

Варфоломеев И.П., Миркурбанов Н.М.,  
Варфоломеева Т.А.

# **ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

(под общей редакцией профессора  
Варфоломеева И.П.)

**Допущено Министерством высшего и среднего  
специального образования Республики Узбекистан в  
качестве учебника для студентов филологических  
факультетов университетов**

Ташкент — 2006

**Рецензенты:** доктор филологических наук, зав.кафедрой истории русской литературы XX века МГПУ, профессор В.А. Лазарев; доктор педагогических наук, главный специалист УзНИИПН, профессор В.И. Андриянова; доктор филологических наук, зав.кафедрой УзНУ им.-М.Улугбека, доцент А.Н.Давшан; кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы ТашГПУ им. Низами, доцент Филиппов П.П.

### ***От авторов***

*Создавая данный учебник, мы исходили из той непреложной истины, что теоретический и эмпирический материалы учебника— это выверенные временем, закрепившиеся в научном сознании результаты многолетних поисков, затвержденные в понятиях, определениях, суждениях, формулировках, терминах.*

*При этом не оставили без внимания и некоторые значимые теоретические новации, связанные с научно-критическим осмыслением литературного движения последних двух десятилетий.*

*В освещении спорных вопросов теории и истории литературы авторы придерживаются точки зрения, представляющей им наиболее убедительной.*

## ВВЕДЕНИЕ

Начало изучения художественной литературы как своеобразной формы познания и отражения жизненной действительности восходит к далеким временам — до появления письменности, когда люди еще не умели фиксировать свои мысли, свою речь с помощью знаковых систем, когда фольклорные произведения передавались, так сказать, из уст в уста — способом пересказа, только по памяти. В самом этом пересказе находим элементы и оценочного, и критического переосмысления содержания и внесения в него новых художественных деталей и мыслей, отражающих особенности того времени, в которое оно воссоздавалось. Однако такой способ освоения художественных творений предшественников еще нельзя назвать литературой в строгом понимании этого слова. А исследование поэтического богатства (фольклора) как формы познания и образного отражения живой действительности стало возможным только тогда, когда люди научились записывать то, что хранилось в их памяти. В таких записях — начало собственно художественной литературы, которая в веках вызрела в большое эстетически самостоятельное явление, называемое словесным искусством — литературой. А его исследование, критическое и историко-теоретическое осмысление и описание получило название *литературоведение*. Литературоведение, таким образом, есть наука о литературе. Оно охватывает три родственных, взаимосвязанных и взаимодействующих отрасли — **теорию литературы, историю литературы и литературную критику**. Кроме того, в состав литературоведения входят еще три вспомогательные раздела — **историография, текстология и библиография**.

Рассмотрим более подробно функциональную роль каждого из названных составных разделов литературоведения.

**Теория литературы.** Предметом ее изучения является специфика и природа художественной литературы, ее социальная, нравственная и эстетическая сущность. Теория литературы изучает также закономерности ее развития, творческого взлета и спада, выявляет причины этих импульсов во времени, осмысляет общественную и идеологическую роль художественной литературы, определяет принципы анализа, рассмотрения и оценки литературных явлений. Теория литературы занимается и вопросами нравственно-философского значения литературы, жанровых и других форм литературно-художественного творчества, вырабатывает общие способы осмысления и анализа литературного материала.

Развитие теории литературы тесно связано с историей литературы, питающей ее фактами и явлениями для теоретического осмысления эстетических и духовных основ словесного искусства. Одна из важных функций теории литературы — оказывать существенную помощь людям интеллектуального труда в понимании общих свойств художественной литературы и общего характера литературного процесса и особенностей отдельного произведения, сыгравшего заметную роль в развитии того или иного литературного направления или течения.

В последние десятилетия диапазон теоретического осмысления литературы значительно расширился. Теория литературы занимается осмыслением и изучением новых жанровых образований в многообразии литературных форм (Л. Чернец, А. Бушмин); изучением, теоретическим осмыслением психологизма в современной литературе (Л. Гинзбург); исследует и теоретически закрепляет в науке вопросы соотношений художественной правды и правды реальной действительности (М. Храпченко, В. Новиков), рассматривает и теоретически решает проблему художественного времени и художественного пространства в современной литературе (М. Бахтин, Ю. Лотман и др.); теорию литературы интересуют и вопросы типологии в изображении действительности.

Творческие связи теории и истории литературы в подвижном литературном процессе; их история опережает теоретические изыскания. И это естественно. Вот и теперь

теория литературы в долгу перед наукой. В последние десятилетия современный литературный процесс переживает нечто переходное от традиционного реализма к такому новому явлению, как «постмодернизм», пока еще не получившему точных, выверенных теоретических определений. Такие явления в современной литературе, как абсурдизм, фантазмагория, обращения художественной литературы к мифотворчеству, притчевости, к образам античности, к сказочному, фантастическому переплетению в реалистическом повествовании реального и ирреального, жизненного и виртуального — все это теории литературы еще только предстоит основательно осмыслить и дать четкие научные определения.

**История литературы** изучает процессы литературного развития во времени, определяет эстетическое и общественно-нравственное значение литературных явлений, обозначает место в литературном процессе различных творческих индивидуальностей. В орбиту истории литературы включаются конкретные художественные произведения; она осмысляет творчество отдельных писателей, поэтов и драматургов; в круг исследования историков литературы входят и судьбы художественных методов, стилей, видов и жанров. История литературы выясняет причины зарождения, развития и исчезновения художественных методов, стилей, направлений или течений, систематизирует многообразие литературных явлений, занимается вопросами периодизации литературы в развитии национальных литератур, изучает их взаимодействие и взаимообогащение в различные исторические периоды.

В силу того, что развитие литературы в каждой отдельно взятой стране обусловлено историей жизни самого народа и отмечено неповторимым национальным своеобразием, история литературы представляется как самостоятельные истории отдельных национальных литератур. К примеру, русская литература и узбекская литература многие десятилетия тесно взаимодействовали и взаимно обогащались, однако ни та, ни другая литература не только не утратили своих национальных черт и особенностей, а, наоборот, их национальные черты, национальное своеобразие обозначились более четко.

То же самое можно сказать и в отношении, скажем, узбекской и казахской, узбекской и таджикской литератур, которые в результате взаимодействия на духовной и эстетической основе не ассимилировались, не утратили своих национальных качеств и достоинств, а, наоборот, приобрели более четкие национальные черты.

Однако это вовсе не означает, что историко-литературное осмысление ограничивается сугубо национальными пределами. Историк литературного движения одной страны, прослеживая и выясняя связи и взаимодействие литератур других стран, проясняет общечеловеческое значение своей национальной литературы, определяет степень ее вклада в общечеловеческие духовные и эстетические ценности.

В многолетней практике истории литературы сложилась прочная традиция (если не назвать ее законом науки) – изучать все талантливое, что отстоялось в сознании общества и закрепилось в историческом времени. Понадобилось более чем полстолетия борьбы различных мнений, чтобы однозначно признать бессмертными творения, вошедшие в сокровищницу мировой культуры, лучшие произведения А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, И. Гончарова, И. Тургенева, А. Островского, Ф. Достоевского, Л. Толстого, В. Короленко и некоторых других. И многие десятки писателей XIX века, тоже талантливых, таких, как Д. Веневитинов, который при жизни блистал, пожалуй, мощней А. Пушкина, М. Загоскин, братья Полевые, П. Плетнев, Н. Кукольник и многие другие, отошли в прошлое и известны теперь лишь специалистам-филологам.

Имеет большое значение и литературная критика, она наравне с теорией и историей играет важную роль в литературном развитии.

**Литературная критика** осмысляет, оценивает, указывает на достоинства и слабости вновь появляющихся художественных произведений. Критика ставит перед собой свои задачи – многомерный анализ вновь возникающих литературных явлений, оценивает их идейно-художественные достоинства с точки зрения запросов современности. Предметом познания, оценки, осмысления может быть и

конкретное произведение, и творчество отдельного писателя или группы писателей, отражающих в своих произведениях живую действительность. И в этом смысле цели литературной критики имеют две стороны. С одной стороны, критика помогает читателю верно понять и оценить вновь появляющиеся произведения, определяет их жанровую природу, вскрывает в них новаторские, оригинальные приемы изображения жизни, указывает на недостатки и слабости произведения; с другой стороны, квалифицированный критик, вырабатывая оценочные ориентиры, оказывает значительную услугу писателю, поэту или драматургу в развитии их талантов, в дальнейшем их творческом росте. И этим самым критик способствует закреплению всего ценного и преодолению ошибочного, мелкого, незначительного.

Однако это вовсе не значит, что среди критиков бытует единство взглядов на происходящее в литературном процессе; это вовсе не значит, что каждое новое литературное явление получает в критике адекватные и единодушные оценки. Вся история критики от А. Кантемира до наших дней характеризуется идейно-эстетической борьбой — то обостренными вспышками, то медленным затуханием в зависимости от социальных, духовных, политических подвижек в обществе. Накал страстей в критике — явление естественное и обычное. К примеру, зарождение романтизма и его борьба с классицизмом, уходящим в историю, объясняется новыми запросами общества. Ценность такой борьбы в критике состоит в том, что она в значительной мере способствовала смене одного метода — классицизма, — другим — романтизмом. В свою очередь борьба критиков-романтиков за упрочение художественно-эстетических критериев сначала сыграла значительную роль в развитии такого течения, как сентиментализм с его родоначальником Н. Карамзиным и его совершенно необычной для того времени повестью «Бедная Лиза». Повесть вызвала появление многих подражателей. Однако сентиментализму не довелось долго жить. На литературную арену затем вышел реализм, гоголевская «*натуральная школа*», теоретические основы которой сформулировал классик русской критики В. Белинский.

Теория литературы, равно как и ее критика и история, интересна не только специалистам-филологам; она интересна и полезна также и художникам слова, которые просто обязаны знать достижения науки о литературе, понимать назначение литературы, уметь пользоваться средствами и типологически устойчивыми приемами при создании художественных произведений. В этом и помогает им теория литературы. Известно, что многие писатели были в известном смысле и талантливыми критиками, и теоретиками литературы. Вспомним для примера М. Ломоносова, В. Тредиаковского, Н. Карамзина, А. Пушкина, Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого, Л. Леонова и А. Толстого, М. Горького и Ю. Тынянова, К. Федина и В. Яна. Нередко в роли литературоведов выступали и выступают узбекские писатели, поэты и драматурги – С. Азимов, А. Якубов, Ш. Рашидов, А. Каххар.

Таким образом, теория литературы, история литературы и литературная критика всегда находятся в тесном взаимодействии и взаимообогащении. История литературы питается фактами и явлениями, вскрытыми критикой, теория литературы, взаимодействуя с историей литературы и питаясь добытыми ею фактами для теоретических умозаключений, находит для себя полезными и суждения литературной критики, первой осваивающей и осмысляющей новые явления в живом подвижном литературном процессе, вскрывая новаторство и новые тенденции и тем самым снабжая теорию литературы элементами теоретического осмысления происходящего в литературном процессе. «Теория литературы, справедливо подчеркивает Г. Абрамович, в своих научных построениях опирается на всю совокупность добытых историей литературы фактов и на все богатство лучших критических исследований и оценок литературных памятников» (Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. – М.: 1979, с. 4).

Взаимодействие теории литературы и истории литературы заключается в том, что последняя опирается на общие принципы исследования литературного процесса, выработанные теорией литературы, и, при рассмотрении литературных явлений во времени, учитывает суждения



наиболее авторитетных критиков, которые, в свою очередь, исходят из результатов научных изысканий теоретиков литературы. Во взаимодействии истории и теории литературы внес ясность Н. Чернышевский: «История искусства, – обобщал он, – служит основанием теории искусства, потом теория искусства помогает более совершенной, более полной обработке его, и так далее, до бесконечности... Без истории предмета нет теории предмета; но и без теории предмета нет даже мысли о его истории, потому что нет понятия о предмете, его значении и границах».

Литературная критика в своих исходных посылках в оценке идейно-художественных достоинств конкретного произведения или творчества в целом того или иного писателя учитывает научные изыскания теории литературы, опирается на данные ее исследования, в свою очередь опирающиеся на факты истории литературы. Все это, с одной стороны, помогает критике ориентироваться во всем происходящем в литературном процессе, с другой, – обуславливает правильное определение степени значимости в том новом, что рождается в недрах современной литературы и что возвышает это новое над всем предшествующим. Как видим, литературная критика играет весьма положительную роль в научных разработках теории литературы и в развитии истории литературы.

Три литературоведческих раздела – теория литературы, история литературы и литературная критика, взаимодействуя, обуславливают развитие словесного искусства и науки о литературе – литературоведения.

Литературоведение не исчерпывается названными тремя основными разделами, в его составе – еще три вспомогательных раздела: *историография*, *текстология* и *библиография*. Каждый из них выполняет свои строго определенные функции, направленные на конкретную помощь литературоведению. Рассмотрим функции каждого из этих вспомогательных разделов литературоведения.

**Историография** призвана оказывать существенную помощь в собирании и систематизации сведений (материалов), которые несут в себе полную информацию о формировании и развитии теории и истории литературы. Это

же в равной мере относится и к литературной критике, в арсенале которой встречаются статьи, разрабатывающие те или иные вопросы теории и истории литературы. Нередко историографы сами включаются в поиски забытых или затерянных материалов по теории и истории искусства, преследуя цель довести до полного охвата информацию по данным отраслям науки. Историография не только способствует сбору материалов по теории и истории литературы, но и ведет отбраковку полученной информации, отбирая все лучшее, стоящее, созданное за минувшие годы.

**Текстология** – вспомогательная отрасль литературоведения, которая изучает рукописные тексты, выявляет авторство анонимных художественных произведений или научных трудов, восстанавливает истину в ошибках, допущенных в том или ином произведении, разрешает спорные вопросы в определении авторства произведения, выясняет, кому принадлежат найденные фрагменты или части неизвестных науке произведений, устанавливает правомерность редакций. Таким образом текстология содействует развитию науки о литературе.

**Библиография.** В каждом научном труде – будь то статья, реферат или монография по проблемам теории или истории литературы – вы находите список литературы, использованной автором в своем труде. Такой список часто называют библиографией, т.е. указателем книг вообще или конкретных научных трудов. Библиограф – это работник библиотеки или научных центров, который помогает ученому и читателю ориентироваться в непомерно огромном количестве книг по истории, теории литературы и литературной критике.

Впрочем, библиография существует в любой области человеческих знаний, в любой солидной библиотеке – алфавитный указатель или указатель предметный, называемые каталогами, где можно получить исчерпывающую информацию о научной (или художественной) деятельности творческих работников, узнать о проблемах, над которыми они работают, и о результатах этой работы. Библиограф систематизирует накопленные знания, помогает читателю в получении информации об интересующей его проблеме или авторе той или иной книги.

Литературоведение как самостоятельная наука не может существовать и развиваться, оставаясь замкнутой в своей чисто теоретической и историко-литературной сфере. Непреложный закон познания в литературоведении — взаимодействие с науками смежными, в чем-то родственными — философией, эстетикой, психологией, историей, лингвистикой, т.е. со всеми гуманитарными науками.

Учение о родах и видах литературы создавалось В. Белинским на материале древнегреческой философии и учения знаменитого древнегреческого философа Аристотеля с его теоретической работой «Поэтика». Ученый высказал идею о том, что художественная литература правдиво воссоздает действительную жизнь, что предметом литературы является человек и что писатель, создавая произведение, решает и познавательную-воспитательную задачу. Тысячелетия прошли, а мысли Аристотеля и до сих пор не утратили своего значения — особенно в литературе реалистического направления.

Изучая творчество отдельного писателя, исследователь непременно познает черты его характера, привычки, наклонности, мировоззрение, социально-бытовые условия, морально-нравственные устои, психологические особенности его работы над произведением, наконец, исследователя интересуют и состояние литературного процесса того времени, когда создавались произведения. При этом учитывает и литературные вкусы времени, и круг друзей писателя, влияние которых на творческие замыслы автора несомненны. Вспомним историю создания комедии «Ревизор» и поэмы «Мертвые души» Н. Гоголя, сюжеты которых подсказал А. Пушкин. В художественном воссоздании облика правителя Мавераннахра великого Амира Темура в романе С. Бородин «Звезды над Самаркандом» оказал содействие известный антрополог Герасимов, создавший внешний портрет Темура по его останкам; Ф. Достоевский вряд ли создал бы психологически динамичные характеры героев «Белых ночей» или «Братьев Карамазовых», если бы не опирался на такую науку, как психология.

Теория, история литературы и литературная критика безусловно важны и необходимы любому мастеру худо-

жественного слова. И неслучайно то, что писатели и поэты не только глубоко интересуются наукой о литературе, но и нередко обогащают ее. История литературоведения знает множество примеров, когда писатели выступали как теоретики, историки литературы и литературные критики.

**Литературоведение и лингвистика.** Предметом науки о литературе является вся художественная словесность – художественная литература и устное народное поэтическое творчество. Причем это характерно для всех высокоразвитых культур мира. В ранние исторические эпохи народы не имели литературы как таковой. То были периоды устного творчества и устной передачи произведений слушателям. Литература в широком и в современном понимании этого термина возникает тогда, когда появляется письменность, т.е. определенная, строго выверенная, устойчивая система знаков для записи высказываний, изложения мыслей или значительных по тому далекому от нас времени словесных произведений. Такие системы состояли или из букв, обозначающих отдельные речевые элементы, из которых складывались слова (алфавит), или системы условных изображений (иероглифов), обозначающих целые понятия или представления о конкретных предметах или явлениях жизни. Иероглифическое письмо сохранилось у некоторых народов Востока и до сих пор (например, в Китае, Японии, Корее и др.).

Термин «литература» по-латински обозначает «буквенность» (*littera* - буква). Таким образом, с появлением письменности и возникает литература, однако – и это особо отметим – устное народное поэтическое творчество продолжает существовать и в наше время, но уже в записях исследователей фольклора (к примеру, «Алпамыш» – на Востоке, собрание сказок, пословиц и т.п. – в Европе и в России).

Научное изучение фольклора, овладев «фонетической транскрипцией», возникло параллельно с исследованием художественной литературы. У более развитых народов Западной Европы печатное (издательское) дело получило распространение в середине XV века. В Германии, напри-

мер, первопечатником был Иоганн Гутенберг, который изобрел печатный станок – прообраз типографии – в 1440 году. В России первопечатником является дьякон Иван Федоров, открывший свою типографию в Москве в 1563 году при царе Иване IV (Грозном). Однако печатное дело в России получило широкое развитие лишь в начале XVIII века, в эпоху Петра I.

В древности, вплоть до средних веков, для записи и печатания произведений использовались глиняные и деревянные доски (матрицы); в качестве бумаги использовали пергамент, выделанный из телячьей кожи, папирус, лубяные полосы («луб» – береста). Бумага появилась в Западной Европе в XI веке, на Руси – в XIV веке.

Небезынтересно знать, что в 1963 году исследователь старославянской письменности, работавший в Ташкентском государственном университете (ТашГУ), Коляда нашел в архивах Москвы печатную доску, изготовленную дьяконом Иваном Федоровым и хранившуюся там более 400 лет.

До появления книгопечатания произведения переписывались от руки. Такую литературу называли «списками». Дело это крайне трудоемкое, и могли заниматься этим делом люди, обладающие каллиграфическим почерком. Переписка рукописей часто грешила такими ошибками редакционного и смыслового порядка, что список часто сильно отличался от оригинала. Нередко пропадало и имя автора. Авторство некоторых даже самых значительных произведений утрачено навсегда. Например, до сих пор не удалось установить авторство «Слова о полку Игореве» шедевра древней русской литературы.

**Задачи курса «Введение в литературоведение».** Материал учебника «Введение в литературоведение» соответствует планам бакалавриата университетов; изучение его предполагает формирование у студентов основополагающих знаний о литературоведении и подготавливает их к освоению материала более сложных курсов – теории литературы, истории литературы и литературной критики. В учебнике рассматриваются методологические проблемы литературоведения, вопросы специфики искусства и ли-

тературы, идейного, тематического содержания художественных произведений; авторы знакомят студентов с системами русского, восточного и европейского стихосложения.

В вузах Республики Узбекистан на факультетах русской филологии углубленно изучается история, теория литературы и история литературной критики. А без овладения этими базовыми основами литературоведения, всех его отраслей решение таких сложных задач не представляется возможным. В связи с этим, «Ведение в литературоведение» и преследует цель научить студентов основам теоретико-литературных знаний с тем, чтобы подготовить их к овладению научным подходом к анализу и оценке художественных и научных произведений, к пониманию законов развития всех форм художественной литературы и литературоведения как науки о ней. Это – требования учебно-методического и научного характера, диктующие специфику построения курса.

В первом разделе **«Общие свойства художественной литературы»** рассматриваются такие вопросы, как литература и действительность, предмет и назначение литературы, содержание и форма художественной литературы, литература как форма общественного сознания, проблема типизации, познавательная-воспитательная роль литературы. Во втором разделе **«Литературное произведение»** рассмотрим такие вопросы, как тема и идея, композиция и сюжет литературного произведения, язык литературного произведения, системы стихосложения. В третьем разделе **«Закономерности литературного развития»** студенты будут изучать такие вопросы, как литературоведение и его методология, литературоведение и искусствоведение, литературоведение и лингвистика – составные части филологии; получат развернутое понятие о литературном процессе, о литературных родах, видах и жанрах (история их образования и развития).

Изучение общих свойств литературы преследует цель дать знания по вопросам осмысления природы, специфики и общественно-воспитательной роли литературы, раскрыть проблему социальной и эстетической основы литературы. Студенты должны научиться понимать, что такое

предмет и объект литературы, усвоить содержание таких понятий, как форма, содержание, способы и средства реалистического изображения действительности, роль литературы как формы общественного сознания. Последнее преследует цель разъяснить студентам, что литература — это предмет духовности и просветительства.

Второй раздел посвящается проблеме конкретного воплощения в литературе идей, тематики, направленной на разработку вопросов духовности, познавательной и воспитательной роли литературы в том объеме и в таком содержании, которые призваны оказывать духовную помощь обществу в движении Узбекистана к намеченным целям, указанным в ряде основополагающих работ Президента Ислама Абдуганиевича Каримова.

Важное место в понимании закономерностей в развитии литературы и науки о ней занимает третий раздел данного учебника, в котором изучаются закономерности художественно-литературного развития. В этом разделе студенты освоят пути формирования и развития художественных индивидуальных и общелитературных методов, получат представления о жанрах и видах литературы, истории их образования и совершенствования, узнают о той литературной борьбе, которая имела и имеет место в историческом времени литературного процесса.

Одна из учебно-методических задач курса «Введение в литературоведение» состоит в ознакомлении студентов с терминологической базой литературоведения, и, прежде всего, в раскрытии многоступенчатости или однозначности определений научных терминов, динамики их семантического наполнения. Известно, что многие термины имеют разносмысловое наполнение. К примеру, термин «образ» имеет как узкое смысловое значение, так и метафорическое и расширительное: образ это и герой произведения, и образ природного или бытового, социального значения, и образ жизни в произведении; термин «типология» в одном случае понимается как наука о типах, в другом как прием, как способ осмысления «похожестей» явлений в литературном движении. Например, в монографии С. Долгова «Типология художественного конфликта в историческом романе» (Ташкент, «Фан», 1990) иссле-

дуются типы конфликтов (политические, социальные, бытовые и т.п.) в исторической романистике XX века. Такое особое отношение авторов данного учебника к терминологической базе литературоведения вызвано рядом причин учебно-методического и научного характера. Во-первых, общие свойства художественной литературы, с которыми познакомятся студенты, располагают своими терминами и понятиями, научно обозначающими те или иные явления в сложных свойствах литературы. «Расшифровка» таких терминов, их объяснение есть учебно-методические требования. Во-вторых, раздел «Художественное произведение» располагает своей терминологией также со свойствами многозначности, что обязывает преподавателя рассмотреть со студентами каждый случай употребления того или иного термина.

В учебнике рассматриваются методологические основы литературоведения, различные формы и виды искусства, эстетические принципы деления литературы на роды, виды и жанры, задерживается внимание на особенностях образного мышления и образного воплощения жизненного материала в художественных произведениях, психологические связи творцов искусства и его «потребителей».

Изучение закономерностей развития литературы строится на принципах историзма и с учетом того обстоятельства, что сведения об отдельных произведениях разных периодов и о творчестве авторов разных эпох создают базовую основу для познания общих закономерностей литературного процесса. Однако при этом необходимо помнить, что даже самые яркие, убедительные, но отдельные литературные факты, несущие в себе следы общих свойств литературы, недостаточны для раскрытия всех закономерностей исторического развития литературы. Познание законов искусства возможно только в комплексном осмыслении всех процессов, происходящих в литературном движении во времени и пространстве. Только на этой основе возможно проследить и обнаружить законы, «управляющие» историко-литературными процессами.

Важно учитывать и такое явление, как преемственность в литературном развитии, которое в корне отличается от преемственности в естественных науках и в техни-



ке. Хотя в этой области законы преемственности все же существуют: ни один аппарат или машина не создаются на голом месте, а учитывают достижения предшественников. Всякая вновь созданная машина объективно предполагает отрицание старой подобной машины. Новые результаты исследования, скажем, в археологии непременно отрицают научную установку, ранее признававшуюся за истину. Так, к примеру, считалось, что Ташкенту 2000 лет, последние же археологические изыскания доказали, что рождение Ташкента началось на 500 лет раньше. А это значит, что прежняя истина утратила свою ценность. И это естественно и закономерно.

В искусстве действуют иные законы. Произведения великих художников, созданные в прошлые века, не стареют, живут и эстетически воздействуют на «потребителей» прекрасного и по сей день. Так, произведения древности («Алпамыш», «Илиада», «Слово о полку Игореве», «Повесть временных лет»), произведения Алишера Навои, Шекспира, Пушкина и Лермонтова, Л. Толстого и А. Кадыри, Ф. Достоевского и других также в равной мере несут читателю эстетическое наслаждение, как, скажем, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Русский лес» Л. Леонова, «Бобур» («Звездные ночи») П. Кадырова, «Совесь» и «Тревога» А. Якубова. Произведения подлинно высокого искусства не стареют.

Впрочем, это особая тема — тема своеобразия движения искусства во времени. Об этом пойдет речь более подробно в главе «**Понятие о литературном процессе**», где будет сказано и об историческом осмыслении закономерностей движения литературы при изучении историко-литературных и литературно-теоретических курсов.

**Становление и развитие теоретико-литературного учения.** Таким образом, в составе литературоведения наряду с его основной частью, которая называется «**история литературы**», есть и другая не менее важная ее часть — **теория литературы**. Эти две равновеликие области литературоведения находятся в логической взаимосвязи и взаимодействии. Теоретические основы художественной литера-

туры зародились значительно раньше истории литературы. Теория литературы восходит к древнейшим временам, когда об ее истории и тем более литературной критике в современном понимании еще не было. В далекий доантичный период, разумеется, были попытки теоретически осмыслить художественное слово, понять его эстетическое и социально-нравственное и общественное значение.

Однако первоначальные теоретические опыты в исторической памяти не сохранились. Первым значительным сочинением по теории литературы признана работа древнегреческого философа Аристотеля — «Поэтика». Хотя в основной части этой работы рассматриваются проблемы трагедийного искусства, однако ряд его теоретических положений, в особенности в осмыслении реалистической литературы, не утратили своего научного значения до сих пор. Аристотель особо подчеркивает, что литература воспроизводит реальную действительность, то есть «действительную жизнь», что ее главным предметом является человек, его характер и что литература преследует познавательно-воспитательную цель. А это и в наше время основополагающие признаки реалистической литературы. Учение Аристотеля о своеобразии поэзии, о ее целях изображать возможное, вероятное и необходимое в жизни общества актуально и сегодня. Он указал на ряд существенных особенностей поэзии, рассматривая ее как один из действенных видов искусства; им сделана верная попытка показать коренные отличия поэзии от науки, хотя то и другое — есть творчество, которым сопутствует полет фантазии и вдохновение. Аристотель был первым в осмыслении в общих чертах родов словесного искусства. Он указал на такие исторически значимые явления, как эпос, лирика, драма.

Великий классик русской критики В. Белинский, работавшая учение о литературных родах, видах и жанрах, опирался на изыскания в этой области Аристотеля, в «Поэтике» которого высказаны ценные суждения о драматическом искусстве — трагедии, ее формах и предмете. «Поэтика» Аристотеля долгое время была вершиной теоретической мысли, она содержит интереснейшие для того времени теоретические положения и открытия, которые сыг-

рали значительную роль в дальнейшем развитии теории литературы.

Богатейший литературно-поэтический опыт Древней Греции в лице таких замечательных творцов прекрасного, как бессмертный Гомер, талантливейшие мастера художественного слова Эсхил, Софокл, Пиндар, Еврипид, явился материалом для теоретических изысканий Аристотеля, изложенных в его «Поэтике».

Вся история художественного творчества характеризуется мощными взлетами и падениями. Таким взлетом является искусство эпохи Возрождения. Писатели, поэты и драматурги этой эпохи, знаменательной с точки зрения поступательного движения литературы и ее теоретического осмысления, оставили богатейшее наследие грядущим поколениям, наметили пути дальнейшего развития теоретической мысли и художественного творчества. Великий художник Леонардо да Винчи вслед за Аристотелем считает предметом, началом всех начал в искусстве саму человеческую жизнь и природу. Иными словами, его требования к искусству, к творцам прекрасного – изображение действительности, главной фигурой в которой – человек, его облик и характер. Леонардо да Винчи предъявляет высокие требования к художнику, который пытается изображать жизнь в полном ее объеме: он выступал против фактографического копирования жизненных предметов. Механическое копирование изображаемых предметов он называл «бессмысленным срисовыванием». Можно изобразить, скажем, гроздь винограда с такой точностью, что на рисунок полетит птица, чтобы поклевать сочные плоды. Но в таком рисунке нет души художника, ибо это есть лишь мертвая копия с живой природы. К тому же: зачем трудиться над точной копией предмета, когда есть сам предмет. А рисунок должен быть лучше, чем сама живая гроздь винограда. Леонардо да Винчи называет жизнь «учительницей учителей», а самих художников он рассматривает как «учителей», которые художественно преподают людям знания жизни. В эпоху Возрождения утверждается творческая мысль о воспроизведении в искусстве правды жизни на основах гуманизма.

Надо вспомнить и то важное, что в эту эпоху теорети-

ки искусства и литературы заговорили о демократизме в творении прекрасного, т.е. обозначили идею народности в искусстве.

В теоретическом русле Леонардо да Винчи выступил и знаменитый испанский драматург Лопе де Вега, оставивший заметный след в теории литературы. Многие его положения высказаны в работе «Новое руководство к сочинению комедий». В эпоху Возрождения создавали свои великолепные произведения, не утратившие своего эстетического значения и в наше время, знаменитые Рабле (Франция) и Боккаччо (Италия), величайший драматург Шекспир (Англия) и писатель Сервантес (Испания). Их произведения и в наше время ставятся в театрах и публикуются в солидных издательствах. Именно их замечательные художественные произведения, характеризующиеся проникновением в жизненную реальность, философски глубоким и правдивым отражением жизни, обусловили небывалый взлет всех видов искусства, обозначенных однократным словом «Возрождение».

То же самое можно сказать и о развитии теоретической мысли в эпоху Возрождения, направленной на углубленное освоение идей Аристотеля, утверждавшего, что литература, как, впрочем, и все другие виды искусства, способна ярко и правдоподобно воспроизводить действительность. Разумеется, и Аристотель, и Леонардо да Винчи, и Лопе де Вега, равно как и Боккаччо, при этом отрицали ее слепое копирование; они требовали не копировать, а художественно отражать ход явлений и событий жизни и действие человека в них. На этот счет совершенно определенно высказался в «Гамлете» Шекспир. Изображать в произведении действительную жизнь — это «держать как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — их подобие и отпечаток». Отсюда можно сделать вывод, что правдивое изображение жизни не есть ее копирование, а воссоздание подобия жизни, которое, по словам Н. Гоголя, «как бы еще лучше самой жизни».

Художественный и теоретический опыт эпохи Возрождения с ее стремлением к правдоподобию изображению действительности и более верному осмыслению художе-

ственных достижений выработал задачи для искусства и литературы на перспективу, нашедшую продолжение в литературе XVII века, когда учение Аристотеля и его теоретико-художественные положения получили дальнейшее развитие, а писатели стали их творчески использовать применительно к новым жизненным и общественным условиям, характеризующимся возникновением классицизма.

Теоретик французского классицизма Буало в работе «Поэтическое искусство», сыгравшей некоторую роль в литературном развитии, опирался в основном на теоретические положения «Науки поэзии», автором которой был римлянин Гораций. Буало разработал нормативную поэтику, которая, по мысли автора, должна была стать своего рода руководством для художников слова. Однако, несмотря на то, что работа Горация «Наука поэзии» получила довольно широкую известность и даже в середине XX столетия была опубликована и в России, она все же значительно уступала учению Аристотеля и не содержала в себе сколько-нибудь новых теоретических положений, принципиально отличающихся от общей концепции Аристотеля. А слабость работы Буало «Поэтическое искусство» заключалась в том, что он заужено осмыслил теоретические положения и выводы, представленные в «Поэтике». Разумеется, в работе Буало получили дальнейшее развития некоторые положения «Поэтики», но лишь по частным аспектам, а не по принципиально важным вопросам.

Развитие теоретической мысли продолжается в XVIII столетии. Выдающиеся представители немецкого и французского просветительства — Г. Лессинг с его «Лаокооном» и с «Гамбургской драматургией»; Д. Дидро с его «Парадоксом об актере» и очерком «О драматической поэзии» в значительной мере усилили и углубили понимание словесного искусства.

Теоретико-литературная мысль в России получает первоначальное становление в XVIII веке. Истоки ее — в творчестве М. Ломоносова, В. Тредиаковского и А. Сумарокова. Всеохватный гений М. Ломоносова сыграл неоценимую роль в становлении и развитии многих наук. Пожалуй, и

не сыскать в XVIII веке такой отрасли науки, в которой бы не оставил значительного научного вклада Михаил Ломоносов. Большой вклад он внес и в теоретические изыскания в области словесного искусства. В литературоведческом труде «Предисловие о пользе книг церковных» он разработал теорию «трех штилей», сыгравшую чрезвычайно важную роль в развитии русского литературного языка, высказал неувядающие суждения о содержании и форме литературного произведения. М. Ломоносов и В. Тредиаковский коренным образом реформировали систему стихосложения. В научной работе «Письмо о правилах российского стихотворства» М. Ломоносов определил и разработал основные принципы русского стихосложения с учетом особенностей русского языка. В знаменитом «Руководстве к риторике и красноречию» он решает проблемы стилистики и композиции литературного произведения. В работе «Разговор с Анакреоном» Ломоносов ведет речь о высоком гражданском и общественно преобразующем назначении литературы и искусства.

Выше подчеркивалось, что многие крупнейшие писатели и поэты нередко выступали и в роли литературоведов. Среди них А. Пушкин и Н. Гоголь. В количественном отношении их теоретико-литературное наследие невелико. Однако их суждения обобщающего характера представляют значительную научную ценность. К примеру, Пушкин как исторический романист с его «Капитанской дочкой» высказал основополагающее теоретическое суждение об историческом романе реалистического направления. Опираясь на учение Аристотеля, Пушкин в анализе произведения М. Погодина «Марфа Посадница» особо указывал, что «не его (исторического романиста – И.В., Н.М.) дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине» (Пушкин А.С. О народной драме и драме «Марфа Посадница». Полное собр.соч. в 10-ти томах. – М.: Наука, т.7, 1964, с. 218). Это высказывание Пушкина остается и теперь основополагающим положением для исторических романистов реалистического направления.

