда*, «новый роман», «конкретная поэзия».

Все это привело к тому, что, увлекшись вначале «революционным» содержанием некоторых течений авангардизма, крупные художники XX в. В. Маяковский, Б. Брехт, В. Незвал, П. Элюар, Л. Арагон, Вс. Мейерхольд, Д. Хармс, Н. Олейников или отказались от крайностей, которые провозглашал авангардизм, или пострадали (в Советском Союзе) от близости к нему.

Аллюзия (от лат. *allusio* — намек, шутка) — одна из форм иносказания, употребление какого-либо слова, фразы, цитаты в качестве намека на общеизвестный факт — литературный, бытовой или общественно-политический. «Такого отечества, такой дым разве уж настолько приятен?» (В. Маяковский, «Хорошо!»). Строка перекликается с репликой Чацкого (А.С. Грибоедов, «Горе от ума») «И дым отечества нам сладок и приятен», в свою очередь, восходящую к строке Г.Р. Державина из стихотворения «Арфа»:

*Мила нам добра весть о нашей стороне;
Отечества и дым нам сладок и приятен...*

а также к латинской пословице «И дым отечества сладок».

Антигерой — тип литературного героя, лишённого героических черт, но занимающего центральное место в художественном произведении и в той или иной степени выступающего «доверенным лицом» автора; условно вычленяется в типологии литературных характеров XIX — XX вв.

В литературный оборот слово «антигерой» ввел Ф.М. Достоевский («Записки из подполья», 1864 г.), указав на новизну главного персонажа своей повести как антипода и одновременно несостоятельного «конкурента» традиционного положительного героя: «В романе надо героя, а тут н а р о ч н о собраны все черты для антигероя...».

Антигерой с его обостренной рефлексией продолжает линию байронических героев в западной литературе, «лишних людей» — в русской, но его наделяют чертами социальной униженности, неприкаянности, стремлением к саморазоблачению. Он бросает вызов «порядку ве-

щей». Такими стали герои произведений А. Камю («Посторонний»), Абэ Кобо («Человек-ящик»), «рассерженные» молодые люди Дж. Осборна, Дж. Уэйна.

В русской литературе к типологическому ряду антигероев можно отнести жертвенного Федю Протасова («Живой труп» Л. Толстого), рефлексирующего Иванова («Иванов» А. Чехова), а также способных опуститься до низости персонажей повести Л. Андреева «Тьма».

В советской критике 60–70-х годов XX в. термин «антигерой» применяли к персонажам мучающимся сомнениями, не принимающим «пошлость жизни» и не умеющими найти себя — Зилу («Утиная охота» А. Вампилова), Саше Одоевцеву («Пушкинский дом» А. Битова), некоторым героям произведений В. Маканина («Отдушина», «Полоса обменов»), Ю. Трифонова (цикл «Московские повести») и др.

Понятие «антигерой» применяют иногда и к персонажам западной модернистской литературы 2-й половины XX в. — «массовому», обезличенному человеку, «каждому», который, в отличие от «маленького человека» XIX в., оказывается не столько предметом авторского сострадания, сколько выразителем самочувствия писателя — его отчужденности и потерянности во враждебном ему мире (Ф. Кафка, Дж. Джойс, Г. Стайн, В. Вулф и др.).

В неоавангардистской прозе и драматургии подобный персонаж из претерпевшего лица превращается в существо, зависящее от иррациональных и абсурдных сил (Н. Саррот, А. Роб-Грийе, К. Симон).

Антиутопия (от греч. *anti* — против, *utopia* — «утопия») — пародия на жанр утопии либо на утопическую идею. Утописты (Т. Мор, Ф. Бэкон, Т. Кампанелла и др.) предлагали людям рецепт от всех социальных бед, создатели антиутопий показывали невозможность «всеобщего счастья». Жанр антиутопии развился и приобрел художественную значимость в литературе XX в. Первый пророческий роман в советской России создал в 1920 г. Е. Замятин («Мы»), за ним появились «Ленинград» М. Козырева (1925), «Чевенгур» (1926–1930) и «Котлован» (1929–1930) А. Платонова.

Острота конфликта в антиутопии зависит от степени сопротивления героя Системе. Структурный стер-

жень антиутопии — псевдокарнавал. Основа карнавала, описанного М. Бахтиным, — амбивалентный смех, основа псевдокарнавала — абсолютный страх, который соседствует с благоговением перед властью.

В конце XX в. в русской литературе сформировались такие жанровые разновидности антиутопии: *сатирическая* («Николай Николаевич» «Маскировка» Ю. Алешковского; «Кролики и удавы» Ф. Искандера, «Москва 2042» В. Войновича), *детективная* («Французская Советская Социалистическая Республика» А. Гладина, «Завтра в России» Э. Тополя), антиутопия-«*катастрофа*» («Лаз» В. Маканина, «Пирамида» Л. Леонова).

В западной литературе широко известны произведения с антиутопическим пафосом: «Скотный двор» и «1984» Дж. Оруэлла, «Прекрасный новый мир» О. Хаксли, «Сумасбродная погоня» Р. Уорнера, «Игра в бисер» Г. Гессе, «Любовь среди развалин» И. Во, «451° по Фаренгейту» Р. Брэдбери, «Очень частная жизнь» М. Фрейна, «Путешествия по Нигилону» А. Силлитоу и др. Они направлены против апологетики потребительства, технократических и элитарных социальных теорий, неосуществимых идиллий, против попытки представить буржуазный прогресс как путь к светлому будущему.

К антиутопии близок фантастический «роман-предупреждение»; этот жанр появился в конце XIX в., когда утопия смыкается с научной фантастикой. И появляются «Машина времени» Г. Уэллса, «Ируон» С. Батлера, «Легче азбуки» Р. Киплинга, «Воспоминания о будущем» Р. Нокса, «R.U.R.» К. Чапека и др.

Библиография (от греч. *biblion* — книга и *gráphō* — пишу) — отрасль научно-практической деятельности, результатом которой являются справочно-библиографические пособия различного направления, информация о художественной литературе и трудах по литературоведению, помощь историкам литературы в исследовательской работе, рекомендация произведений литературы. В более широком смысле словом «библиография» называют: 1) указатели литературы по какому-либо вопросу или по произведениям какого-либо автора; 2) науку, разрабатывающую теорию и методику библиографической деятельности; 3) отдел в журна-

ле или газете, где помещаются отзывы об изданных книгах и опубликованных произведениях.

Основные виды библиографии литературной — научно-вспомогательная, рекомендательная, справочная. По содержанию и форме подачи может представлять собой историко-литературные, персональные, проблемно-тематические труды, справочники, монографии, учебные пособия. Часто синонимами термина выступают слова: каталог, обзор, указатель, реестр, опись.

Этот термин появился в Древней Греции в V в. до н. э. (в Древнем Египте и Месопотамии первые библиографические тексты относятся к рубежу III и II вв. до н. э.). Древнейшие русские библиографические тексты относятся к XI в. («Изборник» Святослава).

«Бродячие сюжеты», странствующие сюжеты — понятие сравнительно-исторического литературоведения и фольклористики, объясняющее сходство фольклорных сюжетов разных народов, результаты их культурно-исторического взаимодействия.

Миграционная теория (она же — теория заимствования) (Т. Бенфей, А.И. Пыпин, В.Ф. Миллер, В.В. Стасов) возникла в качестве реакции на господство мифологической школы (братья Я. и В. Гримм, М. Мюллер, Ф.И. Буслаев и др.) и возводила сюжеты, понимаемые как мифы, к прасюжету, прамифу, безличному поэтическому творению «народной души». А.Н. Веселовский описал сюжетные формы как постоянные величины, созданные коллективной психикой человека в доисторические времена: «Сюжеты — это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности». В.М. Жирмунский тоже тяготел к миграционной теории, но признавал самостоятельность развития национальных этапов и общее типологическое сходство развития национальных литератур. В работах В.Я. Проппа сюжеты изучались на мифологическом уровне, инвариантными были их составляющие — функции действующих лиц, порядок их появления.

Вечные образы — литературные персонажи, получившие многократное воплощение в словесности разных стран и эпох: «Федра», «Гамлет», «Фауст», «Дон

Кихот» и др. К ним относятся мифологические и легендарные персонажи (Прометей), исторические личности (Наполеон, Жанна д'Арк), а также библейские лица. Иногда к ним относят и тех литературных персонажей, чьи имена стали нарицательными, как, например, гоголевские Хлестаков, Плюшкин, Манилов, гончаровский Обломов. Существуют и национальные варианты вечных образов: в солдате Швейке воплощена Чехия, в Кармен — Испания. Упоминание о них открывает перспективу, вмещающую всю историю их существования в литературе (есть ряд трагедий «Антигона», впервые созданной Софоклом).

Вырывать из контекста вечные образы не следует. Постмодернистская эстетика предполагает активное сопряжение их, но множественность лишает вечные образы присущей им исключительности, превращает в чисто игровые функции.

Внутренний монолог — прием психологизма, который заключается в прямом, полном и глубоком воспроизведении мыслей и отчасти переживаний литературного персонажа; построен на некоторой художественной условности, которая состоит в том, что душевные движения героя литературного произведения «выводятся наружу» и благодаря посредничеству автора (он их как бы «подслушивает») становятся доступными для читателя. В романах Ф. Достоевского и Л. Толстого имитация внутренней речи так велика, что сближается с другим приемом психологизма — «потокосом сознания» (например, разговор Ивана Карамазова с Чертом, внутренний монолог просыпающегося Гете в романе «Лотта в Веймаре» Т. Манна).

Вульгарный социологизм — система взглядов в литературоведении, вытекающая из догматического толкования марксистского учения о классовой обусловленности идеологии, приводящая к упрощению и схематизации литературного процесса. Вульгарный социологизм устанавливает непосредственную зависимость творчества от классовой принадлежности писателя. Наиболее полное выражение вульгарный социологизм получил в работах В. Фриче и В. Переверзева, у теоретиков Пролеткульта, у критиков журналов «На посту», «На литературном посту». Произведения при этом характеризовались как «продукт определен-

ной социальной группы», как «эстетическое воплощение жизни некоторой социальной ячейки».

Герменевтика (от греч. *hermēneutikē* — объясняю) — теория интерпретации текста и наука о понимании смысла. Этимологию слова связывают с именем Гермеса, который, согласно древнегреческой мифологии, передавал повеления олимпийских богов людям и должен был объяснять и истолковывать смысл этих посланий.

С герменевтикой связано представление об универсальном методе в области гуманитарных наук. Как метод истолкования исторических фактов на основе филологических данных герменевтика считалась универсальным принципом интерпретации литературных памятников. Функция интерпретации состоит в том, чтобы изучить, как следует понимать произведение искусства согласно его абсолютной художественной ценности.

Классическая герменевтика уходит своими корнями в систематику древнегреческих исследований, когда интерпретация и критика были связаны с толкованием произведений Гомера и других поэтов. Александрийская филология собирала и описывала памятники прошлого. Ренессансная стадия герменевтики стремилась понять чуждую духовную жизнь классической и христианской древности.

В XVIII в. проблемами герменевтики занимался ученый Ф.Д.Э. Шлейермахер («Диалектика», «Герменевтика», «Критика»). Большой вклад внес немецкий философ В. Дильтей («Происхождение герменевтики», 1972), который отвел интерпретации место на стыке теории познания, логики и методологии гуманитарных наук, считая ее надежным связующим звеном.

Важным этапом стала книга Х. Гамера «Истина и метод. Основные черты философской герменевтики» (1960), для которого герменевтика была не только методом познания в «науках о духе», ибо феномен понимания затрагивает самую существенную сторону человеческого отношения к миру. Значимо для него было и понятие традиции. Таким образом, герменевтический опыт, с одной стороны, характеризуется принадлежностью к традиции, с другой, — осознаваемой дистанцией говорящего (пишущего) и интерпретатора.

Нормативное измерение герменевтики в целом — всегда этическое измерение. Так, Э.Д. Хирш («Три измерения герменевтики», 1972) утверждал, что цель интерпретации всегда определяется системой ценностей интерпретатора, его этическим выбором.

В герменевтической интерпретации важна не только историческая реконструкция литературного текста и последовательное согласование нашего исторического контекста с контекстом литературного произведения, но и расширение осведомленности читателя, помощь в его более глубоком понимании себя.

Герменевтика связана с рецептивной эстетикой в основополагающем принципе — признании того, что в любом «понимании» участвуют прежние восприятия произведения.

Гротéск (фр. *grotesque*, ит. *grotesco* — причудливый, от *grotta* — грот) — тип художественной образности, основанный на фантастике, гиперболе, смехе, сочетании ужасного и смешного, безобразного и возвышенного. Как форма комического гротеск отличается от юмора, иронии, сатиры тем, что в нем смешное неотделимо от страшного, зловещего. Как правило, гротесковые образы несут в себе трагический смысл. Гротеск всегда — отклонение от нормы, условность, преувеличение, сгущение, намеренная карикатура. От всех других способов художественной изобразительности гротеск отличается самым типом условности — открыто демонстрируемым. Гротеск используется в сатирических целях. Гротескны в своей основе такие произведения, как «Путешествие Гулливера» Д. Свифта, «Крошка Цахес» Э.Т.А. Гофмана, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Нос» Н.В. Гоголя, «История одного города» С. Щедрина, «Остров пингвинов» А. Франса и др. В гротеске за внешним правдоподобием, фантастичностью кроется глубокое художественное обобщение. В XX в. стал характерной формой искусства модернизма, присутствует в произведениях Ф. Кафки, К. Чапека, Б. Брехта, Е. Шварца, М. Булгакова.

Декадэнтство (от фр. *decadence*; от позднелат. *decadentia* — упадок) — общее наименование кризисных явлений конца XIX — начала XX в., отмеченных настроениями безнадежности, неприятия жизни, ин-

дивидуализмом. Как характерное явление времени не может быть отнесено целиком к одному или нескольким направлениям в искусстве, так как затронуло творчество многих художников (О. Уайльд, М. Метерлинк, Г. Гофмансталь, Р.М. Рильке и другие). В России отразилось в творчестве старших символистов (З. Гиппиус, Ф. Сологуб, Д. Мережковский и другие), а также в ряде произведений Л. Андреева.