Теоретико-литературная мысль в Европе и в России XIX века характеризуется двумя направлениями – реали-

стическим и модернистским. В Западной Европе умами овладевают теоретические изыскания древнегреческого философа Платона.

Один из важных методологических моментов литературоведения – пафос историзма, характеризующий теоретические суждения ведущих специалистов эстетического учения XIX и XX веков. Формирование теоретических понятий о художественной литературе, классики русской эстетической мысли ставили в прямую связь с ведущими тенденциями в движении литературы во времени. Тенденции в литературе в свою очередь взаимодействуют с теоретическими изысканиями и той действительностью, которая обуславливает эти тенденции и дает материал для художественного творчества. Пафос историзма как методологический подход к изучению литературы в историческом пространстве и времени находим в учении Белинского и Добролюбова, которые окидывали широким научным взглядом литературу от античности до своего времени и науку о ней – Аристотеля, Платона, Буало, Лагарпа, Лессинга. Белинский подчеркивал, что их теоретические суждения – «отчетливое сознание того, что непосредственно (как явление, как действительность) выразилось в произведениях Корнеля, Расина, Мольера, Лафонтена». Из теоретических наработок отчетливо прослеживается мысль о том, что, «история искусства служит основанием теории искусства, потом теория искусства помогает более совершенной, более полной обработке истории его; лучшая обработка истории послужит дальнейшему совершенствованию теории, и так далее, до бесконечности будет продолжаться это взаимодействие на обоюдную пользу истории и теории, пока люди будут изучать факты и делать из них выводы, а не обратятся в ходячие хронологические таблицы и библиографические реестры, лишенные потребности мыслить и способности соображать» (Чернышевский Н.Г. О поэзии. Полн. собр. соч., т.2. – М., 1949, с. 265).

Продолжая углубление этой мысли, Чернышевский приходит к заключительному выводу: «Без истории предмета нет теории предмета; но и без теории предмета нет даже мысли о его истории, потому что нет понятия о

---

предмете». Так пафос историзма перерастает в его методологическую основу изучения истории литературы и теоретических изысканий о ней.

Глубокие теоретические суждения о литературе и о пафосе историзма в ее изучении и в создании теоретических основ литературоведения находим в работах Белинского «Разделение поэзии на роды и виды», «Взгляд на русскую литературу 1847 года», в работе Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» и в работе Добролюбова «О степени участия народности в развитии русской литературы». Особо следует отметить, что многие теоретические положения в этих работах остались незыблемыми до наших дней, несмотря на значительные, радикальные перемены в общественной жизни России.



## РАЗДЕЛ I

### ОБЩИЕ СВОЙСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

#### Глава 1.

#### Предмет литературы и ее назначение

Художественная словесность — проза, поэзия, драматургия — с древних времен признана одной из действенных форм общественного сознания. Воздействуя на разум и чувства людей, она всегда выполняла познавательные и воспитательные функции и представляла собой сплав высокой нравственности, человеколюбия и духовности. Активный гуманизм — ведущая, стабильная черта художественной литературы реалистического метода. В отличие от всевозможных модернистских течений и направлений, широко охвативших многие страны Западной Европы и нашедших весьма активный отклик в значительной части писателей России и стран СНГ, реалистическая литература пока еще остается действенной силой, влияющей на рост национального самосознания народов. Отход от изображения реальной жизни, признавая право за автором идейно-художественного принципа «самовыражения», — таков современный российский «постмодернизм». Он во многом исповедует идеи испанского философа и теоретика модернизма Хосе Ортега-и-Гассет, который в расцвет русского декаданса опубликовал работу «Дегуманизация искусства» (1925), где взамен реалистических традиций и стареющих канонов эстетики, говорит о необходимости внедрения в литературу «нового эстетического чувства,.. требующего «очищения» искусст-

ва, в том числе и литературы от «слишком человеческих элементов». основополагающая позиция Ортега-и-Гассет, изложенная в названной работе, сводится к мысли о том, что «дело не в том, чтобы нарисовать нечто совершенно отличное от человека, дома или горы, но в том, чтобы нарисовать человека, нарисовать дом, который сохраняет свою природу ровно настолько, насколько нужно, чтобы мы уловили его преобразование, а конус, который чудесным образом возникает из того, что ранее было горой, подобен змее, сбрасывающей свою кожу» (Цит. по кн.: Современная книга по эстетике. Антология. — М., изд-во иностранной литературы, 1957, — с. 456). В этом Ортега-и-Гассет видит «эстетическое наслаждение» не «потребителя» прекрасного, читателя, зрителя, слушателя, — а потребительное требование самого «нового художника» (живописца, поэта, писателя и т.п.), который одерживает «победу» над реальной действительностью, над реальным, «человеческим» — и в том находит свое личное, ограниченное от общественных нужд прекрасного, камерное эстетическое наслаждение. «Новый художник» противится тому «плену», который якобы устраивает ему реальная жизнь, так сказать, мешает ему «самовыразиться» — создать свой «преображенный» до состояния «удушающей жертвы» дом, другой дом, не похожий на действительный, реальный, а преобразованный ирреальным воображением художника, свободного от канонов действительности.

В то же время Ортега-и-Гассет все же осознает, что действительность — то объективное, что не позволяет «новому художнику» полностью высвободиться из плена реальной жизни, что «реальность то и дело устраивает засады художнику, мешая его бегству» от объективной действительности. «Наличие какой огромной хитрости предполагает бегство гения от действительности! Он должен быть подобен Улису наизнанку — Улису, который бежит от своей обиденной Пенелопы и живет между рифами, пробираясь к очарованному царству Цирцеи» (Там же, с. 457). Особо подчеркивая свое позитивное отношение к «новому художнику», Ортега-и-Гассет пишет: «Не будем

обвинять художника, когда ему удалось убежать на мгновение от постоянных засад действительности, за его гордый жест...» (Там же, с. 457).

Реализм и декаданс — явления отнюдь не одного ряда, равно как и реалистическая литература разнится с современным «постмодернизмом».

Однако тот и другой равновелико существуют в словесном искусстве, и поэтому их следует и принимать как объективную необходимость, которую обязано учитывать литературоведение — учитывать, значит изучать и включать в научный оборот.

Своим познанием жизни, художественным воспроизведением реальной действительности, прояснением и оценкой ее явлений, объективным отражением тенденций в общественном движении литература сближается с наукой. Это сближение — в сути познания жизни в целях преобразования ее на благо людям и обществу. Однако на этом типологическое сходство двух форм познания действительности и заканчивается. Наука существенно отличается от художественной литературы своими целями и задачами. Наука изыскивает и сообщает точные сведения (в цифрах, таблицах, формулах, описаниях фактов и явлений) о добытых и исследованных фактах природы и ее явлениях, воздействуя на разум человека, побуждая его к формулированию заключений и выводов. А сущность художественной литературы состоит в том, что ее произведения воздействуют на чувства людей, возбуждают их воображение. Иными словами, наука сообщает о том, что есть или было, литература рассказывает, как это было, есть или будет; литература познает мир и отражает его системой образов, наука — системой понятий, формул, определений и т.п.

Другое важное и существенное различие состоит в том, что в работах ученых излагаются события и явления, происходившие на самом деле, а художественные произведения рассказывают о том, что чувствуют, переживают люди и как они действуют в изображаемых обстоятельствах; художественное произведение создается на основе позна-

ния жизни и воображения художника, сообщая в образах, как всегда или обыкновенно бывает.

Литература реалистических традиций побуждает читателя к благородным поступкам, делает его хотя бы во время чтения лучше, помогает вернее оценивать свои поступки и поступки людей, окружающих его в процессе трудовой деятельности или в период отдыха. Художественное произведение учит понимать жизнь, побуждает к активным деяниям, формирует в его душе образ чувств, понимание прекрасного в жизни и неприятие всего плохого и дурного; учит ценить доброту и осуждать зло.

Осознав и поняв различие науки и изящной словесности, мы сможем лучше разобраться в общих свойствах искусства и литературы, выработанных интеллектуальным человечеством на протяжении всей его истории.

Художественная литература, пробуждая «души прекрасные порывы», и наука — «парадоксов друг», предоставляя человечеству жизненно важные открытия в познании мира вещей и положений, вкупе образуют тот величайший культурный пласт в жизни своего народа, который в конечном итоге определяет уровень цивилизации и интеллект в целом.

**Изображение прекрасного и общественно-эстетический закон искусства.** В огромном океане художественно-литературной «продукции», наработанной человечеством за тысячелетия, есть произведения социально-философской, социально-нравственной, нравственно-психологической, историко-художественной, нравственно-бытовой, любовно-бытовой, фантастико-приключенческой и военно-политической тематики. Масштабы интересов литературы столь велики, что, пожалуй, не найти в жизни такого предмета, который оставался бы вне сферы интересов литературы.

Диапазон литературных интересов столь велик, что вопрос о границах предмета литературы кажется риторическим; подтверждением тому — творчество многих талантливейших мастеров художественного слова — А. На-

вои, В. Шекспира, А.Пушкина, Н.Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Толстого, М. Шолохова, Л. Леонова, Бальзака.

На этот счет великолепно и полно сказал Гоголь о творчестве Пушкина: «Что же было **предметом** его поэзии? Все стало его предметом и ничто в особенности. Немеет мысль перед бесчисленностью его предметов. Чем он не поразился и перед чем он не остановился? От заоблачного Кавказа и картинного черкеса до бледной северной деревушки с балалайкой и трепаком у кабака, везде, всюду: на модном бале, в избе, в степи, в дорожной кибитке — все становится его предметом. На все, что ни есть во внутреннем человеке, начиная от его высокой и великой черты до малейшего вздоха его слабости и ничтожной приметы, его смутившей, он откликнулся так же, как откликнулся на все, что ни есть в природе видимой и внешней» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952, с. 380-381).

Это гоголевское обобщение о творчестве Пушкина целиком относится к большинству крупных мастеров художественного слова разных веков.

Действительно, предметом литературы может быть, хотя и не обязательно, вся действительность. К этому склоняются многие современные исследователи истории и теории литературы. Однако если эту проблему рассмотреть с точки зрения историзма и в свете состояния литературного процесса XX века, то вырисовывается картина несколько иная. Литература, как, впрочем, и многие другие виды искусства, при всей авторской свободе творчества всегда испытывает влияние различных социальных, духовных, моральных и иных факторов; не последнюю роль в картине литературного процесса играет и мировоззрение творцов прекрасного. Оно подвижно, часто меняется, в зависимости от всевозможных обстоятельств и событий, воздействующих на качественные характеристики самих обстоятельств. И мы должны признать, что с возникновением и ростом многообразных личностных и общественных потребностей в поле зрения писателей входят эти новые явления и уходят из их интересов те яв-

ния, факты, события, которые утратили общеинтересное в силу естественного снижения их общезначимости.

За примерами, подтверждающими это умозаключение, далеко и ходить не надо — они рядом, в самом литературном процессе последних двух десятилетий. Главным предметом реалистической литературы, о чем пойдет речь ниже, всегда является человек. Однако его качественные характеристики претерпевают значительные изменения — в зависимости от общественной моды, от вкусов. К примеру, из современной литературы ушли рабочий, сельский труженик инженер, врач, экономист, учитель, космонавт, композитор, ученый — они исчезли из поля зрения художников. Их место в литературе все чаще занимают иные люди, другого социального уровня — бизнесмены, «крутые парни», униженные и оскорбленные обществом «вчерашнего дня». Возникают новые изобразительно-выразительные средства и формы отражения, изображения и отображения предмета литературы.

Радикальная смена отношений в обществе и характер нового общественного устройства вносят свои коррективы и в литературный процесс, и в содержательную форму произведений, отражающих происходящие жизненные процессы. Так всегда было, так есть и в современном российском искусстве, в том числе и в литературе. Художественная литература, войдя в полосу радикальных перемен во всех сферах жизни обновляющегося общества — от экономики до культуры, — переживает значительные перемены. Реализм естественным образом потесняется «постмодернизмом» — явлением новым, типологически мало схожим с уже не молодым европейским модернизмом и отмечен как позитивными, так и негативными эстетическими качествами. И это тоже естественно, ибо всякое новое не застраховано от издержек и просчетов.

Однако подобного рода издержки и просчеты могут поставить под сомнение само это литературное движение — «постмодернизм», что неправомерно. Но и умалчивать о них в учебнике также неправомерно, ибо в умолчании таится момент их признания за «новаторство».

Если совсем недавно книга считалась «учебником жизни», источником знаний, средством познания жизни, то теперь представители «постмодернизма» даже не допускают мысли о литературе как средстве познания жизни, нравственного воспитания человека, как материала для формирования личности, ее активной жизненной позиции.

Новая литература последних двух десятилетий (так называемая «новая волна» или «постмодернизм») связана с традициями реализма лишь в крайней условности. Все ранее ценное, положительное детерминировано до смешения низменного с возвышенным, отрицательного в прежних оценках в смешанные критерии абсурда и мистики. Увлечение словом неграмотным, несуразным, порой и нецензурным, не так давно запретным возведено в ранг нормативности; светлые стороны жизни — а они есть всегда, во все времена любых социальных катаклизмов, заменены повествованием о темных углах жизни; эстетический закон искусства — изображение общеинтересного, общезначимого — заменен «законом» абсурда и анархии и оценивается как «закон времени», в котором пребывает современное человечество. Известный нравственный принцип реалистической литературы — активная борьба добра против зла низведен до основополагающей мысли о том, что «зло, которого не знает природа, выдумано человечеством, нажито им, и потому глупо с ним бороться». Литература, отражающая реальную жизнь, подвижна, как и сама жизнь, — как подвижны количественные и качественные характеристики предмета литературы.

Таким образом, на вопрос о том, является ли областью искусства вся действительность, ответить можно положительно даже с учетом неисчерпаемости предмета литературы во всех его количественных и качественных характеристиках. Вся действительность есть сфера искусства и литературы в ее изменяемости во времени и в соответствии с изменяемостью самого толкования человека как личности высокой или низменной в социально-нравственной его сущности.

В свое время эту проблему пытался решить еще Аристотель, справедливо полагавший, что в изображении характера человека (как главного предмета) должны раскрываться не только его прекрасные черты, но и обыкновенные и даже худшие, чем в реальной действительности. Характер человека, положительный он или отрицательный, всегда является предметом искусства, если он изображен общеинтересно и общезначимо. И Пьер Безухов, и Андрей Болконский, и тургеневский Базаров с гончаровским Обломовым, и гоголевские Плюшкин и Ляпкин-Тяпкин, и леоновские Грацианский и Вихров, и герои Адыла Якубова из романов «Совесть» и «Тревога» общеинтересны и общезначимы, равно как общезначимы эпохи Навои и Темура, Петра Первого и Наполеона, Александра Македонского и Юлия Цезаря – вся действительность их эпох – общезначима и общеинтересна.

Понимание всего этого позволяет осмыслить общие свойства художественной литературы, выработанные мастерами художественного слова и изученные наукой на протяжении тысячелетий.

Многовековой художественно-творческий опыт русской и мировой литературы утверждает ту обобщающую мысль, что широта диапазона интересов литературы безгранична. Художник вправе и может изображать деятельность любой профессиональной группы людей, не страшась быть непонятым многомиллионным читателем. В этой связи назовем такие произведения, как «Русский лес» Л. Леонова, «Искатели» Д. Гранина, «Совесть» А. Якубова, «Битва в пути» Г. Николаевой, «Сталевары» Г. Бокарева, «Далеко от Москвы» В. Ажаева, вызвавшие в свое время всеобщий читательский интерес, ибо писатели сумели убедительно, художественно проникновенно и правдиво показать специфику профессиональной деятельности персонажей в общеинтересном содержании и общезначимой художественной форме.

**Человек и его судьба – главный предмет литературы.** Одним из определяющих факторов (вкупе со множеством



поэтиковых компонентов) художественного произведения является эстетическое наслаждение, получаемое в процессе чтения. Это и понятно и чрезвычайно важно, ибо безынтересно, скучно написанная книга, даже самая умная, глубокосодержательная, но лишенная красоты, яркости и свежести художественного слова не привлекает внимания читателя, не вызывает в нем интереса, не возбуждает «души прекрасные порывы» и «чувства добрые». И наоборот, привлекательно, «вкусно» написанная книга становится учебником жизни. Во всех отношениях общественно-интересное, общезначимое — эстетический закон литературы, несоблюдение которого грозит опасностью бесполезности писательского труда. И более того, плохая книга отвращает людей от желания воспринимать то, что сказал автор, что, в свою очередь, отрицательно влияет и на формирование эстетического вкуса, отвращает людей и от хорошей книги, играющей значительную познавательно-воспитательную роль.

Подлинно художественное творчество предполагает изображение общественно-интересного и значительного для людей в жизни и потому **главным предметом** литературы, как, впрочем, и других видов искусства, является сам человек, в его многообразных отношениях к природе, обществу, к явлениям и событиям в мире. Такой взгляд на предмет литературы был высказан еще Аристотелем в его книге «Поэтика», переведенной на русский язык Ордынским. Художественная практика убедительно доказывает верность этого положения. Человеческим характерам неизменно уделялось особое внимание в произведениях Гомера и Эсхила, Навои и Шекспира, Гете, Шиллера, Сервантеса, Пушкина и Гоголя, Л. Толстого, Достоевского и Чехова, Шолохова, Леонова и многих других крупных мастеров словесного искусства. Ведь не случайно, а, пожалуй, закономерно то, что в сознании читателя возникают конкретные образы при воспоминании того или иного высокоталантливого автора. К примеру, при имени Шолохова в сознании возникают такие великолепно выписанные герои, как Андрей Соколов из «Судь-

бы человека», Григорий Мелехов и Аксинья из «Тихого Дона»; при имени Шекспира – образы Гамлета, Ромео и Джульетты; при имени Алишера Навои в памяти встают бессмертные Тахир и Зухра, Лейли и Меджнун; называя Айбека, мы вспоминаем образы великого Навои и правителя Хорасана Хусейна Байкару.

В большинстве историко-художественных произведений главным предметом изображения «окаменевшей во времени» действительности являются образы ярких государственных, политических и культурных деятелей, а также конкретные известные или легендарные «рядовые» личности – Иван Сусанин, Минин и Пожарский, Кондратий Булавин, сыгравшие значительную роль в судьбах своего народа. Л. Толстой в романе «Война и мир» много внимания уделяет личностям Кутузова, Наполеона, Александра I; А. Толстой в романе «Петр Первый» рассказывает о бурной эпохе, главная фигура которой – император Петр I; Бородин в романах «Дмитрий Донской», «Звезды над Самаркандом» художественно исследует характеры главных героев великого князя Московского Дмитрия Донского и великого правителя Мавераннахра Амира Темура, сыгравших решающую роль в судьбах народов своих стран.

А. Якубов в произведении «Сокровища Улугбека» поведал о великой и трагической судьбе внука Амира Темура и правителя средневекового Самарканда Улугбека – математика, философа, астронома. В романе «Навои» Айбек ярко, убедительно, красочно рассказал о жизни и творчестве крупнейшего государственного деятеля и гениального поэта Алишера Навои, который формировался как личность и творец непревзойденной изящной словесности под влиянием великих поэтов и просветителей Востока; Пиримкул Кадыров в романе «Звездные ночи» художественно исследовал судьбу Захриддина Бабура – историка, полководца и поэта; Явдат Ильясов в своих историко-художественных произведениях «Тропа гнева» и «Согдиана» романтическими красками обрисовал эпоху борьбы народов Средней Азии за свою независимость,

против персидского войска и армий фракийца Александра Македонского, рассказав о легендарном патриоте, национальном герое Шираке, заманившем в раскаленные пески пятидесятитысячную армию царя Дария, и о трагической судьбе предводителя народного восстания Спантамано, восставшего против оккупантов Александра Македонского.

Иногда встречаются исторические романы, в которых крупные лидеры государств — герои вымышленные (например, главный герой романа Болеслава Пруса «Фараон» Рамсес XIII).

Приведенные суждения о главном предмете литературы и примеры, подкрепляющие эти суждения, являются приоритетными в художественной литературе. Однако это вовсе не значит, что сфера литературного изображения замыкается только на характерах людей. Эта сфера неизмеримо шире, многогранней. Объектом литературы и искусства являются и природа, и мир вещей и явлений, взаимодействующих в произведении с главным предметом — **человеком**. В сущности здесь речь идет не только о количественной стороне вопроса, хотя художественных произведений, рисующих жизнь и судьбы людей неизмеримо больше, чем произведений, посвященных изображению природы и других атрибутов действительности. При углубленном рассмотрении этого вопроса с точки зрения центрального предмета литературы вырисовывается другая ситуация: в произведениях, рисующих картины природы, животных, все же главным предметом остается человек, ибо любые пути и средства изображения мира природы в широком понимании этого слова несут подчинительную функцию, так как связаны с **образом человека**, раскрытием его характера, психологического состояния его души; все компоненты действительности, направлены на раскрытие внутреннего мира персонажей. Через изображение природы, любых ее явлений отражаются мысли, чувства, ощущения и психологическое состояние души центральных героев произведения.

И в самом деле. Вспомним описание векового дуба в

романе Л.Толстого «Война и мир». Первый раз Андрей Болконский встречается со старым дубом, который представляется ему умершим, с обломанными и оголенными ветвями. Таким увидел герой этот дуб, потому что состояние души, его упадочное настроение передается через восприятие им дуба. Вторая встреча с дубом состоялась в минуту душевного подъема, восторженного настроения. И дуб теперь такой роскошно-разлапистый, густо-зеленый, как бы заново родившийся.

Одна из важнейших функций пейзажа в художественном произведении – раскрытие внутреннего мира человека, состояния его души. Кроме того, описывая природу, автор выражает свое отношение к ней и к своему герою, а также вызывает у читателя соответствующее настроение. Вспомним зарисовку «божественной» украинской ночи в произведении Гоголя «Майская ночь...» («Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи. Всмотритесь в нее...»), овеянную высоким чувством любви к родной природе, восторженным ощущением полноты жизни. В «Тихом Доне» Шолохов, предвзято тревожное известие о начале первой мировой войны, детализирует изображаемую предвоенную действительность различными суеверными приметами надвигающейся беды – грустно-тревожными вздохами ночного филина, наплывающими на хутор Татарский грозowymi тучами, тревожащими души казаков, зарисовкой скачущего во весь опор казака с кроваво-красным вымпелом в руках в поле, где работают крестьяне. Он несет страшное известие: война с «немцем». Встревоженные казаки бросают работу и торопятся домой – собираться на военную службу. В этой зарисовке автор передает вспышку нового, тревожного настроения казаков, вдруг осознавших резкую смену своей мирной жизни на жизнь, полную опасности и лишений.

Заоблачные, заснеженные горы Кавказа, воспетые Лермонтовым, внушают читателю мысль о стремлении героя к свободе, к вольной, как у горного орла в небе, просторной и раскованной жизни. Изображение природы, побочных ее явлений, несущих в себе грусть, светлое

предзнаменование или тревожные приметы в жизни людей раскрывают их отношение к происходящему или передают общее мироощущение писателя и его героев. Часто пейзаж, обрисовка поведения животных играют вспомогательную роль — дополнительно высвечивают чувства, ощущения писателя или его героев в изображаемых обстоятельствах, помогая читателю рельефней воспринять человеческие характеры, отношение писателя к судьбам своих героев, к смене общественного движения. Пейзажная зарисовка иногда выполняет роль показа соотношений природы и человека. Любовно, в восторженных красках рисует Шолохов просторные, задумчиво и размеренно текущие воды величавого Дона — то голубые с отраженными хлопьями белых облаков, то серые, ревущие у берегов волны, гонимые ветром, и мрачные в своей густой синеве грозные облака. Все это создает особый фон, на котором раскрывается неустойчивое, меняющееся настроение людей, населяющих роман «Тихий Дон».

Иногда пейзаж выполняет роль контраста между состоянием души героя и окружающим его миром. В «Железной дороге» Некрасов создает величественную картину прекрасной осени и на ее фоне рисует бедственное положение крестьян в крепостной России. Такой контраст природы и судеб обнищавшего сельского люда наиболее остро высвечивает состояние общественных отношений, в которых раскрываются острые противоречия между угнетенным народом и праздною жизнью богатства и власть имущих. У писателя одно и то же солнце может быть и тускло холодным и безжалостно огненным; луна то изливает на землю голубой свет, озаряющий улицы города и его окрестности, то холодно обливает землю своим мертвеющим светом.

В романе А. Мухтара «Чинара» писатель воспевает мудрость, благородство и рассудительность человека в образе старого и могучего дерева, олицетворяющего бессмертные полезные деяния человечества. Проходят столетия, сменяются поколения людей, а она, чинара, продолжает зеленеть, тенью своих веток спасая людей от нестерпимого

жара раскаленного среднеазиатского солнца. Все это вместе взятое передает или отношение писателя к происходящим событиям на земле, или отношение героев друг к другу, или их отношение к движению общества.

Таким образом, пейзаж сам по себе не является самостоятельным предметом художественного изображения действительности. Пейзаж несет в себе поэтический смысл непременно в ракурсе соотношений с человеческой жизнью, с судьбами героев произведения.

Такую же вспомогательную роль играет в произведениях (особенно в баснях, сказках, притчах) и аллегорическое изображение животных: если лиса – то хитрая, если волк – то коварный, злобствующий, если заяц – то трус, подхалим, если медведь – то неуклюжий ломака и т.п. Что обращение писателя к природе, что изображение животных, что описание общественных явлений – все подчинено выражению взглядов, миропонимания, взаимоотношений людей в обществе. Для мастера художественного слова важен показ животных или явлений природы с точки зрения человеческой жизни, в разрезе освещения судеб героев, их характеров, привычек нравственно-морального уклада. В романе Джека Лондона «Белый клык» образ волка – яркое олицетворение силы жизни, неумолимой воли к борьбе, стойкости, силы и мужества характера, устойчивой любви к друзьям. В произведении узбекского писателя Тимура Пулатова «Владения» в образах коршунов обрисованы традиции иерархических взаимоотношений людей в феодальном обществе, охранные заботы царя небес о благополучии своих владений, списанных с социально-общественных взаимоотношений людей.

Нередко образы животных выполняют сюжетно-композиционные функции в произведении, высвечивая те или иные грани характера главных героев, их отношение к окружающей среде, к природе. Такую роль отводит, например, Л. Толстой в романе «Анна Каренина» резвой, но покорной хозяину, породистой лошади Фру-Фру, погибающей на скачках из-за неверного движения Вронского в седле. Этой символически насыщенной трагичес-

кой картиной писатель психологически, исподволь направлял чувства и сознание читателя к восприятию невзвешенного разумом нравственного поступка Вронского в поисках несбыточного счастья для себя и для Анны, порвавшей со светским обществом ради мнимого счастья с Вронским. Измученная ревностью к Вронскому, разлукой с сыном, терзаниями совести, вызванными разрывом с обществом, в котором воспитывалась, жила, Анна сводит счеты с жизнью трагически.

В приведенных здесь примерах из художественной литературы прослеживается сюжетно-композиционная и смысловая связь образов животных и человека с его чувствами, психологией и поступками. В этих насыщенных символической подтекстовых связях человека и животного угадывается вспомогательность образов животных в раскрытии характеров и судеб людей.

Не менее важную и близкую по функциональной соотношенности с человеком роль играют вещи и предметы быта. Характерен в этом смысле монолог героя произведения «Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского, обращенный к старому шкафу-развалюхе. В словах к шкафу герой в аллегорической форме выражает свое ироническое отношение к уходящей в прошлое большевистской действительности: «Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости». Шкаф — стареющий, молчаливый свидетель уродливых граней жизни XX века, переполненного страданиями людей, жестокими войнами, несправедливостями в темном существовании больного общества.

Во многих произведениях вещи характеризуют их владельцев. Вещи всегда чем-то неуловимым порой существенным похожи на своих хозяев. Интерьер квартиры Обломова, его любимые вещи — диван, халат, домашние туфли — подчеркивают важную черту в характере Ильи Ильича и его слуги Захара: обломовщину. Вспомним обстановку в доме старосветских помещиков Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны из повести Н. Гоголя. «По-

ющие» двери, засиженные мухами картины подчеркивают не только узость жизненных интересов мелкопоместных помещиков, но и их неряшливое отношение к вещам, к чистоте, к домашнему уюту. Пышная роскошь салона Анны Шерер оттеняет светскую чопорность сытых, одетых в шелка обитателей этого салона в романе Л. Толстого «Война и мир».

Смысловую роль вещей и предметов наблюдаем и в исторических произведениях, где они выполняют иную функцию: описание одежды, обстановки создает социально-бытовой колорит, атмосферу ушедших в прошлое эпох, раскрывающую их особенности, а также своеобразие людей, живших в эти эпохи. «На Варварке стоит низенькая изба в шесть окон, с коньками и петухами, — кружало — царев кабак, — пишет А. Толстой в романе «Петр Первый». — Над воротами — бараний рог. На дворе на желтых от мочи сугробах, на навозе валяются пьяные, — у кого в кровь разбита рожа, у кого сняли сапоги, шапку. Много запряженных розвальней и купецких, с расписными задками, саней стоят у ворот и на дворе». Этой зарисовкой писатель помогает осознать социально-бытовую отсталость допетровской России. «Низкая изба в шесть окон» — это еще даже не кабак, кое-как приспособленный под «питейный дом, тем более не ресторан». «Впереди избы у прилавка — крик, шум, ругань». И как бы продолжая дорисовывать эту сцену, добавляет: «Много виднелось стрелецких кафтанов — красных, зеленых, клюквенных. Пей, гуляй, только плати. Казна строга. Денег нет — снимай шубу». Сценой в «питейном доме» писатель психологически подготавливает к восприятию надвигающегося кровавого события — восстания стрельцов, которые уже несколько месяцев не получают жалованье за службу, за охрану благополучия царских хором и царской семьи Алексея Михайловича, только-только ушедшего из жизни. Династия Милославских и династия Нарышкиных растащили все до последнего гроша. «Казна строга», а карманы стрельцов пусты, и идет шуба или красный кафтан в залог целовальнику.



Заметное место в литературе занимает тема труда. В таких произведениях образы вещей призваны раскрывать творческое богатство человека, его трудовой энтузиазм, поиск новых форм труда, облегчающих его работу. Вспомним повесть К. Паустовского «Золотая роза», в которой ювелирных дел мастер из золотых пылинок, накопившихся в процессе изготовления из драгоценного металла ювелирных изделий, создал золотую розу – символ величия творческого труда, высокой терпимости и высокого творческого мастерства. Вспомним уральские сказы Бажова и его бессмертный «Каменный цветок». Тема труда, образ делового человека, образы славных мастеров своего дела в произведениях так называемой «производственной прозы» всегда привлекали читателя.

**Одухотворенная целостность предмета словесного искусства.** Поэтическое освоение действительности в связи с деяниями человека и художественное осмысление его поступков и поведения во всем жизненном многообразии – это и результат создания живых целостных образов, картин природы и описание предметов, одухотворенных автором; это и художественное освещение фактов в импульсивных живых процессах действительности, во взаимоотношениях людей, влияющих на ход событий и явлений. Без одухотворения или олицетворения реальных жизненных предметов художественное произведение мертво, его повествование утрачивает образно-чувственную, идейно-эмоциональную значимость; общеинтересное утрачивает чувственное воздействие на читателя.

В поэме «За далью – даль» Твардовский, вспоминая свое детство и отцовскую кузницу с огненным горном и увесистыми молотками в мозолистых руках отца, поет гимн труду

*Я особо благодарен  
Тем дням за ранний навык мой.  
За то, что там ребенком малым  
Познал, какие чудеса  
Творит союз огня с металлом  
В согласье с волей кузнеца.*

*Я видел в яви это диво,  
Как у него под молотком  
Рождалось все, чем пашут ниву,  
Корчуют лес и рубят дом.*

Одухотворенный восторженным чувством поэта «союз огня с металлом» возможен лишь при воле и согласии мастера своего дела – кузнеца. Рождается все, чем обрабатывают хлебное или хлопковое поле, разумно используя дары природы в интересах людей. За этими производственно-бытовыми атрибутами действительности проследживается то самое-самое в жизни человека – неустанный, повседневный труд – основа основ человеческого благополучия. Или: восхищаясь величественным созданием природы – могучей полноводной Волгой, олицетворенной и одухотворенной лирическим чувством, в главе «Семь тысяч рек» поэт сообщает читателю, что

*Она со всех концов собрала  
Больших и малых – до одной,  
Что от Валдая до Урала  
Избороздили шар земной.*

Волга для поэта не просто большая река, равнодушно текущая по огромным просторам большой страны, это образ-зеркало, образ-отражение большой семьи народов, населяющих шестую часть всей планеты Земля:

*В нее смотрелось пол-России –  
Равнины, горы и леса,  
Сады и парки городские  
И вся наземная краса.*

Живая целостность предмета литературы особо отличается от подобного же предмета науки, которая намеренно расчленяет его целостность, делит на составные части или элементы в процессе научного познания предмета в его составных – с целью раскрытия наиболее важных для науки специфических свойств изучаемого предмета.

Остановимся лишь на одном примере, демонстрирующем отличие художественного познания мира от научно-

го. В романе И. Гончарова «Обломов» главный герой Илья Ильич выступает как живой целостный предмет литературы, и этот же образ в статье Добролюбова «Что такое обломовщина?» — как предмет науки и как предмет литературы в том и другом случае осмысляется и исследуется по-разному, но в сторону адекватной истины. Первый — художник — в первоначальном исходе создания образа Обломова задерживает наше внимание на постепенном раскрытии множества граней характера героя, лишь предполагая в самом себе живую цельность, так сказать, декларативно, в общей «схеме»; ученый бы сказал — в чертежах, живописец — в эскизах, зарисовках. Разрабатывая эту «схему» (эскиз) образа Обломова, писатель идет не путем его расчленения, как это непременно сделал бы ученый, разглядывая каждую составляющую отдельно, выявляя при этом общезначимое для научных выводов. А писатель, наоборот, идет к органическому соединению различных граней, черт его характера, его портретных деталей, множества иных мелочей, ведущих к сплаву типичности, т.е. к живой цельности литературного предмета — к типическому образу «лишнего человека» — Обломова.

В научном исследовании типического образа Обломова с точки зрения предмета науки Добролюбов, с одной стороны, уже исходит из живой целостности литературного предмета — образа Обломова, воссозданного писателем; с другой, — проделывает с ним работу иного свойства, в иной специфике, — расчленяет целостный характер на его составные, но не забывает ни на минуту о его целостности. Сопоставляя его составные с характерами людей в живой действительности, исследователь обнаруживает их устойчивое сходство, — сходство в образе жизни реальных людей и главного героя романа. В результате Добролюбов приходит к научному выводу, что образ Обломова — это явление живой действительности, это социальный тип определенной части дворянства — «обломовщины». Так писатель и ученый представляют читателю две истины: образ Обломова как художественное изоб-

ражение типического представителя консервативной части дворянства и образ Обломова как социальное явление — обломовщину.

Подобный взгляд — безусловно научно оправдан и закономерен. Однако он — этот взгляд — будет неполным, так как касается не столько специфики самого предмета, сколько указывает на особые возможности его художественного воспроизведения, изображения точно обозначенных, строго определенных явлений живой или «окаменевшей во времени» действительности.

И естественно то, что художественные средства изображения человека и явлений жизни были найдены творцами прекрасного в процессе общественного, культурного и духовного развития. Литература всегда удовлетворяет духовные и нравственные потребности людей, т.е. читателей в конкретном понимании этого слова. А сами эти человеческие потребности обусловили формы воспроизведения главного предмета литературы — человека во всей полноте его многообразных и порой очень сложных реалий.

Однозначно то, что рассмотрение специфики предмета литературы в реализме неотделимо от осмысления художественных средств его изображения. Особенно важно для понимания специфики предмета поэзии то обстоятельство, что в ней сфера изображения жизни языковыми средствами **почти безгранична**.

Разумеется, все многообразие изобразительно-выразительных средств в поэзии и прозе имеют некоторые специфические отличия, но лишь в формах выражения мысли или чувства. Вспомним, к примеру, пейзаж в «Тихом Доне» М. Шолохова, сочетающий в себе и тревожный намек на надвигающиеся события, связанные с началом первой мировой войны; батальные сцены в романе Ю. Бондарева «Горячий снег», раскрывающие патриотическую жертвенность героев войны в окопах под Сталинградом и отношение писателя к происходящему сражению через свое, но завуалированное ходом повествования, острое чувство любви к своей родине и к людям в серых

шинелях. Вспомним батальные картины в лермонтовском «Бородино» или в пушкинской «Полтаве», где и ритмика и звукопись, и все другие формы изобразительно-выразительных средств овеяны сложными чувствами восторга, сострадания и ощущением душевной боли за происходящее на кровавом поле боя.

Однако надо понимать, что художественные средства, вызывающие образные представления у писателя при создании литературного произведения не всегда вызывают адекватные ассоциации у читателя. Здесь важную роль играют два фактора: в какой мере талантливо написано произведение и в какой степени подготовлено восприятие читателем романной жизни.

Эту проблему поставил и в значительной мере разрешил Лессинг в книге «Лаокоон», наметивший границы и формы восприятия «потребителем» изобразительного искусства и литературы. Лессинг убеждает нас в том, что приоритетной сферой литературного изображения является внутренний мир человека, его повседневные деяния, его чувства, переживания и мысли, социальные и психологические мотивы поступков. Приоритетной областью литературного изображения является также и формирование, и развитие характеров людей, населяющих художественные произведения. Литература, как подчеркивал М. Горький, пытается изобразить людей в непрерывном, психологически правдоподобном «движении, в действии, в бесконечных столкновениях между собою».

Многовековой теоретико-литературный и художественный опыт убеждает нас, что общеинтересное и общезначимое в подлинно талантливом творчестве словесного искусства являются приоритетными. Человеческие характеры в их становлении и развитии имеют преимущественное значение, равно как и внутренний мир человека с его импульсивной психологией, непредсказуемостью в экстремальных обстоятельствах и постоянных связях с внешним миром.

Во всем этом истоки познавательного-воспитательного назначения художественной литературы, начало всех на-

чал творческого освоения живой или «окаменевшей во времени» действительности при неизменном условии подлинного таланта мастера художественного слова.

**Закономерности связей лингвистики и литературы в творческом процессе. Оценочные ориентиры результатов творчества.** Словесное искусство, главным предметом которого является человек во всем многообразии его жизнедеятельности, с глубинами его внутреннего мира и нравственно-психологическими устоями и непредсказуемостью поведения в быту, в обществе в экстремальных (исключительных) обстоятельствах, неразрывно связано с богатством, многослойностью и подвижностью литературного и народного (не обработанного специалистами-словесниками) языка, постоянно пополняющегося новыми лексическими образованиями и уходом на периферию литературно-лексического круга устаревающих слов.

Такая подвижность в лексическом богатстве языка, являющегося «строительным материалом» художественного произведения, сказывается на количественно-качественном состоянии его изобразительно-выразительной системы. Языком Гомера или Лескова, Фонвизина или Загоскина уже не пишут в нашем столетии. Даже язык великого Пушкина сегодня уже не является эталоном, хотя его художественное мастерство, его лексический арсенал, изобразительно-выразительная система остаются несомненно всеобщей школой познания языковых возможностей.

Литературоведение как наука о литературе и языкознание (лингвистика) как наука о языке — это две родственные, сопредельные филологические науки, у которых есть много общего. Обе они — каждая по-своему — изучают явления словесности. Поэтому на протяжении столетий они развиваются в тесной связи друг с другом под общим названием «филология» (греч. *phileo* — люблю и *logos* - слово).

Литературоведение и языкознание — науки разные, обе ставят перед собой разные познавательные задачи.

Лингвистика изучает явления словесной деятельности людей для установления в них особенностей закономерного развития тех языков, на которых общаются народы всей Земли. Литературоведение изучает художественную литературу народов мира для того, чтобы понять и объяснить своеобразие и закономерности развития ее собственного содержания и выражающих его форм.

У литературоведения и языкознания при значительной их общности разные предметы познания и свои специфические цели и задачи изучения своего предмета - языка как средства общения и передачи информации и литературы как художественных форм и средств изображения и отражения действительности средствами языка.

Однако литературоведение и лингвистика при всем различии их специфики, целей и задач постоянно взаимодействуют между собой, снабжая друг друга информацией о новых явлениях и в системе изобразительно-выразительных средств, явлениях образно-лингвистических, лексико-фонетических, и лексико-синтаксических, полезных литературоведению. В то же время художественная литература служит очень важным материалом для лингвистических наблюдений и выводов об общих особенностях языков тех или иных народов. В свою очередь, и литературоведение многое дает лингвистике для понимания содержательных особенностей художественной литературы, объясняющих свойственную ей специфику языка.

Точно так же литературоведение в изучении формы художественных произведений не может обойтись без знания особенностей и истории тех языков, на которых эти произведения написаны. В таком случае литературоведению оказывает конкретную услугу языкознание. И такая помощь бывает весьма существенной и многообразной при изучении истории литературы на разных ее исторических этапах.

Теперь мы знаем, что художественная литература возникла, когда народ овладевал **письменностью**, создавал свою или заимствовал у других народов определенную знаковую систему, с помощью которой имел возмож-

ность фиксировать разные высказывания или целые произведения. До создания письменности люди, сочиняя произведения, передавали их от поколения к поколению в устной форме, свято хранили их в коллективной памяти и распространяли в устной форме в виде сказов, легенд, сказок, песен, пословиц, заговоров.

Это и есть устное народное творчество, обозначенное в литературоведении да и в лингвистике особым термином «фольклор» (англ. folk – народ, loge – знание, учение). Устное народное поэтическое творчество столь прочно завоевало разум народный, что фольклор не только не утратил свое информационное и художественно-субъективное значение в связи с развитием письменности, но и продолжает жить и в наше время – в век мощной компьютеризации. Известно, что фольклор развивался и в условиях быстрого развития письменной литературы. Более того, фольклор и художественная литература во все века успешно взаимодействовали, и нередко фольклор оказывал на нее заметное влияние. И надо сказать особо, что такое взаимодействие продолжается и в нашем столетии.

Научное освоение всего поэтического богатства устного народного творчества началось почти одновременно с изучением письменной художественной литературы когда вызрела потребность и сформировалась традиция записывать произведения, живущие в народной памяти и передающие их богатство в устной форме.

Изучение фольклора без широких и углубленных познаний народного и литературного языка (который изучается лингвистикой) и конкретно – без знания диалектологии, фонетической транскрипции, своеобразия лексики, фразеологизмов и без умения систематизировать произведения устного народного творчества – невозможно. Не представляется возможным также и изучение литературоведами древних и средневековых литератур без глубокого знания общего и частного языкознания – лингвистики и палеографии (греч. palaios – древний, grapho пишу).

Активное взаимодействие двух родственных, но раз-



ных наук — лингвистики и литературоведения — находим в «классической филологии», изучающей языки европейской античности — самого древнего и мощного периода европейской культуры, называемой в науках древнегреческой и римской эпох. И это исторически естественно. Не зря Европу называют «старым миром» в отличие от культур Америки и России («новый мир») Древнегреческий и латинский языки намного раньше всех других языков Европы стали литературными языками даже до появления книгопечатания, достигли большой устойчивости и высокого совершенства в развитии лексики и грамматического строя. Именно на таких языках были созданы древнегреческая и римская литературы, получившие мировое признание и репутацию **классической**.

Влияние этих языков и литератур на культуру народов мира было огромно. Большинство древнегреческих и латинских корней, отдельных слов, фразеологизмов было усвоено языками других народов, в том числе и русским и получило тем самым международное значение. Многие литературоведческие термины также перешли из этих языков в нашу современность. Древнегреческая и римская мифология — образы, имена богов и героев, их подвиги, приключения — и поныне остаются в научно-культурном и художественно-образном арсенале поэзии и литературоведения. Имена античных богов, мифологических героев вошли и в речевой обиход культурных слоев Европы и России, являются основой многих иносказательных выражений и речевых оборотов. Нередко мифологические сюжеты и до сих пор служат первоосновой современных произведений.

При изучении художественных текстов необходима помощь со стороны лингвистики, хотя и в меньшей мере. Однако это ни в коей мере не умаляет роли лингвистики в литературоведческом освоении художественного опыта многих поколений творцов изящной словесности. Литературные языки народов планеты, на которых создавались и создаются художественные произведения, продолжают формироваться, развиваться и обогащаться. В них проис-

ходят изменения как в лексическом арсенале, так и в грамматическом строе: одни слова и выражения устаревают, другие — обретают новую семантическую свежесть, новое значение, возникают новые обороты речи, образуются новые синтаксические конструкции. Нередко писатели и поэты используют диалекты, отличающиеся по своей семантике и грамматике от литературного языка. В таких случаях литературоведы, опираясь на лингвистические знания, учитывают все эти особенности при исследовании специфики изобразительно-выразительной системы отдельных художественных произведений или творческого опыта мастера художественного слова в целом.

Следует учитывать и то немаловажное обстоятельство, что художественные произведения создаются мучительно сложно, процесс работы над ними занимает порой многие годы. При этом авторы вносят значительные смысловые и образные поправки, изменяют сюжетные ходы, вносят новые картины и сцены, создают новые варианты образов. Например, лермонтовский «Демон» имеет несколько вариантов; Л. Толстой несколько раз перерабатывал содержание романа «Анна Каренина», отдельные главы переделывались не один десяток раз; гоголевские «Тарас Бульба», «Ревизор» имеют по две редакции. Иногда писатели поручают редактирование своих произведений другим лицам. Известны и такие факты. И. Тургенев, редактируя стихотворения А. Фета, вносил серьезные поправки в духе своих эстетических взглядов; издатель Катков, печатавая роман Тургенева «Отцы и дети» в журнале «Русский вестник», вносил такие серьезные поправки, что они искажали смысл авторского повествования. Современному литературоведению известны и факты исправления в угоду господствующей идеологии произведений XX века. Достаточно вспомнить роман А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», претерпевший значительные изменения во время журнального варианта, а затем изданный и отдельной книгой. Нередко цензура вмешивалась в тексты произведений, внося изменения

по своему усмотрению. Многие произведения так называемых диссидентов издавались за рубежом под псевдонимами и со значительными искажениями. Многие произведения так и остались неопубликованными и лежат теперь в архивах издательств или самих авторов. Естественно, литературоведение не остается равнодушным к подобного рода литературным фактам. Выяснением подлинности авторства и подлинности авторского текста, установлением оригинала произведения занимается текстология, широко используя научные данные лингвистики и литературоведения. Изучая древние рукописи, литературоведение также опирается на данные лингвистических изысканий. Таким образом, литературоведение и лингвистика - две родственные филологические науки, хотя каждая из них решает свои научные задачи.

История литературоведения и лингвистики знает множество примеров, когда тесная связь этих наук влечет за собой смешение предметов исследований: литературоведы занимаются тем, что является прерогативой лингвистики, и, наоборот, лингвисты вторгаются в область литературоведения. Известно, что лингвисты изучают особенности и закономерности развития языков разных народов. Материалом их исследований нередко являются не только художественные произведения, но и отдельные высказывания различных исторических лидеров. Но и литературоведы для своих исследований используют такие же материалы. К примеру, классическое литературоведение одинаково внимательно изучает произведения Гомера и сатиры Горация - произведения несомненно художественные; сочинения Ксенофонта («Анабасис»), произведения собственно исторические и публицистику Цицерона. В не столь отдаленном времени история древнерусской литературы изучала как «Слово о полку Игореве», так и «Почтения» Владимира Мономаха, «Повесть о Фроле Скобееве» и даже «Домострой» протопопа Сильвестра – далеко не поэтическое произведение. Более того, в не столь отдаленные времена историю и филологию ученый мир рассматривал как родственные науки. В ряде высших учеб-

ных заведений были историко-филологические факультеты. И при этом парадоксальном явлении никто не отрицает того, что предметом литературоведения является художественное творчество, сама история и теория литературы, равно как и лингвистика изучает не закономерности развития литературы, а законы развития и движения языков.

Приведенные факты у некоторых ученых вызывают опасения, что может произойти взаимопоглощение лингвистики и литературоведения на том основании, что та и другая науки относятся к филологии. Думается, что эти опасения напрасны, хотя бы потому, что в последние десятилетия литературоведение и языкознание не только не идут к взаимопоглощению, а наоборот, все более отдаляются друг от друга.

**Сфера литературного изображения и отражения и ее эстетические особенности.** При рассмотрении литературы как одного из важных и наиболее массовых (кроме кино и телевидения — это особый вопрос) видов искусства, в основе которого — образно-художественное слово, наиболее важными являются ее специфические свойства и эстетические особенности.

Сказанное нами выше о предмете искусства в одинаковой степени относится и к литературе по той однозначной причине, что литература — это особая форма искусства, обладающая и своей сферой изображения и своими специфическими речевыми свойствами, обуславливающими возможности полного и широкого поэтического освоения живой, подвижной и импульсивной действительности.

Но прежде, чем рассматривать сферу литературного изображения и ее эстетические возможности, особо подчеркнем и укажем на то, что приоритетным в этой области познания и осмысления для нас является литература реалистического метода, хотя частичное рассмотрение модернизма и иных явлений декаданса в учебнике будет иметь место.

Понимание специфики литературы многими литературоведами в их теоретико-литературных исследованиях в основном сводится к установкам о том, что литература как словесно-образное искусство обладает почти безграничными возможностями изображения жизни и поэтического отражения ее тенденций, общественных движений, вкусов, моды и т.п. И это не вызывает сомнений — все так, все совершенно неоспоримо. Однако данная позиция несколько ограничена, ибо здесь упущен из виду главный предмет литературы — человек с его внутренним миром, динамикой его души, психологией его поступков. Иными словами, такое понимание вопроса мало касается самой специфики литературного изображения жизни, но позволяет больше сосредоточить внимание на особых возможностях художественного воспроизведения предмета литературы.

Любой вид искусства располагает своими средствами изображения каких-то определенных, так сказать, «своих» художественных предметов.

В сущности, осмысление специфики литературного предмета всегда неотделимо от рассмотрения его художественных средств. Поэзия, проза, драматургия, обобщенно говоря, используют одни и те же языковые средства, хотя специфические особенности у этих форм изображения действительности в известном смысле отличаются. Поэзия обладает более мелодичными средствами языка, большей полифоничностью, субъективностью, определяющими ритмику, размерность, слогаобразование. Драматургический язык отмечен лаконичностью, афористичностью, наполнен различными, так сказать, вспомогательными элементами — паузами, недосказанностями, различными условностями, вплоть до регистраторского свойства реплик, ремарок. Художественно-прозаический язык также обладает своей спецификой — внутренним словесным строем, своеобразной образностью избегает тавтологии и т.п.

Поэтические языковые средства изображения имеют двойную мощь воздействия на сознание и чувства читате-

ля. Это происходит в сочетании силы самого образного слова, с одной стороны, и силы музыкально-словесной гаммы ритмики, - с другой. Примеров в художественной литературе, подтверждающих истинность наших утверждений, бесчисленное множество: великолепные тургеневские пейзажи, гоголевские словесные портреты помещиков и чиновников или батальные картины в «Полтаве» А.С.Пушкина или в лермонтовском «Бородино». Вспомним некоторые стихи поэтов-классиков, восхищающихся красотой природы или талантом музыкального гения:

Я пришел к тебе с приветом  
Рассказать, что солнце встало,  
Что оно горячим светом  
По листам затрепетало...

**А. Фет.**

Ясна заря, безмолвна степь,  
Закат алеет, разгораясь...  
И тихо в небе эта степь  
Плывет, размеренно качаясь.

**И. Бунин.**

Пой в восторге, русский хор,  
Вышла новая новинка.  
Веселися. Русь! Наш Глинка –  
Уж не Глинка, а фарфор!

За прекрасную новинку  
Славить будет глас молвы  
Нашего Орфея Глинку  
От Неглинной до Невы.

**А. Пушкин.**

В этих ритмически безупречных стихах, согретых теплом мелодичного образа переживания, находим и поэтически свежую зарисовку раннего утра, и торжествующий гимн началу нового дня, и восторг в душе поэта с чуть приметной добродушно-иронической улыбкой к творческим находкам «русского Орфея» - славного музыканта и поэта Глинки. Эти стихи вызывают в душах читателей

чувства и переживания, адекватные тому, что переживают поэты.

И в то же время нельзя не учитывать того, что художественное слово, вызывающее в воображении читателя свое индивидуально-образное представление, порой не совпадает с авторским представлением. И не может дать изображение видимого в той степени, в какой дает живопись пейзаж, портрет, батальная сцена, - состояния усталости, горя, страха и т.п., зафиксированного в тот или иной напряженный момент души или чувства. В картине Репина «Иван Грозный и сын его Иван» запечатлен момент ухода из жизни жертвы гнева отца и его отчаяние от осознания непоправимости трагедии; в его облике выразился момент высшего напряжения души — ужас от содеянного.

Словесное искусство в данном случае не в состоянии столь же лаконично и точно передать этот глубоко напряженный момент, как это сделал живописец. Художественное слово при всех его «почти неограниченных» возможностях изображения не может воспроизвести в той конкретной форме, в какой это делает живопись. Музыка передает слушателю тончайшие переливы душевных чувств и переживаний автора, вызванные звуковым и интонационным выражением музыкального образа.

Классики эстетической мысли о целях и назначении искусств и в том числе литературы в течение последних веков искали аналоги в далекой истории. Была весьма распространена так называемая «теория подражания», исходной посылкой которой явилось суждение Аристотеля о необходимости **правдоподобного** изображения действительности в искусстве. Аристотель считал, что литература не копирует живую реальность, а раскрывает и освещает вероятное, возможное и необходимое в жизни, изображает существенное, значительное и устойчивое в ней. Эти аристотелевские взгляды на сущность искусства несколько позже стали истолковывать как «призыв искусства к подражанию жизни» — т.е. как изображение **существенного** в ней. Однако уточним: Аристотель не употреб-

лял в своем учении термин «подражание». В его основе лежала мысль о том, что назначение искусства — в раскрытии «существенного» (по Аристотелю) в жизни; она предрасполагает художников к постижению самого главного в ней и способствует выработке «правильного» отношения к ее приоритетным явлениям, которые разнообразны и сложны. Позже параллельно с этими взглядами на сущность искусства возникла вульгарно-механическая «теория подражания», провозгласившая главной целью искусства элементарное копирование явлений жизни, будто бы «доставляющее наслаждение своей полной адекватностью этим явлениям».

Против этой «теории подражания» в конце XVII века выступил немецкий философ Георг Вильгельм Гегель, который справедливо раскрыл ложную сущность натуралистической, механической в своей основе «теории подражания» позднего периода. Доказывая ее несостоятельность, философ утверждал, что «воспроизведение того, что уже есть», что уже произошло и в той именно форме, в какой это «воспроизводимое существовало или существует на свете, является совершенно излишним делом». И, как бы разъясняя сказанное, добавляет: «Оно и не прибавляет ничего к имеющемуся и неизбежно отстает от имеющегося в действительности, так как средства искусства могут создать лишь видимость последней и то лишь для одного внешнего чувства».

И далее Гегель ссылается на известные факты из самой жизни искусства: живые голуби пытались клевать грозди винограда, созданные на полотне с помощью красок художником Зевксисом; пересказывает эпизод из сочинения Резеля «Развлечения насекомых», когда обезьяна набросилась на удивительно точно скопированного в рисунке жука и изгрызла его.

На первый взгляд, может показаться, что художники, рисуя жука и грозди винограда, достигли величайшего совершенства. Более того, эти художники были так тронуты случившимся, что готовы были провозгласить совершенство в подражании действительности за истинный



закон искусства. Они упускали из виду то обстоятельство, что такое «совершенное» копирование предметов, лишенное души творца и творческого смысла, решительно ничего не добавляет к существующему. Зачем копировать то, что уже есть в природе? Выскажемся более категорично — зачем человеку искусство, если все есть в самой жизни? Сорви живую гроздь винограда и наслаждайся ее совершенством, поймай жука и любуйся им вдоволь. А само искусство здесь ни при чем. И справедливо утверждает Гегель, что при таком подражании-копировании действительности, при таких взглядах на искусство восхваляется не творчество, которому якобы и места не должно быть в изображении жизни, а механическое движение вслед за действительностью. «Искусство», которое создает совершенные копии действительности, перестает быть искусством, ибо оно не в состоянии дать ту полноту живого восприятия воссозданного, которое лишено души художника, его личностного восприятия предмета и углубленной содержательности воспринимаемого созерцателем или читателем. В копии, даже самой совершенной, нет души, живого восприятия живой действительности.

Исповедующие «теорию подражания» допускают просчет, думая, что подражательные рисунки, обманувшие голубей и обезьяну, могут доставить наслаждение людям. А раз так, значит, это и есть искусство, доведенное до совершенства. Ошибка «теоретиков подражания» очевидна, однако она имела хождение среди искусствоведов.

Против этой «теории подражания» выступал и известный философ Кант, подчеркивая, что как бы человек ни подражал соловью, его «соловьиная трель» никаким образом несравнима с пением чудо-птицы. Здесь суждение Гегеля о «теории подражания» полностью совпадает с мнением Канта. В виртуозном подражании живому пению соловья есть признак высокой натренированности исполнителя, но полностью отсутствует чувство, ощущение душевного порыва. И радость от подражания соловью ложна в своей сущности, ибо зачем стремиться к точности соловьиного пения, если уже есть соловей с его естественностью.

Принцип «подражания», по справедливому утверждению Гегеля, носит формальный характер, так как подражатель не ставит вопроса, чему подражать, но желает лишь **правильно подражать**. При такой постановке проблемы искусство теряет всякий смысл.

Что касается музыки, литературы, то здесь не допускается однозвучие, простое описание предметов или строительства дома подобно птичьим гнездам или муравьиным кучам. Вспомним музыкальное произведение «Полет шмеля» Н. Римского-Корсакова или увертюру Мусоргского «Рассвет над Москвой» из оперы «Хованщина», объективно и опосредованно доказывающие, что подражание может создавать не более как «технические копии» и не способно в конечном своем порыве создать подлинно художественное произведение. При этом совершенно очевидно все же есть «аргумент», который широко используют «подражатели», утверждая, что особенностью искусства неоспоримо является то, что в основе его формы часто выступают примеры из реальной жизни — изображение ее явлений характеризуется подлинной естественностью, т.е. соответствует действительности. Это понимал Гегель, указывая на эту особенность искусства — внешнее изображение предмета.

И в самом деле. В музыкальном произведении «Полет шмеля» слушатель легко угадывает предмет изображения (полет шмеля), потому что изображается нечто похожее по внешним признакам: нервозность и непредсказуемость интонации, сочетание звуков, напоминающих жужжание и т.п. Однако эти внешние признаки наполнены отношением исполнителя к произведению, его духовным настроением; всем внутренним состоянием души и музыкальной композицией раскрывается автор произведения и его исполнитель. Внешние атрибуты «украшены» внутренним состоянием композитора и исполнителя. Что касается увертюры «Рассвет над Москвой», то здесь вообще отсутствуют внешние приметы предмета, и сама музыкальная форма произведения исполнена глубоким содержательным настроением от пробуждения нового дня, выраженного му-

зыкальными образами. Здесь просто невозможно отыскать даже следы подражания, не то, что само подражание.

Словесное искусство вообще не способно к подражанию, давно отказалось от описательности. «Нарисованный мир всегда лучше», - справедливо сказал В. Аксенов в романе «Звездный билет». Как передать словами состояние вспыхнувшего в душе героя восторга, ощущение полноты счастья способом «подражания»? Зато самой образной формой с помощью языковых средств сделать это можно. Девушка вдруг поняла, что ее полюбили, и сердце ее заколотилось от нахлынувшего восторга и счастья. Здесь любые описания не смогут передать читателю состояние ее души. А содержательной форме это по плечу: «И глаза у нее стали синие-синие, как море в солнечный день», - сказал просто писатель, а чувства читателя проникновенно наполнились ответной радостью за счастье девушки. Искусство без фантазии, без чувства художника «искусство механическое», понимаемое вульгарно, на бытовом уровне, лишенное творческого вдохновения, мертво.

Такова краткая интерпретация критического отношения Гегеля к «теории подражания», к механическому изображению действительности. Но он не уделил внимание тем теориям, в которых принцип подражания никаким образом не сводился к механическому копированию действительности, а указывал на творческий характер в подходе к изображению предмета искусства. Аристотель в своей «Поэтике», рассматривая сущность трагедии, выдвигает положение о целях искусства - в «очищении человеческих чувств» и в ощущении высокого наслаждения не от подражания-копирования, а от «очеловечивания человека», т.е. трагедия, вызывая страх или гнев, сострадание или отвращение, понуждает зрителя (стало быть - и читателя) переживать острое душевное волнение. Тем самым она как бы «очищаясь душой», возвышает в человеке истинно человеческое. Поэзия в присущей ей образной форме освещает вероятное или возможное, раскрывает необходимое и существенное в жизни и делает это в таких твор-

чески возможных формах, что изображаемое вовсе не является механической копией, а творческим завершённым актом. Положения Аристотеля, разработанные в его «учении о катарсисе», провозглашают мысль о том, что цель искусства – не в удовлетворении творца прекрасного своей способностью точно копировать предмет изображения, а в познании предмета и раскрытии в нём сущего (катарсис – от греч. katharsis, т.е. очищение. Этот термин использован Аристотелем в учении о трагедии). Говоря об источниках появления искусства, Аристотель связывал выдвигаемый им в качестве одного из источников «инстинкт подражания» с другим инстинктом – стремлением людей к познанию жизни и ее изображению.

Предметом поэзии Аристотель считал человека. Разъясняя эту точку зрения, философ писал, что она – поэзия может в соответствии с действительностью представлять характер человека в трех измерениях: или такой, какой он есть в жизни; или хуже, чем он есть; или лучше, чем он видится в реальности. Все зависит от познания характера, постижения его особенностей поведения в жизни и задач, которые ставит перед собой творец прекрасного.

Такова сущность понимания целей поэзии Аристотелем, который не отвергал «теорию подражания» в целом, но рассматривал ее с точки зрения творческого подхода художника слова к изображению действительной жизни. Здесь речь идет не о механическом подражании, а о его творческой наполненности. Аристотель в своих воззрениях на сущность этой теории имел множество сторонников и последователей. К примеру, в эпоху Возрождения передовая эстетическая мысль утверждала принципы не механистического, а **творческого подражания искусства** действительности. Леонардо да Винчи – один из лучших представителей эстетики эпохи Возрождения осуждал механических подражателей действительности, которые не обладали способностью глубокого познания существенных черт и свойств предметов изображения. Лео-

нардо да Винчи горячо отстаивал идею художественного познания действительности и утверждал большую роль познания жизни в изображении предмета искусства. Так **механическая «теория подражания»** вызрела в **«творческую теорию подражания»**, горячо поддержанную замечательным философом и искусствоведом эпохи Просвещения Лессингом, который в таком подходе художников к предмету изображения видел мощное средство духовного обогащения людей. Он справедливо полагал, что мастера поэтического слова обязаны «познавать человека и себя самих, обращать внимание на наши чувства, исследовать и любить во всем самые прямые и кратчайшие пути, указываемые природой, судить о каждой вещи по ее назначению».

Исходным материалом для этого верного во всех отношениях суждения Лессинга послужили произведения крупнейшего древнегреческого писателя Еврипида.

Словесное искусство – литература, – по Лессингу, «более действенно по характеру подражания», чем другие виды искусства (живопись, музыка, ваение, архитектура и т.п.), представляет собой довольно гибкую форму отражения действительной жизни, и потому ее назначение – в раскрытии характера своего времени, в духовном обогащении и нравственном «очищении человечества». А это возможно, по Лессингу, когда словесное искусство выступает в роли активного «воспроизводителя» реальной действительности, соотносимой с идейно-нравственными запросами читателя.

Таким образом, «теория подражания», исповедуемая мыслителями трех различных эпох – Аристотелем, Леонардо да Винчи, Лессингом, (хотя они вкладывали в нее совершенно иной смысл), раскритикованная Гегелем, попутно несправедливо причислившим к «теории подражания» и суждения Аристотеля и Лессинга, - переходит в новую и более жизненную фазу понимания назначения словесного искусства. Их взгляды и суждения о литературе укладываются в «теорию творческого подражания», которая по своей сути и значению выступает предтечей той теории воспроизведения действительности литерату-

рой, разработку которой завершили классики русской эстетической мысли — В.Г.Белинский, Н.А.Добролюбов, Д.И.Писарев и др.

При всем этом положительно научном «теория творческого подражания» все же не ответила на один из важнейших вопросов — назначение искусства и литературы, которое, благодаря учению Аристотеля и Лессинга во многом прояснена. Теоретические суждения Аристотеля о катарсисе и учение Лессинга о роли искусства и литературы в воспитании человека есть первооснова понимания социально-нравственной роли художественных произведений. По Аристотелю, трагедия, вызывая чувство страха, гнева или сострадания, побуждает зрителя переживать душевное волнение, тем самым как бы очищая душу, возвышая и воспитывая ее.

Слабость учения того и другого о цели и назначении искусства и литературы — в их отвлеченности от результатов творческой конкретности, допускающей какие угодно толкования, приспособлявая к своим суждениям, порой значительно расходившимся. И, пожалуй, прав Гегель в том, что сформулированные Аристотелем и Лессингом цели и назначение искусства и литературы лишены четкой определенности в самом содержании.

По проблемам цели и назначения искусства и литературы более определенно выступили классики немецкой философии, эстетическая концепция которых заслуживает того, чтобы на ней задержать внимание. Философ Кант находил цели искусства и литературы в «воплощении человеческого идеала», мыслимого им как «примиренное единство разумного и чувственного, свободного и необходимого». В духе этой кантовской эстетической концепции выступил известный философ и поэт Ф.Шиллер, который недвусмысленно подчеркивал, что цель искусства — в его активном участии в эстетическом и социально-нравственном воспитании «конкретно-исторического человека, живущего в эпоху своего времени и отражающего своими формами поведения и восприятия всего своеобразия мира также своего времени».

И многовековой опыт реалистического искусства Востока и Запада подтверждает ту мысль, что искусство в той или иной мере - опосредованно или непосредственно выполняло свою очень важную воспитательную функцию совершенствования человека, очищения его сущности от порочного, безнравственного, аморального, т.е. формирования «идеального человека».

Проблемы целей и назначения искусства и литературы волновали и русских классиков эстетической мысли XIX века – Белинского, Добролюбова, Писарева, Чернышевского, а также великих художников - Пушкина, Гоголя, Салтыкова-Щедрина и др. Вслед за Аристотелем и Лессингом они признавали главным предметом литературы человека, его сущность со всем человеческим идеальным, добродетельным и порочным; в их эстетической концепции человека: признание истинной цели и назначения литературы – в формировании духовно богатой личности и воспитании в человеке высоких социально-нравственных идеалов. Это и определило ряд научных положений, закрепленных в различных статьях, дневниковых записях и публичных выступлениях.

Классики русской эстетической мысли, определяя цели и назначение искусства, исходили из того, что художественное творчество служит обществу, а не отдельной личности, не частному лицу, даже если это лицо – великий гений Эйнштейна, Королева, Сахарова, Курчатова, Менделеева творило не для себя лично, но для своей страны, для общества. Результаты их труда переросли в общечеловеческие ценности.

Равновелики и творения в области искусства и литературы реалистического направления – и это особо подчеркнем: реалистическое направление всегда служит людям, в целом – всему обществу. «Литература никогда не была личным делом Стендаля или Льва Толстого», - писал М.Горький; он создавал свои бессмертные произведения («Старуха Изергиль», «Жизнь Клима Самгина», «Васса Железнова») для своего народа. Литература, по Горькому, всегда дело эпохи, страны. Существует литература

древних греков и римлян, итальянского Возрождения, Елизаветинской эпохи, литература декаданса, символистов, но никто не говорит о литературе Эсхила, Шекспира, Данте и т.д. Несмотря на изумительное разнообразие типов русских литераторов XIX-XX столетий, «мы все-таки говорим о литературе, как об искусстве, отражающем драмы, трагикомедии и романы эпохи, а не как о литературе единиц – Пушкина, Гоголя, Лескова, Чехова» (Горький М. Собр. соч. в 30-ти томах. – т.26, с.49). И если в литературоведческих трудах обычно употребляются такие определения, как поэзия Пушкина, драматургия Леонова или проза Шукшина, публицистика Распутина, Овечкина, то здесь усматривается известная терминологическая условность – смешение частного и общего. Впрочем, – это общепринято и сомнений не вызывает. Однако в принципе любая литература любого исторического периода несет в себе какой-то мощный или малый идеологический заряд, даже если кто-то считает, что литература всегда деидеологизирована. Искусство, лишенное какой бы то ни было идеи, утрачивает в себе одно из ценнейших свойств литературы – свойство общезначимости и всеобщности.

Общественное сознание никогда не бывает однородным, ибо активные люди в нем – одни стереотипно мыслящие, другие – здравомыслящие, третьи – оригинально мыслящие, что и обуславливает извечную борьбу мнений, суждений, оценок. Вся многовековая история искусства, история философии, история естественных, точных наук свидетельствуют об извечной, никогда не затухающей борьбе за утверждение оригинальных концепций; новатор и консерватор – понятия столь подвижные, что нередко переходят одно в другое. Великие новаторы в живописи – Леонардо да Винчи, Рафаэль, Рублев, Репин, в литературе – Еврипид, Гомер, Шекспир, Ломоносов, Пушкин, Гоголь, Маяковский, Блок, в музыке – Бах, Бетховен, Чайковский и т.д. и т.п. – были великими новаторами. С точки зрения законов истории искусства все они являются новаторами своей современности. Однако если кто-то захочет ныне создавать произведения искус-



ства в их духе, в их манере творческого письма, то неизбежно окажется в числе консерваторов, в лучшем случае бледным подражателем, ибо такое произведение будет лишено современного общественного интереса. Каждый автор всегда предстает как «человек определенной среды и эпохи» (М.Горький), в которых – извечная, незатухающая борьба идей, взглядов, мировоззрений, творческих концепций. Под влиянием – и это объективно- такой борьбы складывается богатейший художественный опыт, характеризующийся идейно-общественной разнородностью.

Однако в каждом историческом периоде господствуют те или иные идеи, те или иные тенденции, те или иные творческие концепции. К примеру, со второй половины XIX века и вплоть до 90-х годов XX столетия жила в обществе общепризнанная идея, что литература есть источник знаний, «учебник жизни» (Н.Г Чернышевский); в 90-е годы минувшего XX века эта идея многими ставится под сомнение. Л.Петрушевская, Т.Толстая и другие современные писатели утверждают, что «литература не должна быть лишь отражением действительности», что литература не является «учебником жизни». А в не столь отдаленное время в общественном сознании бытовало мнение о том, что «поэт в России больше, чем поэт», что святая святых его обязанность – правдиво отражать действительность, а литература должна быть общезначимой и общеинтересной. «Произведение не существует, если оно не имеет общественного интереса, – особо подчеркивал К.Федин. – Я пишу потому, что живу в обществе. Быть нужным своему времени, своему обществу, своему народу – вот зачем я пишу».