Дра́ма (от греч. *dráma*, букв. — действие): 1. Один из трех родов литературы (наряду с эпосом и лирикой). Драма принадлежит одновременно театру и литературе. Являясь первоосновой театра, она вместе с тем воспринимается и при чтении. Хотя в образной системе драмы доминирует речевая характеристика, ее текст ориентирован на зрелищную выразительность и учитывает возможности сценической техники. Отсюда — важнейшее требование к драме — ее сценичность. Однако есть драмы, предназначенные только для чтения.

Драма имеет много общего с эпосом: в основе ее лежит действие, объективное изображение жизни через события, поступки, столкновения героев. Однако отличием является то, что в эпосе существует образ повествователя (автора или рассказчика), а в драме основной формой выражения является диалог, поэтому позиция автора выражается не прямо, а косвенно. Главным способом характеристики персонажа является самораскрытие (самохарактеристика).

В драме соблюдается единство действия, которое либо прослеживается от развязки до завязки, захватывая большие промежутки времени, либо берется в его кульминационный момент, близкий к развязке.

Основу композиции драмы составляет членение текста на эпизоды.

Драма как род литературы включает в себя множество жанров. На протяжении всей истории драмы существуют *трагедия* и *комедия*; для Средневековья характерны *литургическая грама*, *мистерия*, *миракль*, *моралите*, *школьная грама*. В XVIII в. сформировалась драма как жанр. Распространены также *мелодрамы*, *фарсы*, *водевилы*, *трагикомедии*.

2. Один из основных жанров (видов) драмы как литературного рода наряду с трагедией и комедией. Как самостоятельный жанр, драма сложилась во вто-

рой половине XVIII в. в творчестве просветителей (мецанская драма во Франции и Германии).

Подобно комедии, описывает преимущественно частную жизнь людей, но ее главная цель — не осмеяние нравов, а изображение личности в ее драматических отношениях с обществом. Подобно трагедии, драма тяготеет к изображению острых, хотя не столь напряженных и неразрешимых конфликтов и не столь исключительных характеров.

Для нее был характерен интерес к социальным проблемам, психологии «среднего» человека, глубокий драматизм (редко встречается благополучная развязка, герой обычно остается в разладе с миром и с самим собой). В XX в. драма становится психологической. Широко известны драмы А. Островского («Гроза», «Бесприданница»), Г. Ибсена («Кукольный дом»), А. Чехова («Три сестры») и др.

Зáмысел — первая ступень творческого акта, первоначальный набросок будущего произведения. У замысла существует две стороны: сюжетная (автор заранее намечает ход основных событий) и идейная (предполагаемое разрешение поставленных проблем и вопросов). Замысел зреет постепенно, может изменяться во время создания произведения. Свидетельством этому может служить несколько редакций поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон», его драмы «Маскарад», романа Л.Н. Толстого «Война и мир». В замысле проявляется мировоззрение художника. Замыслы могут быть воплощены полностью, частично или остаться невоплощенными, как у А.С. Пушкина («Рославлев») и Н.В. Гоголя («Мертвые души»). Знание замысла помогает точнее раскрыть идейное содержание произведения.

Имажини́зм (от англ. и фр. *image* — образ) — литературное (и художественное) течение, возникшее в России в первые послереволюционные годы на основе исканий русского авангарда, в частности — футуризма. Поэтическая группа имажинистов была создана в 1918 г. В нее вошли В. Шершеневич, С. Есенин, А. Мариенгоф, Р. Ивнев, А. Кусиков и другие. В «Декларации» они провозглашали «единственным законом искусства <...> выявление жизни через образ и ритмику образов».

Этот термин заимствован у англо-американского литературного течения *имажизм*, но русские поэты не называли англо-американских имажистов своими предшественниками.

С. Есенин возглавлял «умеренный» фланг имажинистов; позднее он признавался, что его имажинизм берет начало в образности «Слова о полку Игореве», хотя элементы имажинистского эпатажа, «эстетики увядания» (мотивы одиночества, тема гибнущей «избяной Руси», мотивы богемной жизни) ощущаются в «Кобыльях кораблях», в стихах «Я последний поэт деревни...», в цикле «Москва кабацкая».

Объединение имажинистов было распущено в 1924 г.

Интѐнция (от англ. *intention*; от лат. *intentio* — намерение, стремление) — это понятие, применяемое в различных областях знания, в частности, в истории искусства в связи с изучением проблемы роли автора при создании художественного произведения. Как понятие литературной критики, начиная с 1940-х гг. XX в., интенция является предметом дискуссий.

Сторонники *герменевтики* утверждают, что интенция автора поддается реконструкции и имеет решающее значение для истолкования текста. Представитель этого направления Е.Д. Хирш различает *смысл* (его вносит в текст авторская интенция) и *значение*, изменяющееся в зависимости от эпохи и конкретного читателя, а также считает интенцию вспомогательным средством при *интерпретации* текстов.

Представители «новой критики» (Т.С. Элиот, У.К. Уимсет, М. Берсли) считают, что интерпретация с учетом интенции приводит к ложным выводам; они убеждены в независимости языковой культуры текста и приписывают интерпретатору текста оценивающую функцию, не сомневаясь в его субъективности.

Сторонники постструктурализма тоже ставят значимость интенции под сомнение, так как их идеи об анонимном *дискурсе*, *смерти автора*, *интертекстуальности* несовместимы с понятием авторской интенции.

Интерпретация (от англ. *interpretatio* — толкование) — способ реализации *понимания* (термин *герменевтики*).

Для герменевтики важен не только феномен понимания, но и проблема правильного изложения понятого, поскольку только в языке личные переживания человека находят исчерпывающее и объективно постигаемое выражение.

Герменевтика — искусство толкования памятников письменности; для нее интерпретация представляет собой определенный тип знания, которое стремится к научному обоснованию того, что оно представляет.

По Ф. Шлейермахеру, искусство интерпретации состоит в том, чтобы «с объективной и с субъективной стороны приблизить себя к автору текста», а это осуществляется через понимание языка автора (с объективной стороны) и через знание фактов его внутренней и внешней жизни (с субъективной стороны).

Искусство интерпретации связано с концепцией *герменевтического круга*, утверждающей, что все особенное может быть понято лишь из общего, частью которого оно само является, и наоборот.

Толкуемое не может быть понято сразу, каждое прочтение текста приближает исследователя к более полному его пониманию (слово всегда рассматривается в контексте).

Общая задача интерпретации — составить целостное представление о произведении в единстве всех его компонентов, в том числе своеобразии его композиции.

Ф. Шлейермахер утверждал, что конечная цель истолкования — «представить целое событие в его частях и вновь в каждой части представить себе единый материал как движущийся, и форму как сущность, движимую этим материалом. <...> Конечная цель должна быть обозначена как полное понимание стиля».

Интертекстуальность (от фр. *intertextualité*, англ. *intertextuality*) — термин, который употребляется не только как средство анализа литературного текста или описания специфики существования литературы, но и для определения того миро- и самоощущения современного человека, которое получило название *постмодернистской чувствительности*.

В основном теоретиков, занимающихся проблемой интертекстуальности, интересует та же проблема, что и М.М. Бахтина — взаимодействие «своего» и «чужого» слова.

Французский ученый Ж. Женетт в своей книге «Палимпсесты: Литература во второй степени» (1982) предложил пятичленную классификацию разных типов взаимодействия текста: 1) *интертекстуальность* как «соприсутствие» в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т. д.); 2) *паратекстуальность* как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т. д.; 3) *метатекстуальность* как комментирующая и часто критическая ссылка на свой предтекст; 4) *гипертекстуальность* как осмеяние и пародирование одним текстом другого; 5) *архитекстуальность*, понимаемая как жанровая связь текстов.

Задачу выявить конкретные формы литературной интертекстуальности (заимствование, переработка тем и сюжетов, явная и скрытая цитация, перевод, плагиат, аллюзия, парафраза, подражание, пародия, экранизация, инсценировка, использование эпиграфов и т. д.) поставили перед собой редакторы коллективного сборника статей «Интертекстуальность: формы и функции» (1985) немецкие исследователи У. Бройл, М. Пфистер и Б. Шульге-Мидделих. Их интересовала и проблема функционального значения интертекстуальности: с какой целью писатели обращаются к произведениям своих предшественников и современников, тем самым противопоставляя интертекстуальность как литературный прием, который писатели используют сознательно, постструктуралистскому ее пониманию как фактору своеобразного *коллективного бессознательного*, определяющему деятельность художника вне зависимости от его воли, желания и сознания.

Для творчества постмодернистов характерно «цитатное мышление». Так, Б. Морриссетт называл творчество А. Роб-Грийе «цитатной литературой». Иногда погружение в культуру до полного в ней растворения принимает даже комические формы. Так, французский писатель Жак Ривэ в 1979 г. выпустил «роман-цитату» «Барышни из А.», который был составлен из 750 цитат, заимствованных у 408 авторов.

Проблема интертекстуальности выходит за рамки только теоретического осмысления современного культурного процесса, по замечанию И.П. Ильина, ибо связана с запросом мировой культуры XX в. с его тягой к духовной интеграции.

Историзм в литературе — художественное освоение конкретно-исторического содержания той или иной эпохи, а также ее неповторимого облика и колорита. Проблема историзма явно выступает на первый план при создании исторического романа, исторической драмы или поэмы, цель которых — воссоздать прошлое. В более скрытом и часто неосознанном виде историзм выступает как неотъемлемое свойство подлинно художественного произведения, так как он предполагает способность схватить ведущие тенденции общественного развития, которые проявляются в исторических событиях и индивидуальных судьбах, способность художника показать жизнь в ее движении и развитии.

Художественный историзм качественно отличается от историзма в науке, так как цель художника — запечатлеть отражение общего хода в истории, в поведении и сознании людей. Даже интимная лирика может быть историчной. В переживаниях лирических героев А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова, Ф. Тютчева, А. Белого, М. Цветаевой, А. Ахматовой, Б. Пастернака и других выразился смысл и дух того или иного периода русской истории.

Глубочайшим историзмом проникнуто творчество У. Шекспира, собственно исторический жанр выделился в творчестве В. Скотта, Ф. Купера, Ш. де Костера, А. Пушкина, А. Вельмана, Л. Толстого, А. Толстого, В. Яна и др. Прошлое и современность выступают в нераздельном единстве, ибо прошлое всегда помогает понять настоящее.

История литературы — часть *литературоведения*. Элементы историко-литературных подходов обнаружены в древних глоссариях и *схолиях* (пояснение к малопонятному тексту). В конце XVIII — начале XIX в. в связи с развитием принципов историзма и национального самосознания складывается эта наука в трудах Дж. Вико («Основания новой науки»), И.Г. Гердера («Идеи к философии истории человечества»), Ф. Шлегеля («Критические фрагменты»), Н.И. Новикова («Опыт исторического словаря о российских писателях»), в статьях Н. Греча, В. Жуковского, А. Пушкина, П. Вяземского, И. Киреевского и других.

Важную роль в выработке историко-литературных подходов играли труды, в которых анализировались

произведения античных авторов, комментировались произведения У. Шекспира, И. Гёте, Ф. Шиллера. Постепенно складывалась *культурно-историческая* школа, представители которой (К. Фишер, И. Тэн, Ф. Брюнетьер и др.) применяли исторический принцип к изучению социально-политической жизни и усматривали объективный смысл и закономерности в историческом развитии. Стоявшие на почве историзма ученые середины XIX в. утверждали, что история литературы есть история идей и их форм — научных и художественных. Их стали интересовать личность писателя и художественные формы его творчества — родовые, жанровые и пр.

Так, Брюнетьер придавал большое значение эволюции *родов* и *жанров* поэзии и прозы, драматургии, стилям романтизма, реализма, натурализма.

Изучением текстов художественного творчества на базе «исторического материализма» занимались Г. Плеханов, В. Ленин, П. Лафарг, Ф. Меринг, Р. Фокс и другие. В трудах А. Бергсона и Б. Кроче возникли новые теоретические концепции: интерес к субъективной, интуитивной творческой стихии. Наука обратилась к духовной жизни творца и сложилась *духовно-историческая* школа.

В России принципу *историзма* следовал В.Г. Белинский, размышляя над проблемами народности русской литературы, соотношения «реальной» и «идеальной» поэзии. Наряду с ним в области теории и истории литературы работали С.П. Шевырев, А.П. Милюков, А.Г. Галахов, Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов, Д.И. Писарев, А.Н. Пыпин, С.А. Венгеров, Я.К. Грот, Л.Н. Майков, продолжая решать насущные проблемы литературы и литературоведения.

В XX в. особый интерес представляли работы М.П. Алексеева, В.М. Жирмунского, Н.И. Конрада, Д.С. Лихачева, Г.Н. Поспелова, Г.А. Гуковского, Д.Д. Благого и других.

Актуальной задачей науки является изучение истории жанров, стилей, литературных направлений, решение проблем периодизации, традиции и новаторства, истории взаимоотношений национальных литератур и пр.

Комическое (от греч. *kōmikós* — смешной, веселый, от греч. *kōmos* — веселая ватага) — смешное в жизни

и искусстве. Противоречия, рождающие комизм, многообразны. Смех — особая, эмоционально отраженная критика, острая и доходчивая. Комические положения всегда разрешимы, смех оказывается той жизнеутверждающей силой, которая беспощадно разит призраки прошлого, расправляется с пороками. В литературе наблюдаются все оттенки и разновидности комического: шутка, насмешка, юмор, ирония, сарказм, сатира, которая в реализме становится одним из способов типизации жизни. В ней отсутствуют цинизм и пошлость, в ней должно присутствовать остроумие. Его черта — неожиданность. Мера и цель смеха определяется идейно-эстетическими принципами художника.

Критика литературная (от греч. *kritikē* — суждение, искусство разбирать, судить) — одна из составных частей литературоведения; пристрастное интуитивно-интеллектуальное прочтение словесно-художественных текстов, пронизанное при этом интересами, волнениями, соблазнами, сомнениями, связующими словесное искусство с многоцветной реальностью жизни. Литературно-критические высказывания обращены к широкому спектру социально-нравственных вопросов.