Идейно-эстетическая позиция мастера художественного слова в зависимости от ее общественного характера по-разному влияет на все стороны его творчества. Господствующее общественное сознание в значительной мере влияет на мировоззрение творца прекрасного, который, по словам Гоголя, является «разрешителем современных вопросов» и в то же время – рупором господствующей в

обществе идейности. Вспомним, образ Фигаро в «Севильском цирюльнике» и в «Женитьбе Фигаро» Бомарше внушал людям «третьего сословия» уверенность в превосходстве их сил над силами отживающей абсолютной монархии, вносил в их сознание чувство «демократического оптимизма». А он, Бомарше, творил в канун Французской революции 1789 года, и естественно то, что в своих произведениях он отражал тенденции своего времени, а его образ Фигаро выражал радикальные устремления «третьего сословия» именно в тот исторический период. «Кнутотом иссеченная муза» Н.А. Некрасова утверждала высокую гражданственность, звала к переустройству жизни, отражая то общественное сознание, которое господствовало в умах демократически настроенной значительной части интеллигенции.

Выражая в характерах героев свои общественные симпатии или антипатии, мастер художественного слова в своих произведениях всегда пытается спонтанно или намеренно внушить читателю те идеи, которыми живет общество и которые являются сущностью мировоззрения художника. И тем не менее даже в стабильном обществе всегда есть место для идейных брожений, что и обуславливает извечную борьбу общественно значимых концепций, философских взглядов, социальных подвижек в обществе. А это все находит художественное отражение в искусстве и литературе. Не избежал этого и весь наш неспокойный XX век. Рядом с М. Горьким, Л. Леоновым, М. Шолоховым, В. Маяковским, К. Фединим, К. Симоновым, В. Федоровым, в произведениях которых высокохудожественно отражалось господствующее общественное сознание, творили не менее талантливые М. Булгаков, Б. Пастернак, А. Ахматова, А. Платонов, В. Быков, Ф. Абрамов несколько позже — В. Аксенов, А. Битов, В. Распутин, Ф. Искандер, в произведениях которых художественно отражались иные социально-нравственные приоритеты, другое, негосподствующее, общественное сознание, противоречащее господствующему. И те и другие высокохудожественно, философски емко огибразжали реальный

современный, всегда противоречивый мир. Одни его воспевали, другие отрицали. «Отнимите у этих гениев их современность – и вы у них отнимете их искусство» (К. Федин).

Реалистическое искусство как «учебник жизни» исповедует три важных концепции – правдивое воспроизведение жизни, вдумчивое, взвешенное объяснение жизненных явлений и свой субъективно-объективный приговор над ними. Изображение объективной сущности явлений и предметов жизни в произведениях искусства всегда органически сочетается с субъективным пониманием и оценкой их творцами прекрасного. Реалистическая литература как «учебник жизни» своим познанием и отображением мира и человека в нем, своими художественными оценками побуждает читателя к активному отношению к действительности, опосредованно указывает человеку пути к самосовершенствованию, учит, как жить и во имя чего жить. В этом – одно из важнейших назначений реалистической литературы.

## Глава II

### СПЕЦИФИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА НАУКИ И ИСКУССТВА

Слово «наука» многозначно. Сам термин «наука» употребляется в различных значениях. Есть науки естественные, есть гуманитарные. В одних источниках наука – обширная сфера человеческой деятельности; в других – наука одна из форм общественного сознания, дающая объективную картину мира; в третьих – система знаний о законах развития природы и общества. При всем многообразии формулировок, определений, толкований термина «наука», ее рабочие функции сводятся к следующему: 1) осмысление и описание различных явлений действительности – живой или «окаменевшей» в историческом времени; 2) выработка теоретической системы на основе полученных объективных знаний в ходе изучения и осмысления явлений действительности во времени и пространстве; 3) определение многообразия отраслей знания, изучающих объективные законы существования, движения и развития предметов, процессов и явлений, на основе изучения их качественного многообразия; 4) в соответствии с различными знаниями происходит деление на **естественные науки** (физико-математическая, химическая, биологическая и др.) и **общественные науки** (философия, политическая экономия, история, литературоведение, языкознание, право, религия, культурология и др.). Особо следует сказать о науках фундаментальных, для которых нет предела теоретического познания мира.

Происхождение науки в широком понимании этого термина связано прежде всего с запросами материальной, практической жизни людей; постепенное накопление знаний о различных сторонах действительности и широкое

---

их использование человеком в своей общественной жизнедеятельности привело к тому, что наука стала производительной силой. Отсюда и прямые цели науки — выявление, осмысление, описание, объяснение и прогнозирование процессов и явлений действительности, теоретическое обоснование тех закономерностей, по которым развивается общество, производительные силы, сами отраслевые науки, литература и искусство.

**Искусство и наука — понятия и образы.** Жизнь людей, их взаимоотношения, внутренний мир человека, картины природы — область художественной литературы. В чем особенности и специфические свойства искусства и литературы, отличающихся от науки и других форм общественного сознания?

Наука использует отвлеченные понятия, выражает познанное с помощью формул, определений, цифровых выкладок, статистических данных; искусство выражает познанное через систему образов, широко используя художественный вымысел, систему изобразительно-выразительных средств. Наука познает и описывает, искусство познает и изображает; наука доказывает, искусство показывает, но оба убеждают (Белинский).

На эти специфические свойства произведений искусства впервые обратили внимание древнегреческие философы Платон и Аристотель. Их взгляды на этот счет рассмотрены нами в разделе «Общие свойства художественной литературы».

К проблеме определения искусства как специфической формы познания и отображения обращались и многие другие мыслители — Лессинг, Дидро, Руссо, Вольтер, Ломоносов, Тредиаковский и др. Не обошли вниманием эту проблему и классики русской литературной критики XIX века. Белинский, например, рассматривая различия между наукой и литературой, подчеркивал, что наука «говорит силлогизмами, поэт — образами и картинами... Политико-эконом, вооружаясь статистическими числами, доказывает, действуя на ум своих читателей или слушателей. Поэт, вооружаясь живым и ярким изображе-

нием действительности, показывает в верной картине, действуя на фантазию своих читателей... Один доказывает, другой показывает, и оба убеждают, только один логическими доводами, другой картинами».

Л. Толстой утверждал, что суть искусства еще и в передаче художником испытанных им чувств; словесное искусство выражает не только чувства, но и мысли художника и выражает их «в живых образах».

Так что же такое **образы** и в чем их отличие от **силлогизмов** (рассуждений, логических доказательств, умозаключений, формул)? В сущности те и другие — есть средство познания и отражения реальной действительности в сознании людей.

Все эти существенные особенности — достояние каждого человека и человечества в целом. Люди, принадлежащие к тем или иным обществам или народам, естественно, отражают в себе их общие черты и особенности (обычаи, традиции, мораль и т.п.). И в то же время каждый человек обладает и рядом своих индивидуальных черт характера, привычек, убеждений, деловых способностей. Иными словами, общие родо-корневые, генетически устойчивые свойства людей взаимосвязаны и с сугубо индивидуальными особенностями каждого. Диапазон человеческих индивидуальностей столь широк, что, на первый взгляд, кажется просто безграничным. По умственным, деловым, организаторским или исполнительским способностям люди раскрывают себя в ходе трудовой деятельности. Одни на века оставляют свои имена в бронзе и граните, другие, прожив свою жизнь в трудах и заботах, бесследно исчезают из памяти человечества: каждому свое, каждому по заслугам.

Великое изобретение колеса и лопаты, равно как и теории относительности, созданной великим Эйнштейном, учение Павлова о рефлексах, учение Дарвина о естественном видовом отборе, открытие физических законов Ньютоном, химической таблицы Менделеевым или исследование скорости света, кланирование животного, а теперь и человека, научные открытия ботаника Вавилова, геолога Вернадского, астронома Мирзо Улугбека,

естествоиспытателей Ломоносова, Попова, Циолковского – достояние всего человечества. Однако его же достояние – и ложное учение Лысенко, и чудовищное в своей античеловеческой сути изобретение ядерной бомбы, химического и бактериологического оружия. Свободно творящий человек – велик и ничтожен в своих открытиях.

Собственно всем этим характеризуется и искусство, творцами которого выступают люди, одаренные великим талантом, гениальными способностями. «Пятерница» Навои и трагедии Шекспира, «Седьмая симфония» Шостаковича, «Слово о полку Игореве», балет Чайковского «Лебединое озеро» и «Божественная комедия» Данте, «Евгений Онегин» Пушкина и «Три богатыря» Васнецова и «Девятый вал» Айвазовского, «Война и мир» Толстого и «Тихий Дон» Шолохова, «Белая гвардия» Булгакова и «Реквием» Ахматовой – все эти и тысячи других мирового класса произведений созданы в разные исторические периоды и являются общечеловеческим достоянием, гордостью и славой народов, к которым принадлежат их авторы.

И для науки, и для искусства подобного рода явления – типические; они располагаются на одной вертикали, но на разных уровнях общечеловеческих ценностей.

Искусство как одна из форм общественного сознания и как один из видов человеческой деятельности в духовной и культурной области служит и средством познания жизни и средством влияния на разум и чувства людей. Наука также есть одна из форм общественного сознания, ее деятельность – в объективном познании картины мира, в систематизации знаний о законах развития природы, общества и человека в их сферах. И в той и другой формах общественного сознания свои причины возникновения и происхождения и своя история возникновения и развития. Нас же интересуют причины и история происхождения, становления и развития искусства и литературы и их виды.

**Происхождение искусства и его видов.** В ранний период, в родоплеменных условиях жизни людей произведения искусства в представлениях и формах того времени,

специфика их содержания и формы находились в тесной связи с предметно-конкретными особенностями первобытного общественного сознания. Произведения искусства в простейших формах отражали неписанные «законы» жизнедеятельности людей в виде мифических, морально-поучительных, полуфантастических преданий из исторического опыта родов и племен. Такое искусство в современной науке о нем обозначено термином «**синкретизм**»; а первобытное художественное творчество называется **синкретическим**.

Основными предметами и объектами синкретического сознания, выражавшегося в конкретном изображении того, чем занимались первобытные люди — охота, собирание плодов, коллективная защита от агрессивных хищных зверей, борьба с грозными проявлениями природы — наводнениями, грозами, землетрясениями; наблюдение и отражение в сознании восхода и захода солнца, луны и т. п.

Своеобразны были и изобразительные средства в синкретическом искусстве. В первобытном обществе люди творческого склада еще не умели мыслить образами в нашем понимании этого термина. Мы понимаем образ как воспроизведение осознанного художником жизненного явления с помощью тех или иных материальных или словесных средств, цветовых знаков, систем звуков, очертаний, красок и т. п. Образ воспроизводит жизнь в ее **отдельных** явлениях и в том единстве и взаимопроникновении их общих и индивидуальных черт, которое существует в явлениях самой действительности. В те далекие времена люди еще не умели мыслить отвлеченными понятиями, вычленять в явлениях действительности из общего индивидуальное или в индивидуальном находить черты общего. Люди мыслили, скажем, о животных вообще, представляли каждый звериный род в виде одного зверя, наиболее крупного, самого большого: все слоны или газели представлялись ими как один слон или одна газель. Только этим и отличали род от индивидуальной особи.

Преувеличенное представление общего в единичном было вызвано рядом причин и полной зависимостью



человека от природы. Преувеличивая в своем воображении силу, размеры, значительность явлений, они бессознательно занимались типизацией явлений окружающего мира, т. е. создавали образы. Такая образность характерна была для первобытного человека и, естественно, для синкретического творчества, в основе которого лежали связи с магией, мифами, фантастическими преданиями. Люди тех времен полагали, что животные обладают таким же уровнем сознания и сознательности как и они сами. Во всяком случае творцы первобытного искусства, отражая в произведениях уровень своего сознания, убеждали людей в этом в большей степени, чем это проявлялось в «потребителях» их искусства — в людях. Особенностью первобытного мышления был тот антропоморфизм (донаучное представление о том, что животные, растения и явления неживой природы обладают человеческими свойствами — мыслями, чувствами, волей), в основе которого лежало понимание человеком жизни животных, сходной (или тождественной) с человеческой жизнью. Они полагали, что природа (животные, растения, дождь, ветер и т. п.) обладают той же сознательностью и тем же уровнем сознания, что и люди, способна думать, размышлять и совершать действия по расчету, по обдуманному намерению, или сознательно помогая людям, или сознательно вредя им: в зависимости от отношения к человеку, от настроения. Грозовая молния устраивает лесное пожарище или убивает человека — намеренно; разобиженный на людей тигр разрывает человека на куски, поедает его — намеренно; река поглощает человека в своем бурлящем потоке — намеренно; гора, взбешенная извержением, потоком всепоглощающей раскаленной лавы — действует также намеренно.

Все это и закрепляло в сознании людей мысль о прямой их зависимости от «капризов» природы, которую и боялись, и искали способы благоприятного к ним ее расположения, а значит и ее покровительства.

Вспомним по случаю произведение Арсеньева «Дерсу Узала», в котором главный герой «человек—природа». Дерсу

видел в таежном тигре тоже человека и разговаривал с ним как себе равным, «уговаривал» его не вредить людям в отряде путешественников. Образ Дерсу-Узала — реальный образ, списанный с реального прототипа — таежного охотника, не «подпорченного» цивилизацией. Такой какого Арсеньев встретил в таежной глухомани дальневосточного края России и изучил его облик и характер в ходе научной экспедиции. Дерсу-Узала — след из далеких эпох первобытного человека, заменившего копье на ружье, но сохранившего в своем сознании морально-нравственный уклад «первобытного» лесного человека. Не причинять зла тигру, а упросить его сделать добро — оставить людей в покое; и он — тигр — непременно сделает то, что хочет человек, то есть Дерсу-Узала.

Именно этим объясняется то обстоятельство, что люди в борьбе с природой, ее намерениями широко использовали всевозможные заклинания, приемы магии, которые рассматривались как выражение веры в то, что магическим заклинанием можно вызвать покровительственные действия природы. Это нашло свое непосредственное отражение в первобытном искусстве. Творцы его перед охотой рисовали зверей, убажывая их «самолюбие», вырезали из камня их фигуры; в ритуальных танцах подражали их телодвижениям, как бы подчеркивая кровное родство бизонов или оленей, с которыми непременно встретятся на охоте; они верили, что истоки их рода, племени — от каких-то лесных или степных животных.

Следы искусства тех времен находим в наскальных рисунках, дошедших до нас в своем первоначальном качестве, в народных танцах; некоторые наиболее выразительные элементы сохранились в них и теперь. В устном народном поэтическом творчестве до сих пор живут некоторые речевые и образные элементы древнейших сказок о животных, дошедшие до нас из глубин веков. В них олицетворяются, очеловечиваются, типизируются ведущие черты характера: страшный волк, хитрая лиса, коварная или мудрая змея, трусливый заяц, добродушный, рассудительный барсук, неуклюжий увалень медведь. Некоторые мифологические существа наделялись сверхъес-

тественной силой, сверхъестественными свойствами разума – добротой, злом, коварством (например, дракон, Змей Горыныч, Кашей Бессмертный, вампир и т. п. )

Приводить примеры постепенного развития искусств от древнейших времен можно бы бесконечно долго. Подчеркнем только то, что в седой древности на стадии охотничьего производства, затем первоначального земледелия, продолжавшееся, постепенно развиваясь, многие тысячи лет, люди учились создавать словесные, скульптурные и графические изображения реальной жизни, требовавшие определенного «мастерства» и осмысления изображаемого по древним неписаным «законам красоты».

Однако все это было еще не искусство, не «художественное творчество» в современном понимании, а отражение раннего синкретического сознания. Но историческая и эстетическая ценность синкретизма очевидна, ибо на его основе в последующие тысячелетия и стали развиваться различные виды искусств – живопись и скульптура, сценические действия, художественная словесность, музыка и др.

Переход человека к земледелию и скотоводству вызвал более высокую ступень развития общества, которая также продолжалась тысячи лет. Новые средства производства продуктов питания и иных материальных ценностей – одежды, обуви, домашней утвари и т. п. повлияли на рост человеческого сознания, возродили и новые людские заботы: разведение и выпас домашних животных, обработка земли: вовремя вспахать и посеять, вовремя убрать урожай, найти способ его хранения, выращивание полезных растений; возросло и отношение людей к явлениям природы. Теперь человек в своем труде учитывал времена года и периоды роста, а затем созревание посаженных растений, время и периоды размножения скота и т. д.

Явления природы – дождь, тепло, холод, день, ночь, восход и заход солнца и т.п. – воспринимались как воплощение каких-то невидимых могучих сил, действующих на человека и окружающий его мир, и воспринимались

как высшие живые существа — боги. И как следствие образуются разные мифы о могучих божествах. Например, Бог Дионис у древних греков — покровитель растений и Бог Зевс — громовержец, «хозяин» дождей, он же и владыка войн. Появляются и полубоги — титаны, олицетворяющие земные силы природы.

На этой новой ступени развития, когда роды, разрастаясь, образовывали более многочисленные коллективы — племена — росли потребности в новых плодородных землях, расширялись запросы в увеличении пастбищ, что приводило к стремлению насильственного захвата земель у других племен. А это, в свою очередь, порождало вражду между племенами, их отчужденность.

Из числа родовых вожаков выделялись наиболее зрелые и мудрые люди и становились вождями племен, присваивавшими себе право власти и руководившими всей жизнью племени и, естественно, присваивающими себе большую часть военной добычи. Так сформировалась военная аристократия, укреплялась политика наследственности в замещении «должностей» вплоть до назначения вождей — «наследников» различных богов природы, которые якобы помогали им одерживать победы на войне.

Изменились смысл и формы магических заклинаний. Теперь люди заклинали не только удачную охоту, как это было прежде, но и приход весны с хорошей погодой, обеспечивающей обильное домашних животных и обуславливающей хороший урожай растений. Усложнились и сами формы магических заклинаний, сформировались магические обряды, ритуалы жертвоприношений богам плодородия, весенние хороводы перед началом выгона скота на пастбища, военные «игры» перед походами на соседние племена; дикая подражательная пляска трансформировалась в хорошо организованный обрядовый хоровод с коллективной пляской и пением.

Все эти новые и усложненные формы обрядового искусства хотя еще синкретического свойства, но уже требовали более высокого творческого начала.

Теперь магические песни-пляски, закливающие богатый урожай или крупную военную победу, обрели более

усложненную, эстетически совершенную по тем временам форму с элементами вокального исполнения и танцевальной усложненностью и выразительностью сюжетно обозначенных движений.

В обрядовой преимущественно хоровой песне-пляске образовался индивидуально исполняемый запев, сообщающий в единстве слова и мелодии о том, какие события или явления природы желательны для слушателей-зрителей. Исполнителем запева, как правило, был сам руководитель хора («корифей»), в унисон которому хор отвечал припевом, выражавшим одобрительный отклик хорового коллектива песни-пляски на изображаемое в запеве корифеем.

Так зарождались первоначальные формы драматургии когда «корифей» свои сообщения (богам или каким-то невидимым, но могущественным силам) о желанных событиях и явлениях природы сопровождает пантомимическими действиями и эмоционально окрашенной речью и розыгрышем в лицах перед хором, усиливающим эмоционально-чувственное восприятие речи и мелодии. Так в древнегреческой первоначальной обрядовой «драматургии», в Афинах, корифей весеннего обрядового хоровода разыгрывал миф сначала о гибели «бога» Диониса, затем о его воскресении. Но теперь это уже не бог в первоначальном восприятии, а образ козла – животное, которое в те далекие времена считалось самым «плодовитым» из домашнего скота. Корифей в таких случаях надевал на себя козлиную шкуру, это делали и исполнители – хоровики и плясуны. Такое обрядовое действие стало называться «трагедией» (греч. *tragos* – козел, *ode* - песня).

Запевы корифеев постепенно усложнялись, наполнялись большим и более глубоким смыслом и содержанием, торжественностью и героическим пафосом. Теперь запевы стали обретать такую самостоятельность, что их часто исполняли вне хора, отдельно, без сопровождения хорового припева. Так появились певцы-сказители, которые были не связаны с обрядовым хоровым действием. Они совершенствовали свое песенное повествование, наполняя его более выразительной образностью. Содержание и форма

повествовательной песни переходила в разряд «эпической песни», в которой главной фигурой становился тип воина-богатыря исключительной силы и особой доблести и отваги.

Рост сознания людей, более высокая степень их культуры и **требовали** от певцов-сказителей развития их песенного и сказового содержания. Отвечая этим требованиям, многие певцы-сказители стали соединять, т. е. спевать несколько близких по смыслу и тематике и связанных с одним героем песен в одно целое. Так на заре европейской цивилизации возникли первые крупные виды произведений песенного «жанра», названные древними греками «эпопеями». Творцов этого искусства древние греки стали называть «рапсодами», т. е. сшивателями, соединителями отдельных песен в одно целое произведение. Многие ученые полагают, что самым выдающимся «рапсодом» был в древнегреческом искусстве Гомер — автор замечательных песенных «эпопей» «Илиады» и «Одиссеи». И следует заметить, что эти два произведения, дошедшие до нас, в шестом веке до нашей эры были переработаны в поэмы — в композиционно цельные художественные произведения повествовательных форм, наделенных особой поэтической ритмикой.

Мифологические и тотемистические сказы и сказки о «реальной» жизни, различные военные сказания о великих доблестях сильных духом героев постепенно стали обретать такие повествовательные эпические формы, которым и дали общее название — **проза**.

А обрядовые песни, в которых запев корифея становился как бы рассказом о событиях и явлениях природы, а припев хоровиков перерождался в словесно-эмоциональную и интонационно-ритмическую форму. Припев, таким образом, превращался в законченную по смыслу и содержанию форму — в строфу, являя собой нечто такое эстетически новое, которое постепенно переросло в **лирическую поэзию**.

Такие произведения часто исполнялись отдельно от хора как самостоятельные, наполненные новым содержанием, отображающим или трудовые коллективные процессы зем-

ледельческих и домашних, бытовых работ или типовые моменты в жизни военных дружин, например, передавая ритмику движения отряда на марше при ее коллективном исполнении. Так возникли трудовые, военные, семейно-бытовые песни. А с возникновением письменности песенная словесность стала отделяться от мелодии и записываться, превращаясь в литературную поэзию – лирику.

При всем этом очевидном поступательном развитии словесно-хорового, обрядового искусства, оно все еще оставалось синкретическим, т. е. не художественным творчеством в нашем понимании. Даже такие выдающиеся для того времени произведения древнегреческого народного эпоса, как «Илиада» и «Одиссея», созданные в восьмом веке до нашей эры и переработанные спустя два века в поэмы, содержат в себе черты синкретического творчества. В них гиперболически «обрисованные» военные подвиги, совершаемые с помощью богов, вождей ахейских и троянских племен, изображение олимпийских богов, покровительствующих героям в их войнах и скитаниях, и сказочные нимфы, и морские чудовища и увлекательные, полные чудес, приключения странствующего героя (Одиссея) по неведомым ему морям и землям. И все это воспринималось древними греками как правдивое воспроизведение жизни, как правдивое повествование о том, что происходило на самом деле.

Синкретическое творчество эпох «детского человеческого общества» подготавливало «почву» для истинно художественного творчества, которое развивалось с ростом и формированием эстетического сознания и обогащалось представлениями и понятиями о духовной жизни и культуре человечества в недрах позднего синкретизма возникли трагедии, эпопеи и другие виды песенного «жанра».

**Формирование, становление и развитие художественного творчества.** Литературоведов больше всего интересуют процессы исторического движения литературы как вида искусства, хотя и другие его формы равновелико важны и ценны в духовной жизни общества – музыка, живопись, скульптура, архитектура, графика, кинематограф,

цирк, балет и др. Ни в коем случае не умаляя значения этих видов искусства, задержим внимание на литературно-художественном развитии.

Литература унаследовала от первобытного синкретического творчества элементы образности, ритмики, типизации, некоторые принципы образного обобщения жизненных явлений. Синкретическое искусство отразило в себе общий уровень фантастического, мифологического мирозерцания и мировосприятия. Это искусство еще не было выражением идейно-эмоционального, психологически чувственного осмысления и изображения действительности; оно не способно было освещать в своих произведениях внутренние противоречия в резко изменившемся обществе и человека в нем со всеми его противоречиями и богатейшим внутренним миром.

Возникновение обществ с государственным устройством, где военные дружины стали выполнять государственно-охранительные функции с формами принуждения и насилия. В общественном устройстве произошли процессы разделения труда, вызванные новыми формами производства различных материальных ценностей: наметилось и стало развиваться промышленное производство; значительную роль стали играть ремесленники (рабочие), крестьяне, особенно государственные служащие.

Образовавшееся мощное государственное устройство со всеми его властными, идеологическими структурами совершенно изменило и усложнило духовную жизнь всего общества. Искусство и литература из синкретического состояния переросли в истинно художественное творчество. Наиболее творчески одаренные люди стали создавать произведения гражданской направленности, выражающие идеи социально-нравственного порядка, эмоционально страстно, искренне осуждая или поощряя людей, принадлежащих к разным социальным слоям, проповедуя при этом то или иное гражданское мироустройство.

С государственным построением общества, с его социальным расслоением в корне изменились и усложнились культура и духовная жизнь общества. Люди, наиболее активные и одаренные природой образным мышлением бо-



лее высокого уровня, чем в эпоху синкретизма, стали создавать такие художественно-литературные произведения, специфика которых в принципе отличалась от «литературы» синкретизма. Однако приемы типизации явлений жизни, выражающие теперь новое содержание, уже были не стихийные, как в синкретическом образном творчестве, а осознаны авторами и возведены в новые принципы типизации. В духовную и культурную жизнь общества влились люди профессионально более зрелого склада: писатели, драматурги, поэты, привнесшие в свое творчество принципы не стихийной, а **осознанной типизации**. Обозначился и определился главный предмет литературы – человек, социально значимый характер, индивидуальная личность, воплощающая в своем облике те или иные общие черты.

В древней русской литературе появилась героическая повесть «Слово о полку Игореве» – собственно художественное произведение, в котором изображены личности социального характера – пылкий, нетерпеливый, высокого самомнения о себе князь Игорь, пытавшийся в одиночку, без союзников победить половцев. Венец славы, о котором он мечтал, обернулся позорным пленом. Игорь погубил свое войско в неравном сражении с половцами. Князь Святослав, стремившийся не к личной славе, пытался объединить дружины русских князей в мощное национальное войско для борьбы с врагами Руси, обрел народную славу мудрого полководца.

В Древней Греции на основе обрядовых дионисийских трагедий появились новые – собственно художественные – трагедии высокого эстетического и социального значения. В их содержании – противопоставление героев с разными морально-нравственными принципами и с разным пониманием гражданского долга. К примеру, в трагедии «Антигона» Софокл изображает и противопоставляет характеры царя Креонта города Фив, олицетворяющего личность нового, государственного устройства, и Антигоны – героини, олицетворяющей старые родовые нравственные устои. Следуя своим нравственным принципам, она нарушает распоряжение царя, противоречащее этим ро-

доплеменным принципам. Разгневанный Креонт казнит Антигону. Но будучи сам человеком с ведущими чертами социального характера и в то же время со своими индивидуальными чертами натуры, не лишенной внутренних противоречий, раскаивается в содеянном. И эта его царская жестокость и человеческая сострадательность в конечном итоге приводят к тому, что возмездие за содеянное им злодеяние приходит свыше — от богов: гибнут члены его семьи.

Обращают на себя внимание художественно зрелые комедии Плавта, в которых противопоставляются герои с разным социальным положением и разных морально-нравственных убеждений и устремлений. В комедии «Клад» изображается бедняк Эквилон, скупость и совестливость которого так велики, что он скрывает от всех найденный им горшок с золотом и мучается от внутренней борьбы двух приоритетов в его характере — скупости и совестливости. И Мегадор, лишенный совестливости и нравственных принципов, будучи очень богатым человеком, не боится злой молвы своего социального круга людей и без стеснения сватается к дочери Эквилона — человека из низшего сословия.

Собственно с комедий Плавта и начинается новая, оригинальная римская «постсинкретическая» литература более высоких художественных достоинств, в которой изображаются ведущие социальные черты характеров героев.

Приведенные примеры из русской и европейской литературы позволяют говорить о том, что специфические особенности художественных произведений раннего «постсинкретизма» уже отражали типические черты социально-нравственной жизни общества. Социальные характеры героев, их дела и мысли теперь выражали новую, весьма усложненную в сравнении с синкретическим творчеством идейно-эмоциональную содержательность. Эмоционально-нравственная оценка писателями изображаемых ими социальных характеров — важнейшая специфическая особенность художественной литературы — как древней, так и современной.

В лирической поэзии (в известном смысле как и в прозаической лирической повести, в романном лирическом отступлении) используются в основном словесно-зрительные впечатления для передачи в ритмически оформленных, мелодически наполненных образах-переживаниях поэта, вызывающих эмоционально-чувственное сопереживание читателя. Это достигается и путем раздумий поэта о явлениях жизни и в словесно-чувственных их оценках. Но это счастливое совпадение возможно только у талантливого художника; если он обладает даром глубокого и активного мирозерцания, остротой впечатлений, силой воображения и всем богатством народного и литературного языка, наконец, если он знает своего читателя, к которому обращено его поэтическое слово и в котором он видит своего истинного судью и почитателя.

В поэме «За далью - даль» Твардовский говорит о долге поэта прислушиваться к голосу народа — своего читателя, видеть в рядовом читателе и высшего ценителя, и равнодушного сопереживателя. Обращаясь с этой проблемой к собратьям по перу, Твардовский высказывает свое отношение к целям и задачам поэзии, к тем, кто претворяет эти задачи в своей лирике и к тем, кто судит о созданном поэтом по справедливости и верно, — к читателю:

*За их судом и шуткой грубой  
Ты различаешь без труда  
Одно, что дорого и любо  
Душе, мечте твоей всегда,  
Желанье той счастливой встречи  
С тобой иль с кем-нибудь иным,  
Где жар живой, правдивой речи,  
А не вранья холодный дым.  
Где все твоё незаменимо,  
И есть за что тебя любить,  
И ты тот самый, тот любимый,  
Каким ещё мечтаешь быть.*

В своей лирике Пушкин и Некрасов в трудные минуты обращались к читателю, ему поверяли свои душев-

ные мысли и чувства, ему отдавали на суровый суд свои творенья. Решительно отвергая «суд глупца и смех толпы холодной», суд так называемой «высшей знати» от литературы, Некрасов всегда с благоговением говорил о вдумчивом русском читателе, о своем справедливом судье и защитнике от нападок «глупца» и судьи «холодного».

*Но мой судья — читатель-гражданин.*

*Лишь в суд его храню слепую веру.*

*Суди же ты, кем взыскан я не в меру!*

**(«Уныние»)**

Классическая лирическая поэзия — это глубокая, искренняя любовь к своему народу и высокая ответственность перед ним, перед самим собой за то трудное счастье творца, который в час вдохновения сплавляет личное чувство, свою боль за судьбы страны и ее народа и свою любовь к сторонам самой многообразной жизни, которая — и прекрасна, и трудна, и «трагична и смешна». Изречение Е. Евтушенко о том, что современный «поэт всегда больше, чем поэт» — служит прекрасной иллюстрацией того, что классическая реалистическая поэзия равно как проза и драматургия исправно, без сбоев «работает» не только на раскрытие личных переживаний о происходящем в жизни, но и положительно влияет на общественное сознание, способствуя формированию лучших нравственно-гражданских качеств социального характера людей, за которыми закреплены и общечеловеческие права и национальные социально-значимые обязанности: права и обязанности человека — нерасчленимы, едины и общезначимы в своей человеческой сущности.

У большого таланта «высокой человечности» право творить прекрасное для людей органично сцеплено с обязанностью творить хорошо, создавать произведения, достойные самого его таланта и достойные того народа, которому принадлежит этот талант. Об этом красноречиво говорит Б. Пастернак в середине XX века.

*Цель творчества — самоотдача,*

*А не шумиха, не успех.*

*Позорно, ничего не знача,  
Быть притчей на устах у всех —*

размышляет поэт об истинных и мнимых звездах Парнаса, возводя в ранг высшей человеческой стоимости чувство меры в своих творческих оценках. Зазнайство и самозванство — не лучшие помощники в творчестве:

*Но надо жить без самозванства,  
Так жить, чтобы в конце концов  
Привлечь к себе любовь пространства,  
Услышать будущего зов.*

Слить в неразрывную связь свое право человека на творчество и святую обязанность быть всегда искренним, не лицемерить, оставаться всегда самим собой:

*И должен ни единой долькой  
Не отступить от лица,  
Но быть живым, живым и только,  
Живым и только до конца.*

Таким образом, литература как один из действенных видов искусства обладает своими специфическими особенностями и отличается от всех других форм общественного сознания — философии, естественных наук, социально-политических теорий, познающих и объясняющих мир с помощью понятий, формул и формулировок, тем, что она — литература — мыслит образами, отображает и отражает живую действительность в образной «форме жизни». Словесные образы и вымысел являются основным средством художественного творчества, воссоздающего или пересоздающего жизненную действительность в картинах с типическими характерами и типическими обстоятельствами.

Формирование специфики литературы имеет свою богатую историю. Ее специфические особенности состоят в том, что образованный читатель-зритель всегда осознает, что вся живая действительность воссоздана лишь в «форме жизни» и понимает ее как «вторую» реальность, плод

воображения художника, его вымысел, и тем не менее разумом и чувствами воспринимает произведение как правдивую «сумму реально данного» (М. Горький) – переживая, страдая и сострадавая, радуясь до слез и досадуя до гнева – прощаясь с полюбившимися героями как с близкими родными, когда дочитана последняя страница.

**Художественный образ и его свойства.** Категория художественного образа – многомерна. И прежде чем приступить к рассмотрению этой эстетической категории, заглянем в некоторые научно выверенные, признанные источники. «Литературный энциклопедический словарь» дает такое определение художественного образа: «Образ художественный – категория эстетики, характеризующая особый, присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности. Образом называют также любое явление, творчески воссозданное в художественном произведении» (Литературный энциклопедический словарь под ред. В. Кожевникова и др. – М., 1987. с. 252).

Чаще всего художественный образ – это литературный герой, персонаж или действующее лицо (в драматургии). Однако художественный образ – это и картины природы, и какая-либо вещь, и время и т.п. Само словосочетание «образ чего-либо» или «кого-либо» указывает на то, что понятие «художественный образ» вбирает в себя и его способность соотноситься и с внехудожественными факторами, явлениями. В построении художественного образа непременно и органично сцепляются, сплавляются такие два начала, как объективно-познавательное (т.е. научно точное) с субъективно-творческим (т.е. воображаемое, возможное). Специфика образа всегда сопряжена и соотносима с двумя сферами – с реальной действительностью и с процессом (актом) поэтического, а возможно и естественно-научного мышления. Образ есть отражение действительности, он непременно наделен в той или иной мере сильной чувственной правдивостью, пространственно-временной значимостью при непрменной форме условности, иллюзорности изображаемой кар-

тины жизни; он отражает и авторский замысел, и тот или иной момент жизни общества одновременно. Образ всегда не просто отражает те или иные стороны, грани действительности, но несет в себе обобщающее начало, раскрывая в единичном, индивидуальном общехарактерное, общезначительное, сохраняя чувственную целостность в своей неповторимости. К тому же он — образ — творит такой новый, небывалый, вымышленный мир, в который верится, который воспринимается разумом и чувством как мир реальный, достоверный. В художественном образе наряду с объективно существующим запечатлевается и возможное, желаемое, предполагаемое — преображенное в звуки, краски, предметы из реального мира вещей и положений. Художественный образ вызревает в процессе деятельности воображения и мышления одновременно в соответствии с духовными, нравственными или какими-либо иными запросами общества и автора, творящего прекрасное в условиях самого этого общества. Иными словами, в образе органично слиты два основных компонента (или элемента) — предметный и смысловой, сказанное и подразумеваемое. Взаимоотношение этих компонентов ведет к различным типам художественных образов, которые составляют два начала — предметное и обобщенно-смысловое.

Предметность образа, в свою очередь, составляет несколько типовых рядов: образы-детали, образ фабульный, образ характера и обстоятельств, образ мира, образ судьбы и т.п.

По смысловой обобщенности образы делятся на **индивидуальные, характерные, типические, образы-мотивы, архетипы.**

*Индивидуальные* образы создаются воображением художника и выражают поэтическую меру его оригинальности, неповторимости.

*Характерные* образы раскрывают закономерности общественно-исторического уклада жизни.

Типичность — это высшая степень характерности, благодаря которой *типические* образы, вбирая в себя существенные особенности конкретно-исторического, социаль-

но-характерного, и обретают общечеловеческие черты, раскрывающие устойчивые, вечные свойства человеческой природы.

*Мотив* – это образ, повторяющийся в нескольких произведениях одного или многих авторов, выявляющий творческие пристрастия писателя или целого художественного направления. Например, образы-мотивы моря и гор у писателей-романтиков, образ-мотив «двух бездн» у Межжовского и т.д.

*Образ-архетип* (т.е. первообраз) заключает в себе наиболее устойчивые и вездесущие «схемы» или «формулы» человеческого воображения. Архетип проявляется и в мифологии, и в искусстве на всех стадиях его развития. Архетипы образуют постоянный фонд сюжетов и ситуаций, часто кочуют от писателя к писателю. Образы зла, равно как и образы добра, к примеру, зародившиеся на самой заре человеческой цивилизации, есть вечные образы, сопровождающие человечество во все времена и на всех этапах его развития. Они постоянно живут в творчестве человеческой цивилизации, переходя от одной эпохи к другой, от одного поколения к другому. Образ-архетип особенно живуч в мифотворчестве. Тожественные по своему характеру архетипические образы и мотивы, например, повсеместно распространенные мифы о сотворении мира и потопах находим в сферах искусства. Однако архетипы – это еще не сами образы, а схемы образов, их предпосылки, возможности. Мифотворчество поэтому есть не что иное, как трансформация архетипов в образы – **«невольные высказывания о бессознательных душевных событиях»** на языке объектов внешнего мира.

В позднейшей литературе термин «архетип» стал применяться для обозначения наиболее общих, фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, лежащих в основе любых художественных структур.

По своей структуре, то есть по соотношению предметного и смыслового планов образы делятся на **автологические, металогические, аллегорические и символические.**

*Автологические* образы – «самозначимые», в которых предметный план совпадает со смысловым.



*Металогические* — это по существу образы-тропы, в которых предметное отличается от подразумеваемого, как часть от целого, вещественное от духовного, большее от меньшего и т.п.; это метафоры, метонимии, сравнения, олицетворения, гиперболы и т.д.

*Аллегорические и символические* образы, в которых подразумеваемое не отличается принципиально от явленного, но превосходит его степенью всеобщности, отвлеченности.

История художественного образа уходит в древность. Вместе с выделением художественного из синкретичной целостности мифа начинается и процесс его теоретического осмысления. Для Платона образы в искусстве — это копии реальных предметов, которые, в свою очередь, являются копиями вечных идей. Для Аристотеля образы уже не уступают реальным вещам, а в чем-то даже поднимаются над ними, так как подражают не сущему, а возможному и включают в себе не единичное, а общее. А характер — это тип человеческого образа действия и отношения к действительности, выраженной в его индивидуальных чертах, показанных художником. Характер — это та форма «очеловечивания» действительности, которая дана художнику жизнью. Таким образом, характер — это прежде всего сам конкретный человек с его индивидуальными поступками и переживаниями в конкретных жизненных обстоятельствах.

В художественном произведении характер выступает перед читателем как непосредственный, конкретный человек, судьба и переживания которого увлекает и волнует читателя, хотя в реальной жизни их нет, они условны и являются для писателя одним из важных средств изображения жизни, а не самоцелью. Это означает, что, рисуя характеры людей с возможной их индивидуализированностью, писатель стремится к созданию многосторонней картины жизни в обобщенных образах. И это естественно.

Рассмотрим несколько взглядов современных литературоведов на понятие «образ» в художественной литературе.

Термин «образ» употребляется в двух значениях – узком и широком. В узком смысле образ есть выражение, придающее речи красочность, конкретность. Образом в широком смысле называют средства отражения жизни художником. В таком понимании образ охватывает не только язык, но и целый ряд других сторон литературного творчества. Традиционные определения образа, распространенные и в нашей учебной литературе, сформулированы Л. Тимофеевым в его учебнике «Основы теории литературы»: **«Образ – это обобщенное отражение действительности в форме единичного, индивидуального».**

Понятие «образ» гораздо шире понятия «характер», ибо предполагает изображение и всего вещественного, вообще предметного мира, в котором находится и человек во всем объеме его облика и характера. Реалистическое литературное произведение всегда в той или иной форме представляет собой историю судьбы человека как определенного общественного характера. В художественном произведении обобщения предстают через характеры, а характеры естественным образом переходят в обобщения – они неразрывно слиты друг с другом: «идея становится персонажем» (Бальзак). Природный дар воображения, то есть художественный вымысел позволяет художнику превратить свои наблюдения и обобщения в образы и характеры, волнующие читателя своей жизненной убедительностью. Однако вымысел художника не всевластен, не произволен, он подсказан его жизненным опытом и опытом других. Вымысел представляет собой как бы концентрацию жизненного опыта художника и его предшественников. Исходя из всего этого, Л. Тимофеев дает окончательное определение художественного образа: **«Образ – это конкретная и в то же время обобщенная картина человеческой жизни, созданная при помощи вымысла и имеющая эстетическое значение».**

В своей книге «Задачи поэтики» В.М. Жирмунский пишет о том, что ценность искусства определяется конкретностью изображения, наглядностью в широком смысле этого слова. Чем полнее воплощена идея в образе, тем

значительнее и совершеннее произведение искусства. При этом Жирмунский как бы попутно замечает, что поэтические образы зависят и от способностей воображения читателей. В восприятии одних преобладают зрительные элементы, в восприятии других – слуховые, у третьих – отвлеченные словесные представления. Но искусство всегда предполагает образную завершенность и точность и потому не может быть во власти произвола читателя: не читатель, а художник создает произведение искусства, его поэтическое слово побуждает читателя к воображению и непременно в русле его поэтического мышления.

**СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.  
ОБРАЗНОЕ МЫШЛЕНИЕ**

**Понятие о содержании художественного произведения.**

Одно из важнейших назначений художественной литературы реалистического направления - активное, действенное участие в общественной жизни народа, в формировании духовного мира человека, воспитании в нем чувства прекрасного, что, в свою очередь, объективно побуждает читателей к благородным деяниям - к «очеловечиванию в себе человека», стимулирует его стремление к нравственному самосовершенствованию. Русская литература «высокой человечности», т.е. классическая литература на протяжении почти двух веков несет людям «доброе, вечное», зовет к нравственным идеалам, основанным на идеях извечной борьбы добра против зла, к укреплению веры в гуманистические начала рода человеческого. Писатель-реалист, активный гуманист соотносит с этими идеалами все содержательное многообразие реальной жизни в художественных формах. Такая связь между назначением литературы и художественным изображением человека и окружающего его мира, т.е. между предметом (человеком) и целью (назначением), их взаимопроникновением и характеризует литературу как великую ценность вообще, в целом, так и каждое произведение в отдельности, которые не механически копируют жизнь и человека в ней, а создают «форму жизни» во всем ее многообразии, глубоко художественно и правдиво отображая и отражая жизненные реалии в свете авторского понимания и оценок явлений действительности. И этим самым литература

влияет на разум и чувства читателя, на его самосознание. «Внешний мир, воздействуя на наше сознание, писал крупнейший индийский писатель и мыслитель Рабиндранат Тагор в статье «Содержание литературы», - вызывает в нем другой мир. Этот мир полон не только красок, образов, звуков, идущих от внешнего мира, с ним тесно связаны и наши понятия о добре и зле, наши страхи, удивление, наши горести и радости - разнообразное внешнее выражение его зависит от богатства нашего духовного мира» (Тагор Р. Сочинения, т. 8. — М., 1957. с. 299).

Так вот все богатство духовного мира и несет в себе содержательная форма художественной литературы, способствуя формированию в его сознании всего этого духовного богатства, разбросанного по плоскости и времени и собранного как сгусток, как экстракт в художественном произведении.

Об этом писал, на все это указывал В. Белинский в своих обзорах «Взгляд на русскую литературу за 1846 год» и «Взгляд на русскую литературу за 1847 год», не однажды подчеркивая значение писательской «субъективности» при создании художественного содержания произведения.

Содержание художественного произведения всегда есть органическое слияние изображенного и выраженного писателем, поэтом или драматургом. И это именно так. Если писатель в своем произведении не озарит своим духовным светом изображаемую реальную действительность, характеры своих героев, то великие вопросы о красоте мира и человечности героев с их взглядами и нравственными, социально-бытовыми устремлениями не смогли бы воздействовать на сознание, на разум и чувства читателя, ибо в противном случае такое произведение представляло бы собой бездушную регистрацию реальной жизни людей и не тронуло бы эмоциональные струны души читателя.

Художественная образность - величайший, неоспоримый признак искусства и литературы. Художественное произведение, по определению крупнейших ученых XIX и XX веков, есть «форма жизни», т.е. не сама жизнь, факты которой разбросаны по плоскости (пространству)

и по времени, а ее сгусток, иллюзия, ибо в самой сути повествования заложены не сами реальности, т.е. научная правда, а художественный вымысел, выплавленный из множества жизненных фактов и переработанных в сознании и чувствовании художника. Он создает такую жизненную картину, что вдумчивый читатель проникается с высочайшим доверием к авторскому повествованию, к его оценкам героев и явлений, представленных в образной форме.

Обратимся к конкретному литературному факту. В шолоховском «Тихом Доне» образ Григория Мелехова вызвал в критике и литературоведении горячие споры. Одни исследователи (скажем, Л. Якименко), выискивая в поведении героя динамику его отношения к сложнейшей жизни гражданской войны, находят Мелехова отщепенцем, предавшим идеалы середняцкого казачьего крестьянства; другие видят в его лихой натуре образ правосудителя, совершенно не похожего на Гришу Добросклонова (Некрасов, «Кому на Руси жить хорошо»), активного в своих поисках, но пассивного в поступках, действии. Мелехов ищет свою правду с оружием в руках — через кровь людскую, страдания виновных и не повинных в страшной бойне гражданской войны. Его незрелое мировоззрение, основанное на поисках крестьянской правды, его своеобразное мировосприятие (лишенное философского смысла) того, что происходит в его стране, уже пережившей страшную первую мировую войну, октябрьский переворот семнадцатого года и теперь переживающей братоубийственную гражданскую войну. Некоторые исследователи этого образа обвинили Шолохова в том, что он в своей эпопее «разделил людей, отцов и детей на врагов и своих». Это вопиющая неправда. Шолохов решительно этого не делал. Это сделала сама жизнь начала 20-х годов. Художественное очарование образа Григория Мелехова — в том неоспоримом, что писатель через его мягущую природу, через его трагическую судьбу правдиво и ярко отразил в «форме жизни» трагизм положения середняцкого казачьего крестьянства на Дону, исторически обусловленного его социальными и политическими ко-

лебаниями. Вспомним Сибирскую республику, созданную адмиралом Колчаком, опиравшимся на крестьянство, отвернувшееся от большевизма – явления бесчеловечно жестокого, насаждавшего новые социальные государственные отношения путем насилия и политической демагогии, не учитывавшего корневых и родовых традиций сибиряков – народа гордого, вольнолюбивого и во многом свободного в отличие от крестьян европейской части России. Восстание против большевизма на казачьем Дону, жестоко подавленное большевиками, представлено так, что «форма жизни» романа воспринимается как сама жизнь, даже лучше ее.

«Тихий Дон», равно как и множество других произведений о гражданской войне, создавался писателем на материале жизненной действительности в форме показа живого многообразия и индивидуального своеобразия людей той поры с учетом эстетических законов и специфики словесного искусства.

Обобщенно говоря, содержание художественного произведения – есть тот органически цельный сплав изображенного в «форме жизни» и идейно выраженного писателем в обобщенный образ живой картины реальной действительности. При таком способе взаимодействия обоих начал – изображения и выражения - художественное произведение обретает идейное и эмоционально-чувственное содержание. Картина Айвазовского «Девятый вал», живописное полотно Репина «Иван Грозный и сын его Иван» или, скажем, словесно – образный строй романа М. Булгакова «Белая гвардия» вызывают в читателе сложные переживания, трепетное чувство восторга и сострадания, глубоких размышлений о смысле жизни, добре и зле, о человечности. И если отображение и отражение жизненных реалий, идейно-эмоциональное выражение мыслей и чувств писателя лишено прочных связей с художественным изображением той действительности, которая взята им для создания произведения, - оно остается или недостаточным для восприятия читателем, или оставляет его равнодушным к написанному.

Лирическое произведение поэта как правило, не содержит реальных картин жизни, а отмечено изображением переживаний поэта о различных жизненных явлениях, поэтому оно волнительно воспринимается читателем. И в этом смысле неоспорима мысль В. Белинского о великом значении лирики: «Все, что занимает, волнует, радует, печалит, улаждает, мучит, успокаивает, тревожит, словом, все, что составляет содержание духовной жизни субъекта, все, что входит в него, возникает в нем, все это приемлется лирикой как законное ее состояние», как содержательная форма лирического произведения (Белинский В. Полн. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 5, с. 463). В равной мере это относится к эпическим и драматическим произведениям.

При всем этом необходимо знать и помнить, что «форма жизни» не есть форма искусства и литературы в расширительном их значении. Искусство, его специфика есть особая мировоззренческая форма общественного сознания, которое отличается от формы искусства и имеет дело с системой образов, представляющих собой единство содержательных и формальных факторов, предполагающих художественное содержание произведений как содержательное оформление воссоздаваемой (или пересоздаваемой) писателем или живописцем реальной жизни в образах — т. е. в «форме жизни».

Отсюда напрашивается вывод о том, что в художественном произведении четко обозначается прочная связь между изображением явлений жизни и конкретным идейно-художественным замыслом писателя, разрешаемая изобразительно-выразительными средствами.

Таким образом, связи и взаимодействия изобразительного (отбор писателем общезначимых явлений и общеинтересного в действительности) и выразительного субъективного начал в искусстве определяют сущность представлений о содержании художественных произведений и в целом литературы. **Содержание — есть единство объективного и субъективного, изобразительного и выразительного в «форме жизни».**



В научной и критической литературе нередко «форму жизни» рассматривают как терминологический синоним «образной формы». Это допустимо, ибо смысловое наполнение того и другого – в сущности равновеликое живое воплощение изображаемых художником (писателем) людей, событий, явлений, внутренних состояний персонажей, мыслей, чувств, переживаний автора – всего того, что вызывает эмоциональное отношение к красоте или безобразию изображаемого, что способствует формированию в читателе стремления к самосовершенствованию, к улучшению в «человеке человеческого». Эта удачно найденная творцом прекрасного «форма жизни» художественная образность стала неотъемлемым специфическим признаком искусства с его безграничными возможностями живого изображения действительности. Художественная образность литературы «форма жизни» это сцепление содержательных и формальных начал в их единстве. Содержательную форму литературы можно определять и как многочисленные и многообразные поэтические и композиционные средства.

И теперь мы подошли к рассмотрению главного вопроса раздела «Содержание и форма художественной литературы».

**Единство и взаимодействие содержания и формы.** Единство содержания и формы, их взаимодействие и взаимопроникновение в художественном образе – неоспоримый и нерушимый эстетический закон реалистического искусства; издавна установленное философским мышлением общее понятие, с помощью которого не только в произведениях искусства, но и во всех других явлениях жизни различаются две основные их стороны существования – содержание и форма. Литературное произведение становится истинно художественным, эстетически полноценным только в том случае, если в нем соблюдено единство содержания и формы. Иными словами, налицо полное соответствие, сплавленное в неразрывно целое содержание и раскрывающее это содержание соответствующей формой. «Я давно уже составил себе правило, пи-

сал Л. Толстой в предисловии к «Крестьянским рассказам» С. Семенова, - судить о всяком художественном произведении с трех сторон: 1) со стороны содержания – насколько важно и нужно для людей то, что с новой стороны открывается художником, потому что всякое произведение тогда только произведение искусства, когда оно открывает новую сторону жизни; 2) насколько хороша, красива, соответственна содержанию форма произведения; 3) насколько искренно отношение художника к своему предмету, то есть насколько он верит в то, что изображает» (Толстой Л. Н. О литературе. – М., 1955, с. 192).

Л. Толстой предельно ясно выразил свое понимание основных условий художественности произведения; оно заключается в непрременном невычленимом и нерасчленимом единстве содержания и формы. Великий Л. Толстой, видимо, исходил от мысли классика русской критики В. Белинского, который подчеркивал, что, «когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания, – значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы, значит уничтожить форму» (Белинский В. Полн. собр. соч., т. 9, 1955, с. 535). Этой проблеме Белинский придавал такое важное значение, что допустил весьма завышенное требование к художественности произведения: «Это живая связь, или лучше сказать, это органическое единство и тождество идей с формой и формы с идеею бывает достоянием только одной гениальности» (там же); он как бы отказывал «простым» произведениям в таком истинно органичном «единстве». Согласиться ли с этим?

Сказанное В. Белинским и Л. Толстым по поводу единства содержания и формы можно рассматривать как один из эстетических законов искусства, признанный литературоведами и художниками XIX и XX веков, как одно из важнейших условий художественности.

Педагогическая практика в вузовской аудитории нередко прибегает к доказательству смысла единства содержания и формы, так сказать, от обратного – пример:

графин с водой. Выходит вода есть содержание, графин — ее форма. Доказательство тут же разрушается, когда из графина воду перелили в другую посуду. И содержание осталось прежним, т. е. вода, а форма изменилась. Отсюда вывод — такой приведенный пример не может служить доказательством единства содержания и формы.

Студенты, убедившись, что здесь нет предметного доказательства единства содержания и формы, получают другой пример — известное поэтическое изречение Пушкина «над вымыслом слезами обольюсь». И преподаватель предлагает студентам найти другие слова, которые бы заместили слова изречения. Но при этом должны быть сохранены мелодия стиха, его эмоциональный и смысловой настрой. И вскоре стало всем ясно, что сделать это невозможно, ибо разрушено содержание стиха, разрушается и его поэтическая форма, т. е. ритмика, музыкальность, структура стиха и его единственно возможный эмоционально-чувственный смысл. Студенты поняли и то, что можно приближенно передать саму мысль, выраженную поэтом, но поэтическое богатство чувств («слезами обольюсь»), переживаний, заложенных в стихотворной форме, и живых сцеплений эмоционально и мелодично окрашенной мысли передать нельзя — все это неизбежно утрачивается.

Литературовед или критик, анализируя то или иное художественное произведение, формулируя свои представления о нем, может передать своими словами не только то, что хотел сказать писатель или поэт, но и то, что сказало в произведении помимо их желания. Но заменить даже верными формулировками (суждениями, раздумьями, точными выводами и умозаключениями) живое и целостное содержание, сплавленное художественной формой, он не в состоянии, ибо содержание его формулировок сплавляется уже совершенно в другую повествовательную форму, отличную от художественной формы произведения, которая соответствует только его содержанию. На этот счет Л. Толстой, говоря об идейном содержании «Анны Карениной», заметил, что для передачи идеи этого романа он вынужден будет повторить

весь роман от первой до последней строчки, - чтобы сохранить взаимопроникновение, взаимодействие содержания и формы в неразрывном единстве, сохранить художественность.

В сущности, проблема единства содержания и формы искусства и литературы напрямую касается и всех других видов творчества – философии, естественных наук, математики, химии, физики и т. п. В подобных сочинениях также всеобъемлюще действуют приемы единства содержания и формы – это всеобщий закон любых видов творчества, неумолимо действующий индивидуально в каждом случае передачи мысли, информации от одного субъекта к другому. По сути каждая фраза, каждое сформулированное предложение (в лингвистическом понимании этого термина) укладывается в определенную словесную содержательную форму по законам единства содержания и формы, отражающего все многообразие общего и бесконечно индивидуального. Литературные произведения точно взвешены рассчитанными, строго подобранными словами, сплавленными в определенное содержание, усиленное и скрепленное единственно возможной формой, они вызывают в воображении читателя те жизненные картины действительности, которые и хотел передать автор произведения. Когда такое случается в полной мере, произведение обретает признание и вызывает в душе читателя верные (нужные автору) живые художественно образные ассоциации (т. е. живые картины действительности в воображении читателя, близкие к авторским), что вызывает ощущение цельности «реальной» жизни, представленной писателем или поэтом в виде «формы жизни».

Очень важно знать и помнить об «относительности и соотносительности» понятий содержания и формы в литературных произведениях.

Так относительно к идейному содержанию стихотворения Пушкина «Кавказ» сюжетно связанные зарисовки природы выполняют одну из функций формы, раскрывающей элементы содержания, связаны с величиим дикой, щемящей сердце богатством красок и ярких в своей необычности и оригинальности деталей природы. Стихот-

ворение начинается описанием наблюдений поэта с высоты горной вершины, как бы с высоты орлиного полета («Орел, с отдаленной поднявшись вершины, парит неподвижно», «потоков рождение и первое грозных обвалов движение», «утесов ночные громады» и т. п.). Здесь детали природы, «работающие» на раскрытие содержания, передают величественную масштабность панорамы Кавказа — они соотносимы с формой передачи впечатления и глубокого чувства восторженного сердца поэта, его пространственного воображения, вспыхнувшего в форме воспоминания самих деталей природы («мох тощий», «зеленые сени, где птицы щебечут, где скачут олени», и «нищий наездник», который «таится в ущелье», и бурный Терек, который «лизет утесы голодной волной»). Такое сочетание природных зарисовок, не поддающихся охвату простым зрительным восприятием, формирует содержание стихотворения как единого целого словесного художественного полотна горного Кавказа с его бурными перепадами необузданных речных волн, несущихся неудержимо вниз к равнинным далям, которые также не видимы взором поэта, но осязаемы в воображаемых ассоциациях читателя.

Так, в малом по объему стихотворении (всего в 24 строки) относительность и соотнесенность содержания и формы создают представление (в воображении читателя) о своеобразии Кавказской природы. Таким образом, форма художественного произведения выступает как содержательная форма, равно как содержание произведения раскрывается через содержательную форму. Именно в этом и состоит философская и эстетическая суть единства содержания и формы.

**Специфика художественного образа в литературе.** «Форма жизни» как способ изображения жизненных явлений действительности и как образная форма отражения реальной жизни объективно предопределяет художественно-философское воплощение общего, закономерного в индивидуальных образах — характерах, в конкретных явлениях и событиях и в конкретных образно-чувственных

переживаниях автора произведения и сопереживаниях читателя, воспринимающего «форму жизни» как образно представленный целостный свод жизненных картин в художественном пространстве и времени.

Образная форма, т. е. «форма жизни» в современных теоретических и эмпирических представлениях вызрела в ходе длительного исторически обусловленного развития всех видов искусств в том числе и литературы.

В первобытном искусстве эскизно и непосредственно воспроизводились единичные картины охоты, военных баталлий, эпизоды земледелия и празднеств в честь религиозно-языческих вех с жертвоприношениями и танцами.

Однако на самой ранней стадии формирования, становления и развития искусства при внимательном «прочтении» таких картин-зарисовок обнаруживается тенденция воспроизводить не вообще события, действия человека и природы, а именно те моменты, которые несли в себе наиболее важное, наиболее характерно жизненное течение времени и конкретного места. Много позже, спустя, пожалуй, тысячелетия, в античный период искусства и литературы находим элементы осознанного представления об общих началах в тех или иных конкретных явлениях жизни или конкретных лицах.

Как видим, в сущности при верной постановке вопроса теория еще не поднимается до сознания типологически устойчивых характеристик свойств тех или иных групп людей или направлений в искусстве. Тем не менее образная система уже содержала в себе некоторые представления об общезначимом для «потребителей» изящной словесности — поэзии. Литература еще только нащупывала в общей массе людей колоритные фигуры, отражающие в себе характерные типовые черты определенных социальных сословий, своеобразия тех или иных общественных движений. И только в эпоху Возрождения в лучших трагедиях великого Шекспира, а затем позже в художественных творениях писателей XIX и XX столетий Пушкина, Гоголя, Бальзака, Л. Толстого, Диккенса, Достоевского, Горького, Шолохова, Л. Леонова образы социальной жизни, характеры героев произведений обрели

типические черты, отражающие общезначимые и общеинтересные особенности характера в общественном устройстве стран и народов. В лучших произведениях раскрывается уже то самое существенное, типическое, что было характерного в многообразии социальной и общественной жизни. Такое стало возможным благодаря богатейшему историческому опыту в искусстве и на основе широчайшего философского и поэтического развития человеческого мышления, его умения видеть жизнь в обобщенных формах и образах. Таково устойчивое свойство подлинно художественных творений, закрепившихся в сознании творческой части человечества как незыблемые традиции искусства и литературы реалистического направления.

В истории художественной литературы двух последних веков в образной системе, отмеченной великим множеством различных образов-символов, образов-характеров, портретных, притчевых и мифологических образов, четко обнаруживаются две важнейшие, исторически сложившиеся особенности художественного образа. Первая (не по значимости, а по удобству счета и та и другая – равновелики) особенность художественного образа характеризуется силой эмоционально-чувственного воздействия искусства и литературы на читателей – живой конкретностью всего поэтического богатства его индивидуальных черт и свойств.

Вторая (равновеликая) особенность образа – в его опосредованном раскрытии общего, закономерного, типического через конкретное в изображении живых картин действительности.

А нет ли здесь противоречия: художественный образ одновременно обладает двумя особенностями, – с одной стороны, это живая конкретность богатства его индивидуальных свойств и признаков; с другой, – опосредованный его характер с раскрытием общего, закономерного и типического? Исследование этого вопроса известными учеными на материале художественного опыта (Жирмунский, Неупокоева, Гинзбург и др.) позволяет утверждать, что противоречия нет: «Каждая частность в художе-

ственном произведении по отношению к целому» адекватна и является в то же время «необходимым звеном в передаче содержания». И в самом деле, изображая явления жизни, раскрывая характеры героев, писатели используют из богатства индивидуальных свойств и признаков только такие, которые «работают» на решение их идейно-художественных задач в создании целостной картины жизни. Г. Л. Абрамович в учебнике «Введение в литературоведение» (1970) приводит классическую тургеневскую зарисовку в произведении «Поездка в Полесье»: «Длинными сплошными уступами разбегались передо мной сияющие громады хвойного леса; кой-где лишь пестрели зелеными пятнами небольшие березовые рощи; весь кругозор был охвачен бором; нигде не белела церковь, не светлели поля — деревья да деревья, все зубчатые верхушки, и тонкий тусклый туман, вечный туман Полесья висел вдали над ними».

Какой скупой отбор деталей — самых характерных, самых важных для создания цельного художественного образа Полесья: «сплошные уступы», «синие громады... леса», «зеленые пятна небольших березовых рощ», «все деревья да деревья», «...зубчатые верхушки», «тусклый... вечный туман Полесья... вдали над ними». Более того, писатель в эту пейзажную зарисовку привносит две детали, которых в общем-то нет в образе: «нигде не белела церковь» — обычно характерная деталь для пейзажа тех краев, что намекает на первозданность местности, не тронутой людьми; «не светлели поля» — усиливающая деталь первозданности глухого края, заросшего «хвойным лесом». И перед читателем — не скупое описание всего, что есть в этой местности, а — яркий, цельный художественный образ — живая картина природы всего Полесья, возбуждающая в читателе сопереживание, которое испытал писатель, созерцая девственную прелесть первозданной, не тронутой человеком природы.

Строгое подчинение каждой детали общему идейно-художественному замыслу писателя в создании цельного художественного образа Полесья — иллюзия реальной жизненной картины. Она достигается путем отбора самых важ-



ных деталей из всего богатства индивидуальных признаков облика Полесья — деталей, окрашенных выразительными эпитетами: «**синеющие** громады», «**пестрые** зеленые пятна», «**зубчатые** верхушки», «**тонкий, тусклый**», «**вечный туман**» усиливающими иллюзию первозданности и четкой реальности живой картины, одухотворенной чувствами и переживаниями писателя, созерцающего «**край непутаных птиц**».

Итак, перебрасывая «мостик» от зарисовки природы к созданию общей «формы жизни» произведения, особо подчеркнем, что богатство индивидуальных черт и признаков художественного образа также равновелико и по отношению к созданию живых портретов персонажей, их характеров, психологизации всего повествования в «форме жизни». Богатство индивидуальных признаков любого образа — будь это вся «форма жизни» или изображение отдельных событий или явлений жизни, характеров героев и психологизации их поведения — все, буквально все требует тщательного, строгого, порой скупого, органически связанного подбора, свободного от схематизации рисуемых явлений и характеров, без этого литература — невозможна.

Проясняя особенности индивидуального образа, не копирующего предметы и явления, приходим к выводу, что образ создается путем художественного исследования реальной действительности, направленного на поиски того самого важного, самого характерного, которое и ведет к единственно правдивой и цельной картине жизни в произведении. Однако «форма жизни» это не всегда живые картины реальной жизни, одухотворенные талантом художника. В словесном искусстве есть факты, в которых образная «наглядность», выражена в эмоционально-чувственной форме поэтической мысли или переживания.

Вспомним пушкинскую поэтическую зарисовку в канун осени:

*Один на ветке обнаженной  
Трепещет запоздалый лист.*

А вот блоковские эмоционально-чувственные строки,

наполненные философской мыслью:

*И вечный бой —*

*Покой нам только снится.*

Давайте сравним эту мысль-стих с пушкинским эмоционально обостренным чувством:

*Пора, мой друг, пора!*

*Покая сердце просит...*

Все эти пушкинские и блоковские поэтически емкие находки вызывают в чувствах и разуме читателей раздумчивые ассоциации, таинства согретых стихами сопереживаний с их авторами. Во втором и третьем случаях обнаруживаем непосредственное выражение не «наглядности», а «эмоционально окрашенной» поэтической мысли-чувства, философской мысли неадекватного содержания. Здесь ключевое слово «покой» в сочетании с «только снится» и «сердце просит» вносит диаметрально противоположный смысл — осознанная необходимость действия и потребность в отдыхе от суеты.

**Жизненная правда и художественный вымысел. Особенности образного мышления.** Объект и предмет художественного исследования в реалистическом искусстве — мир и человек с его общественным и индивидуальным бытием — предстает в произведении в конкретно-чувственной форме поэтически-обобщенного познания жизненной действительности. В каждом виде искусства эта конкретно-чувственная форма художественно-обобщенного познания жизненной действительности проявляется по-особому — в зависимости от того, с каких позиций, в каком ракурсе преломления художник изображает явление жизни, в каких красках и интонациях воплощает характерное в жизни, каким путем проникает он в глубину и суть явления, какие чувства и ассоциации стремится вызвать в читателе, что избирает он доминантой в своем произведении, наконец, каково соотношение в нем субъективного и объективного, достоверного и иллюзорного.

Художники, создавая произведения, исходят из потребности такого стиля и метода, которые с наибольшей полнотой обеспечивают ему наибольшее выражение его

замысла. А стиль как типологически сконцентрированное выражение художественной правды в «форме жизни», определяется характером и своеобразием художественного вымысла, широко используемого писателем.

Правдивость повествования достигается отнюдь не путем точного описания объекта, т.е. фактов и событий жизненной действительности, а в результате их «переработки» с помощью художественного вымысла, который эмоционально обогащает, усиливает звучание конкретного факта, открывает читателю внутреннюю, психологическую, идейно-эмоциональную сущность жизненной ситуации. «Точность в романе при описании действительных событий сочетается с достоверностью в развитии сюжета и в характеристике поведения героев» (Новиков В. Художественная правда и диалектика творчества. — М., 1974, с. 383), а обеспечивает это сочетание в «форме жизни» вымысел. Ведь сюжет, композиция произведения, психологическая разработка характеров героев, т.е. вся «форма жизни» произведения с его тесно связанными, взаимообусловленными живыми картинками действительности — это функции вымысла. Вымысел многомерен, многообразен и всемогущ в искусстве. Он пронизывает все поры, проникает во все клетки цельного, живого «организма» романного повествования.

Художественный вымысел как основа художественного творчества многофункционален. Он активно участвует в образовании всех компонентов и элементов — от ничтожной детали (трепет «запоздалого листа») до цельного характера, от многозначительного факта до формирования обстоятельств и действий в них героев. Вымысел активен даже в любом научном труде. Он «необходим в любом творчестве и не только для беллетристического, исторического произведения, но и для научного исследования» (Ян В. Путешествие в прошлое. // Вопросы литературы, 1965, № 9, с. 102).

Мысль и ее словесное оформление — не тождественны, факт и описание факта — не адекватны. Мысль обретает активную жизнь и силу, только и непременно сложившись в определенную словесную конструкцию с ее

морфологией и синтаксисом. Каждый художник находит для мысли свои слова, свою форму ее выражения.

Факт становится достоянием общественного сознания вслед за его осмыслением и описанием. Вслед за фактом — мысль, гласность, за мыслью — ее словесная конструкция. Словесная конструкция — это результат творческого акта, движимого идеей, это — «изобретение». А всякое «изобретение» — это идея, т.е. гипотеза, материализованная в конкретном, зримом, осязаемом.

Мысль и вымысел — это содержание и форма, и они только в единстве обладают активной предметностью познания окружающего мира. «В каждом художественном произведении, подчеркивал А. Толстой, мы ценим прежде всего фантазию автора», т.е. тот его вымысел, который выступает всегда и реализатором творческой идеи писателя. Способы этой реализации самые различные — от гротеска Рабле в «Гаргантюа и Пантагрюэле» до фантазии М. Горького в «Старухе Изергиль», от мифов о Прометее до реалистической панорамы живой действительности в «Айвенго» В. Скотта и «Тихом Доне» М. Шолохова, от романтических грез В. Гюго и обнаженного натурализма Э. Золя до философской публицистики в реалистических полотнах Л. Леонова. Все, чего нет в самой действительности, все, относящееся к данному конкретному произведению, сюжет, композиция, стиль, словесные образы, диалог и монолог, художественные обстоятельства и т.п. — результат работы художественного вымысла.

Можно сказать, что вымысел — инструментарий образного мышления. Однажды М. Горький высказал любопытное суждение о художественном вымысле: «Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ, так мы получим реализм». Вымысел реалистического искусства основан на опыте живой действительности, т.е. на «сумме реально данного», из которого художники высекают кристаллы самого существенного, общезначимого, общеинтересного — т.е. тот основной его смысл, который художники воплощают в образ. Художественный вымысел — это и про-

цесс и результат творческой деятельности воображения художника. Вымысел возникает в процессе образного восприятия и обобщения писателем фактов жизненной действительности.

Художественный вымысел как инструментарий образного мышления – это, как говорят, дар божий. Образному мышлению нельзя научиться: оно или есть или его нет. Если природа не наделила человека этим удивительным свойством – мыслить образами, то ни личный житейский и социальный опыт, ни умение наблюдать жизнь, объяснять ее явления и факты не вызовут в сознании читателя тех ассоциаций, которые и формируются художественным вымыслом. Художественный вымысел в совокупности с образным мышлением порождает такие жизненные картины, яркие характеры, которых не знала сама жизнь.