По мысли Р. Барта, литературная критика «занимает промежуточное положение между наукой и чтением». Ф. Брюнетьер замечал, что «функция критики заключается в том, чтобы влиять на общественное мнение, на самих авторов и на общее направление развития литературы и искусства». В основе критики всегда лежит полемический диалог с автором, с коллегами, с читателем; критик стремится определять ценностные параметры художественного произведения. В. Белинский утверждал: «Искусство и литература идут рука об руку с критикой и оказывают взаимное действие друг на друга». А. Белый сформулировал основное требование к критике, которая есть явление, пограничное между художественной словесностью и литературоведением: «Критик, оставаясь ученым, — поэт».

В России формирование критики как раздела литературоведения происходило в XVIII в. Долгие десятилетия шло становление критики, сосредоточенной не на политических, злободневных проблемах, а на феномене текста и обращения к философскому, религиозному, эстетическому контексту, в чем сыграли большую

роль литературно-критические концепции И.С. Аксакова, В.С. Соловьева, И.Ф. Анненского, В.В. Розанова.

Выделяется и *писательская критика*, к которой относятся литературно-критические статьи и письма В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Д.С. Мережковского, А. Блока, М. Горького, А. Платонова, А. Твардовского и других. Большой вклад в осмысление литературного процесса внесли статьи критиков русского зарубежья Д. Святополка-Мирского, М. Слонима, М. Алданова, критиков советского периода С. Рассадина, И. Золотусского, Л. Аннинского, И. Дедкова, Н. Ивановой, А. Синявского и других.

Литературная критика оценивает главным образом современное литературное развитие, истолковывает художественные произведения с точки зрения современности на основе данных теории и истории литературы и эстетических и этических норм своего времени. Критика имеет возможность сопоставлять ряд произведений, интерпретировать их и имеет большое общественное значение. Развитие критики неразрывно связано с историей литературы.

Миф (от греч. *mythos* — предание, сказание) — универсальный способ «практически-духовного освоения» (К. Маркс) действительности на ранних этапах истории человечества; миф содержит в себе в невыявленном, еще неразделенном, недифференцированном виде науку, искусство, религию; миф генетически и типологически связан с ритуалом, обычаем; в мифе воплощены первичные формы становящегося человеческого мышления — мифомышления; основная структура мифа — бинарная оппозиция.

Миф архаический, первобытный возникает на стыке двух форм движения материи — биологической и социальной, представляет собой «практически-духовное освоение мира» (К. Маркс), детище «стадного» (К. Маркс) сознания, исходную клетку, зародыш органической саморазвивающейся системы духовного производства, цельную систему, в терминах которой воспринимается и описывается весь мир. Генетически и типологически он соотнесен с ритуалом, обрядом и пр. Позднее, в Античности, первобытный миф распадается на «преднауку», «предискусство», «предрелигию»,

и на последующих стадиях развития литература, как и другие формы общественного сознания, удерживает ряд мифологических моделей, мифоструктур, мифологем и пр., своеобразно переосмысляемых при включении в новые структуры, трансформируемых функционированием их на протяжении всех и на каждой стадии духовного развития человечества, его художественного производства. Ценность и сущность архаического мифа оказываются не противопоставленными искусству позднейших эпох, а сложно сопоставленными с высшими достижениями мировой культуры.

Миф первобытный в эпике удерживается глубинным, «народно-мифологическим слоем» художественного произведения, в котором (слое) «сохраняются, переходя из эпохи в эпоху, универсальные и всеобщие художественные ценности, выраженные часто в национальной форме» (Е.Г. Яковлев), что определено самими сущностными характеристиками архаического мифа и искусства, их соприродностью на уровне содержательной образности, по типу отражения действительности, ибо мифология — «природа и сами общественные отношения, уже переработаны бессознательно-художественным образом народной фантазией» (К. Маркс). Эпика нередко обращается к мифу, направляемая мощной художественной интуицией писателя, даже вне прямых книжно-письменных традиций, вне книжных ассоциаций, воссоздавая первоизданную подлинность и действительность жизни.

Мифологе́ма — концептуальное содержание мифа, основные моменты которого составляют органическое единство; тип структуры мифа. В эпическом произведении, его «народно-мифологическом слое» функционирует «система мифологем» (мифологемы Земли, Воды, Огня, Воздуха и др.), включенных в «национальный образ мира» (Г.Д. Гачев), в эпическую «картину мира» и художественную структуру произведения.

Мифологізм художественный — в литературе XX в. выделяют несколько его типов. Для эпики наиболее характерно воспроизведение таких фольклорных и этнически самобытных пластов национального бытия и сознания, где живы миф, мифомышление, патриархальное бытие и сознание народных масс; обращение

литературы XX в., прежде всего — эпика, к первобытно-мифу определено его сущностью и функционированием в произведении литературы и искусства на всех исторических стадиях развития культуры.

Мифология — 1) мифы, циклы, собрания архаических мифов разных стадий развития человечества, отдельных регионов и этносов; 2) типы мифомышления, стадии его развития; 3) мифология и история; 4) этапы и школы в изучении мифа и теории мифа. Особый раздел мифологии составляет изучение сущности и причин функционирования традиционного (первобытного, архаического, древнего) мифомышления в современном общественном сознании на всех его уровнях, и современного мифотворчества («мифа творимого») типа «мифы XX века», «политический миф», «мифы потрясенного сознания» и др., где миф понимается как иррациональная стихия или ложное сознание и пр.

Мифомышление (мифопоэтическое мышление) — тип мифоосвоения мира человеком на ранней стадии развития человечества как рода, характеризующийся совокупностью нерасчлененных представлений и недифференцированных определений бытия, существующих на дорефлекторном уровне, специфический способ категоризации действительности, исторически первый элемент сознания в первичном социуме. Историческими этапами развития мифомышления считают исторический миф, классический миф, демифологизацию, абстрактно-логическую мифологию. Переход мифомышления в мифопоэтическое (фольклор, героический эпос) стадияльно связан с формирующейся цивилизацией и вырабатываемыми в этом процессе типами общественного сознания.

Модернизм (от фр. *moderne* — новейший, современный) — философско-эстетическое движение в литературе и искусстве XX в. Этот термин имеет различные толкования: 1) обозначает ряд нереалистических течений в искусстве и литературе: символизм, имажинизм, экспрессионизм, кубизм, футуризм, акмеизм, сюрреализм, абстракционизм, импрессионизм (события, произошедшие в начале века, не могли отражаться только с помощью изобразительных средств реализма, отсюда — многообразие течений); 2) используется как условное обозначение эстетических устремлений художников нереалистического направления; 3) модернизм — сложный комплекс иде-

ологических и эстетических явлений, включающих не только авангардистские течения, но и творчество отдельных художников, стоящих в той или иной степени в стороне (например, Д. Джойс, М. Пруст, Ф. Кафка, Ж. Кокто, Г. Гессе, Г. Стайн, В. Вулф, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Э. Ионеско, С. Беккет и другие).

Модернизм прошел стадии декадентства и авангардизма. Его философскими истоками были идеи Ф. Ницше, А. Бергсона, З. Фрейда, К.Г. Юнга. Модернизм стремился преодолеть «разорванность», механистичность социальной, культурной и духовной жизни буржуазного общества, но в основном предметом изображения литературы модернизма является отображение противоречий общества в кризисном сознании человека, а человек остается жертвой враждебных сил.

В системе изобразительных средств модернизма часто использовались: «поток сознания», «внутренний монолог», «ассоциативный монтаж» и т. д.

В советской эстетике модернизм рассматривался упрощенно: прежде всего как явление идеологическое и отождествлялся с декадансом.

Направлѐние литературное — творчество писателей, тяготеющих к единому художественному методу и поэтому имеющих много общего в принципах подхода к изображению действительности в своих произведениях, в которых выражается их эстетическая программа. Д.С. Лихачев выделяет «великие стили», разграничивая в их основе первичные (более длительные — Ренессанс, классицизм, реализм) и вторичные (более формализованные, условные — готика, барокко, романтизм).

Народность — идейно-литературное качество произведения или творчества, прочно связанного с духовными интересами широких кругов общества, с его культурными традициями, с идеалами наиболее демократических слоев. Понятие народности развивалось, обогащаясь со временем. Само понятие народности было открыто и впервые сформулировано в самой общей форме мыслителями XVIII в. (Монтескье, Гердер). Большой вклад в разработку этой проблемы вложили Стендаль, В. Кюхельбекер, П. Вяземский, В. Белинский, А.С. Пушкин, Н. Добролюбов, Н. Гоголь и другие.

Народность — понятие многозначное, характеризующее: 1) обращение индивидуального сознание к коллек-

тивному; 2) меру глубины отражения в художественном произведении мировоззрения народа; 3) меру эстетической и социальной доступности искусства массам.

Натуральная школа — течение в русской реалистической литературе 40 — 50-х годов XIX в., обозначение вида русского реализма, условное название начального этапа критического реализма 40-х годов XIX в. Термин впервые употребил Ф. Булгарин. Теоретическое обоснование дал В. Белинский, в дальнейшем принципы реализма разрабатывали Н. Чернышевский и Н. Добролюбов. Писателей «натуральной школы» объединяло особое внимание к жизни социальных низов. Для «натуральной школы» характерно внимание к таким жанрам, как «физиологический очерк», повесть, роман. В русле «натуральной школы» начиналось творчество будущих великих писателей: А. Герцена, Н. Некрасова, А. Островского, И. Тургенева, И. Гончарова, Ф. Достоевского. Представители «натуральной школы» развивали традиции Н.В. Гоголя в изображении «маленького человека», в осмеянии чиновничества. Углубление психологического анализа, изображение «диалектики души» у Л. Толстого, зрелого Ф. Достоевского обозначили уже новую ступень реализма в сравнении с «натуральной школой».

Новаторство в литературе — открытие новых путей в литературе и связанная с этим перестройка литературных традиций, т. е. отказ от одних традиций и обращение к другим, в конечном счете — создание новой традиции. Понятие, характеризующее преемственность и обновление в литературном процессе, соотношение в нем исследуемого и вновь создаваемого. Новаторство требует высокого таланта, творческой смелости и глубокого ощущения требований времени. По существу, все великие художники мира (Данте — в Италии, Шекспир — в Англии, Сервантес — в Испании, Пушкин — в России) сумели по-новому увидеть окружающий мир, обнаружить в жизни такие явления, которые раньше писатели не замечали или не могли показать, подметить появление новых героев, осмыслить проблемы современности, не отказываясь от прошлой культуры.

«Поток сознания» (от англ. *stream of consciousness*) Термин принадлежит американскому философу-идеа-

листу У. Джемсу. Он полагал, что сознание — поток, в котором мысли, ощущения, ассоциации перебивают друг друга и «нелогично» переплетаются («Основания психологии»). Своеобразная форма художественного повествования, состоящая в том, что повествователь стремится передать духовную жизнь своих персонажей во всей непосредственности, в непрерывной смене мыслей, чувств, впечатлений, воспоминаний и т. д. «Поток сознания» представляет собой крайнюю форму внутреннего монолога, в котором объективные связи с реальностью нередко трудно восстановимы. Отдельные его элементы и важнейшие признаки можно обнаружить на рубеже XIX — XX вв. (Г. Джеймс, Р.Л. Стивенсон, Дж. Конрад), в творчестве Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, открывших новый этап в разработке средств психологического анализа.

Поэтика (от греч. *poiêtikê technē* — творческое искусство) — наука о системе средств выражения в литературных произведениях, одна из старейших дисциплин литературоведения. 1. В широком смысле слова, вообще — теория литературы. 2. В узком и более распространенном смысле — раздел теории литературы, в котором рассматриваются вопросы стилистики, сюжетики, стихосложения. 3. Часто термин применяется при изучении художественных особенностей творчества отдельных писателей (поэтика Пушкина), литературного направления (поэтика романтизма), жанра (поэтика новелл). Целью поэтики является выделение и систематизация элементов текста, участвующих в формировании эстетического впечатления от произведения. Обычно различается поэтика общая (теоретическая или систематическая — «макропоэтика»), частная (или собственно описательная — «микропоэтика») и историческая, которая изучает эволюцию отдельных поэтических приемов и их систем с помощью сравнительно-исторического литературоведения, выделяя общие черты поэтических систем различных культур и сводя их или (генетически) к общему источнику, или (типологически) к универсальным закономерностям человеческого сознания.

Просвещёние (просветительство) — идеология, существовавшая в литературе большинства европейских стран в XVIII в. Термин встречается у Вольтера и

Гердера, но утвердился после статьи И. Канта «Что такое Просвещение?». В России просветительские идеи получают распространение в последнюю треть XVIII в., но появляются в разных формах вплоть до 60-х годов XIX в. Идеи Просвещения имели место в творчестве Кантемира, Ломоносова, Сумарокова, Новикова, Радищева, Пушкина, Тредиаковского. В середине XIX в. сформировались два направления русского Просвещения: либерально-реформаторское и революционно-демократическое. От мыслителей и художников Возрождения деятельность просветителей отличается рядом черт. Деятели Возрождения выступали как одиночки, с их взглядами был знаком узкий круг людей. Просветители обращались к более широкой аудитории. Они объявили себя поборниками разума и требовали разрушения старого, как неразумного. Идеи Просвещения нашли яркое выражение в философии и художественной литературе, которую просветители считали главным средством воздействия на умы в целях утверждения идей разума и справедливости. Среди выдающихся просветителей можно назвать Д. Дефо, Г. Филдинга, Вольтера, Дидро, Руссо, Лессинга, Гете, Шиллера, Бомарше, Дж. Свифта и других.

Прототип (от греч. *prōtótupon* — прообраз) — реальное лицо, послужившее автору прообразом (моделью) для создания литературного персонажа (врач Дмитриев — прототип тургеневского Базарова; Петр Заломов — прототип Павла Власова в романе М. Горького «Мать»). Обращение к прототипу наиболее важно в автобиографических произведениях (трилогии Л. Толстого, М. Горького, роман Н. Островского «Как закалялась сталь»). Литературный персонаж может иметь несколько прототипов (по этому принципу создан Грушницкий в «Герое нашего времени» Лермонтова).

Степень ориентированности на прототип, характер его использования зависят от направления, жанра и творческой индивидуальности писателя, который, как Л. Толстой в повести «Детство» делает самого себя прототипом Николеньки Иртеньева, или Н. Островский, «передавший» Павлу Корчагину и факты своей жизни, и свои переживания. Поэт в автопсихологической лирике часто сам выступает в качестве лирического героя, как это было в творчестве В. Маяковского, М. Цветаевой, А. Ахматовой. Изучение прототипа осо-

бенно важно, когда сам текст свидетельствует, что автор связывает своего героя с реальным лицом, как в ряде произведений это делал Н. Лесков.