Художественный вымысел и образное мышление едины, не отделимы один от другого. Живой образ возникает в процессе образного осмысления, наблюдаемого и обобщаемого художником. Любой жизненный факт, даже тысячу раз повторенный в реальной жизни и потому утративший эмоциональную остроту, может обрести свою новую свежесть восприятия, если он пропущен через образное мышление художника. Сколько сказано и сколько написано в литературе о «медовом месяце» молодоженов. И, казалось бы, уже нет таких слов, которые освежили бы психологическую значимость этого образа. Но это не так. Оказывается, вовсе и не обязательно для этого искать какие-то иные, эмоционально яркие, не истертые от частого употребления слова. С помощью своего образного мышления художник может передать свежесть чувств и восприятия самыми простыми словами: «В медовый месяц по утрам особенно крепко спится» или «от счастья ее глаза стали синими-синими, как море в солнечный день».

Вымысел и образное мышление, как две стороны одной медали, как единая, цельная основа художественного творчества. Вымысел и образное мышление представляют собой тот полноценный многообразный набор приемов и средств, который использует художник при вос-

произведении жизненной действительности в живых картинах, композиционно «сцепленных» в сюжете произведения.

Специфика мышления образами и вымысел — а именно они делают искусство искусством — это целостное единство живого созерцания действительности и ее воспроизведение в «форме жизни» в каждом реалистическом произведении. Целостное единство образного мышления и художественного вымысла — в живом созерцании действительности, в многообразном потоке свежих ассоциаций, сравнений, эпитетов, идиом, сращений, в формировании художественной концепции на основе жизненной правды и ее осмыслении в образах. Образное мышление — это живой сложнейший процесс творческого акта от замысла до создания произведения.

В чем конкретно сложность этого процесса, как формируется художественный образ в сознании писателя? Оснастим эти абстрактные понятия конкретным предметным наполнением. Обратимся к творческой лаборатории Ф. Достоевского, приоткрывшего читателю некоторые моменты этого процесса «в маленьких картинах» из «Дневника писателя». Прогуливаясь по летнему Петербургу, Достоевский задерживает внимание именно на тех деталях многолюдного тротуара, которые в его сознании порождают многочисленные ассоциации, играющие важную роль в создании художественной концепции и первоначальных штрихов будущего цельного образа.

Достоевский пишет: «Вот замечаю в толпе одинокого мастерового, но с ребенком, с мальчиком — одинокие оба и вид у них обоих такой одинокий. Мастеровому лет тридцать, испитое и нездоровое лицо. Он нарядился по-праздничному: немецкий сюртук, истертый по швам, потертые пуговицы и сильно засалившийся воротник сюртука; панталоны «случайные», из третьих рук с толкучего рынка, но все вычищено по возможности. Коленкоровая манишка и галстук, шляпа цилиндр, очень смятая, бороду бреет, должно быть, где-нибудь в слесарной или чем-нибудь в типографии. Выражение лица мрачно-угрюмое, задумчивое, жесткое, почти злое. Ребенка он держит за

руку, а тот колыхается за ним, кое-как перекачиваясь. Это мальчик лет двух с небольшим, очень слабенький, очень бледненький, но одет в кафтанчик, в сапожках, с красной оторочкой и с павлиньим перышком на шляпе. Он устал; отец ему что-то сказал, может быть, просто сказал, а вышло, что как будто прикрикнул. Мальчик притих. Но прошли еще шагов пять, и отец нагнулся, бережно поднял ребенка, взял на руки и понес. Тот привычно и доверчиво прильнул к нему, обхватил его за шею правой ручкой и с детским удивлением стал пристально смотреть на меня: «Чего, дескать, я иду за ним и так смотрю?» Я кивнул ему головой и улыбнулся, но он нахмурил бровки и еще крепче ухватился за отцовскую шею. Друзья, должно быть, оба большие».

Это «штриховое» восприятие писателем случайно увиденного им небольшого отрезка из жизни отца и ребенка, и вспыхнул интерес писателя к тому, что может получиться из этих его наблюдений. И начался процесс художественного исследования: «Я люблю, бродя по улицам, присматриваться к иным совсем незнакомым прохожим, изучать их лица и угадывать: кто они, как живут, чем занимаются и что особенно их в эту минуту интересует. Про мастерового с мальчиком мне пришлось тогда в голову, что у него, всего только с месяц тому, умерла жена и почему-то непременно от чахотки. За сироткой-мальчиком (отец всю неделю работает в мастерской) пока присматривает какая-нибудь старушонка в подвальном этаже, где они нанимают каморку, а может быть всего только угол. Теперь же, в воскресенье, вдовец с сыном ходили куда-нибудь далеко на Выборгскую, к какой-либо единственной оставшейся родственнице, всего вернее к сестре покойницы, к которой не очень часто ходили прежде и которая замужем за каким-нибудь унтер-офицером с нашивкой и живет непременно в каком-нибудь огромнейшем казенном доме и тоже в подвальном этаже, но особнячком. Та, может быть, повздыхала о покойнице, но не очень; вдовец, наверно, тоже не очень вздыхал во время визита, но все время был угрюм, говорил редко и мало, непременно свернул на какой-нибудь

деловой, специальный пункт, но и о нем скоро перестал говорить. Должно быть, поставили самовар, выпили вприкуску чайку. Мальчик все время сидел на лавке в углу, хмурился и дичился, а под конец задремал. И тетка, и муж ее мало обращали на него внимания, но молочка с хлебцем, наконец-таки, дали, причем хозяин унтер-офицер, до сих пор не обращавший на него никакого внимания, что-нибудь сострил про ребенка в виде ласки, но что-нибудь очень соленое и неудобное, и сам (один, впрочем) тому рассмеялся, а вдовец, напротив, именно в эту минуту строго и неизвестно за что прикрикнул на мальчика. Простились так же угрюмо и чинно, как и разговор вели, с соблюдением всех вежливостей и приличий. Отец сгреб на руки мальчика и понес домой, с Выборгской на Литейную. Завтра опять в мастерскую, а мальчик к старушонке» (Достоевский Ф.М. Полн. Собр. соч., т. 19. – СПб., 1911, с. 280-281).

Как видим, наблюдения Достоевского – не «просто» равнодушный взгляд на вещи праздного гуляющего по красивым улицам «северной столицы», а их осмысление в русле тех ассоциаций и чувствований, в которых уже вырисовываются характеры и «старого и малого» и намечается определенная житейская бытовая обстановка, в которой действуют возможные герои возможного в будущем цельного произведения. В воображении писателя еще даже нет четкого замысла, еще не определилась идея, не выкристаллизовалась сюжетная канва, не вызрела тема будущего произведения. И созреют ли эти наблюдаемые в «маленьких картинках» элементы до цельного завершенного рассказа или повести.

Приведенная иллюстрация из «Дневника писателя» дает практическое представление о динамике образного мышления и активной роли вымысла в этом творческом процессе – в процессе образного или художественного мышления. Здесь вымысел писателя основывается на тех ассоциациях, которые возникают в его душе и сознании и выступают то в качестве предположений («бороду бреет, должно быть, где-нибудь...», «отец ему что-то сказал... как будто прикинул», «друзья, должно быть, оба боль-



шие»), то в конкретном проявлении тех или иных черт характеров («бережно поднял ребенка, взял на руки...», мальчик «доверительно прильнул к нему, обхватил за шею...») через внешние детали раскрывается внутреннее психологическое состояние человека («выражение лица мрачно-угрюмое, задумчивое, почти злое»).

И трудно сказать, где здесь больше правды в описании внешнего облика мужчины и мальчика или в картинах, возникших в воображении писателя, и вызвавших в нем размышления и анализ виденного. В вымышленных писателем «картинах» просматривается талант художника, его огромный опыт, в тончайших психологических ассоциациях, в остроте их поэтического осмысления. Во всяком случае здесь выступает та правда жизни, что постигается по вероятности или необходимости. Об этом тысячекратно тому назад писал Аристотель.

Рассказанное Достоевским в «маленьких картинках» в значительной мере указывает на общий закон образного мышления и подтверждается не только этим рассказом Достоевского о мастеровом и его сыне, но и научным обобщением художественного опыта в русской теоретико-литературной мысли прошлого века. Можно сослаться на Добролюбова, давшего характеристику научного и художественного мышления. Он писал, что философу «обилие частных представлений, собранных прежде и не приметно покоившихся в его сознании, дает.. возможность тотчас же составить из них общее понятие и, таким образом, немедленно перенести новый факт из живой действительности в отвлеченную сферу рассудка...» (Добролюбов Н.А. Собр. соч., т. 5. — М., 1962, с. 23). Совсем другое дело — поэт, художник, который «сильно поражается самым первым фактом известного рода, представившимся ему в окружающей действительности. У него еще нет теоретических соображений, которые могли бы объяснить этот факт; но он видит, что тут есть что-то особенное, заслуживающее внимание, и с жадным любопытством всматривается в самый факт, усваивает его, носит его в своей душе с начала как единичное представление,

потом присоединяет к нему другие, однородные факты и образы и, наконец, создает тип, выражающий в себе все существенные черты всех частных явлений этого рода, прежде замеченных художником» (там же, с. 22).

Эта развернутая характеристика процесса художественного творчества не только закрепляет теоретическое осмысление специфики образного мышления, но и указывает на огромную роль в нем художественного вымысла. Лепка образов, в которых через особенное, индивидуальное высвечивается общее, вероятное, необходимое, требует огромной познавательной работы художника, силы его творческого воображения. Вслед за Аристотелем и Лессингом говорили классики русской критики о том, что если «ученое сочинение рассказывает, что именно было или есть», то «произведение изящной литературы рассказывает, как всегда или обыкновенно бывает на свете». И здесь нужны не клише отдельных явлений, а глубокое исследование множества жизненных фактов, осмысление их общезначимого, общеинтересного, самого характерного для определенной эпохи и для определенных групп и направлений, со своими общественными чертами.

Процесс художественного познания и исследования материала, взятого для произведения, равно как и процесс образного мышления, безмерно труден, его всегда преодолевает подлинный художник, стремящийся сказать новое значительное слово людям. «... работаю мучительно, - писал Л. Толстой, - Вы не можете себе представить, как мне трудна эта предварительная работа глубокой пахоты того поля, на котором я принужден сеять. Обдумать и передумать все, что может случиться со всеми будущими людьми предстоящего сочинения, очень большого, и обдумать миллион возможных сочетаний для того, чтобы выбрать из них одну миллионную - ужасно трудно» (Русские писатели о литературе, т. 2. - Л., 1939, с. 141). Здесь отчетливо проглядывает единство образного мышления и художественного вымысла.

Именно благодаря художественному вымыслу писатель достигает в произведении большой жизненной правды,

которая раскрывается в показе того, как герои действуют, мыслят, чувствуют, переживают именно так, как они должны в жизни действовать, мыслить и чувствовать люди с такими характерами в изображенных обстоятельствах.

Тот художник, который своим вымыслом раскрывает подлинные глубины жизни и тем самым силой воображения заставляет поверить, что созданное им не вымысел, а сама действительность, правдивее того художника, который передает случайное, частное, хотя и не вымышленное, а взятое из жизни. Таким образом, сказанное о художественном или образном мышлении и о роли вымысла как о необходимом условии художественного изображения действительности приводит нас к общему пониманию познавательных возможностей искусства и литературы. На этом вопросе мы специально остановимся в главе, посвященной проблеме типичности.

## Глава IV

### ГЕРОИЧЕСКОЕ, ТРАГИЧЕСКОЕ И КОМЕДИЙНОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ .

#### Способ построения образов

В общей специфике художественного образа, его формирования и построения в широком понимании этого термина (образ) есть конкретные факторы, о которых следует знать и без которых невозможно научно осознать его эстетическое значение в литературе. Один из таких факторов – идейно- эмоциональное осмысление и авторская оценка изображенного явления жизни в произведении. Отношение писателя к отображаемому жизненно значительному конфликту, который, равно как и в самой жизни, в произведении олицетворяет известную борьбу отношений людей различных взглядов на ход развития общества в различных сферах бытия, неизбежно ведет, с одной стороны, к сближению характеров, с другой – к противопоставлению. Неслучайно в реалистической литературе XIX и XX веков встречаются положительные и отрицательные герои, однако эти противоположные знаковые обозначения нельзя понимать однозначно: **положительный – отрицательный герой**, ибо качественные характеристики облика героя, его жизнедеятельности определяются по доминирующим чертам характера: всегда у талантливого художника в характере героя доминируют те или иные черты. По их приоритетам в жизнедеятельности, по поведению человека в обществе раскрывается полнота образа – он положительный или отрицательный.

В **положительном образе** приоритетно воплощаются, обостренно высвечиваются лучшие черты облика и характера героя, однако и отрицательные моменты в его

натуре писатель непременно обнаруживает и раскрывает. Весьма характерное находим, например, в образах ученого-лесоведа Ивана Вихрова и «ученого»-критика Грацианского в романе Л. Леонова «Русский лес». Вихров неутомимый труженик, страстный борец за сохранение и преумножение лесного богатства страны, за рациональное, бережное расходование строительного леса при его вырубке. В его научных трудах не просто вскрывается беспхозяйственность в этой важной отрасли, он предлагает научно обоснованные расчеты, насыщает свои труды убедительными фактами, исследовательским содержанием; на глубоких обобщениях доказывает, что при вырубке леса и его обработке надо исходить не только из потребностей страны, хотя это и важно, но и учитывать и решать проблему воспроизводства лесного массива. Иван Вихров — это высоконравственный человек, великий патриот своего дела и своей страны; его моральные человеческие качества — порядочность, искренность, тактичность во взаимоотношениях с окружающими. Свое дело делает спокойно, без горячности и шума, не пытается обратить внимание людей на свою значительность, хотя, в сущности, он фигура в науке о лесном хозяйстве, мог бы занимать очень высокое, значительное положение в обществе. Привлекательны его бескорыстие, любовь к делу, научная принципиальность и бескомпромиссность в решении главных проблем лесопользования и лесовоспроизводства. Этот образ у читателя вызывает большое уважение; ему хочется подражать, быть на него похожим в делах и во взаимоотношениях с окружающими.

И при всем этом положительном он не лишен недостатков: небрежен в одежде, мало заботится о своем внешнем виде; у него сложное положение в семье, плохо складываются взаимоотношения с женой, которая справедливо недовольна его беспомощностью в решении тех или иных семейно-бытовых вопросов; поведение его в обществе и семье порой непредсказуемы. Однако по доминирующим чертам характера Вихров оценивается критикой и читателем как **положительный образ**.

**В отрицательном образе** доминируют черты характера,

вызывающие у читателя чувства неприязни, осуждения, порой внутренний протест, негодование, даже если герой обладает и некоторыми положительными качествами. Такое отношение испытывает читатель к образу Грацианского, в характере которого много и положительного. В обществе он умеет подать себя как вдумчивый ученый-лесовик, «заботящийся» о том, чтобы страна вдоволь получила строительный лес, чтобы большие стройки не нуждались в добротной древесине. Он резко осуждает, критикует Вихрова, пытаясь доказать, что тот якобы своей «сберегательной, охранительной концепцией» лесопользования вредит развитию экономики, мешает деревообрабатывающей промышленности выполнять государственные планы. Однако все это не имеет под собой никаких оснований. Читатель это видит и — негодует. Он видит беспринципность Грацианского, его двосудшие, который строит свою «научную» карьеру только на критике научных трудов Вихрова. Грацианский как ученый бездарен, но он умело, ловко использует научные труды Вихрова для своей «научной» карьеры. Втайне от всех ежедневно выбривает лобную часть головы — чтобы его узкий лоб выглядел значительным — как у большинства ученых. Демонстрируя «искреннюю» дружбу с Вихровым, он не один раз предает его; предательство — одна из ведущих черт его характера; предает свою жену, которую по внешним признакам очень любил, однако на самом деле по-настоящему любить он не способен. И самое отвратительное — он предает Родину в трудные годы войны. При всем этом отрицательном в его облике много положительного. Грацианский в обращении с людьми корректен, предельно вежлив, обладает мягким голосом — «бархатным баритоном», прекрасно им владеет, его жесты выразительны, он прекрасно владеет научно-литературным языком — не от дара божьего, не от природы, а путем тренировок перед зеркалом, обретая черты именно интеллигентного, хорошо воспитанного человека.

На примерах образов Вихрова и Грацианского можно утверждать, что в реалистической литературе герой положительный и герой отрицательный — личности неодно-

начные, они сложны и цельны в своей жизненной сущности: они или симпатичны или антипатичны читателю.

В романе А. Каххара «Птичка-невеличка» образ Каландарова — черствого, зазнавшегося, уверенного в своей непогрешности председателя колхоза, — наделен холодным бездушием, мстительностью. При этих серьезных недостатках характера Каландаров обладает завидной работоспособностью, энергичен, способен на самопожертвование во имя интересов колхоза.

Значительность, художественная яркость и ценность образа отнюдь не в отрицательном или положительном. Художественная значимость образа — в его цельности характера, в полной обозначенности его типичности. Ценность и значимость положительного героя, которому хочется, если не подражать, то по крайней мере хоть в чем-то быть на него похожим, совершать поступки по его нравственным и моральным меркам, состоит в его познавательно-воспитательной роли, в опосредованном влиянии на читателя, на людей, ищущих правильный ход своей жизни, точно выверенное свое место и роль в обществе. Однако это не значит, что отрицательный образ, которому хочется не подражать, а, наоборот, осуждать его, бесполезен в литературе, как утверждали в XX веке апологеты «лакировки действительности» и «теории бесконфликтности» в литературе — особенно в 50-е годы прошлого столетия. Отрицательный герой тоже несет в себе воспитательный элемент — от обратного: не делай то, что делает он, не живи, как он живет.

Слабость отрицательного героя в том, что он не дает ответа на вопрос «а как надо делать» или «как надо жить».

Особо следует подчеркнуть: как важно воспитательное значение положительного героя для развития общества, утверждение нравственных идеалов в литературе, так важно значение и отрицательных образов. На контрастах поведения того и другого читатель сам изобличает человеческие пороки, отживающие явления в жизни общества. Полнота и цельность художественного образа положительного или отрицательного знака во многом обуславливают глубину художественного изображения жизненной дей-

ствительности. Ценность образа не только в усвоении читателем верных представлений о чуждых обществу явлениях жизни, но и о тех передовых идеалах, которые прямо или опосредованно поэтически раскрыты писателем в произведении. Положительный образ более эффективен в стремлении писателя вызвать в читателе активное желание — желание возвыситься над собой, над образом, побудить его сознание стать похожим на героя произведения. Отсюда и значительность положительного образа, который и определяется глубиной разработки характера, правдивым художественным отражением гражданского идеала. Однако создание положительного образа во всей его полноте и цельности — дело чрезвычайно сложное, трудное, требующее высочайшего таланта. Многие даже высокоталантливые художники на пути к образу впадали в схематизм, создавали образы «ходульные», нежизненные — в которых читатели не верили. «Новая русская литература (середины XIX в. — И.В., Н.М.) — обобщенно подчеркивал Салтыков-Щедрин, не может существовать иначе, как под условием уяснения тех положительных типов русского человека, в отыскании которых потерпел такую громкую неудачу Гоголь» (Н. Щедрин (М.Е. Салтыков). О литературе. — М., 1957, с. 307). И что удивительно, отрицательный образ создается с меньшими трудностями и получается он значительно ярче. Объясняется это той особенностью человеческой деятельности, что доброта, гражданственность положительного образа, его нравственные, моральные и иные положительные качества в развитии образа менее заметны, т. е. они обычны, будничны, малоприметны в текущей повседневности: скромный человек малоприметен, циник — весь на виду.

Положительные качества характера героя наиболее ярко проявляются не в обыденной повседневности, а чаще всего в экстремальных ситуациях, на грани серьезной опасности, когда требуются огромные физические и психологические усилия — мужество, смелость, доблесть, героизм, хладнокровие. В литературоведении подобного рода проявления образа называются **геронкой**.



**Геронка.** Общепонятное и общезначимое в литературе наиболее полно прослеживается в произведениях, посвященных героизму, подвигу в боевой обстановке войны или в экстремальных ситуациях мирной жизни – покорение недоступных горных вершин, поведение в стихийных бедствиях, в схватках с бандитами и т. п. Интеллектуальным подвигом Навои названа борьба великого Алишера за утверждение узбекского языка в словесном искусстве; полет Ю. Гагарина и вся многолетняя подготовка к этому полету признается подлинным героизмом; таран фашистского самолета, совершенного летчиком Талалихиным во время войны является мужественным героическим поступком. Это – в реальной жизни. Героический подвиг совершает Андрей Болконский в романе «Война и мир», подхвативший падающее из рук убитого воина знамя полка и поднявший солдат на штурм французских позиций. В героическом образе писатель воспроизводит особый вид человеческого деяния, доступного не многим людям. Героический поступок – осознанный, взвешенный разумный акт поведения человека, направленный на пользу людей или общества. Легендарный подвиг Прометея, связанный с титаническим трудом, демонстрирующим бескорыстную любовь к людям, которым он дарит огонь – символ вечной жизни. Образ Прометея, совершившего самое благородное, святое деяние, создан в античной мифологии и прославлен в древнегреческой литературе, как великий мученик, пострадавший за счастье народное. Героический акт Прометея, интеллектуальный подвиг Навои, разумная храбрость и воинская доблесть Евпатия Коловрата в битве против Золотой Орды на Калке – все это высоконравственное, возвышенное деяние, оставшееся в светлой, неизбывной памяти человечества. Героическое деяние определяется затратами запредельной энергии человека, сконцентрированной и сосредоточенной в одном, всегда опасном для жизни, поступке: результат напряжения всего потенциала физических и нравственных сил личности, неподдельной жертвенности во имя людей или общества. Черты героизма – подвига – и героических деяний человека – личности впол-

не прояснил В. Г. Белинский в анализе образа Антигоны – героини трагедии Софокла, которая, вопреки драконовским «законам» тирана, под страхом жизни запрещающего хоронить мятежников, предает земле своего мятежного брата Полиника. «Если бы Антигона погребла тело Полиника, не зная, что ее ожидает за это неизбежная казнь, ее действие было бы только доброе и похвальное, – писал Белинский, но обыкновенное и не героическое действие. Нет, безвременная смерть юной и прекрасной Антигоны потому только потрясает все существо наше, что в ее смерти мы видим... подвиг, созерцание которого возносит к небу нашу душу, заставляет биться высоким восторгом наше сердце» (Белинский В. Г. Собр. соч. в 9-ти томах. – М.-Л. т. 5, 1962, с. 54).

**Героическое в литературе** – художественное изображение, поэтическое воспевание подвига, идейно-нравственной стойкости на трудных путях борьбы за свои идеалы, бесстрашие и воинская доблесть в бою, самопожертвование в экстремальных обстоятельствах, проявленных героем ради достижения нравственных или общезначимых целей во имя общественных интересов. Героическое в литературе – утверждающее величие личности человека, его нравственную и духовную силу и запредельно возвышенное благородство социального деяния людей. Героическое – это духовно-возвышенный, глубоко нравственный, осознанный выбор героя и необходимости свершения подвига. Героизм – это образ действия и состояния души в час трагических испытаний.

Источники и формы проявления героического различны и многообразны – мужественная схватка с сильными мира сего против несправедливости, жертвенная защита Отечества от посягательств извне, верность гражданскому и воинскому долгу, высокое, неодолимое чувство любви к своей профессии, покорение горных вершин, путешествие в безжизненные дали Арктики или Антарктики и многое другое, вплоть до трудовых подвигов на производстве или в научной лаборатории.

В русской литературе, равно как и в литературах ряда сопредельных стран, люди подвига занимают значитель-

ное место. Нередко художественно изображаются мужественные деяния человека или группы людей во временной протяженности – в условиях многолетней борьбы за свои или национальные идеалы.

У М. Шолохова «Судьба человека» – героическая жизнь главного героя Андрея Соколова – рядовой личности, типологически сходной с миллионами себе подобных. Андрей Соколов прошел и выдержал нечеловеческие испытания на гражданскую и нравственную прочность, на «высокую человечность» и – не растерял своего человеческого достоинства, не ожесточился душой, не очерствел сердцем и разумом, пройдя все возможные муки ада в годы войны против фашизма – остался верен гражданскому долгу, сохранил любовь к жизни, к людям и своему многострадальному Отечеству.

Интеллектуальный подвиг вершит великий Навои на протяжении многих лет, ведет изнурительную борьбу за внедрение народного узбекского языка в национальную самобытную поэзию, выступая против многочисленных влиятельных сторонников в эпоху правителя Хусейна Байкары арабо-персидского языка в национальной литературе. В предвоенные годы и в годы войны против фашизма русская и узбекская литература воспели патриотизм и героизм таких исторически известных личностей, как Александр Невский, Дмитрий Донской, Александр Суворов, Ширак и Спантамано, адмиралы: Ушаков, Макаров, Нахимов, Корнилов, а также «безымянных», но исторически известных героев: матроса Кошки («Севастопольская страда»), офицеров низших чинов Звонарева и Борейко («Порт-Артур»). В некрологе, опубликованном в «Новом времени» по поводу кончины выдающегося путешественника Н. М. Пржевальского, потрясенный этой печальной новостью А. П. Чехов писал, что такие люди, «составляя самый поэтический и жизнерадостный элемент общества, они возбуждают, утешают и облагораживают. Их личности – это живые документы, указывающие обществу, что кроме людей, ведущих спор об оптимизме и пессимизме, есть еще люди иного порядка, люди подвига, веры и

ясно осознанной цели». Жизнь Пржевальского — воплощение народного подвига во временном и пространственном протяжении, а не в сжатом сиюминутном порыве души, сконцентрировавшемся в момент свершения героического поступка. Подвиг — это не только свободное и могучее деяние человека в часы наивысшего духовного и нравственного порыва, нацеленного на свершение героического акта, непосильного «простому» человеку. Нередко подвиг — это судьба, это целая жизнь, отданная на благо общества. Великий Навои, выдающийся правитель Мавераннахра, покровитель наук и искусств, крупный ученый астроном Мирзо Улугбек, выдающиеся ученые и практики Менделеев, Курчатов, Королев, Пржевальский и многие другие вершили свои подвиги не «залпом», не кратковременной вспышкой личной жертвенности, а на протяжении всей своей жизни. В романтическом рассказе «Старуха Изергиль» М. Горький указал на тип людей, для которых смысл жизни — в жажде подвига: «Когда человек любит подвиги, он всегда умеет их сделать и найдет, где это нужно» и обобщенно добавляет: «В жизни... всегда есть место подвигам».

Героическое — это не только восторженная поэтизация сконцентрированного мужественного поступка во имя блага общества; героизм — проявление особенного, невозможного с точки зрения будничного. По словам Ф. Гладкова, в его романе «Цемент» «героизм — и есть то, что кажется невозможным», свершенным индивидуальной личностью или группой людей или целым народом. Примером общенационального народного героизма — история восстановления разрушенной фашизмом экономики страны в предельно сжатые сроки — за 5 послевоенных лет был достигнут в экономике довоенный уровень. Полет Ю. Гагарина в космос — личный подвиг, но за ним стоит поистине героический, многолетний труд и Гагарина и большой группы ученых, инженеров и техников.

В литературе о героическом в самом широком понимании этого термина бесчисленное множество значительных, общеинтересных художественно освященных фак-

тов, взятых из самой реальной жизни. Достаточно вспомнить рассказ А. Толстого «Русский характер», в котором героическое сопряжено с глубоким чувством Екатерины к своему любимому, ушедшему на фронт и вернувшемуся с войны беспомощным калекой, полностью лишенным рук и ног. Екатерина не только не отказалась от несчастного воина, героя войны, но назвала его своим мужем на всю оставшуюся жизнь. Этот потрясающий читателя факт – не полет фантазии талантливого писателя: он взят из самой реальной жизни как документ, как историческое свидетельство беззаветной преданности своему чувству Екатерины, совершенно не осознающей, что ее преданность гражданскому и нравственному долгу, верность любимому человеку, искалеченному войной – это великий гражданский подвиг.

Героическое в литературе не замыкается на аспектах, о которых шла речь выше. Нередко героические поступки, рассматриваемые как подвиг во временном протяжении, своим творчеством продемонстрировала группа писателей в 30-50-е годы XX века, героини произведений которых не укладывались в идеологическую доктрину большевизма. Талантливейшие художники слова Чулпан, Фитрат в Узбекистане, в России – О. Мандельштам, Б. Пастернак, а несколько позже В. Некрасов, А. Битов, А. Солженицын, С. Давлятов и многие другие в своих произведениях правдиво изображали жизненную действительность в ракурсе своих личных идеалов и в русле той нравственной установки, которая противопоставлена идеологическому духу большевизма. Жертвуя своим благополучием, глубоко осознавая те жизненные лишения, которые непременно последуют за публикациями их произведений, названные писатели проявили высокое мужество, опасную для их судьбы смелость иного философского осмысления и художественного изображения жизни – это не что иное как высочайший интеллектуальный и нравственный героизм, проявленный в борьбе за человеческую свободу личности, за свободу своего видения и художественного освещения реалий жизни.

Историко-конкретное проявление героизма и его художественное изображение в литературе находим в многочисленных памятниках мировой литературы. Героическое в самых различных проявлениях прослеживается в древнем и средневековом эпосе, в литературе эпохи Возрождения, в драматургии классицизма, в поэзии и прозе романтизма, а также в западноевропейской и русской литературах реалистического направления XIX и XX веков.

О самовольном, т.е. непринужденном подвиге, о сознательном героическом поступке человека-личности верно сказал Ф. Достоевский: «Самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть признак высочайшего развития личности». И особо выделяя приоритетную черту характера истинного (не показного на публику) героя, добавляет: «Добровольно положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, на костер можно только при самом сильном развитии личности», возвысившейся в своем интеллекте до величайшего осознания своей роли «спасителя» того благородного дела, которое требует всей жизни без остатка и без права на другой выбор.

**Трагическое в литературе** — это такие жизненные столкновения и положения, разрешение которых не предполагает благополучный исход. Осознанная схватка героя с грозными, зачастую превосходящими силами, всегда таит в себе опасность трагического исхода. В научном понимании **трагическое** — это катастрофический исход деяний героя, его жизни, сопряженный с крушением жизненных и эстетических идеалов, с гибелью самого героя в процессе конфликтного столкновения с неразрешимыми противоречиями.

Возвышенные оценки деяний такого героя прослеживаются и в художественной литературе, и в науке о литературе. Трагический образ величествен в своей схватке с жизненными противоречиями. Это его величие в разные исторические и литературные эпохи определяется той оценочной стоимостью, которая всегда эквивалентна нрав-

ственным стереотипам общества. А сами эти стереотипы столь подвижны, столь изменчивы в историческом временном измерении, что оценочные ориентиры этого историко-литературного явления порой характеризуются диаметрально противоположным раскладом от категорического отрицания свершенного подвига до категорического его признания. В этом раскладе важную роль играют традиции и новаторство, принципы преемственности и закономерности развития литературы в историческом аспекте.

«Принципы преемственности знания (о трагическом – И.В.) вытекают из внутренне закономерного движения... развитого человеческого мышления вообще, - справедливо утверждает словацкий ученый Д. Дюришин. – В литературоведении он (принцип – И. В.) к тому же подкрепляется непрерывной эволюцией самого предмета изучения – художественной литературы, которая не только специфически реагирует на изменения, происходящие вне ее, но и сама образует логическую традицию литературного процесса» (Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1975, с. 35).

Вся история мировой и в том числе русской литературы подтверждает верность обобщения Дюришина. В античном мире и, естественно, в античной литературе тема трагического понимается обществом и разрабатывается литературой с позиций роковой неизбежности трагического исхода события, связанного с судьбой героя, обреченного на гибель в силу рока как объективной неизбежности, предопределенной самими магическими, неведомыми сверхъестественными силами природы, перед которыми человек вообще и герой произведения бессильны. В трагедии Эсхила о Прометее, в «Илиаде» Гомера и во многих других произведениях древнегреческой литературы идея рока - неизбежность трагического исхода в судьбе героя – красноречивое тому подтверждение.

Представления о роке как всевластной силе играло существенную роль в формировании античного мировоззрения, в основе которого лежала философская мысль о

трагизме как следствии нарушения человеком «закона» нравственности; ответственность человека перед нравственным законом общества — превыше всего сущего.

Однако во многих произведениях трагического свойства в античной литературе сам по себе рок не является доминантой в судьбе героя. В трагедии о Прометее Эсхила, в «Антигоне» Софокла, например, рок все же не является объективной неизбежностью трагедии. Он выступает в большей мере как неумолимый судья, наказывающий героя за нарушение нравственного закона, действующего в античном обществе. Соблюдение нравственного закона героем в трагической ситуации возвеличивала его и его нравственный подвиг. В греческой трагедии Еврипида «Медея» судьба героини представлена в ужасающих муках гибели, она наказана за нарушение нравственного закона, — из чувства мести Медея убивает своих детей. Подобного рода наказание несет Клитемнестра в «Орестее» Эсхила за убийство своего мужа Агамемнона. Клитемнестра, в свою очередь, за совершенное преступление отомщена своим сыном Орестом.

В античной литературе, таким образом, прослеживается трагизм как бескомпромиссность следования нравственным принципам, а рок выполняет функцию исполнителя «решений» нравственного судьи.

В эпоху Возрождения складывается новое представление о трагическом в литературе, обусловленное и новым представлением о нравственности, отражающей новую систему отношений в обществе, разрушившем социально-нравственные устои уходящего в историю общественного устройства. Эпоха Возрождения видит в человеке активного борца и мыслителя в переустройстве жизни, в преодолении жизненных противоречий, связанных с переходом к новой системе отношений в обществе. Особо яркое и художественно сильное отражение обновленных социально-нравственных отношений находим в трагедиях Шекспира, в которых совершенно определенно показано, что рок судьбы теперь вообще не при чем. Шекспир в своих трагедиях исповедует философскую мысль о том,



что источником трагического исхода в жизни людей является не рок, а сами люди. Например, в трагедии «Ромео и Джульетта» герои погибают не по воле рока, а в силу непримиримой кровавой родовой вражды династий Монтекки и Капулетти. В трагедиях «Отелло» и «Гамлет» катастрофа жизни главных героев предопределена злыми умыслами людей, взаимодействующими с главными героями. Отелло и Дездемона гибнут, не справившись с коварством порочного в своих злодеяниях интригана Яго. Гамлет уходит из жизни в схватке с силами развращенного придворного общества, в котором предательство, пошлость, порочность в системе отношений – устойчивая дворцовая традиция, одолеть которую своими нравственно чистыми помыслами и устремлениями объективно не может. В цепи своих злодеяний гибнет и Ричард III, восстановивший против себя весь окружающий его мир людей.

Чрезвычайно общеинтересным и общезначимым в творчестве Шекспира является то, что в его трагедиях отчетливо звучит мысль о небесполезности гибели героев, ставших жертвами злодеяний самих людей. Сама их гибель завязывает новую систему отношений – смерть Ромео и Джульетты обусловила конец вековой вражды между Монтекки и Капулетти. Шекспир художественно освещает мысль о том, что само зло, коварство, предательство, необузданное злодеяние закономерно несет в себе собственную гибель. В сущности, терпит полный крах и коварный, некогда всесильный Ричард III; разъедает душу Макбета его осознание своего бессилия и своей ненужности в жизни когда-то всесильного и могущественного.

Творчество Шекспира особо примечательно тем, что характеры его трагических героев рельефно раскрываются на фоне жизненной действительности эпохи Возрождения.

Тема трагического многообразно разрабатывается в европейской литературе – французской, немецкой и др. Французские драматурги П. Корнель («Медея», «Гораций», «Эдип») и Ж. Расин («Андромаха», «Ифигения», «Фед-

ра») тему трагического блестяще разрабатывают в традициях классицизма, — написаны они «высоким стилем» с соблюдением требований «трех единств».

Представляет значительный интерес произведение немецкого драматурга Иоганна Гете. В трагедии Гете «Гец фон Берлихингем» герой действует как борец против деспотизма и жестокости императорской власти. Он бесстрашно отстаивает рыцарские свободы и рыцарскую мораль, аннулированные властью. И читатель воспринимает трагедию героя как нечто более возвышенное, чем трагедию Ричарда III или трагическую гибель Ромео и Джульетты. Гетевский герой — борец за свои идеалы, в основе которых социально-нравственные мотивы.

В России первые трагедии классицистического направления создаются в XVIII веке А. Сумароковым, М. Херасковым, В. Озеровым, Я. Княжнинным.

В эпоху романтизма трагическое в литературе обретает новые черты, наполняется новым содержанием — в трагедию приходит индивидуальный человек с его душевными исканиями. Трагические драмы создают В. Гюго («Эрнани», «Лукреция Борджиа», «Король забавляется»), Дж. Байрон («Двое Фаспари»); дань русскому романтизму отдают и М. Лермонтов, и А. Пушкин.

XIX век в русской литературе открылся произведением нового типа — трагедией А. Пушкина «Борис Годунов», нарушившей все традиции классицизма и многие каноны романтизма. Здесь государственная деятельность главного героя, его характер «выписаны» реалистически красками, наполнены тяжелой борьбой с враждебными ему внутренними силами, в атмосфере нарастающего нравственного осуждения Бориса, поправшего нравственные устои и законы общества. В трагедии «Борис Годунов» впервые представлено «мнение народа» как бы «трагедийным хором», глухо, а то и настойчиво напоминаяще Борису о его злодеяниях ради захвата политической власти в стране.

Главные темы в русской литературе XIX века — трагическое положение человека низшего сословия в обществе

острых социальных противоречий, — «маленького человека», униженного и оскорбленного, лишенного человеческого достоинства, и трагедия «лишних людей», — образованных, интеллектуально зрелых и социально обеспеченных, но раздвоенных, нравственно и духовно опустошенных в силу общественной не востребованности. Тема «маленького человека» художественно раскрывается в ряде произведений Достоевского, Пушкина, Гоголя. Достаточно вспомнить Соню Мармеладову из романа Достоевского «Преступление и наказание», решившуюся торговать своим телом, чтобы накормить детей Катерины Ивановны, гоголевского Башмачкина или пушкинского станционного смотрителя Вырина.

Трагическое в литературе — эстетическая и социально-нравственная категория, и она характеризуется неразрешимыми художественными конфликтами, развертывающимися в процессе «свободного» действия героя, сопровождающимися страданием или гибелью героя, а также крушением его жизненных идеалов. Трагическое предполагает или предопределяет свободное самоопределение действующего лица в русле противоречий жизни общества, которое и формирует трагическое как неотвратимую необходимость, ведущую в конечном итоге к гибели героя или крушению его человеческих ценностей — личного достоинства, морали, человеческой нравственности, внутренней духовности героя.

**Комическое в литературе.** Комическое — эстетическая категория, подразумевающая отражение в литературе явлений, содержащих несоответствие, несообразность или алогичное противоречие, и критическую оценку их посредством смеха. В наиболее общем виде комическое — это «внутренняя пустота и ничтожность, прикрываемая внешностью, имеющей притязания на содержательность и реальное значение», — так определил Н. Чернышевский понятие комического. Приоритетным началом комического служат необоснованные претензии: безобразное, пошлое мнит себя прекрасным; мелочное — возвышенным; косное, шаблонное, механическое, омертвевшее — гиб-

ким, обновляющимся, живым; глупое умным. Смех — важное свойство комического» (КЛЭ. — М., Советская энциклопедия, т. 3, 1966, с. 689).

Комедийное искусство, особенно театральное, имеет глубокие исторические корни от Кратина, Аристофана в Греции и Плавта, Теренция в Древнем Риме. Достаточно назвать такие имена, как Мольер, Шеридан, Брехт, Гоголь, или вспомнить комедию масок в европейской драматургии XV — XVIII веков, широко представленную в качестве комедий-спектаклей, в которых актеры, имея под рукой лишь сценарий-схему, конкретно обозначающий сценическое действие, эскизно составленный сюжет-наметку, были свободными от замысла сценариста, импровизаторами сценического действия. Неизменные, постоянные «типы» персонажи сценических представлений не столько изображали, сколько обозначали имевшие место жизненные социальные противоречия, импровизированно обыгрывая конфликтную ситуацию, взятую сценаристом из реальной жизни. Такие « типовые » персонажи переходили неизменно из одной комедии в другую, не утруждая себя новаторскими приемами, не изменяя и почти не обновляя содержания общепринятых сюжетов-схем. К примеру, приведем два типа образов: Бригела — наглый, не в меру болтливый весельчак, мастер занимательных интриг, развлекающий хитрыми импровизированными выдумками публику; или Арлекин — неловкий, неуклюжий в динамике сценического действия, нескладный, но обаятельный простак, который в более поздние времена — с середины XVII века — все же становится хитрым злоязычным острословом-интриганом. Обычно подобного рода « типы » актеры играли в масках. В истории театрального искусства такой « тип » сценических представлений закрепился как « импровизированная комедия-спектакль ».

Театр тех времен не отмечен многообразием сценических характеров. Различались три серии образов-масок: сатирически-обличительные « маски », высмеивающие морально-нравственные изьяны господ-аристократов; народ-

но-комедийные «маски» господских слуг — лукавых и насмешливых; лирические «маски» влюбленных, исполненных внешне проявляемых интимных чувств и переживаний.

И надо отметить, что дух непринужденного шутовства и веселья, дух свободолобия, сатирико-фарсовое обличение господ, фиглярство, занимательные и остроумные трюки, интриганство, яркие аттракционы и музыкальное сопровождение с отдельными музыкальными номерами — все это культура «комедийных масок», сыгравших стадиальную роль в развитии театрального и сценического искусства. Такая форма сценического действия долгое время была любимым публичным народным зрелищем. Эстетическая ценность этой формы искусства в поучительном увеселении, которое, забавляя публику, играло роль еще и морального воспитателя зрителей.

Если героическое в литературе нередко связано с трагическим как естественным завершением возвышенного, благородного акта самопожертвования во имя того или иного социально-нравственного или интимно-бытового благополучия человека, группы людей или общества, то комическое в литературе представляет собой эмоционально резкий контраст трагическому. Поведение героя в литературном сюжете — резкое несоответствие тому, что он пытается из себя изобразить, и тому, что на самом деле есть в действительности, что естественно вызывает смех сочувствия, осуждения или досады. Печальный смех вызывает поведение Дон Кихота, по-рыцарски смело бросающегося в бой на ветряную мельницу. Смешон шолоховский дед Шукарь, купивший околевающую кобылу у цыган и представляющий ее перед казаками Гремячего Лога как особо строптивого и прыткого коня. Смех в комической литературе всегда эмоционален — то добродушно веселый, то грустно-печальный, то великодушный. Вызывает осуждающий смех поведение чеховского «злоумышленника», отвертывающего гайки с болтов, крепящих рельсы на железной дороге, для того, чтобы сделать грузик на рыболовное удилище («Злоумышленник» А. Чехова).

Создавая комический образ, писатели или драматурги ставят своих героев в нелепо-противоречивые, близкие к абсурду ситуации, в которых их глупое поведение резко отличается от разумного волеизъявления. Такое поведение вызывает смех тем, что герой решительно не понимает самого себя и воспринимает свои поступки как разумные. Внешне, интеллектуальная, Констанция Львовна («Обыкновенный человек» Л. Леонова), в сущности своей — мешанка, пошлая, лицемерная, малокультурная дама. Она ведет себя в обществе известного ученого Алексея — уравновешенного, рассудительного «обыкновенного» человека, — на ее взгляд, вполне прилично, изображая из себя избалованную светскую особу, что вызывает у зрителя добродушно-грустный смех и чувство неловкости.

В комическом образе автор, эмоционально откровенно выражая свое отношение к тем или иным поступкам героя, раскрывает его характер с помощью различных форм смеха. Смех зрителя-читателя не однороден — то добродушно-веселый, то гневно осуждающий, то брезгливый, то грустно сожалеющий или вызывающий чувство неловкости, досады. Все зависит от характера героя, его поведения в обществе и от отношения автора к нему.

Однако есть смех иного свойства — уничтожающий, гневный. Такой смех вызывается тогда, когда поведение героя, группы людей или определенной части целого социального сословия раздражает автора до глубины души, когда автор испытывает омерзение от того, что видит в реальной жизни общества. Тогда он мощью своего таланта создает произведение, в котором комизм выражается в высшей степени заостренно, ядовито, а порой и гневно. Такое произведение относится к разряду сатирических.

**Сатирическое в литературе.** Своеобразная, во многом специфическая форма художественного отображения отрицательных сторон реальной действительности, посредством которой высмеиваются, обличаются острым словом пороки отдельного человека или нравственно-социальные пороки самого общества, вскрывается его несостоятельность, — и есть **сатира**. Вообще сатира в широком

понимании этого термина есть мощное оружие социально-нравственной борьбы со всем уродливым, порочным, пошлым, лицемерным, омерзительным, внутренне несостоятельным в человеке или в целом обществе. Когда М. Е. Салтыков-Щедрин высмеивал нелепость прозябания Премудрого пескаря, который «жил — дрожал и помирал дрожал», вызывая в нас презрение к его трусости, он имел ввиду таких «человеков в футляре», осмеянных Чеховым, которые засоряют социально активную часть людского общества, своей несостоятельностью искажают созидательную сущность человеческого бытия. Отсюда вытекает и эстетическая «сверхзадача» сатиры — оживлять в сознании читателя мысли и чувства о прекрасном — добре, чести, порядочности, общественной смелости, красоте, оскорбленной пошлостью, пороком или глупостью. Сатирик, высмеивая отрицательное в жизни, провожает «в царство теней все отжившее», чуждое и вредное людям и тем самым духовно очищает читателя от давления «превратных авторитетов» и отвратительных житейских ситуаций, их ложных претензий.

Сатира имеет богатейшую историю, прочные традиции.

В античной литературе сатира расцветает в творчестве Лукиана и Аристофана (Греция), Плавта, Ювенала, Теренция (Рим). Сатира Аристофана, его комедии связаны с комическим изображением действительности тяжелого периода Пелопоннесских войн, тяжелым бременем, свалившимся на жителей Афин. Его сатирические комедии «Мир», «Ахарняне», «Лисистрата» высмеивают псевдогероизм людей в войне, ставшей анахронизмом для народа, мечтавшего о мирной жизни. В «Осах» Аристофан едко высмеивает наивную веру в «справедливый» суд, который за долгие годы Пелопоннесской войны превратился из афинской демократии в «послушное орудие политических проходимцев». Пошлость, фиглярство, политическое фарисейство, моральное уродство — основные мотивы его произведений, исполненных политической заостренности.

В сатирических произведениях римлян Плавта и Теренция преимущественно поднимаются проблемы воспитания морали и нравственности. Комедии высмеивают бездельников, живущих за счет чужого труда, «хвастливых воинов», ловкого, находчивого, удачливого раба, «спасающего» своих бездарных хозяев от «сплошных неудач» и разорений. В них находим определенное сходство с Остапом Бендером — сильным, ловким, аполитичным авантюристом и плутом, стремящимся безбедно жить, главным образом, то за счет богатого наследства, спрятанного в одном из двенадцати стульев, то за счет огромных сбережений бухгалтера Корейки, «нажитых» еще до октябрьского переворота.

Наиболее острая, резко бичующая сатира Ювенала, направленная на высмеивание порочного в «больном обществе» Римской империи, — скупость, власть и деньги имущих, моральное и нравственное разложение, духовное опустошение людей верховной власти, их лицемерие и плутовство. К примеру, в четвертой «Сатире» Ювенал едко осмеивает дворцовый совет, занимающий важное место в государственной системе. Автор изображает ночное заседание совета, который был срочно созван императором Домицианом для решения смехотворной проблемы — как приготовить огромную рыбину, подаренную ему, и где найти для нее соответствующих размеров блюдо.

Социальная заостренность, политическая и морально-нравственная злободневность — предмет и объект древней греко-римской сатиры — получила преемственное продолжение и развитие в последующие века вплоть до современной сатиры.

Широкое признание читателя обретает сатира в эпоху Возрождения — в творчестве Шекспира, Боккаччо, Рабле. Она решает задачи освобождения личности от социальных предрассудков, мешающих свободному развитию личности, сохранению его верований, обычаев, традиций. Сатира высмеивает застывшее в своем развитии и рыцарство «гибнущего сословия» в условиях формирования но-



вого общественно-социального уклада. В сатирических произведениях «Генрих IV» и «Виндзорские кумушки» Шекспир обличает и высмеивает «одряхлевшее» общество рыцарей, утратившее свое могущество, предрекает ему неминуемую гибель. В «Гаргантюа и Пантагрюэле» Рабле создает сатирически острую картину жизни целой эпохи, утверждая несостоятельность всего жизненного уклада британского средневековья.

Значительное обновление обретает сатира в Европе XVII-XVIII веков: Мольер, Свифт, Вольтер, Дидро. Острие их сатиры нацелено на осмеяние пороков феодального общества и обличение изъянов нового, буржуазного уклада жизни. В комедии «Мещанин во дворянстве» Мольер сатирически остро изобличает верхушку власть и деньги ищущих. Господин Журден – самодовольный невежда, смехотворно претендующий на роль всевластного «хозяина» своей и чужой жизни; он совершенно уверен в своем праве на безграничность, беспредельность всевозможных социальных и материальных привилегий; обладая значительным капиталом, «нажитым» за счет чужого труда, он – эгоист, порождение «дикого» капитализма, свободного от еще не прочных новой морали и человеческой нравственности, признает «законными» любые свои необузданные желания: вся жизнь – только для него. Мольер – сатирик, наблюдая реальности интенсивно капитализирующегося феодального общества, создает великолепный образ Тартюфа – двурушника, лицемера, фарисея и откровенного ханжу – явление, также порожденное «диким» капитализмом.

XVIII век в европейской литературе ознаменовался появлением сатирических произведений Джонатана Свифта. Его «Путешествие Гулливера» – остро сатирическая, злободневная картина жизни дворянской Англии; автор ядовито высмеивает уродство и порочность многих явлений реальной действительности.

XVIII век в русской литературе ярко отмечен появлением таких крупнейших для того времени писателей, как Кантемир, Фонвизин, Ломоносов, Новиков, Радищев,

сатирические произведения которых отличаются остро социальной направленностью, высмеивают, обличают тупость и невежество той части русского дворянства, что характеризовалась отсталостью от уходящей вперед реальной жизни, дремучей косностью и социально-бытовым невежеством.

Продолжал и развивал традиции сатирической литературы XVIII века великий сатирик Гоголь, чье творчество отмечено полнотой “лирического самораскрытия автора”, глубоким внутренним драматизмом и особым, новаторским воссоединением возвышенного и низменного, органическим сплетением «озорного» и уничтожающе злого смеха и слез, наполнено лирической грустью и откровенным презрением всего уродливого, пошлого, морально-нравственного разложения той части русского дряхлеющего дворянства, у которой нет будущего. Предприимчивый, ловкий, изворотливый проходимец Чичиков, заоблачный мечтатель Манилов, нахрапистый, но социально ограниченный Собакевич, помещица заземленных, зауженных интересов Коробочка – это «живые трупы», безнадежно отставшие от бурно развивающейся социальной жизни самодержавной России.

Гоголевские сатирические традиции, подхваченные и преумноженные Некрасовым и Салтыковым-Щедриным, зиждятся на демократических началах, вызревших на почве идеалов разночинно-демократического движения в русском обществе, обретают откровенно политическую направленность. Как известно, гоголевская сатира в «Ревизоре» и «Мертвых душах» при всей остроте осмеяния и бичевания морально-нравственных пороков и социальных изъянов в обществе все же еще не поднимается до постановки политических проблем. Некрасов и Салтыков-Щедрин в своих произведениях, бичуя «глуповские дела» («История одного города», «Сказки», «Помпадуры и помпадурши», «Кому на Руси жить хорошо», «Железная дорога»), сатирически остро изобличая пороки «дикого» помещичье-капиталистического еще не прочного уклада на Руси, ставят актуальные социально-политические вопро-

сы переустройства пореформенного российского общества. В самодержавной России вызревали мощные демократические силы, и сатира Некрасова и Салтыкова-Щедрина способствовала их развитию.

Повторим, в литературе реалистического направления главным предметом изображения действительности является человек; предметом сатиры – уродливые, порочные стороны жизни, формируемые, однако, человеком и обществом, в котором он – человек – предстает как отрицательный тип. Хлестаков привез в провинциальный городок скрытый потенциал пройдохи, хвастуна и плута, приобретенный в обществе Петербурга, ярко и в полной мере раскрывшийся в небольшом городе, порочные устои которого способствовали этому. Развенчивая, высмеивая отрицательную сущность натуры Хлестакова, Гоголь опосредованно и сурово судит и порочные основы столичного общества, в котором все же подразумеваются и люди, сохранившие в себе порядочность и взыскательность к носителям порочности и пошлости. Хотя мы и не знаем, каков настоящий ревизор, однако факт дикой тревоги и страха городничего и всей армии его подхалимов и плутов красноречиво говорят об этом. Сатирический образ – это результат «направленного искажения», которое обнаруживает в предмете «дотоле скрытый комический аспект и тем самым возвращает ему неприглядный существенный вид» (КЛЭ, т.6, М: Советская энциклопедия, 1971, с 674).

Однако не всякое произведение, критикующее отрицательные общественные явления, может быть сатирическим. Сатира предполагает выбор соответствующих объектов обличения и имеет свои специфические художественные средства типизации и индивидуализации образов, необходимые для резкого заострения и гиперболизации характерных черт отрицательных персонажей, через поведение и действие которых изобличаются пороки общества. В то же время произведение не является в целом сатирическим, хотя и содержит ярчайшие сатирические моменты. К примеру, мы находим множество сатиричес-

ких элементов в романе Л. Толстого «Война и мир» многие образы в салоне Шерер, в поведении образов Куракиных. Однако роман «Война и мир» трудно отнести к жанру сатиры. В сатирическом произведении, как правило, все его формообразующие компоненты (сюжет, композиция, портретные зарисовки, язык персонажей и автора и т. п.) подчинены задаче изображения и осмеяния уродливых сторон действительности.

Характерной чертой сатиры является использование различных форм, видов и оттенков обличающего смеха — от ядовитой иронии до заостренного сарказма. Обобщенно говоря, если основные отрицательные персонажи (антигерои) произведения, отражающие типические пороки общества или уродливое, доходящее до абсурда их поведение, «легкость мышления» обличаются посредством гневного смеха, наполненного презрением, ненавистью к явлениям в обществе или в характере «героев», то мы имеем дело именно с сатирическим произведением.

Вспомним сатирические произведения Гоголя («Ревизор»), Салтыкова-Щедрина («История одного города»), Чехова («Человек в футляре», «Толстый и тонкий», «Смерть чиновника»), В. Катаева («Экземпляр», «Растратчики»), Л. Леонова («Обыкновенный человек»), А. Толстого («Похождения Невзорова, или Ибикус»), Б. Пильняка («Волки», «Голый год»), М. Зощенко («Речь, произнесенная на банкете», «Часы»), И. Ильфа и Евг. Петрова («Двенадцать стульев» и «Золотой теленок») и др. И в то же время сатирические произведения Ильфа и Петрова отмечены той особенностью, что их страницы словно бисером усыпаны легким, остроумным, порой безобидным озорным или веселым юмором, придав повествованию особую привлекательность.

**Юмор в литературе.** Юмор (англ. *humour* — т. е. нрав, настроение) — особый вид комического; сложное отношение автора к объекту, к отдельным явлениям и к миру в целом, сочетающее внешне комическую трактовку явлений жизни с внутренней серьезностью: как бы две формы юмора. По справедливому замечанию Й. Фолькельта

«все на свете можно рассматривать «серьезно» и «комически», юмор, особенно в высших, более характерных своих формах, тяготеет как бы к третьему, синтетическому, взгляду — «юмористическому мирозерцанию». (КЛЭ, т. 8, М., 1975, с. 1012). Юмор обладает свойством «перекачивания» виденного из одного состояния в другое, обнаруживая то в серьезном смешное, то в смешном — серьезное. В силу того, что «все на свете можно рассматривать серьезно — и комически», юмор всегда субъективен и обусловлен личностным умонастроением самого автора-юмориста, который порой причудливо преломляет через свое нравственное восприятие то образ «чудака» («чудика» по В. Шукшину), то образ «объекта», симпатичного ему, то — его антипатируя, настраивая зрителя-читателя или на более вдумчивое, серьезное отношение к предмету смеха, на постижение художественной правды о нем, не взирая на его странности, вызывающие улыбку или смех, или на комическое, не оправдывающее поведение образа — «чудика», приоткрывая в низменном возвышенное, или в возвышенном — мелкое, приземленное.

Таким образом, юмор — такая форма раскрытия смешного (улыбчатого), которая предполагает в отношении к объекту («чудика») нечто веселое, озорное, облегченно — упредительное или вдумчиво-серьезное.

В качественных характеристиках юмористического образа или жизненного явления лежит несоответствие очевидному (здравому смыслу), не представляющему вредоносного или угрожающе-опасного для общества. Вспомним для примера, «разумного» Бенедикта, извечно презирающего женщин, в комедии Шекспира «Много шума из ничего» и его бессмысленную борьбу с мужененавистницей Беатриче — все это забавно, озорно и не более того. Безобидно смешон секретарь партиячейки Макар Нагульнов в шолоховской «Поднятой целине», увлеченный изучением английского языка при самой низкой своей письменной грамотности; ему бы впору заняться русской грамматикой на уровне 3-4 класса начальной школы. Усмехнемся деду Щукарю, его притязаниям на мужество при

явной трусости души, его уверенности в своей необходимости в колхозном строительстве; посмеемся его «смелой» попытке убедить казаков в том, что в его варево попала не зеленая лягушка, а самая что ни на есть настоящая «вустрица», о которой он, впрочем, не имеет ни малейшего представления; весело усмехнемся озорному афоризму М. Твена о том, что «слухи о его смерти сильно преувеличены». Все эти образы несут в себе личностно-лирическое, добродушно-смешливое отношение авторов к ним.

Выше подчеркивалось, что не всякое произведение, критически оценивающее жизненные явления, события или характеры персонажей, относится к жанру сатиры. И не всегда различима грань между юмором и сатирой. Эта грань нередко «затушевывается», когда речь идет хоть и о в сущности порочном жизненном явлении, но вызывающем в нас не чувство душевной тревоги или острой неприязни, но — сожаления, легкой досады. К примеру, в романе И. Ильфа и Евг. Петрова бывший предводитель дворянства превращается в мелкого жулика, попрошайку Кису Воробьянинова, а Эллочка-людоедка — когда-то гордая обольстительница, становится «пленницей» холодного сердца Остапа Бендера, который в бесплодных поисках заветного 12-го стула, терпит сокрушительное поражение — во всем этом нелегко определить границу между юмором и сатирой. То и другое органически слито самим ходом романного повествования, ибо и авторам, и читателям с самого начала была понятна несостоятельность целей, которых стремились достичь персонажи романа, что и обусловило осознание несерьезности затрат ими колоссальной энергии и изобретательности в достижении задуманного.

И в то же время сатирически остро воспринимается безнравственное поведение председателя колхоза Гремячий Лог («Поднятая целина») большевика Семена Давыдова, путавшегося с женой своего друга и единомышленника Макара Нагульнова — с распутной Лушкой. Однако

в целом реалистический роман «Поднятая целина» невозможно зачислить в жанр сатиры.

Случаи сближения юмора и сатиры, сглаживания, размывания граней между ними в русской и мировой литературе нередки. Вернемся в этом смысле хотя бы к роману Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», где изображается король Пикрошоль, охваченный завоевательской страстью, а его воинское полчище бесстрашно обращает в бегство всего лишь один человек. Здесь также трудно найти четкие грани между юмором и сатирой, так как в самом романном повествовании органически сплетены тот и другая.

И тем не менее юмор, в отличие от сатиры, не всегда выражает острое осуждение характера персонажа, часто юмор содержит симпатию или антипатию писателя к своим героям, как, скажем, в «Попрыгунье» А. Чехова, или в «Тарасе Бульбе» Н. Гоголя, или в поэме «Василий Теркин» А. Твардовского.

## Глава V.

### **ЖИЗНЕННЫЕ ТИПЫ И ТИПИЧНОСТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Учебник «Введение в литературоведение» строится в основном на творческом опыте художников реалистического направления, однако здесь широко используется богатейший творческий опыт художников Возрождения, классицизма и романтизма, произведения которых сыграли значительную роль в развитии литературы, выверенные временем и закрепившиеся в теории и истории литературы как классические, не утратившие своего значения в словесном искусстве современности. Но надо признать, что реализм теперь не единственный способ отображения живой действительности и отражения ее закономерностей и тенденций в идейно-тематической сфере. В последнее десятилетие XX века в русской литературе широким фронтом наступает авангардизм («постмодернизм», «концептуализм», современный «сюрреализм» и т. п.), изучение которого, во-первых, особая проблема, нуждающаяся в специальном исследовании, во-вторых — пока так называемая «новая волна» — это область литературной критики, призванной первоначально осмыслить это «новое» явление, дать свои первоначальные оценки и открыть нишу теоретикам и историкам литературы для глубокого, фундаментального изучения и исследования на фоне исторического развития литературы и на базе огромнейшего теоретического и эмпирического наследия.

Один из основополагающих эстетических принципов и идейно-художественных признаков (вместе с единством содержания и формы, системой образов, изобразительно-выразительных средств) литературы реалистического



направления — типизация характеров и обстоятельств. Это в равной мере относится и к эпическим, и к драматическим формам повествования, а также и к лирике.

В свойствах художественного образа — взаимопроникновение в нем особенного, характерного, общего в частном и в частном общего — прослеживается и определяется живая целостность «формы жизни» — как бы сама жизнь, только лучше ее; художественное постижение жизненной правды во всех повествовательных формах литературы. А художественная правда жизни постигается не в попытках механистического копирования жизненных явлений, не в строгой и точной передаче увиденных писателем фактов действительности, но в глубоком познании и философском осмыслении ее явлений, протяженных во времени и пространстве, одухотворенных творческим воображением художника и «уложенных» им в определенную «форму жизни», мало похожую на реальную действительность, взятую для изображения.

Проникновение художником в сущность вещей, явлений и положений, в закономерности исторического и общественного развития предполагает прежде всего сложный путь познания жизни и ее объемное (рельефное) отражение мыслью и образами. В литературно-художественных произведениях, таким образом, изображение явлений и характеров — это результаты познанного, поэтически и философски осмысленного жизненного материала, полученного в ходе постоянных наблюдений и запечатленных в памяти художника.

Проникая своим воображением, обогащенным глубоким познанием всего сущего, в философскую сущность явлений и характеров, писатель художественно правдиво воссоздает (или пересоздает) в произведении широкую картину жизненной действительности.

**Понятие о типе и типическом характере.** «Художественная литература не подчиняется частному факту, она — выше его... Литературный факт — вытяжка из ряда однородных фактов, он — типизирован, и только тогда он и есть произведение подлинно художественное, когда пра-

вильно отображает целый ряд повторных явлений», утверждал М. Горький в «Письмах начинающим литераторам». Под «частным фактом» подразумевается конкретный материал реальной жизни, наблюдаемый писателем; он — материал — или его основа не может стать впрямую фактом литературы, однако может послужить поводом, толчком к творческому поиску идейно-художественного осмысления основы будущего произведения.

Литературный факт — это то, что складывается в воображении художника из жизненного материала в виде типового явления, так сказать, из «суммы реально данного», пропущенного через «сито» души и разума писателя. Горький назвал этот творческий процесс «вытяжкой» из ряда «однородных фактов», в которых прослеживается созвучие тех или иных однотипных черт или признаков, характеризующих или общее состояние общественной жизни или его важные общезначимые и общеинтересные стороны или грани.

В первой главе данного учебника мы уяснили, что человек — есть главный предмет в литературном изображении действительности и что на первый план большинства произведений выступают именно активные люди, их судьбы, жизнь, действия, мысли, чувства и переживания. И если это так, а именно — так, то в центре внимания художника находятся общезначимые характеры героев и персонажей — как общественные типы. Идеино-эстетическая общезначимость художественного произведения — в воссоздании типических характеров в их индивидуальном проявлении, что, собственно, и определяет великую миссию реалистической литературы — быть «учебником жизни».

В создаваемых писателями характерах героев вскрываются типовые черты и свойства, присущие многим людям. Именно по этой причине они волнуют душу читателя, помогают ему разглядеть и в себе нечто близкое, нечто подобное — или положительное, чем можно гордиться, или отрицательное, от чего следует избавиться, освободиться. Читатель выбросит такую книгу, которая не волнует, не задевает потаенные струны души, не заставляет

плакать или радоваться, восхищаться или досадовать, любить или ненавидеть. В этой связи интересна мысль И.А. Гончарова, автора романа «Обломов»: «Кому какое дело было бы, например, до полоумных Лира и Дон-Кихота, если бы это были портреты чудаков, а не типы, то есть зеркала, отражающие в себе бесчисленные подобиya — в старом, новом и будущем человеческом обществе» (Гончаров И. Собрание сочинений. Т. 8. — М., 1955, с. 108). Это замечательное «наблюдение — высказывание» Гончарова, одного из опытейших художников-реалистов, позволяет утверждать, что типическое как зеркальное отражение общего через единично-индивидуальное раскрытие поведения героя и есть художественное изображение типического, характерного в действительности посредством ярких образов в их типовой цельности.

Как нетрудно догадаться, здесь речь идет об общезначимой и общеинтересной роли типического в литературе, о единстве в типах общего и особенного, выраженного через проявление индивидуального, опосредованно раскрывающего характерное в общем и особенном. В каждой личности, индивидуально представленной в произведении, заложено то общее, типическое, что соединяет в одно художественно целое особенные черты разных людей — и таким образом создается типический характер. Типический характер — обобщенный типобраз, резко и ясно персонифицирующий в своем образе жизни то, что присуще определенному социальному слою общества. В типическом характере обнаруживается единство общего и единичного в индивидуальном проявлении. Вспомним образы-типы «лишнего человека» или «маленького человека» в литературе XIX века. Ведущие качества характеров в «лишних людях»: в образах Онегина («Евгений Онегин»), Печорина («Герой нашего времени»), Обломова («Обломов») — черты аристократизма, образованности, критического отношения к общественной жизни и дворянскому обществу, барского эгоизма, органически сочетающего в себе энергию мышления и нежелание действовать в общественной жизни. Вспомним образы-типы «маленького человека» — Вырин в «Станционном смот-

рителе» Пушкина, Башмачкин в «Шинели» Гоголя, Мармеладовы в «Преступлении и наказании» Достоевского. Это униженные и оскорбленные обществом люди ограниченных интересов и стремлений. Все они новые «типы-образы» своего времени, созданные литературой XIX века.

В произведениях реалистического направления человек художественно реализуется во всем многообразии черт и граней его характера, в раскрытии самых затаенных мыслей и переживаний, в психологически выверенных мотивах поведения и поступков и, наконец, в освещении духовного богатства его природы или опустошенности души, обнаруживаемых опять-таки в его мыслях, поведении, в нравственных оценках и деловых устремлениях. А все это требует от писателя огромных познаний жизни и людей, изображаемых в произведениях.

У гоголевского Чичикова страсть за счет скупленных подешевке крестьян, давно ушедших из жизни, обрести высокое положение в обществе; у пушкинского скупого рыцаря приоритетная черта характера — страсть к накопительству. Однако они наделены и другими чертами характера — осознание своего преимущества перед остальным миром, своей власти над людьми и обстоятельствами. Барон Филипп счастлив своим богатством, ибо все может купить, хотя и не покупает ничего из-за своей скупости. Этой, так сказать, «базовой» черте его природы сопутствуют и другие индивидуальные черты его характера — он не любит своего сына, ненавидит весь род людской и в то же время на словах соблюдает ритуалы рыцарской чести. Иными словами, в главных проявлениях характера он типичен, во многом другом он совершенно индивидуален. Это человек во всех проявлениях своей природы — порочный и честный, грубый и сентиментальный. Однако ведущее качество характера — скупость — помогает понять типические черты вообще скупых людей. Общезначимое в характере барона Филиппа и делает этот образ, с одной стороны, типическим, с другой — индивидуальным, своеобразным, не похожим на другие образы.

А что главное в качественных характеристиках образа

Сальери в «маленькой трагедии» Пушкина «Моцарт и Сальери»? Прикрытая лестью, затаенная мучительная зависть к гению Моцарта, свободного от творческих мук, свойственных «ремесленнику» от искусства Сальери. Гонимый мучительной дерзновенной мечтой стать (а не быть от природы) гением, он трудом достиг многого – высокого профессионального мастерства. Но и только: «Я сделался ремесленник: перстам придал послушную, скупую беглость и верность слуху», - признается он. Сальери постиг все, что возможно постичь «ремесленнику», но не достиг главного: «священного дара» быть гением.

Пушкин показал заостренно типичный образ завистника и лжеца – лжеца, обманывающего самого себя. И в то же время его характер многообразно индивидуален. Он – великий труженик, дерзновенный искатель, «в науке искушенный», человек больших ораторских способностей, отсутствующих у Моцарта. Сальери талантлив, ему дала природа порой «вкусить восторг и слезы вдохновения». Но лишь порой, в процессе изнурительного труда, ибо он не гений, а весьма способный «ремесленник» в музыке. Ложное самообольщение – еще одна типическая и в то же время индивидуальная черта его характера. Сальери – натура волевая: качество, достойное уважения. Именно железная воля, ведущая к самоограничению, к аскетизму, к жизни «в келье», вызывает уважение к нему. Но это не является залогом духовного величия. Его воля направлена по ложному пути – на насилие над собой стать гением, вопреки своим природным возможностям. И все же он сумел «обильным, напряженным постоянством» «достигнуть степени высокой» - в этом его ложное самообольщение. «Родился я с любовью к искусству», - заявляет Сальери. Но ведь это – его святое заблуждение. Он родился со склонностью к искусству, со способностью почувствовать красоту и силу музыки: «Слезы невольные и сладкие» текли у него порой в детстве, когда он слушал, как «высоко звучал орган в старинной церкви». Такое же умиление Сальери испытывает, когда слушает музыку Моцарта. Но при этом он сам понимает,

что его «влюбленность» в музыку переросла в зависть и привела его к преступлению.

Понятие типичности – понятие общезначимое. Оно достигается художником через изображение индивидуального. Раскрывая ведущие качества характера героев, зададимся вопросом – возможно ли сопоставить характер персонажа вообще и конкретного типа? В высокоталантливом произведении образ-тип непременно видится характером; с одной стороны, личностью, общеинтересной и общезначимой, поэтически емким образом; с другой, индивидуальностью с присущими только ей особенностями – от портретной зарисовки, нравственно-психологического уклада, до своеобразного мышления и своего внутреннего мира и манеры поведения, проявляющейся в яркой, рельефной неповторимости.

И все же не всегда и не все характеры являются художественно-реальными типами. Создание образа-типа (в пределах неповторимой индивидуальности) – художественное открытие, счастливая находка писателя, выведенная из наблюдаемой жизни, из творческого опыта поколений художников слова, результат глубокого познания социально-исторических условий изображаемой действительности, ясного проникновения в образ жизни людей изображаемого времени. За каждым типом-характером (типом-образом) таится прототип, наблюдаемый писателем в реальной жизни.