Применительно к документальной литературе, где реальные события и лица называются точно, нет оснований говорить о прототипе, хотя и в них есть элементы творческого переосмысления фактов.

Не следует забывать об этических принципах изучения прототипа, так как его использование нередко связано с глубоко личными сторонами жизни писателя или поэта (корректно делать прототип предметом литературоведческого описания позднее времени написания произведения).

Стиль в литературе (от греч. *stylos* — палочка для письма) — у древних греков и римлян стилем называли заостренную с одного конца палочку, которой писали на доске, покрытой воском. Затем стилем стали называть почерк, затем особенности манеры письма и, наконец, средства художественной выразительности, характеризующие своеобразие творчества писателя. В основе понятия «стиль» лежит сходство, однородность, единство творческих особенностей, присущих данному писателю: идей, тем, характеров, сюжетов, языка. Писатели, близкие по стилю, часто объединяются. Различают «большие стили»: стили эпохи (Возрождение), стили различных направлений и течений (романтизм), национальные стили и стили отдельных художников.

Структурализм (от фр. *structuralisme* — структура) — направление в литературоведении, один из методов гуманитарных наук, разработанный с целью обнаружить, описать и объяснить структуры мышления, лежащие в основе культуры прошлого и настоящего. Теоретические положения обоснованы в трудах Н. Леви-Стросса во 2-й половине 40-х — 1-й половине 50-х годов XX в.

Важную роль в структуральном исследовании играет установление «грамматик», т. е. совокупностей правил перехода от инварианта к вариантам, от одних вариантов к другим, от одного кода к другому. Главная задача — найти механизм порождения текста, потому что структурализм больше внимания уделяет отношениям между элементами структуры, чем самим элементам: «Структурный анализ исходит из того, что художествен-

ный прием — не материальный элемент текста, а отношение».

В структуралистской теории сюжета сюжетные функции персонажей — в отвлечении от их характеров — связаны с построением общих моделей (структур), обнаруживаемых в многообразии повествовательных текстов.

При структурном анализе обычно выделяются в изучаемой литературе — альтернативы — бинарная оппозиция. В мифе — это *жизнь / смерть, свой / чужой, мужское / женское, природа / культура*. Со структурализмом связан интерес современного литературоведения и писателей (Дж. Джойс, Ф. Кафка, А. Белый, Т. Манн, Г. Гарсия Маркес и др.) к мифологическим структурам.

Тезис о диалогичности искусства и о сотворчестве читателя широко признан в современном литературоведении, в особенности продолжающем герменевтическую традицию. М. Бахтин писал о «включении слушателя (читателя, созерцателя) в систему (структуру) произведения». Структуралистское же понимание читателя (слушателя) как «зеркального отражения автора» в сущности упрощает процедуру интерпретации, уподобляя ее расшифровке *монологических* текстов: «Между автором и таким слушателем не может быть никакого взаимодействия, никаких активных драматических отношений, ведь это не голоса, а равные себе и друг другу абстрактные понятия».

Во второй половине XX в. до крайнего предела в постструктуралистской литературе была доведена «читателецентристская» точка зрения.

Р. Барт объявлял текст зоной исключительно языковых интересов, считая, что именно он доставляет читателю «игровое удовольствие», ибо в словесно-художественном творчестве «теряются следы нашей субъективности», «голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть», ибо хозяин-распорядитель художественного текста — читатель, а «...рождение Читателя приходится оплачивать смертью Автора».

Коренные изменения, происходящие в изучении самой природы художественного произведения, его эстетической активности, его художественной рецепции приводят к необходимости совершенствовать литературоведческую методологию.

Текстоло́гия (от лат. *textum* — связь слов и греч. *lógos* — слово, понятие, наука) — отрасль филологии, которая занимается изучением текстов литературных произведений. Главная ее задача — проверка и установление точного текста, его редакций и вариантов, без чего невозможно его дальнейшее исследование, толкование, публикация. Текстология также занимается установлением авторства анонимных произведений. Органически связана с историей и теорией литературы, составляет их историковедческую базу. Основным методом текстологии — филологический анализ, учитывающий своеобразие литературы как вида искусства и исторического явления.

Теория литерату́ры — раздел литературоведения, в котором дается определение природы литературного творчества, его видов и форм, его общественного значения и методики анализа литературного произведения. Теория литературы рассматривает проблемы образности и художественности литературы, изучает понятие стиля, течения, метода, структуры литературного произведения, жанров и жанровых форм, литературного процесса, особенностей языка, стихосложения, сюжетосложения.

Все вопросы, которые изучает теория литературы, можно разделить на три цикла: учение об особенностях образного отражения писателем действительности, учение о структуре литературного произведения и учение о литературном процессе. Теорию литературы нельзя обособливать от поэтики. Современное развитие гуманитарных наук требует комплексного изучения художественной литературы на основе взаимодействия теории литературы с другими смежными дисциплинами: психологией (особенно психология творчества), лингвистикой и т. д. Современная теория литературы характеризуется многообразием подходов в изучении литературы (например, «структурализм», «анализ литературного произведения», «историко-фундаментальное изучение литературы»).

Типическое, типичное — характерное, художественно обобщенное, показательное для той или иной среды, народа, для тех или иных социальных условий, общественных ситуаций. Художественное обобщение в романтизме, например, передается главным образом

через изображение необычного, исключительного, что не снижает значения романтических образов. Упрощенное представление о типическом в искусстве во многом обусловлено непониманием сложного соотношения понятий типического и индивидуального. В реальной жизни есть типичные и нетипичные индивидуальности. Таким образом, индивидуальное вовсе не противостоит типическому. Создание типических образов-характеров — сложный творческий процесс, который нередко обозначают термином «типизация».

Травестия (от итал. *travestire* — переодеть) — один из гротескно-комических литературных жанров, основанных на контрастном противопоставлении героическому или «высокому» образу. В отличие от пародии, травестия почти не пользуется стилистическими средствами своих «оригиналов», а лишь «перелицовывает» их сюжет, перенося действие в иную среду и подменяя, например, античных богов и героев низменными («кабацкими») и простонародными персонажами. Типичными для травестии являются «перелицовки» «Энеиды» Вергилия у В.И. Майкова, И.П. Котляровского.

Традиция (от лат. *traditio* — передача, предание) — передача художественного опыта из поколения в поколение, его творческое преломление в истории литературы. Литературные традиции различны по степени устойчивости: одни удерживаются в литературе относительно недолго, другие, трансформируясь, переходят из века в век. С обновлением обстоятельств, в которых развиваются национальные культуры, возникают и новые традиции. Ряд традиций исходят нередко из достижений отдельных писателей и получают их имя. Таковы традиции Байрона в европейской поэзии. Традиция осуществляет себя в качестве влияний (идейных и творческих), заимствований, а также следований канонам. Традиция может выступать как «программная» и как стихийная, независимая от намерений автора (усваиваются темы, мотивы, черты жанров, компоненты формы). Важна и плодотворна приобщенность писателей к традициям народной культуры.

Гармония традиции и новаторства — важнейшее условие плодотворного творчества.

Экспрессионизм (от лат. *expressio* — выражение) — направление в искусстве и литературе, возникшее в

первой четверти XX в. в Германии. В центре художественной вселенной экспрессионизма — истерзанное бездушием современного мира, контрастами духа и плоти, «цивилизации» и «природы» сердце человека. Преображение действительности, к которому страстно призывали многие экспрессионисты, должно было начаться с преобразования сознания человека. Потрясенность героя представлялась как потрясение и преобразование действительности. Экспрессионизм не предполагал изучения сложности жизненных процессов. Искусство же левого экспрессионизма было по своей сути агитационно: художников волновала не «многоликая», полнокровная, воплощенная в осязательных образах картина реальности, а заостренное выражение важной для автора идеи, достигаемое путем любых преувеличений и условностей.

Для экспрессионизма характерен язык, напряженный до экзальтации, ломающий традиционные нормы стилистики, версификации, синтаксиса, преобладание монолога.

Яркие представители этого направления в искусстве — Л. Андреев, Г. Грасс, М. Фриш, Ф. Дюрренматт и другие.

Эпигонство (от греч. *epigonos* — эпигон, букв. — родившиеся после) — художественная несамостоятельность, обусловленная подражанием литературному предшественнику. Эпигонство лишает литературу глубины: оно воспринимает в избранном для подражания лишь какие-то формальные особенности. Эпигон превращает традицию в стандарт, лишает ее подлинной жизненности. Источник творчества — в распадае тех идейно-художественных концепций, которые стали объектом бездумного воспроизведения.

Различают эпигонство как следствие внешнего подражания «общему стилю» или жанровым формам, как подражание индивидуальной манере крупных художников и, наконец, «автоэпигонство», которое, например, А. Фет считал опасным видом: «...поэзия непременно требует новизны, и ничего для нее нет убийственнее повторения, а тем более самого себя» (А. Фет. Письмо к К.Р. от 27 декабря 1886 г.).

ЗАНИМАТЕЛЬНОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ*

Звукоподражание

1. В ритме стиха:

*Красные кони, красные кони, красные кони — кони любви,
Ярки их гривы, выются извивы, пламенны взрывы ржут в забытьи.*
(К. Бальмонт)

2. В звуках стиха:

*Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря, в берег бьется
Чуждый чарам черный челн.

Чуждый чистым чарам счастья.
Челн томленья, челн тревог
Бросил берег, бьется с бурей,
Ищет светлых снов чертог.*
(К. Бальмонт)

3. Игра рифм.

Придумывается слово, к которому трудно подобрать рифму:

*Женихи, носов не весьте,
Приходя к своей невесте.*
(Д. Минаев)

Панторифма (от греч. *pas* — весь и *rhythmos* — ритм, размерность) — созвучие, включающее в себя не только отдельные слова, а стихотворную строку целиком:

*Слышен свист и вой локобилей.
Дверь лингвисты войлоком обили.*
(Н. Гумилев)

Моностих — строка, сохраняющая определенный размер и ритм, это прежде всего концентрация — мыслительная, эмоциональная, интонационная.

Исследователь русского авангарда В. Марков в «Трактате об одностроке» писал: «В книжке стихов одностроков строка, не подходящая ни под один из известных размеров или типов, будет ощущаться как однострочный верлибр». По утверждению М.Л. Гаспарова, «...такие стихи возможны только в культуре с развитой поэтической традицией».

Мерещится мне всюду грама

(Н. Некрасов)

О, закрой свои бледные ноги

(В. Брюсов)

Русь, ты вся — поцелуй на морозе!

(В. Хлебников)

Я научился вам, блаженные слова.

(О. Мандельштам)

Стихами защищаюсь от судьбы.

(Т. Сельвинская)

Акростіх (от греч. akrostichis, буквально — крае-стишие) — стихи, в которых начальные буквы каждой строки составляют слово или фразу (чаще — имя автора или адресата). Акростих из последних букв стихов называется т е л е с т и х, из средних — м е с о с т и х (греч. mesos — средний и stichos — ряд, строка, стих):

Кто когда бродил в тумане

Ночью, в холоде, во мгле,

Иль в людском земном обмане,

Гордо знает, что земле —

Альфа света, солнца, знаний.

(С. Городецкий)

Буду петь Тебя как и пел,

Отче благий! как звать не умею;

Гуслями души звенеть как звенел;

Альфой начав, омегой немею.

(Г. Державин)

Я — Ахматовой покорен

Шарм Анеты необорен.

Милой цеховой царевны

Анны дорогой Андревны.

(М. Лозинский)

Посвящение

Валы стремят свой яростный прибор,
 А скалы всё стоят неколебимо.
 Летит орел, прицелов жалких мимо,
 Едва ли кто ему прикажет: «Стои!»

Разящий меч готов на грозный бой,
 И зов трубы звучит неутомимо.
 Ютясь в тени, шипит непримиримо
 Бессильный хор врагов, презрен тобой.

Ретивый конь взрывает прах копытом.
 Юродствуй, раб, позоря Букефала!
 Следи, казнясь, за подвигом открытым!

О лёт царя! Как яро прозвучала
 В годах, веках труба немолчной славы!
 У ног враги — безгласны и безглавы.

(М.А. Кузмин)

Когда туман как гым ползет к ущелью,
 азалий Дафна ищет по горам,
 венок плетет... а я несусь с метелью
 сквозь льды, без солнца, выше по скалам,
 туда где тишь царит в пустыне синей...
 Там в глубине зеркальной паутиной
 Я вечно скован...

<...>

(Алекс. Туфанов)

Тавтограмма (стих, все слова которого начинаются с одной буквы) — простейший и одновременно наиболее выразительный прием акцентирования; «игровая форма» стиха, где уровень звука нарочито педагогирован.

Мой маяк

Мой милый маяк, моя Мария,
 Мечтам мерцающий маяк,
 Мятежны марева морские,
 Мой милый маяк, моя Мария,
 Молчаньем манит мутный мрак...
 Мне метит мели мировые
 Мой милый маяк, моя Мария,
 Мечтам мерцающий маяк.

(В. Брюсов)

В тавтограмме В. Брюсова «Мой маяк» повторяются не только начальные буквы, но и отдельные строки, усиливающие «тавтограмматичность».

Июльская ночь (Азбука)

*Алый бархат вечереет,
Горделиво гремят ели,
Жажет зелень и июль.*

*Колыбельной лаской млеет...
Нежно отзвуки пропели...
Розостлался синий тюль.*

*Улетели феи холить
Царство чары шаловливой,
Щебет едких эпитграмм,*

*Начинает сны неволить,
Хмуρο льет нетерпеливый
Юга ясный фумиаи.*

(В. Брюсов)

Липогра́мма (греч. leipo — пренебрегаю, отказываюсь; грамма — буква) — текст, написанный без употребления одного или нескольких звуков:

Соловей во сне

*Я на холме спал высоком,
Слышал глас твой, соловей,
Даже в самом сне глубоком
Внятен был душе моей:
То звучал, то отдавался,
То стонал, то усмеялся
В слухе издалече он;
И в объятиях Калисты
Песни, вздохи, клики, свисты
Услаждали сладкий сон.*

(Г. Державин)

Криптости́х (греч. kriptō — скрываю). Чаще всего — шестистопный ямб с цезурой:

*Хранить любовно «да!» я обещала вечно
Могу ли я теперь? на свете жить огна
Не буду никогда кокеткой бессердечной,
Любить тебя, поверь, — веселье пить до гна!*

Палиндрóм(он), перевертень (греч. palindromos — бегущий обратно, возвращающийся) — фраза или стих, которые могут читаться (по буквам или по словам) спереди назад и сзади наперед с сохранением смысла:

Я разуму уму заря.

Я иду с мечем судия.

(Г. Державин)

К концу XX в. палиндром окончательно оформился как особый поэтический жанр, в основе которого лежит не просто формальная работа, а создание определенно-го рода пространства существования слова:

Я — идилия?.. Я — иль Лидия?..

Топот тише... тешит топот

Хорош шорох... хорош шорох...

Хаос ёлок... (колесо, ах!)

Я — око покоя,

Я — гали лагья...

Я — арка края.

Атака заката.

О, лета тело!

Ала зола.

(В. Брюсов «Опыты»)

Ум, роняя норму,

Лих и хил...

(Н. Ладыгин)

Помимо внешне простых палиндромических двустиший и одностиший есть стихотворения, поэмы и пьесы, написанные перевертением:

Мук Аввакум

Не убоюся. О буен.

Ясен, зов вознеся,

Яро в огонь говоря:

— Бур сруб

И горит. И роги

На вас, и саван,

ага псари и распага!

(Н. Ладыгин)

*Город энергий в игре не дорог.
Утро, вворк — и кровь во рту.
Умереть. Убор гробу — терему,
Иноки, туть и тужьи кони.
(И. Сельвинский)*

Загадки в стихотворной форме

Шарада (фр. charade) — разновидность усложненной загадки: загадываемое слово разделяется (обычно по слогам) на части, имеющие вид отдельных слов, и каждое из них, а затем и загадываемое слово в целом описывается через перифразы:

*1. Начало — насекомое,
Всем хорошо знакомое:
Летает и вредит.*

*Конец — вы в книге встретите,
В письме его заметите,
Он в азбуке стоит.*

*Целое: А все мое — французский сочинитель
Вы пьесы лучшие назвать мне не хотите — ль?
(Н. Соловьева)*

Ответ: моль — ер. Мольер.

*2. Часть первая моя от зноя укрывая,
Усталых путников под тень свою манит,
И их прохладой освежая,
С Зефиром шепчет и шумит.*

*Вторая часть моя приводит в восхищенье,
Коль был творцом ее Державин иль Петров;
Когда ж скропал Свистов,
Всех погружает в усыпленье.*

*А целое — заметь, читатель дорогой! —
В себе волшебника всю заключало силу,
Посредством коей он прекрасную Людмилу
Похитил дерзостно в час полночи глухой
Из брачной храмины в волшебный замок свой.*

(К.Ф. Рылеев)

Ответ: бор — ода; борода.

Загадки, основанные на перестановке букв в слове

1. Переставлены все буквы целиком — **анаграмма** (от греч. anagrammatismos — перестановка букв) — повторение звуков заданного слова в другом или в других словах:

Ломоносов — соломонов,

Рим — мир.

Кони. Топот. Инок.

2. Буквы переставлены по частям — **логогриф** (от греч. logos — слово, grifos — загадка):

*Всегда из их частей я составляюсь
И кровию людей, как хищный зверь, питаюсь.
Когда ж ты голову отнимешь от меня,
Питаю и тебя, янтарностью маня.*

*А если ты меня разделишь пополам,
Вторую часть мою я в смех тебе отдам.
Когда же только хвост ты мой возьмешь,
То в азбуках и даже здесь найдешь.*

Решение: уха; ха!; а.

Омоним (от греч. homos — одинаковый; опута — имя) — слова или формы слов, одинаковые по звучанию, но имеющие совершенно различные значения. В литературе омоним используется в шутках, каламбурах:

*Вещь чудную во мне, читатель, ты найдешь,
Когда поглубже рассмотрим, разберешь
Мои различные деяния и свойства:
Я часто в воина вселяю дух геройства;
Небесные тела известны стали мной;
Огня ты не страшись тогда, как я с тобой;
Притом же иногда так высоко бываю,
Что храмы и дворцы ногами попираю;
Имею сходственность с людьми — и вот она:
Наружно белая, а внутренность черна.*

Ответ: труба — военная, астрономическая, пожарная, дымовая.

Метаграмма (греч. metagramma — писать, переделывать):

- С С бегут нередко скоро,
Иногда же ход их тих...
- С Ш — насмешки иль укоры
Мы порой находим в них...
- А Без буквы по газетам
Пропорхнут и улетят;
Их в воде мы видим летом,
Вместо сказочных наяд.

Ответ: С — утки, Ш — утки, утки.

Стихи с особенными рифмами

Пастушка и Эхо

<i>Пастушка</i>	<i>Эхо</i>
<i>Как розы здесь растут между лесами?</i>	— <i>сами.</i>
<i>Кто мне отвечает, себя в лесу тая?</i>	— <i>я.</i>
<i>Знать гухи здесь живут, и это неопложно,</i>	— <i>ложно!</i>
<i>Уйду, не гухи то; но голос лишь пустой,</i>	— <i>стой!</i>
<i>Я чаю, эхо, ты мне в роще отвечаешь,</i>	— <i>чаешь.</i>
<i>Конечно, ты вело меня с полей сюда</i>	— <i>га!</i>
<i>Мне долго говорить с тобою невозможно,</i>	— <i>можно.</i>
<i>Нет! нет! Пойду искать овечку я к ручью,</i>	— <i>чью?</i>
<i>Моя овечка там; и может быть пропала,</i>	— <i>пала.</i>
<i>Увы! Так нет ее!.. мертва идохнет?</i>	— <i>нет.</i>
<i>Плачь, эхо, обо мне! Овечку я оплачу</i>	— <i>плачу.</i>
<i>Там пала, знать она, где тернии растут?</i>	— <i>тут</i>
<i>Пойду; о голос мой! исчезни, пропади...</i>	— <i>поги.</i>

(кн-ня Е.С. Урусова, 1799)

Бонапарт и Эхо

<i>От русских ранен кто среди протекших дней?</i>	— <i>Ней.</i>
<i>Ужель бежал от них и сам Наполеон?</i>	— <i>Он.</i>
<i>Где полчища его с оружием в руках?</i>	— <i>Ах.</i>

Монорим (от греч. *μονος*, фр. *monogime* — одна рифма) — стихотворение на одну рифму; частая форма в арабо-персидской поэзии, редкая — в европейской:

Холодеет жар камина,
 Смолкли звуки пианино,
 Отзвучала каватина,
 Где иных небес картина,
 Вот манящая картина,
 Белый лебедь Лознгринга?

(В.Н. Лебедев)

Сердце рагуя и мучая,
 Скорбно-тихие, певучие
 Реют, реют однозвучия...
 То не молнии гремучие
 Красно-пламенные, жгучие...
 Не огней моря кипучие...
 Зори алые, палючие...
 Это искорки летучие —
 Скорбно-тихие, певучие
 Одноцветки — однозвучия.

(В.Н. Лебедев)

Когда будете, дети, студентами,
 Не ломайте голов над моментами,
 Над Гамлетами, Лирами, Кентами,
 Над царями и над президентами,
 Над морями и над континентами...
 Не якшайтесь хитро с оппонентами...
 Поступайте хитро с конкурентами,
 А как кончите курс эманентами
 И на службу пойдете с патентами, —
 Не глядите на службе доцентами
 И не брезгуйте, дети, презентами!

<...>

Воздадут вам за это с процентами,
 Обошьют вам мундир позументами,
 Грудь украсят звездами и лентами...
 А когда доктора с орнаментами
 Назовут вас, увы! пациентами
 И уморят вас медикаментами,
 Отпоят вас иерей с регентами,
 Хоронить понесут с ассистентами,
 Обеспечат детей ваших рентами,
 Чтоб им в опере быть абонентами.
 И прикроют ваш прах монументами.

(А.Н. Апухтин)

Брохоколón — сверхкороткий, односложный стих. Он известен с древних времен, но в русской поэзии стал использоваться лишь в XX в. как форма, подчеркивающая энергичный ритм стиха.

Испанский сонет

Гол	Звон
Бес	Шпор...
Шел	Взор...
В лес.	Стон...
Вдруг	Дон
— Стоп!	Скор.
Жук	— «Вор
В лоб!	Вон!»
Бес	Смял,
Раг.	Взял
Влез	Честь!
В аг.	Жгет
	Месть...
(Иван Баженов)	Вон!

(Родион Иванов)

Бесконечные стихотворения
(*Perpetuum mobile*)

Еду я, вдруг вижу мост.
 Под мостом ворона мокнет.
 Взял ворону я за хвост,
 Посадил ее на мост,
 Пусть ворона сохнет.
 Еду я, вдруг вижу мост.
 На мосту ворона сохнет.
 Взял ворону я за хвост,
 Посадил ее под мост,
 Пусть ворона мокнет.
 Еду я, вдруг вижу мост
 Под мостом ворона мокнет.

И т. д. без конца.

Под веткой сирени

Под гушистой веткой сирени
 Пред тобой я упал на колени;
 Ты откинула кугри за плечи,
 Ты шептала мне страстные речи,
 Ты стыдливо склонила ресницы...
 А в кустах заливались птицы,
 Стрекотали немолчно цикады...
 Слив уста, и объятъя, и взгляды,
 До зари мы с тобою сидели
 И так сладко, мучительно млели...
 А когда золотистое утро
 Показалось в лучах перламутра,
 Ты сказала, открыв свои очи:
 «Милый, вновь я приду к полуночи,
 Вновь мы сядем под веткой сирени,
 Ты опять упадешь на колени,
 Я закину вновь кугри за плечи
 И шептать бугу страстные речи,
 Опущу я стыдливо ресницы,
 А в кустах защебечут вновь птицы...
 Просидим мы, о милый мой, снова
 До утра, до утра золотого...
 И когда золотистое утро
 Вновь заблещет в лучах перламутра,
 Я скажу, заглянув тебе в очи:
 «Милый, вновь я приду к полуночи,
 вновь мы сядем под веткой сирени;
 Ты опять упадешь на колени...

И т. д. без конца.

(В.П. Буренин)

Стихи предметной формы. Фигурные стихи

Фигурные стихи — это стихи из неровных строк, складывающихся в очертания статического узора («ромб») или изображения динамического движения (раскрывающегося или закрывающегося «веера»). Они известны с III в. до н. э. Общее в них — то, что это «стихи для глаза»¹.

¹ Подробнее см.: Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001. С. 27–29.

Проложен жизни путь бесплодными степями
 И глушь, и мрак... ни хаты, ни куста...
 Спит сердце; скованы цепями
 И разум, и уста.
 И даль пред нами
 Пуста.

И вдруг покажется не так тяжка дорога,
 Захочется и петь и мыслить вновь,
 На небе звезд горит так много,
 Так бурно льется кровь...
 Мечты, тревога,
 Любовь!

О, где же те мечты? Где радости, печали,
 Светившие нам столько лет?
 От их огней в туманной дали
 Чуть виден слабый свет...
 И те пропали,
 Их нет.

(А.Н. Апухтин)

Запоздалый ответ Вадиму Шершеневичу

Влекисуровую мечту,
 гайутомленной речи,
 вадимъизтудальишу,
 гаринастаромъвече
 себе мгновенибогня.
 дайсмутестеныволи.
 тыискушениекремня:
 затменибошибкудня —
 троньиск роюдоболу!

(В. Брюсов, 1913)

Веер

Вя	Пестрея
В крае	Страдая
Пьяных	В павлиньих кружанах,
Маев	Тепло горностаев
Пойте	Раскройте, закройте,
Явно	Чтоб плавно
Пейте	На флейте
Юно	Разбрызгались луны,
Яг!	Что в окнах плескучих стоят!

(С. Третьяков, 1913)

Ромб

Мы —

*Среди тьмы.**Глаз отдыхает.**Сумрак ночи живой.**Сердце жадно вздыхает.**Шепот звезд долетает порой,**И лазурные чувства теснятся толпой.**Все забылося в блеске росистом.**Поцелуем гушистым**Поскорее блесни!**Снова шепни,**Как тогда:**«Да!»**(Э. Мартов, 1894)*

Раскладное зеркальце

*Лирическое зеркальце,**в тебе надежда зебрится,**урогу ты — коверкальце,**ребенку — солнезайцельце,**где смотрит Аль Рашит.**в тебя плевал, зеркальце,**топтали, били, сверкальце,**гоголевское зеркальце,**тебя не размножить.**Что нагадаешь, зеркальце?**Чай, чайнику — ул. Герцена,**мальцу глаза пришельницы,**киношникам — Брижжит.**Небьющееся зеркальце,**о чем твой телекс, зеркальце?**А разобьется зеркальце,**то разобьется жизнь.**(А. Вознесенский)*

Треугольник

Я,

еле

качая

веревки,

в синели

не различая

синих тонов

и милой головки,
 летаю в просторе,
 крылатый как птица,
 меж лиловых кустов!
 Но в заманчивом взоре.
 знаю, блещет, алая, зарница!
 И я счастлив ею без слов!

(В. Брюсов)

В. Гандельсман предлагает интересное рассуждение о форме стихотворения А.С. Пушкина: «Вакхическая песня» — это кубок. Графика очевидна, хотя в таком виде стихотворение, насколько мне известно, не печатают. Очевидность этой формы есть уже в ритме, в звуке...

В каждой строке Пушкин находит новое натяжение, как бы выдергивая обновление всей вещи.

Графика-стихотворение соответствует графике-движению пьющего из кубка, а звук — «материалу», который он обозначает, — «материалу» вина, чаши.

Вот открытая чаша — она «открыта вопросом». — «Что смолкнул веселия глас?» — и мягкое «л» есть влажный блеск вина, которое сейчас польется через это «эль» и узкие горлышки ударных звонких гласных — ай, аль, е, е, ю, ё, и, е, — и к строке «полнее стакан наливайте» чаша наполнена.

Остается с помощью пятикратного «о» опустить на дно кольца: «На звонкое дно в густое вино...»

«Подыдем стаканы, содвинем их разом! Да здравствуют музы, да здравствует разум!» — это пауза в строении кубка (и перед опрокидыванием его), это утолщение, кольцевидная перемычка, это сгущение звука одновременно: ударные гласные глохнут (ы, а, и, а, а, у, а, а) — кубок поднят.

Затем в два синтаксических приема кубок опрокинут и возвращен столу («Как эта лампада бледнеет...» — подъем и «так ложная мудрость...» — спуск).

«Да здравствует солнце, да скроется тьма!» — кубок жестко поставлен на жесткое основание. Жест-стихотворение завершен¹.

¹ Гандельсман В. Чередование (Записные книжки) // Звезда. 1995. № 7. С. 173.

Что смолкнул веселия глас?
 Раздайтесь вахкальны припевы!
 Да здравствуют нежные девы
 И юные жены, любившие нас!
 Полнее стакан наливайте!
 На звонкое дно
 В густое вино
 Заветные кольца бросайте!
 Подыдем стаканы, содвинем их разом!
 Да здравствуют музы, да здравствует разум!
 Ты, солнце святое, гори!
 Как эта лампада бледнеет
 Пред ясным восходом зари,
 Так ложная мудрость мерцает и плееет
 Пред солнцем бессмертным ума.
 Да здравствует солнце, да скроется тьма!

Формы юмористического характера

Макаронический стих (от итал. *poesia maccheronica*, *maccheroni* — макароны) — стихотворное произведение комического характера, густо насыщенное иноязычными словами (варваризмами). Используется обычно с целью создания пародии или сатиры.

1. Из книги «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже»:

Отличалася Анета:
 Я прекрасно разогета,
 Жемчуги и де коро,
 Э ма роб а гран каро,
 Черной блондою обшита,
 Дез-аграф из малахита,
 Башмаки кулер сафран
 Э де букльз-а л'анфан,
 А над ними *quagema*,
 С мозаикой из Рима,
 И вуаль ан петинет,
 А в руке большой букет.

(И. Мятлев)

2. «Письмо немецкого гостя с берегов Невы в 1921 г.»:

*Там, как тут девицы leider
По колено носят Kleider
Все обстрижены, без кос,
Задирают кверху нос.
Чуть в одну я не влюбился,
Ей в любви я объяснился,
Говорил: «Ich liebe dich»
А она: «Не лебези!»*

(В. Гуляровский)

Центон (от греч. centonis — платье, покрывало, сшитое из разных лоскутков) — стихотворение, составленное с определенным смыслом из отдельных, собранных из различных мест стихов одного или нескольких авторов.

*Лысый с белой бородой (Никитин)
Старый русский великан (Лермонтов)
С догарессой молодою (Пушкин)
Упадает на диван. (Некрасов)*

(составил Н.О. Лернер)

Центон из басен И.А. Крылова

*В июле, в самый зной, в полуденную пору,
Сыпучими песками в гору,
Из гальных странствий возвратясь,
По улицам слона водили,
Как видно, — напоказ —
Известно, что слоны в диковинку у нас, —
Так за слонем толпы зевак ходили...
Какой-то повар грамотей
С поварни убежал своей,
Со всех дворов собак сбежалось с полсотни,
Как вдруг из поворотни
Проказница Мартышка,
Осел,
Козел,
Да косолапый Мишка
Затеяли сыграть квартет.
Когда в товарищах согласия нет,
На лад их дело не пойдет,
И выйдет из того не дело, — только мука.
Однажды лебедь, рак, да щука,
Собака, лев, да волк с лисой,
Везти с поклажей воз взялись*

*И вместе все в него впряглись,
Из кожи лезут вон, а возу все нет ходу,
Поклажа бы для них казалась и легка,
Да лебедь рвется в облака,
Рак пятится назад, а щука тянет в воду...*

(составил Н.О. Лернер)

Генетический долг

*Вы откуда собралися,
Колокольчики мои?
В праздник вечером росистым
Дятел носом тук да тук.
Песни, вздохи, клики, свисты
Не пустой для сердца звук.
Шепот, робкое дыханье,
Тень деревьев. Злак долин.
Дольней лозы прозябанье,
Колокольчик дин-дин-дин.*

Поэт, живущий за границей, как бы перелистывает в памяти русскую поэзию и из этих фрагментов создает образ родины. Здесь первая и последняя строчка — «Бесы» Пушкина, вторая строчка — Ал. Толстой, третья — «Родина» Лермонтова, четвертая взята из школьной хрестоматии Ушинского. Это всем известное — «Дети, в школу собирайтесь» и т. д.

1. *Абрамович Г.Л.* Введение в литературоведение / Г.Л. Абрамович. — М., 1975.
2. *Аристотель.* Об искусстве поэзии / Аристотель. — М., 1957.
3. *Аристотель.* Поэтика / Аристотель // Аристотель и античная литература. — М., 1978.
4. *Аристотель.* Риторика / Аристотель // Аристотель и античная литература. — М., 1978.
5. *Арнхейм Р.* Язык, образ и конкретная поэзия / Р. Арнхейм // Новые очерки по психологии искусства. — М., 1994.
6. *Баевский В.С.* История русской поэзии. 1730 – 1980 / В.С. Баевский. — Смоленск, 1994.
7. *Баевский В.С.* Три реформы русского стихосложения / В.С. Баевский // Стих русской советской поэзии. — Смоленск, 1972.
8. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. — М., 1975.
9. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. — М., 1979.
10. *Белинский В.Г.* Идея искусства / В.Г. Белинский // Собр. соч.: В 9 т. — М., 1978. — Т. 3.
11. *Белинский В.Г.* Общее значение слова «литература» / В.Г. Белинский // Собр. соч.: В 9 т. — М., 1981. — Т. 6.
12. *Белинский В.Г.* Разделение поэзии на роды и виды / В.Г. Белинский // Собр. соч.: В 9 т. — М., 1978. — Т. 3.
13. *Беляев В.Ф.* Основная терминология метрики и поэтики // О.С. Ахманова. Словарь лингвистических терминов. — М., 1969.
14. *Бирюков С.* Зевгма. Русская поэзия: От маньеризма до постмодернизма / С. Бирюков. — М., 1994.
15. *Благой Д.Д.* Мысль и звук в поэзии / Д.Д. Благой // Славянские литератураторы. — М., 1973.
16. *Богданова О.В.* Современный литературный процесс (К вопросу о постмодернизме в русской литературе 70 – 90-х годов XX века) / О.В. Богданова. — СПб., 2001.
17. *Богомолов Н.А.* Стихотворная речь / Н.А. Богомолов. — М., 1988.
18. *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы / С.Г. Бочаров. — М., 1999.
19. *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. Хрестоматия-практикум / С.Н. Бройтман. — М., 2004.
20. *Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины* / Под ред. Л.В. Чер-

- нец. — М., 2000; *Введение в литературоведение* / Под ред. Л.В. Чернец. — М., 2006.
21. *Введение в литературоведение* / Под ред. Г.Н. Пospelова. — М., 1992.
 22. *Веселовский А.Н. Историческая поэтика* / А.Н. Веселовский. — М., 1989.
 23. *Виноградов В.В. О языке художественной литературы* / В.В. Виноградов. — М., 1959.
 24. *Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика* / В.В. Виноградов. — М., 1963.
 25. *Винокур Г.О. О языке художественной литературы* / Г.О. Винокур. — М., 1991.
 26. *Гаспаров М.Л. Метр и смысл* / М.Л. Гаспаров. — М., 1999.
 27. *Гаспаров М.Л. Опозиция «стих-проза» и становление русского литературного стиха* / М.Л. Гаспаров // *Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития*. — М., 1985.
 28. *Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха* / М.Л. Гаспаров. — М., 1989.
 29. *Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика* / М.Л. Гаспаров. — М., 2000.
 30. *Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях* / М.Л. Гаспаров. — М., 2001.
 31. *Гаспаров М.Л. Современный русский стих* / М.Л. Гаспаров. — М., 1974.
 32. *Гачев Г.Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа* / Г.Д. Гачев. — М., 1972.
 33. *Гачев Г.Д. Развитие образного сознания в литературе* / Г.Д. Гачев // *Теория литературы*. — М., 1962. — Т. 1.
 34. *Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр* / Г.Д. Гачев. — М., 1968.
 35. *Гачев Г.Д. Содержательность литературных форм* / Г.Д. Гачев, В.В. Кожин // *Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении*. — М., 1964. — Кн. 2.
 36. *Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т.* / Г.В.Ф. Гегель. — М., 1968. — Т. 1.
 37. *Гин М. От факта к образу и сюжету. (О поэзии Н.А. Некрасова)* / М. Гин. — М., 1971.
 38. *Гинзбург Л. О лирике* / Л. Гинзбург. — Л., 1974.
 39. *Гинзбург Л. О литературном герое* / Л. Гинзбург. — Л., 1979.
 40. *Гиршман М. Ритм художественной прозы* / М. Гиршман. — М., 1982.
 41. *Голубков М.М. Утраченные альтернативы* / М.М. Голубков. — М., 1992.
 42. *Горшков А.И. Русская словесность: от слова к словесности* / А.И. Горшков. — М., 1997.
 43. *Григорьев В.П. Поэтика слова: На материале русской советской поэзии* / В.П. Григорьев. — М., 1979.

44. Громова М.И. Русская современная драматургия / М.И. Громова. — М., 2003.
45. Громова М.И. Русская драматургия конца XX — начала XXI века / М.И. Громова. — М., 2005.
46. Гурвич И.А. Проблематичность в художественном мышлении (конец XVIII — XX вв.) / И.А. Гурвич. — Томск. 2002.
47. Добин Е. Сюжет и действительность. Искусство детали / Е. Добин. — Л., 1981.
48. Ермаков И.Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский / И.Д. Ермаков. — М., 1999.
49. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / А.Б. Есин. — М., 1998.
50. Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений / В.М. Жирмунский // Теория стиха. — Л., 1975.
51. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. — Л., 1977.
52. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. — М., 2004.
53. Западов В.А. Русское стихосложение XVIII — начала XIX вв. (Ритмика) / В.А. Западов. — Л., 1974.
54. Зарецкая Е.П. Риторика / Е.П. Зарецкая. — М., 1999.
55. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. — М., 1996.
56. История русского литературоведения / Под ред. П.А. Николаева. — М., 1980.
57. Квятковский А.П. Русский свободный стих / А.П. Квятковский // Вопросы литературы. — 1963. — № 1. — С. 60–77.
58. Квятковский А.П. Поэтический словарь / А.П. Квятковский. — М., 1966.
59. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века / В.А. Келдыш. — М., 1975.
60. Кларк К. Советский роман: история как ритуал / К. Кларк. — Екатеринбург, 2002.
61. Ковалев В.П. Языковые выразительные средства русской художественной прозы / В.П. Ковалев. — Киев, 1981.
62. Коваленко А.Г. Художественный конфликт в русской литературе / А.Г. Коваленко. — М., 1996.
63. Кожевникова Н.А. Об обратимости тропов / Н.А. Кожевникова // Лингвистика и поэтика. — М., 1979.
64. Кожин В.В. К проблеме литературных родов и жанров / В.В. Кожин // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. — М., 1964. — Кн. 2.
65. Кожин В.В. Слова как форма образа / В.В. Кожин // Слово и образ. — М., 1964.

66. *Кожин В.В.* Сюжет, фабула, композиция / В.В. Кожин // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. — М., 1964. — Вып. 2.
67. *Корман Б.О.* Литературоведческие термины по проблеме автора / Б.О. Корман. — Ижевск, 1982.
68. *Корман Б.О.* Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов / Б.О. Корман // Избранные труды по теории и истории литературы. — Ижевск, 1992.
69. *Костелянец В.О.* Лекции по теории драмы. Драма и действие / В.О. Костелянец. — Л., 1976.
70. *Краткая литературная энциклопедия* / Под ред. А.А. Суркова. — М., 1962—1978. — Т. 1—8.
71. *Курицын Вяч.* Русский литературный постмодернизм / Вяч. Курицын. — М., 2000.
72. *Ларин В.А.* Язык слова и язык писателя / В.А. Ларин. — Л., 1974.
73. *Левитин Л.С.* Основы изучения сюжета / Л.С. Левитин, Д.М. Цилевич. — Рига, 1990.
74. *Литературная энциклопедия* / Под ред. В.М. Фриче, А.В. Луначарского. — М., 1929—1939. — Т. 1—9.
75. *Литературная энциклопедия терминов и понятий*; Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. — М., 2001.
76. *Литературная энциклопедия: Словарь литературоведческих терминов* / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина и др. — М.; Л., 1925. — Т. 1—2.
77. *Литературный энциклопедический словарь* / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. — М., 1987.
78. *Литературный словарь*. — М., 2007.
79. *Литературоведческие термины (Материалы к словарю)* / Ред.-сост. Г.В. Краснов. — Коломна, 1997—1999. — Вып. 1—2.
80. *Лихачев Д.С.* Внутренний мир литературного произведения / Д.С. Лихачев // Вопросы литературы. — 1968. — № 8.
81. *Лихачев Д.С.* Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. — М., 1997. — Т. 1.
82. *Лихачев Д.С.* Отношение литературных жанров между собой / Д.С. Лихачев // Поэтика древнерусской литературы. — М., 1979.
83. *Ломоносов М.В.* Письмо о правилах Российского стихотворства / М.В. Ломоносов // Избр. произв. — М.; Л., 1965.
84. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. — М., 1976.
85. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. — Л., 1972.
86. *Лотман Ю.М.* Избр. ст.: В 3 т. / Ю.М. Лотман. — Таллин, 1992—1993.

87. *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. — М., 1992.
88. *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман. — СПб., 1996.
89. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. — М., 1970.
90. *Манн Ю.* Диалектика художественного образа / Ю. Манн. — М., 1987.
91. *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма / Н. Маньковская. — СПб., 2000.
92. *Маркевич Г.* Литературные роды и жанры / Г. Маркевич // Основные проблемы науки о литературе. — М., 1980.
93. *Мелетинский Е.М.* Избранные статьи. Воспоминания / Е.М. Мелетинский. — М., 1998.
94. *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский. — М., 1994.
95. *Наровчатов С.* Необычное литературоведение / С. Наровчатов. — М., 1973.
96. *Невзглядова Е.В.* О звуке в поэтической речи / Е.В. Невзглядова // Поэтика и стилистика русской литературы. — Л., 1971.
97. *Нире О.Л.* О значении композиции в произведениях / О.Л. Нире // Семиотика и художественное творчество. — М., 1977.
98. *Овсяннико-Куликовский Д.Н.* Словарь важнейших терминов теории словесности / Д.Н. Овсяннико-Куликовский // Теория поэзии и прозы (Теория словесности). — М.; Пг., 1923.
99. *Озеров Л.А.* От метафоры к эпитету / Л.А. Озеров // Необходимость прекрасного. — М., 1983.
100. *Онтология стиха.* — СПб., 2000.
101. *Определение некоторых основных понятий (Материалы к словарю): хрестоматия по теоретическому литературоведению /* Изд. подгот. И.А. Чернов; отв. ред. З.Г. Минц. — Тарту, 1976.
102. *Орлицкий Ю.Б.* Век русского верлибра / Ю.Б. Орлицкий // Литературная учеба. — 1997. — Кн. 5–6.
103. *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе / Ю.Б. Орлицкий. — М., 2002.
104. *Павлович Н.В.* Язык образов / Н.В. Павлович. — М., 1995.
105. *Палиевский П.В.* Внутренняя структура образа / П.В. Палиевский // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. — М., 1964. — Кн. 2.
106. *Палиевский П.В.* Художественное произведение / П.В. Палиевский // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. — М., 1965. — Кн. 3.

107. Поляков М.Я. Теория драмы. Поэтика / М.Я. Поляков. — М., 1980.
108. Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов / Г.Н. Поспелов. — М., 1976.
109. Потебня А.А. Из записок по теории словесности / А.А. Потебня. — Харьков, 1905.
110. Потебня А.А. Теоретическая поэтика / А.А. Потебня. — М., 1990.
111. Поэтические образы: Словарь. — Челябинск, 2002.
112. Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия / Сост. А.Г. Соколов. — М., 1988.
113. Развитие реализма в русской литературе. Своеобразие критического реализма конца XIX — начала XX века. Возникновение социалистического реализма: В 3 т. — М., 1974.
114. Родари Дж. Грамматика фантазии. Введение в искусство придумывания историй / Дж. Родари. — М., 1978.
115. Роднянская И.Б. Слово и «музыка» в лирическом произведении / И.Б. Роднянская // Слово и образ. — М., 1964.
116. Руднев П.А. Введение в науку о русском стихе / П.А. Руднев. — Тарту, 1989.
117. Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М., 1999.
118. Сарнов Б. Что такое сюжет / Б. Сарнов // Вопросы литературы. — 1958. — № 1.
119. Сахновский-Панкеев В. Драма: Конфликт — композиция — сценическая жизнь / В. Сахновский-Панкеев. — Л., 1969.
120. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература / И.С. Скоропанова. — М., 2001.
121. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. — М., 1974.
122. Словарь терминов французского структурализма / Сост. И.П. Ильин // Структурализм: «за» и «против» / Сост. М.Я. Поляков. — М., 1975.
123. Смирнов И.П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака / И.П. Смирнов. — СПб., 1995.
124. Смирнов И.П. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней / И.П. Смирнов. — М., 1994.
125. Смирнов И.П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века // Славянское барокко / И.П. Смирнов. Историко-культурные проблемы эпохи. — М., 1979.
126. Советское литературоведение и критика. История литературы: Библиографический указатель. Книги и статьи. 1917 — 1967 / АНССР, ИНИОН: В 4 ч. — М., 1988.

127. *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / Науч. ред. и сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. — М., 1996.*
128. *Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. — М., 1999.*
129. *Современные методы анализа художественного произведения. — Смоленск, 2002.*
130. *Соколов А.Н. Внутренняя речь и мышление / А.Н. Соколов. — М., 1968.*
131. *Соколова Н.К. Слово в русской лирике начала XX века / Н.К. Соколова. — Воронеж, 1980.*
132. *Стенник Ю.В. Жанр трагедии в русской литературе / Ю.В. Стенник. — Л., 1981.*
133. *Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка / Ю.С. Степанов. — М., 1985.*
134. *Степанов Ю.С. Язык. Литература. Поэтика / Ю.С. Степанов. — М., 1988.*
135. *Тимофеев Л.И. К проблеме формы и содержания / Л.И. Тимофеев // Современные проблемы литературоведения и языкознания. К 70-летию акад. М.Б. Храпченко. — М., 1974.*
136. *Тимофеев Л.И. Основы теории литературы / Л.И. Тимофеев. — М., 1975.*
137. *Тимофеев Л.И. Очерки теории и истории русского стиха / Л.И. Тимофеев. — М., 1958.*
138. *Тимофеев Л.И. Слово в стихе / Л.И. Тимофеев. — М., 1983.*
139. *Толстая Е. Мирпослеконца: Работы о русской литературе XX в. / Е. Толстая. — М., 2002.*
140. *Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение / Б.В. Томашевский. — М., 1959.*
141. *Томашевский Б.В. Стилистика / Б.В. Томашевский. — Л., 1983.*
142. *Томашевский Б.В. Стих и язык: Филологические очерки / Б.В. Томашевский. — М.; Л., 1959.*
143. *Томашевский Б.В. Теория литературы / Б.В. Томашевский. — М.; Л., 1931.*
144. *Трубецкой Н.С. Избранные труды по филологии / Н.С. Трубецкой. — М., 1987.*
145. *Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. — М., 1997.*
146. *Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка / Ю.Н. Тынянов. — М., 1965.*
147. *Успенский Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. — М., 1970.*
148. *Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. — М., 2000.*

149. Федотов О.И. Основы русского стихосложения / О.И. Федотов. — М., 1997.
150. Фрейдгенберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейдгенберг. — М., 1997.
151. Хализев В.Е. Драма как род литературы / В.Е. Хализев. — М., 1986.
152. Хализев В.Е. Жизненный аналог художественной образности (опыт обоснования понятия) / В.Е. Хализев // Принципы анализа литературного произведения. — М., 1984.
153. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. — Л., 1999.
154. Холшевников В.Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение / В.Е. Холшевников. — М., 1972.
155. Холшевников В.Е. Стиховедение и поэзия / В.Е. Холшевников. — Л., 1991.
156. Храпченко М.Б. Горизонты художественного образа / М.Б. Храпченко. — М., 1982.
157. Храпченко М.Б. Художественное творчество, действительность, человек / М.Б. Храпченко. — М., 1977.
158. Храпченко М.Б. Язык художественной литературы / М.Б. Храпченко // Новый мир. — 1983. — № 9.
159. Художественное восприятие. Основные термины и понятия: Словарь-справочник / Ред.-сост. М.В. Строганов. — Тверь, 1991.
160. Чупринин С. Жизнь по понятиям. Русская литература сегодня / С. Чупринин. — М., 2007.
161. Шенгели Г.А. Теория стиха / Г.А. Шенгели. — М., 1960.
162. Шкловский В.В. Книга о сюжете / В.В. Шкловский. — М., 1981.
163. Шкловский В.В. Художественная проза. Размышления и разборы / В.В. Шкловский. — М., 1959.
164. Эйхенбаум Б.М. О поэзии / Б.М. Эйхенбаум. — Л., 1969.
165. Эйхенбаум Б.М. О прозе / Б.М. Эйхенбаум. — Л., 1969.
166. Энциклопедия русской жизни. Роман и повесть в России второй пол. XVIII — нач. XX в.: Библиографический указатель. — М., 1981.
167. Эткинд А. Толкование путешествий: Россия и Америка в травелогах и текстах / А. Эткинд. — М., 2001.
168. Эткинд Е.Г. Разговор о стихах / Е.Г. Эткинд. — М., 1970.
169. Яacobсон Р. Работы по поэтике / Р. Яacobсон. — М., 1987.
170. Яacobсон Р.О. Избранные работы / Р.О. Яacobсон. — М., 1985.

- Авантюрный 266
Автор 10—11, 15, 19, 25, 30, 34, 66, 84, 96, 98—99, 116, 124, 129, 161, 182, 208—209, 226, 275, 279, 281, 293—294, 318, 321, 379, 393
Авторские отступления, авторское отступление, лирические отступления 116—117
Акмеизм 356, 363—365, 396
Акростих 751
Акцентный стих 222, 235—236
Аллегория 139, 144—145, 350
Аллитерация 193, 195, 200, 207
Аллюзия 37, 393
Амплификация 169
Амфибрахий 229, 230, 233, 235
Анаграмма 756
Анадиплосис 168
Анаколуф 188
Анакруса 234
Анализ 9, 31, 32, 51, 55, 64, 76, 91, 111
Анапест 228—230
Анафора 168—170, 207
Андерграунд 320, 389, 394
Антигерой 723—724
Антиклимакс 176
Антитеза 99, 167, 175, 179—182
Антиутопия 282, 725
Античное стихосложение 220
Антоним 125, 179—181, 208
Антропоморфизм 10
Апелляция 259
Апокриф 271, 388
Арго 132—133
Архаизм 125—127
Архетип 28—31, 193, 397, 477
Асиндетон 173
Баллада 258, 265, 267, 272, 299—300
Барокко 321, 332, 335
Басня 72, 272, 286, 336
Белый стих 237, 241
Бессознательное 29, 477—478
Бессоюзие 273
Библиография 725
Брохоколон 759
Бродячие сюжеты 726
Бурлеск 138, 226
Былина 114
Варваризм 134—136, 186, 764
Верлибр 208, 238—242, 751
Вечные образы 95, 727
Вид литературный 264
Внесюжетные элементы 101, 174
Внутренний монолог 356, 724, 741
Водевиль 264, 314, 321
Возрождение 745
Вольный стих 237—238
Восьмистишие 53
Время художественное 261
Вставные эпизоды 101
Вульгарный социологизм 727
Вымысел 269, 716, 718
Высокий стиль 336
Генезис 242, 257
Герменевтика, герменевтический анализ 728—729, 733
Герой литературный 25, 29, 95, 148
Гимн 308, 776
Гипербола 130, 151, 161—162
Градация 167, 175—176
Гротеск, гротескное, гротесковое 25, 322, 348, 350, 729

- Гротескный реализм 348
 Гуманизм 394
 Дадаизм 722
 Дактиль 229, 230, 233
 Двусложные размеры 229—230
 Действующее лицо 26, 95, 288
 Декаданс 356, 741
 Деталь, детализация 14—19, 111, 117, 148,
 Демифологизация 722, 740
 Демонизм 31
 Детектив, детективный жанр 266, 282, 725
 Диалектизм 21, 131—132, 136, 138, 186
 Диалог 33, 39, 174, 286, 322, 373, 730, 737
 Диалогичность 34, 47, 288
 Дидактическое 62, 711
 Дилогия 288
 Дискурс 8, 376, 388, 732
 Дневник 91, 96—97, 127, 337, 376
 Дольник 221, 233—235
 Драма, драматургия, драматическое произведение 314, 326, 727, 730—731
 Драматизм, драматическое 260, 274, 276—278, 314, 323, 326, 731
 Дума 297
 Единоначатие 169
 «Естественный человек» 450
 Жанр, жанровое 43, 51, 70, 96, 198—199, 204, 255—258, 265—268, 298—303, 314—317, 325, 331, 724—725, 730, 735, 754
 Жаргон 132—133, 373
 Жизнеподобие 10, 97
 Житие 270, 374
 Завязка 80—81, 207
 Заглавие произведения 44, 63, 102
 Замысел 84, 88, 731
 Заумь, заумный язык 129
 Звукопись 189, 195, 200, 207, 244
 Знак 103, 146, 358
 Игра 60, 750
 Идеал 20, 22, 42, 63, 270, 317, 334, 341—343
 Идиостиль 216
 Идея художественная 65
 Идиллия 261, 297
 Изоколон 186
 Имажинизм 355, 732, 740
 Импрессионизм 332, 355—356, 358, 740
 Импровизация 302, 722
 Инверсия 97, 167, 175, 182—183
 Иносказание 144, 149—150, 159, 165, 363
 Интерпретация 47, 52, 732—733
 Интертекстуальность 35—36, 39, 734
 Интерьер 15, 19, 25, 99, 101, 108, 111, 113—114, 117
 Интонация, интонирование 43, 211—216, 291
 Интрига 385
 Ирония, ироническое 16, 139, 163—165, 322, 737
 Историзм 274, 735
 Каламбур 191—192, 322
 Карнавализация 148, 725
 Катарсис 13, 101
 Катрен 175, 249, 304, 306
 Классицизм, классицистское 332, 334—336, 354, 368, 370, 741
 Климакс 176
 Колон 186
 Комедия 78—79, 98, 251, 259, 265—267, 273, 317—319, 326, 730
 Комментарий 112—113, 283
 Композиция 43, 52, 70, 87, 90—93, 97—98, 100, 167, 171, 204, 213, 240, 304
 Конструктивизм 376

- Контекст 19, 28, 31, 35, 46, 53, 125, 163, 186, 191, 197, 295, 333, 379, 387, 727, 733, 737
 Конфликт 73, 75—80, 83, 98, 109, 275, 314—315, 336, 343
 Концептуализм 378, 383
 Концепция 276, 299, 358, 359, 395
 Концовка, конец текста 83, 93, 171, 247, 285, 307
 Критика, критик 26, 45, 67, 161, 164, 216, 281, 302, 304, 320, 341, 364, 374, 377, 379—381, 390, 393, 724, 727, 732, 737
 Критический реализм 332, 348, 373
 Кубизм 355, 722, 749
 Кубофутуризм 332
 Кульминация 51, 80, 82—83, 207

 Легенда 114, 268, 397
 Лейтмотив 103
 ЛЕФ (Левый фронт искусств) 368
 Липограмма 194
 Лирика 91, 103, 217, 255—256, 259—261, 264, 256, 289, 291—294, 313, 327, 340
 Лирический герой 141, 206, 208, 293, 295—296, 358
 Лирическое Я 295
 Лирозика, лироэпос 258
 Литература 26, 32, 35, 44, 59, 86, 99, 123, 184, 267, 352, 362, 368, 372, 379
 Литература русского зарубежья 376, 390, 738
 Литературоведение 72, 120, 287, 376
 Литота 139, 162

 Мадригал 264, 297, 307, 336
 Макаронический стих 764
 Маска 165
 Медитативная лирика 291—292
 Мелодия 215, 325
 Мелодрама 314, 325—326

 Мемуары 376
 Место действия 15, 285
 Метареализм 383
 Метафора 139, 146—148, 151, 153—156, 207
 Метод творческий 331, 347, 350, 352, 371, 372, 383
 Метонимия 139, 151, 157—158
 Метр 43, 204, 214, 216, 219
 Метрика 209
 Мимесис 359
 Миф, мифология 86, 268—270, 278, 350, 370
 Многосоюзиe 173
 Модернизм, модернистский 332, 354—357, 381, 391, 395, 740—741
 Монолог, монологизм, монологичность 261, 356, 394
 Моностих 750
 Монтаж 99—100
 Мораль 280, 285, 325
 Мотив 73, 208
 Музыкальность 121

 Направление литературное 331—332
 Народный стих 221
 Нарратология, нарратор 96
 Натурализм 332, 352—353, 373, 396
 Натуральная школа 742
 Неоклассицизм 332
 Неологизм 127—128, 154
 Неореализм 351, 375
 Неоромантизм 332, 397
 Новелла 264—265, 272, 285

 Образ художественный 12—13, 22, 28, 50, 94, 359
 Образ автора 116, 208
 Ода 91, 255, 266—267, 297, 309, 336
 Одиннадцатисложник 304
 Оксюморон (оксиморон) 181
 Октава 250
 Олицетворение 139, 147, 151, 157—160
 Омоним 756

- Онегинская строфа 251—252
 Ономотопея 195
 Ораторское искусство 122, 138
 Остроумие 165, 312, 322, 737
 Очерк 264, 272, 286, 742
- Палимпсест 388, 734
 Палиндром 198—199, 754
 Pamфлет 282
 Параллелизм 19, 144, 153, 183, 185—186
 Парафраз(а) 734
 Пародия 35, 322, 724, 734
 Пауза 214—215, 233, 763
 Паузнаик 233
 Пафос 23, 43, 65, 77, 162, 261, 274, 336, 341, 356—357, 377
 Пейзаж 15, 25, 101—102, 104—105, 113, 148
 Перевертень 754
 Перипетия 262
 Перифраз(а) 35, 138—139, 149—150, 755
 Персонаж 26, 28, 94—96, 275, 321, 340, 370—371, 724, 744
 Песня 268, 271, 299—300, 307, 317, 325
 Пиррихий 230—231
 Плеоназм 168
 Повествователь 51, 73, 85, 99, 256, 268—269, 284, 286—287
 Повтор 168—169
 Подражание 12, 195, 222, 334, 359, 734, 749
 Подтекст 206
 Полисиндетон 173
 Полифония 22, 374
 Портрет 110—113
 Послание 235, 264, 297, 336
 Послесловие 84
 Постмодернизм 284, 378—379, 381—385, 387—394
 Постструктурализм 378, 380—381
 Поэзия 36, 136, 150, 203, 209—211, 216, 232, 257, 277, 290, 295, 327, 340, 341, 350, 377, 396, 723, 749
- Поэма 11, 31, 71, 92, 95, 97—98, 106, 110, 117, 127, 132—134, 149, 161, 213, 252, 258, 260, 266, 270—272, 275, 298, 398
 Поэтика 44, 111, 130, 153, 256, 265, 387, 743
 Поэтическая лексика 121
 Предисловие 84
 Предметный мир произведения 13, 256
 Предромантизм 332
 Припев 117, 219
 Притча 282
 Проблема 62, 72, 91, 204, 214, 266—267, 267, 278, 280, 294, 325, 349, 377
 Прозопопея 159
 Пролог 80, 84
 Прообраз 293, 744
 Просаподосис 168
 Просвещение 743, 744
 Просодия 219
 Просторечие 136—137
 Прототип 744
 Профессионализм 22
 Психологизм, психологическое 427
 Публицистика 70, 350
 Пьеса 66, 78—79, 320—323, 325
- Развязка 78, 83, 128, 208, 323—324, 730—731
 Размер стихотворный 91, 94, 234
 РАПП (Российская организация пролетарских писателей) 160, 338
 Рассказ 17, 46, 51, 58, 73, 85, 98, 101, 252, 264, 272, 340
 Рассказчик 17, 100, 260, 287—288
 Реализм 23, 28, 332, 348, 363, 368, 374
 Реминисценция 38—39
 Ренессанс 332, 741
 Ретардация 99
 Рефрен 168, 171—172
 Ритм, ритмика 43, 70, 85, 204, 210, 213, 215, 218—219, 223, 230, 241
 Ритмическая проза 218
 Риторика 335

- Рифма, рифмовка 43, 204, 210, 222, 237–238, 242–246
 Рифмованная проза 204
 Род литературный 256
 Рококо 335
 Роман 268, 272–284
 Романс 151, 264
 Романтизм, романтики, романтическое 342, 346, 351, 354
 Русского зарубежья литература 376, 390, 738
- Сага 282, 287
 Сарказм 164–165, 322, 737
 Сатира, сатирическое 266, 302, 311, 336, 377, 737
 Сверхсхемное ударение 230
 Свободный стих 208, 218, 221, 237–239, 242
 Сентиментализм 332, 337–338, 354, 368
 Сентиментальность, сентиментальное 338, 383
 Серебряный век 128
 Силлабическое стихосложение 224–225
 Силлабо-тоническое стихосложение 223, 226
 Силлепс 187
 Символ, символическое 146–148, 358–359, 363
 Символизм, символисты 196–197, 332, 351, 355–357, 359–362, 740
 Сinekдоxa 139
 Синкретизм 294, 394
 Синоним 13, 378
 Синтаксический параллелизм 186
 Система персонажей 44, 95
 Сказ, сказовое 373
 Сказка 222, 268–269, 341
 Слово 10, 49, 51, 53–56, 124
 Слог 135, 221, 225–234, 250
 Смех 23, 66, 129, 148, 317, 395
 Советская литература 368, 396
 Содержание произведения 31, 49, 55, 57, 65–67, 95, 731
- Сонет 250, 303–306, 336
 Социалистический реализм 332, 345, 363, 368–373, 396
 Спондей 230–231
 Сравнение 142–144
 Сравнительно-историческое литературоведение 726, 743
 Стилистическая фигура 130, 166, 176, 182, 187
 Стилъ 15, 43, 52, 54, 89, 272, 316, 331, 345, 373
 Стих (стихи), стихотворная речь 94, 204, 209, 219, 276
 Стиховедение 209
 Стихосложение 221, 224, 750
 Стихотворение в прозе 204–205, 208
 Стихотворный размер 91, 94, 234
 Стопа 223, 227–230, 234
 Странствующие сюжеты 726
 Строфа, строфика 93, 135, 171, 249, 251–252
 Структурализм 166, 381, 745, 747
 Стык 168
 Субъективизм, субъективность 241, 361
 Суггестивность 270, 290
 Сценичность, сценическое 262, 730
 Сюжет 14, 43, 49, 70–76, 80, 82–85, 90, 287, 315, 321, 337
 Сюжетное обрамление 98
 Сюжетно-композиционная инверсия 97
 Сюрреализм 355, 722, 740
- Тактовик 236
 Творчество 28, 31, 298, 317, 333, 344, 346, 352, 355, 361, 389
 Театр 137, 283, 320, 325
 Театр абсурда 320
 Театральность 262
 Текстология 747
 Тема, тематика 58–62
 Тенденциозность 68
 Тенденция 68–69, 244, 309, 335, 360
 Теория «трех стилей» 336

- Терцины 251
 Тип, типическое, типизация 24—25, 27—29, 349, 748
 Типология 216, 277, 296, 352, 396
 Тонический стих 221, 224, 235
 Тоническое стихосложение 223, 226
 Травестия 748
 Трагедия 314—317
 Трагизм, трагическое 22, 241, 290, 315, 324, 338, 342
 Трагикомедия 314, 321
 Трехсложные размеры 228—230
 Трилогия 74, 282, 370
 Троп 151—152

 Ударный слог 221, 229—230, 234, 247
 Умолчание 173—174
 Условность 133, 729
 Утопия 724, 725

 Фабула 72, 76, 86
 Фантастика 62
 Фарс 322
 Фельетон 282
 Фигуры речи 138
 Финал 83, 85, 371—378
 Фоника 188
 Форма и содержание 42—44, 47, 50, 57
 Формализм в литературоведении 86
 Фрагмент 21, 36, 39, 85
 Футуризм 355—356, 366—367, 722, 740

 Характер 25—26
 Хиазм 185
 Хорей 227, 229—230
 Хроника 284
 Художественная речь 120, 166, 188, 208, 211
 Художественность 71, 86, 87, 88, 134
 Художественный мир 13, 48, 61, 70, 114

 Цезура 223, 753
 Центон 765

 Цикл 90, 205, 260, 297, 341
 Цитата 36, 47, 393

 Шестистишие 252
 Школа литературная 214, 332, 378

 Эвфемизм 149—150
 Эвфония 189
 Эгофутуризм 366
 Эклога 297
 Экспозиция 81, 292
 Экспрессионизм 332, 355—357, 373, 396, 722, 740, 749
 Элегия 261, 265—267, 291, 297, 300—302, 337
 Эллипс(ис) 173
 Эмфаза 162
 Эналлага 187
 Эпиграмма 297, 309—312
 Эпиграф 35, 36, 39, 84
 Эпизод 18, 39, 51, 60, 76, 95, 97—101, 104, 185, 282, 285, 288, 321
 Эпилог 80, 84
 Эпистолярная литература 96, 111, 282
 Эпиталама 264
 Эпитафия 297, 312—313
 Эпитет 139—141, 153
 Эпифора 168, 171
 Эпичность, эпическое мирозерцание 260
 Эпопея 265—266, 282, 336
 Эпос, эпическое произведение 117, 255—257, 260, 264, 268, 273, 294, 327
 Эссе 327, 388
 Эстетика 44, 80, 101, 262, 336, 369, 378, 381
 Эстетическое, эстетическая ценность 9—10, 12, 17, 26, 52, 70—71, 75, 138, 333, 355, 728, 740

 Юмор, юмористическое 163, 191, 269, 332, 764

 Язык поэтический 122
 Язык художественной литературы 120
 Ямб 227

Учебное издание

Фесенко Эмилия Яковлевна

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Компьютерная верстка

О.А. Ситникова

Корректор

Ю.В. Рудык

ООО «Академический Проект»

Изд. лиц. № 04050 от 20.02.01.

111399, Москва, ул. Мартеновская, 3.

Санитарно-эпидемиологическое заключение
Федеральной службы по надзору в сфере
защиты прав потребителей и благополучия человека
№ 77.99.60.953.Д.002432.03.07 от 09.03.2007 г.

Фонд «Мир»

111399, Москва, ул. Мартеновская, 3

*По вопросам приобретения книги просим обращаться
в ООО «Трикта»:*

111399, Москва, ул. Мартеновская, 3.

Тел.: (495) 305 3702, 305 6092; факс: 305 6088.

E-mail: info@aproject.ru

www.aproject.ru

Налоговая льгота — общероссийский классификатор
продукции ОК-005-093, том 2; 953000 — книги, брошюры.

Подписано в печать с готовых диапозитивов 06.11.07
Формат 84 × 108/32. Гарнитура Балтика. Бумага писчая.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 41,16. Тираж 2000 экз.

Заказ № 5587.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Дом печати — ВЯТКА»
610033, г. Киров, ул. Московская, 122

КНИГА — ПОЧТОЙ

ИЗДАТЕЛЬСКО-КНИГОТОРГОВАЯ ФИРМА
«ТРИКСТА»

*предлагает заказать и получить по почте книги
следующей тематики:*

- ▶ психология
- ▶ философия
- ▶ история
- ▶ социология
- ▶ культурология
- ▶ учебная и справочная литература
по гуманитарным дисциплинам
для вузов, лицеев и колледжей

Прислав маркированный конверт с обратным адресом,
Вы получите каталог, информационные материалы
и условия рассылки.

Наш адрес:

**111399, Москва, ул. Мартеновская, 3,
ООО «Трикта», служба «Книга — почтой».**

Заказать книги можно также по
тел.: (495) 305-37-02, факсу: 305-60-88

или по электронной почте:

e-mail: info@aproject.ru

Просим Вас быть внимательными и указывать полный
почтовый адрес и телефон/факс для связи.
С каждым выполненным заказом Вы будете получать
информацию о новых поступлениях книг.

ЖДЕМ ВАШИХ ЗАКАЗОВ!

РУССКИЙ ЯЗЫК И КУЛЬТУРА РЕЧИ

И.Б. Лобанов

В учебном пособии в строгом соответствии с государственным образовательным стандартом излагаются основы курса «Русский язык и культура речи». На его страницах читатель найдет описание качеств «хорошей» речи, основных норм современного русского языка, а также его стилистических ресурсов. Особое внимание в учебном пособии уделяется риторике и искусству публичного выступления, которые так необходимы для современного образованного человека. Упражнения по самым важным проблемам культуры речи помогут читателю закрепить полученные знания и проверить свой уровень владения нормами языка. В учебное пособие включен словарь, который поможет при выполнении упражнений, а также в овладении тонкостями современных языковых норм.

Для студентов высших учебных заведений.

ДЕЛОВОЕ ОБЩЕНИЕ

И.А. Мальханова

Изложение принципов делового общения базируется на объединении научной и практической проблематики таких дисциплин, как риторика, логика, психология, социология, философия, этика, менеджмент.

Деловое общение понимается автором предельно широко — как любая профессиональная речевая деятельность, поэтому издание рассчитано на широкий круг настоящих и будущих специалистов в сферах управления, педагогики, юриспруденции, политики, дипломатии, журналистики, рекламного дела и публичных речей.

Книга может послужить в качестве учебного пособия по деловому общению — новой учебной дисциплине, ставшей обязательной для подготовки в вузах специалистов многих профилей.

Э.Я. Фесенко ■

Теория литературы ■

В учебном пособии рассматриваются вопросы теоретического и историко-литературного плана, раскрывающие основные принципы и методы анализа литературного произведения.

Предназначается для преподавателей вузов, студентов и аспирантов филологических специальностей, учителей-словесников, учащихся старших классов школ гуманитарного профиля.

ISBN 978-5-902357-76-6



9 785902 357766

Gaudeamus

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Э.Я. Фесенко