Типический характер героя в талантливом произведении ничего не имеет общего с безжизненными, надуманными схемами лакированных, припомаженных «образов», искусственно созданных, скажем, в романе Бабаевского «Кавалер Золотой звезды», лишенных индивидуальности. Его герои – пленники авторских устремлений, заданности писателя.

Характер героя произведения – определенная человеческая индивидуальность во всем живом многообразии его натуры, его цельного облика.

Типические характеры, выверенные временем, закрепились в истории литературы как классические. Они не

утратили своего значения в словесном искусстве современности.

Однако надо признать, что это не единственный способ отображения живой действительности и отражения ее закономерностей и тенденций. В литературе реалистического направления главным является то, что его героям «ничто человеческое не чуждо», они — люди, наделенные достоинствами «высокой человечности» и обычными человеческими слабостями, а то и пороками одновременно.

В их характерах (равно как и в характерах «простых смертных») раскрывается единство общего и единичного; художнически сильно, ярко обобщены весьма существенные черты истинно человеческой сущности, проявляющейся в повседневных крупных и незначительных деяниях в самых различных обстоятельствах.

Анализируя художественное произведение, в котором талантливо изображены типические характеры, критик и литературовед выявляют и осмысливают то, что и как типизировано, что и как, какими средствами обобщено и индивидуализировано в «форме жизни», взятой из реальной действительности; изучают художественные средства, приемы и способы выражения, которые использовал писатель для раскрытия внутреннего мира персонажей, обобщения и индивидуализации «диалектики души» и жизненного содержания каждого типического характера и всей «формы жизни».

**Способы и характер типизации.** Очень важно подчеркнуть, что, раскрывая ведущие черты и качества характеров изображаемых героев, персонажей, художники непосредственно или опосредованно соотносят их с особенностями, своеобразием, тенденциями, закономерностями той общественной жизни, что предопределила формирование их мировоззрения, миропонимания и мировосприятия. Одна из принципиальных особенностей реалистической художественной литературы состоит прежде всего в том, что она не только отображает существующие в реальной жизни типы людей, а создает новые, вымышленные фигуры, предопределяющие грядущие характе-

ры, лишь контурно обозначенные в потоке жизни, но уже подмеченные художником. Тургенев в романе «Накануне» представил читателю образ Инсарова, отражающего в своем характере тех «новых людей» в начальной стадии формирования, которые придут на смену «лишним людям» в качестве активных преобразователей общества.

Таким предстает в повести В. Распутина «Пожар» образ Ивана Петровича, персонифицирующего тип человека демократических начал, жертвующего собой во имя грядущего.

В повести «Пожар», в самом ее названии и в событиях, красноречиво воспроизводящих нравственное перерождение крестьян-переселенцев, превратившихся из коренных крестьян во временщиков, вынужденных начисто вырубать девственные леса, чтобы, опустошив обреченный лесной массив, перекочевать в другой, чтобы творить то же самое, — во всем повествовании типизируются губительные тенденции в жизни русского крестьянства. Будто пожаром выжигается из души крестьянина его вековой нравственно-хозяйственный уклад, сформированный за тысячелетия существования Руси. Пожар в поселке, куда приехали лесорубы-временщики — типически яркий, художнически убедительный показ гибели того отживающего социального строя, в котором господствует бездушное царствующим чиновников — тоже «архаровцев», олицетворяющих дикое равнодушие к природным богатствам страны, безжалостно уничтожающих и вытравляющих из крестьян их нравственную основу, традиции оседлости, превращающих их в кочевников-временщиков. В этом типический характер повести «Пожар», в которой огнем выжигается вместе с материальными ценностями и бесценный нравственный уклад русской деревни.

Способы и характеры типизации многообразны, раскрытие «диалектики души» (Л. Толстой) героя у каждого писателя своеобразны и, пожалуй, всегда оригинально и ново. В том и состоит одна из эстетических прелестей художественного произведения, что оно несет в себе новизну повествования и новую содержательность формы.

Сюжетно-композиционные приемы, психологические



мотивации поведения героя соответствуют его характеру и нравственному укладу. Анализируя, скажем, образ старухи Дарьи, отвергающей нравы современных «архаровцев» порождение бездушной административно-командной системы, - литературовед вскрывает пути и средства писателя, типизирующего жизненные явления, рассматривает и разъясняет типические черты характера Дарьи как хранительницы родовых корней русского крестьянства, всегда ревностно относившегося к памяти своих предков, к вековым народным традициям: они бережно относятся к природе, разумно используют ее дары: каждое деревце, каждый хрустально чистый родничок, неизменно пробивающийся из-под земли - достояние каждого и всех. Дарье и река, и кресты на погосте напоминают об ушедших в мир иной людях, завещавших потомкам дорожить первозданной красотой таежного края, заботиться о плодородии его земли.

Природа для Дарьи и ее односельчан старшего поколения - легко растрчиваемое богатство. Бездумное посягательство на природу по неумолимым «законам» «архаровцев» - кощунство, преступление перед вечностью и предками. Все это - типично для русского крестьянства, веками отстаивающего то, чем живет, чем пользуется в своем бесхитростном бытовом порядке вещей и положений. Типично и поведение чиновников, равнодушных к судьбе Матеры, которую, по указанию «верхов», собираются затопить водами «рукотворного моря» водохранилища, а с ним и многовековой уклад крестьянской жизни Матеры.

Иной характер типизации находим в произведении Лермонтова о купце Калашникове, который видится нам и поэту меньше всего как представитель русского купечества эпохи Ивана IV Грозного, а прежде всего как типическое воплощение русского национального характера в его « конкретном социально-историческом выражении». Купец Калашников тверд в своих намерениях постоять за «правду до последнего»; он смел, великодушен, щедро наделен природным даром великой силы человеческого духа, для него честь людская дороже самой

жизни. Характер купца Калашникова типический, рельефно воплотивший в себе общие народные, национальные черты русского человека-труженика.

Не трудно обнаружить в приведенных примерах разные способы типизации. В первом примере типически выразительно выявляются родовые, корневые традиции русского крестьянства, выступающего с позиции народного нравственно-хозяйственного понимания природопользования хранителем исторической народной памяти; типически рельефно, художнически убедительно изобличает писатель бездушие, высокомерие чиновников — «архаровцев». Он рисует и взгляды на реалии жизни, на отношение к родной природе (лесам, земле, воде и т. п.), чуждые русской деревне, составляющей одно целое с природой. Второй пример, из лермонтовского произведения о судьбе, о чести и достоинстве человека купца Калашникова. Поэт проникновенно передает ведущие черты характера героя, типически выражающего суть русского национального характера через единство общего и единичного.

Приведенные примеры представляют собой лишь некоторые литературные факты типизации образов и изображаемой действительности и не исчерпывают всего их многообразия.

**Способы типизации положительного и отрицательного в литературе.** Реальная жизнь человека и общества во времени и пространстве безгранично многообразна, широка, импульсивна — подобна полноводной реке с ее темными лагунами, прозрачными отмелями, бурными порогами и плавным, спокойным течением вод в равнинных руслах, готовых в любой миг вспениться, забурлить на новых каменистых перекатах.

Реалистическая художественная литература есть многостороннее отражение в образах текущей во времени и пространстве реки жизни. И подлинно талантливый художник показывает в этой реке жизни не выдуманные картинки и не схемы-копии, а типические черты самой жизни в живых, многообразных и ярких картинах, созданных путем взаимодействия в творческом акте худо-

жественного вымысла и правды той действительности, которая взята писателем для изображения.

Многовековой творческий опыт убеждает нас, что стоит встать на путь отрыва от сложного потока реки-жизни, от реальных людей с их страстями, переживаниями, надеждами, чувствами, взглядами, суждениями, как вместо живых персонажей, способных волновать сердце и будоражить разум читателя, получим лишь схемы, отвлеченные омертвевшие фигуры, отдаленно напоминающие живых людей.

Многообразен мир людей, многомерно и общество, состоящее, естественно, из людей – разных и стереотипно похожих, типичных и оригинальных, как бы выпадающих из модной обоймы, принятой обществом. И все это вместе взятое – объект и предмет художественной литературы. И если писатель изображает жизнь однобоко, он обкрадывает себя и свою национальную культуру, обедняет традиции русской классической литературы. Приемлемым ли для формирования нового человека в новых условиях социально-политического переустройства общества на демократических началах является то, что из литературного процесса последнего десятилетия XX века и начала XXI столетия намеренно вытеснились положительные образы-типы рабочего, крестьянина, учителя, врача, инженера, офицера и солдата, художника, руководителя предприятия – тех тружеников, которые в конечном итоге являются единственной реальной силой страны, производителями всех форм материальных и культурных ценностей и которые призваны растить новое поколение здоровых телом и духом защитников Отечества от потенциально существующих незваных гостей в стальных касках.

Способы и приемы типизации столь многообразны, что охватить весь их обширный спектр в данном учебнике не представляется возможным. Поэтому задержим внимание на основных, значительных случаях типизации. Писатели по-разному видят и понимают жизнь, по-разному расставляют акценты в освещении различных сторон действительности. Одни писатели наиболее важным и

значительным считают все положительное, светлое, красивое в жизни, другие — обращают внимание на отрицательное, заземленное, низкое, полагая, что рассказывать о плохом в жизни так же полезно, как и воспевать положительное. Одни писатели в своих произведениях высвечивают и типизируют отвратительные для человеческого общества людские пороки, другие акцентируют внимание на тенденциях и закономерностях общественного движения в действительности. Так, в русской литературе XIX века это и типизация «лишних людей» в романах Пушкина, Лермонтова, Гончарова, Тургенева, Герцена, и типизация «маленького человека», забытого Богом и презираемого благополучной частью общества, и типизация безнравственной в своей холодной расчетливости «адуевщины» в романах Гончарова, драмах Островского («Доходное место», «Волки и овцы» и др.) и в прозе Чехова («Ионыч»). Множество примеров разнообразных способов и приемов типизации находим в произведениях М. Шолохова, М. Булгакова, Л. Леонова, Ю. Бондарева, Д. Гранина, Б. Пастернака, В. Астафьева, К. Паустовского; узбекских писателей У. Хашимова («Свет не без тени»), А. Якубова («Тревога», «Совесь», «Птица жива крыльями»), П. Кадырова («Звездные ночи»), У. Усманова («Наедине»). В произведениях этих писателей живут и типически яркие положительные герои и типически многомерные отрицательные персонажи. Те и другие — и это неоспоримо — значительны и с точки зрения воспитания людей и с позиций заботы о совершенствовании общества, улучшения его устройства.

Положительный герой в литературе воспринимается нами как активная личность, свободная от «лакировки» и «бесконфликтности» времен 30 - 50-х годов минувшего столетия. В наших представлениях положительный герой — это не выдуманный, схематично изображенный, идеальный во всех отношениях персонаж, а явление, типически обобщенное, раскрывающее в произведении личность, представляющую ту или иную часть общества, группу людей с их действительно жизненными чертами и свойствами характера. Положительный герой человек со

всем его внутренним содержанием, духовно богатый, в котором приоритеты положительных черт и качеств характера, сочетаются с обычными людскими слабостями.

Положительный герой в представлениях передовых писателей, поэтов и литературоведов имеет два значения субъективное и объективное. Субъективно «выстроенный» в произведении положительный герой несет в своем поведении и действиях морально-нравственные качества, достойные восхищения и подражания; он воспринимается читателем и как образец «высокой человечности», и как обычный человек, не лишенный слабостей и недостатков, обретенных не генетически, а в ходе взаимоотношений с окружающим миром. Объективно положительным героем сегодня называется персонаж, выступающий носителем новых идей, рожденных временем социально-политического переустройства общества на основах рыночных отношений и всеобщей демократизации человеческих и государственных отношений.

Классическая русская литература XIX века и значительная часть писателей XX века проблему положительного героя решали значительно и успешно. Андрей Болконский, Наташа Ростова, Пьер Безухов, Николай Ростов в «Войне и мире» Л. Толстого, лермонтовский купец Калашников, Григорий Добросклонов в «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова, гоголевский Тарас Бульба, Чацкий в «Горе от ума» А. Грибоедова и др. все они люди гуманных взглядов, носители высокой человеческой нравственности и благородных устремлений, живые образы активной жизненной позиции.

В русской литературе XX века памятны такие положительные герои, как Андрей Соколов («Судьба человека» М. Шолохова), генерал Серпилин и Синцов («Живые и мертвые» К. Симонова), бригадир Потапов («Протокол одного заседания» Гельмана), инженер Бахирев («Битва в пути» Г. Николаевой), дед Матвей Журбин (роман «Журбины» В. Кочетова), многие персонажи А. Иванова, Ю. Германа («Россия молодая»), инженер Иван Телегин, Даша Булавина («Хождение по мукам» А. Толстого) и многие другие. Они представлены в произведениях во всем богат-

---

стве и красоте их нравственного мира, их деяний во фронтовой и трудовой жизни страны.

Многие писатели последних двух веков в своих взглядах остались верны жизненной действительности, при этом они не только художественно изображали красивых людей, нравственно и духовно богатых, но и уделяли внимание отрицательным фактам реальной жизни. Талантливый, подлинно искренний художник показывает не выдуманный им идеал, а раскрывает в образе существенные черты характера человека той или иной социальной группы людей, высвечивает в характере такие ведущие черты, как гражданское отношение к явлениям жизни, высокие, благородные чувства патриотизма и человеколюбия, деловую зрелость и доброту.

Совпадение субъективного видения писателем положительного в герое с объективной сущностью изображаемого человека зависит от степени понимания автором реальных закономерностей общественной жизни, от «идеальных позиций», на которых строится сюжет произведения и раскрываются характеры героев.

**Изображение типических характеров в типических обстоятельствах.** Эстетическим законом в реалистической литературе является изображение типических характеров в типических обстоятельствах, ибо образ-тип, созданный в обстоятельствах случайных, не связанных с самим типическим характером, разрушает цельность произведения, его идейно-художественный смысл. Такое произведение не сможет передать всю полноту идейного замысла художника и приведет к разрушению единства содержания и формы, а сама суть типического образа как бы потеряется и затухнет в повествовании о случайно подобранных писателем жизненных фактах, существующих вне поля типизации в сюжетно-композиционном строе произведения. Эстетические законы искусства, подобно законам природы, неумолимы, объективны и независимы от воли писателя. А воля эта спонтанно и незаметно для писателя если он талантлив, если он большой ху-

дожник исходит из требований эстетических законов искусства.

Высшей формой выражения типического в реалистической литературе является познание и правдивое освещение реальной действительности, глубокое проникновение художника в закономерности общественной жизни изображаемого времени и той части людей, которые отражают принципы своего поведения, спонтанно, подсознательно согласующегося с потребностями общественного развития. Реалистическая литература предполагает (вкупе с правдивостью деталей) правдивое воспроизведение сложных жизненных процессов, художественно представить которые более полно и в сжатой художественной форме возможно путем раскрытия типических характеров в типических обстоятельствах.

Что же такое «типические обстоятельства»? Это проявление в произведении конкретного социально-исторического и социально-нравственного состояния общества в его главных чертах и тенденциях и тех закономерностях, которые неумолимо действуют в данном, конкретно изображаемом обществе, правдиво и философски верно отражают сущность времени и суть текущей жизни.

Исходя из такого понимания термина «типические обстоятельства», становится ясно, почему и в силу каких общественных условий некогда содержательные, активные в жизни личности дворянского происхождения когда-то играли существенную роль в общественном движении, а их потомки постепенно выродились в «лишних людей» — в Печоринных, Лаврецких, Обломовых, утратили активную жизнеспособность, пришли к своей ненужности в обществе и, в конечном итоге, к исторически обусловленной «самоликвидации». Писатели-классики выстраивают повествование таким образом, что типические характеры «лишних людей» проявляют свою никчемную суть в обстоятельствах, определяющих объективность и закономерность поведения этих «лишних людей» в обществе. Такие обстоятельства, способствующие ясному пониманию причин их поведения, и есть обстоятельства типические. Иными словами, типические обсто-

ательства в сути своей соответствуют типическим характеристам.

В том и состоит познавательное и воспитательное значение реалистической литературы, что в ее произведениях писатели не повествуют о случайно подобранном жизненном материале, а строят сюжеты на основе отбора фактов из реальной жизни, «отсеивая» все наносное, случайное, преходящее. В ходе развертывания сюжета писатели опосредованно раскрывают закономерности и тенденции как в подвижном современном обществе, так и в обществе, «окаменевшем во времени» минувших эпох.

Типизируя характеры героев и обстоятельства, в которых они пребывают и действуют, писатель-реалист стремится не исказить жизненную правду, а с помощью художественного вымысла усилить ее звучание. Он создает такую свою художественную правду в «форме жизни», которая наиболее полно и ясно выражает истину жизненной действительности и правдиво отражает сам ход развития реально существующего общества. Правда жизни, одухотворенная фантазией, вымыслом художника, обретает черты высшей истины. «Чем больше вымысла в художественном произведении, справедливо указывал А. Толстой, тем оно значительней, тем духовно богаче, обсеинтересней» (А. Толстой. О литературе). К этому полезно добавить: чем достижимей стремление писателя выразить глубинную сущность жизненной правды, тем сильней его повествование воздействует на сознание и чувства читателя, тем значительней воспитательная роль художественного произведения. Художественная литература, «исследуя нравственную природу человека, не может не касаться и тех общественных комбинаций, среди которых человек проявляет свою творческую силу», писал М. Салтыков-Щедрин. Типы, созданные литературой, всегда идут далее тех, которые имеют ход на рынке, и потому-то именно они и кладут известную печать даже на такое общество, которое, по-видимому, всецело находится под гнетом эмпирических тревог и опасений. Под влиянием этих новых типов современный человек неза-



метно для самого себя, постепенно вырабатывает из себя нового человека» (М. Салтыков-Щедрин). А новый человек, т. е. новые люди в массе своей обуславливают грядущие перемены в обществе и подготавливают почву для преобразования (говоря современным языком: для реформирования) социально-общественного и нравственно-морального уклада.

В этом отношении показательна литература XX века периода «оттепели», обозначившая еще только контурно, еще только в намеках и опосредованных формах типизации начало застойного периода во всех областях жизни. Об этом в романах Д. Гранина («Иду на грозу», «Искатели»), Дудинцева («Белые одежды»), Ю. Бондарева («Берег», «Выбор», «Игра»), В. Аксенова («Коллеги», «Звездный билет»), А. Якубова («Тревога», «Совесть», «Птица жива крыльями»), И. Рахима («Хилола»), А. Мухтара («Тесна пустыня»), У. Умербекова («Трудно быть человеком»), А. Каххара («Птичка-невеличка»).

Особо необходимо остановиться на принципах типизации героев и обстоятельств в романах А. Якубова «Совесть» и «Тревога», которые можно обобщенно обозначить как произведения о «героях застойного периода». На типически заостренном подборе жизненного материала писатель художественно воссоздает картины сложной социально-нравственной жизни кишлака на основе типических обстоятельств одного колхоза и одного научно-исследовательского института, характеризующих образ жизни крестьянства и ученых всей затухающей в своем развитии жизни республики второй половины XX века. Жгучие проблемы сельскохозяйственного производства ставятся, а порой и разрешаются в тесном переплетении подвижек, происходящих в духовно-нравственном мире людей, — ищущих и страдающих, пассивно созерцающих и активно действующих. Писатель ведет неторопливый, принципиально острый рассказ о мучительном терзании совести людей, глубоко осознающих пагубность застойных явлений в экономике, связанных с очковтирательством, приписками, лживыми рапортами о «трудовых успехах» и бурным «поступательным развитием экономи-

ки» и культуры. Атакузи Умаров и Аброр Шукуров – работники сельскохозяйственного производства, Нормурод Шамурадов и Вахид Мирабидов, Хайдар и Латофат – представители научной интеллигенции; Джамал Буриев и Халмурадов – партийные функционеры, «руководители» трудовых коллективов. Все они действуют в типических обстоятельствах, ярко выражающих ведущие черты их характеров.

Заслуживает особого рассмотрения образ Атакузи Умарова, воплощающий в себе наиболее важные ведущие типические черты талантливого руководителя, растерявшего во времени свои высокие человеческие начала. Он хозяин-функционер колхоза-миллионера, одного из самых удачных и экономически сильных в районе. Эстетическая ценность этого образа состоит в том, что писатель вложил в его характер и его судьбу то самое характерное, типически обобщенное, что определяло состояние всей огромной страны, переживающей свои не лучшие времена - канун острых социальных потрясений. Писатель глубоко разработал многогранный, динамичный характер героя, идущего к своему закату. Он предстает перед читателем волевым, сильным человеком, личностью незаурядной, сумевшей выдержать непомерно сложные тяготы застойного времени, отстоять свои нравственные деловые принципы, круто замешанные на незамутненной человеческой совести. Однако сами условия жизни, общественные подвижки постепенно ломают его характер, его принципы. На протяжении романа читатель видит, как перерождается этот сильный духом человек, обретая не лучшие черты, присущие обществу и его кругу людей, верой и правдой служивших командно-административной системе. Он становится таким, как все они - черствым, бездушным, свободным от сострадания и человеколюбия номенклатурным функционером, для которого экономические показатели его колхозного производства единственный нравственный критерий, мерило его человеческой «ценности».

Разрабатывая типический образ деградирующего Атакузи Умарова, писатель ставит его в такие типические

обстоятельства, которые способствуют развитию в его характере ведущих отрицательных качеств и которые характеризуют сам типический образ жизни общества застойного периода.

Талантливый организатор, общительный собеседник, щедро раздающий комплименты и подарки «нужным людям», Атакузи Умаров экономически укрепляет свой колхоз, выводя его в число миллионеров с помощью финансовых и материально-технических вливаний, получаемых от друзей — министерских чиновников-из государственных фондов, предназначенных для поддержания слабых колхозов. Вскоре он становится известным авторитетом, уважаемым в районе и республике человеком. И как бы сами собой пришли различные привилегии. А с ростом авторитета незаметно вползли в душу самоуверенность, вера в свою непогрешимость, укрепилось в его натуре зазнайство, вызрела отчужденность от простых людей, высокомерие, вытеснившее былую гибкость и расчетливость разума. Природное умение продумывать деловые ходы, просчитывать убытки и прибыли, взвешенно решать те или иные колхозные проблемы заменились на элементарный волюнтаризм.

Мысленно оглядывая, как «свое», огромное хозяйство, он с особой гордостью говорит сам себе: «Все сделал я, Атакузи Умаров, другой не смог бы так!» И в этом есть большая правда. Теперь в его характере появляется упрямство, быстрая, как молния, волевая распорядительность, порой противоречащая здравому смыслу; доброта, чуткость, отзывчивость к людям, так присущие ему в начале номенклатурного пути — все куда-то исчезло, он превратился в черствого командира производства. Эволюция его характера вызвана хронической болезнью роста его авторитета, и отразила она типические социально-нравственные противоречия в его надорванной совести. Теперь он ногой открывает дверь райкома, высокомерно ухмыляется или мрачно молчит, когда надо сказать свое веское слово: теперь это лишнее — он сделает так, как ему угодно. Иногда великодушно позволял себе спорить с Шомуратовым, который свою жизнь прожил в согласии со

своей совестью. Иногда Атакузи вдруг осознавал правоту своего оппонента и в нем вспыхивало желание все бросить и просто спокойно пожить для себя и по совести, что вызывало в душе непрощеную боль. Индивидуально сложен образ Атакузи

то он целен, как монолит, то раздвоен в сознании, то по-человечески добросердечен, по-государственному мудр, то обывательски горделив, мстителен. Его деятельная натура вобрала в себя и индивидуальное, и типическое самое характерное, чем «богата» была большая часть номенклатурных функционеров хозяев административно-командной системы.

Писатель опосредованно приводит читателя к мысли о том, что уже нравственно опустившийся номенклатурный функционер, оказавшись в другой демократической, социально-либеральной системе смог бы вновь подняться к «высокой человечности». И в этом значительная эстетическая ценность произведения, подтвержденная человеческим опытом и общественным движением последнего десятилетия XX века. Адыл Якубов проник в глубины реальной жизни, нашел ценный материал для типического изображения реальной жизни застойного периода.

## Раздел II

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

#### Глава VI

#### Литературное произведение как целостное отражение живой действительности

В главе «Специфические свойства науки и искусства» уже шла речь о том, что образованный читатель осознает: живая действительность, воссозданная в «форме жизни», есть как бы «вторая» реальность — результат воображения художника, его вымысел. Однако читатель и это удивительно и в высшей степени примечательно — разумом и чувствами воспринимает произведение как целостную правдивую картину жизни, как «сумму реально данного», переживая за судьбу героев и сопереживая с автором всю гамму «формы жизни», идейно-эмоциональную направленность произведения. Но это в полной мере возможно, если произведение — эпического или драматического свойства — написано талантливо, если оно представляет собой целостную, художнически завершенную жизненную картину в ее реальных формах проявления.

Понятие «литературное произведение» — не однозначное. Под литературным произведением можно понимать, пожалуй, любую письменно оформленную или сообщенную устно (скажем, по радио или телевидению) расширенную информацию о происходящем событии, природном или ином жизненном явлении, где реальные факты представлены подробно и детализировано и оформлены в определенной композиционно-стилевой манере конкретного автора. Разве репортаж или интервью в газете или отзыв о художественном произведении в журнале не

есть литературное произведение? Безусловно, каждое подобного рода стилистически оформленное сочинение - есть литературное произведение. Впрочем и художественное произведение тоже соотносимо с этим понятием. Но только соотносимо. Художественное произведение обладает той своей особой спецификой и теми своими особыми свойствами воспроизведения жизни, которые связаны с художественным вымыслом, типизацией характеров в их индивидуальном проявлении и типизацией обстоятельств, раскрывающих общее и частное в живых картинах воспроизводимой действительности.

**Художественное произведение** — это такой завершённый результат творческого поиска писателя (драматурга, лирика), в котором типически воспроизведенная действительность с помощью изобразительно-выразительных средств представлена в виде живых картин, логически связанных и обусловленных всем ходом повествования в цельно завершённую «форму жизни».

Разумеется, нас интересует не вообще литературное произведение, а именно художественное произведение с его специфическими свойствами целостного изображения, отображения и отражения жизненной действительности. Целостность такого произведения — в его ограниченной слитности, замкнутости изображаемого мира, людей и природы. Образцовым примером, эталоном могут служить бессмертные творения древнегреческих «Илиады» и «Одиссеи» Гомера, «Фархада и Ширин» А. Навои, многоплановые шедевры мировой литературы последующих столетий — «Божественная комедия» Данте, трагедии Шекспира, «Дон Кихот» Сервантеса и др., обладающие величайшими изобразительными и познавательными ценностями.

Нельзя обойти молчанием такой уникальный в своем роде культурологический факт, как литература русская и европейская XIX и XX веков с их широко осуществленными изобразительными и познавательными возможностями, - когда ведущим направлением стал реализм. Бальзак и Теккерей, Диккенс и Стендаль, Пушкин и Лермонтов, Гоголь и Салтыков-Щедрин, Л. Толстой и Достоевский, Тургенев и Гончаров, а несколько позже — М. Горький, М. Шолохов и Л. Леонов, С. Есенин и В.

Маяковский, Б. Пастернак и А. Ахматова, М. Булгаков — эти крупные «энциклопедисты русской жизни» двух веков, художественно и широкозахватно отразившие реальную жизнь так ярко и убедительно, с такой степенью полноты, которая недоступна никакому другому творческому методу ни классицизму, ни сентиментализму, ни романтизму, и никаким другим формалистским течением.

Художественные произведения этих названных и многих здесь не названных творцов прекрасного отмечены не только «энциклопедичностью» изображения живой действительности, но и повествовательной цельностью.

Целостное произведение, особенно крупное (эпопея, роман, поэма, повесть), отмеченное казалось бы непомерно широкоохватным художественным исследованием эпохально значимой живой действительности, все же заключено в определенные временные и пространственные рамки. В таких произведениях судьбы людей, а то и целых народов, изображаются в пределах конкретного жизненного этапа развития общества или его состояния и определяется «сцепленным» единством мысли и чувства героя и автора.

Целостное единство художественного произведения, сцементированное глубоко продуманным авторским замыслом, определяется всей сложностью логически связанных, детализированно представленных живых картин, обусловленных единством содержания и формы.

В целостном произведении мысли и чувства органически сплавлены, «сцеплены» системой «взаимодействующих событий, сюжетных ситуаций и действий героев и персонажей в типических обстоятельствах; их переживания, устремления, душевные порывы, а также мысли автора, оценивающего идейно-эмоциональную направленность своих героев, представлялись в продуманной держательной форме.

Целостное единство произведения нередко находим и в литературе, так сказать, «малых форм» в рассказе, небольшом лирическом стихотворении, создание которых в сущности всегда и непременно подчинено тем же общим эстетическим законам, которыми руководствуется автор при создании крупных произведений.

Вспомним, к примеру, стихотворение Пушкина «Кавказ» — это сравнительно небольшое поэтическое произведение, состоящее всего из 24-х строк, изображает живую картину сурового горного края кавказской природы, сплавленную личностным восприятием ее изумительных красот, наблюдаемой поэтом с высоты орлиного полета: «Кавказ подо мною. Один в вышине Стою над снегами у края стремнины». Автор очерчивает условия и место своего любования величественной картиной природы, представленной его взору, изумительной в своей первозданности: «Орел, с отдаленной поднявшись вершины», с завидной свободой «парит неподвижно со мной наравне».

Обозначив для читателя в четырех строчках свое место наблюдения, поэт доверительно сообщает: «отселе я вижу потоков рождение», «смирненную» плавность умиротворенного движения «туч», которые не мешают ему слушать, как под ним, «низвергаясь, шумят водопады». И далее «видит» уже своим воображением и то, что глазами увидеть с орлиной высоты нельзя: «утесов нагие громады... мох тощий, кустарник сухой: и как бы перебрасывая свой взгляд томительно сладостного воображения в неоглядную даль, — представляет читателю и зеленую долину и лесную «рощу» — там «птицы щебечут» и «скачут олени»; и там «люди гнездятся в горах», и «нищий наездник таится в ущелье».

Небольшая пейзажная зарисовка вырастает в цельную картину природы пленительного в своей первозданности Кавказа. Созданная воображением поэта величественная картина завершается мыслью о неистовой страсти Терека, стиснутого грозными «немыми громадами»; горный поток в глубоком ущелье «играет в свирепом веселье» и «лижет утесы голодной волной».

Поэтическое произведение в сути видимых и воображаемых предметов, «сцепление» их во взаимосвязанное и взаимообусловленное единство (орел в вышине, щебет птиц, таящийся наездник, гнездящиеся в горах люди, бурный Терек в самом низу и т. п.) в живых образах природы и человека, одухотворенное чувством поэта, наглядный пример целостного единства литературного произведения.



Понять цельность художественного произведения большой или малой формы все равно — возможно только путем глубокого проникновения в единство всех взаимодействующих компонентов и элементов (событий, картин, ситуаций, лиц, фигур), осмысления и оценки переживаний героев и автора, и тех ассоциаций, которые возникают в процессе вдумчивого ознакомления с самим произведением.

Важную роль в правильном понимании и в верной оценке произведения играет знание состояния общества того времени, когда создавалось произведение и которое косвенно и непосредственно отражает его.

В художественных произведениях, особенно крупных, целостное единство цементируется раздумьями героев и размышлением автора-повествователя на философские, социальные, нравственно-религиозные, исторические, духовные темы, «работающие» на общий замысел произведения. В «Слове о полку Игореве» цементирующим фактором целостного единства выступает проникновенный монолог Святослава о национальном единстве Руси, так необходимом в борьбе с внешними врагами за национальную независимость, спокойствие и благополучие народа.

Л. Толстой, обобщенно оценивая свой художественный опыт работы над романом «Анна Каренина», великолепно раскрыл смысл понятия «целостное единство» литературного произведения: «Во всем, почти во всем, что я писал (в романе «Анна Каренина» - И. В.), мною много руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой». И добавляет, что «каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл... Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления **непосредственно** словами никак нельзя, а можно только **посредственно**, описывая образы, действия .положения...» (Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. в 90 томах. Т. 62. с. 269). Толстой утверждал, что сущность литературы состоит в «бесконечном лабиринте сцеплений» мыслей, переживаний, жизненных картин.

Здесь имеется в виду то внутреннее «сцепление», обус-

ловленное единым авторским замыслом, выраженное всей системой мыслей, чувств, образного строя, которая и определяет (опосредованно и непосредственно) целостное единство художественного произведения. Хотя полностью исчерпать всю необъятную сложность содержания того или иного крупного произведения, созданного, скажем, такими великими художниками, как Л. Толстой или М. Шолохов, в процессе его анализа практически невозможно. Да это и не обязательно. Но вскрыть главное, выявить основополагающую суть замысла писателя, проникнуть в общий смысл произведения, верно оценить в его содержании художественные достоинства и авторские просчеты, недостатки, показать в анализе свое понимание содержательной сути произведения обязан каждый, изучающий литературу, — и критик, и теоретик.

Попробуем практически, хотя бы в общих чертах, представить себе целостное единство произведения, художественно воссоздающего жизненную действительность. Задержим внимание на бессмертном творении Л. Толстого — эпопее «Война и мир», в которой — неохватное одним исследовательским взглядом огромное содержание, выражающее сложные социальные, исторические и нравственно-бытовые идеи величайшей значимости. В этом произведении заключен интереснейший материал для осмысления и понимания художественно-образных глубин, идейно-художественного и духовного богатства, присущих классической литературе.

Рассмотрим прежде всего обобщенный смысл самого названия эпопеи Толстого — «Война и мир», в котором уже предопределяется установка на целостность (или целостное единство) этого сложнейшего по содержанию и средствам выражения «формы жизни». Некоторые исследователи в названии видят два основополагающих момента: момент войны и момент мира, т. е. «равномерное распределение мирных и военных сцен между томами, частями и главами». И внешне, на первый поверхностный взгляд, все именно так. Второй том — это доминирующее изображение событий мирной жизни; третий том — это по преимуществу изображение войны: батальные и военно-бытовые картины фронтовой обстановки. А первый, чет-

вертый тома посвящены изображению жизни как военной, так и мирной в пропорциях, близких к равномерному объему повествования. Такое разделение обнаруживаем и в некоторых частях эпопеи. Так первая часть первого тома содержит в себе описание исключительно мирной жизни, вторая часть первого тома — представлены живые картины военной походной жизни или непосредственно батальные сцены. И все же в самом названии заключена более расширительная мысль, чем война и мирная жизнь без нее. Дело в том, что прежняя орфография обозначала мир в двух не равных значениях: мир — как действительно жизнь без войны и мир — как мир людей, народов во вселенском смысле; можно сказать, как мир земной жизни. Именно последнее и заключалось во втором значении слова «мир». После реформы орфографии буква «і» исчезла из алфавита, осталось одно «и», растворившее в себе эти различия. А между тем в первых дореформенных изданиях название этого романа писалось как «Война и мир», обозначавшее конкретную войну и мир вообще, как планетарное, земное бытие, независимое от того есть война или ее нет.

Таким образом, «Война и мир» заключает в себе синтез двух уровней: семейно-бытового и историко-социального в расширительном смысле.

При всем множестве разделительных начал в самой композиции, в самой архитектонике произведение «Война и мир» представляется нам несомненно целостным единством — как целостное художественное произведение.

Надо подчеркнуть, что в первоначальном плане романа не было образов царя Александра и полководца Кутузова. Они вошли в произведение несколько позже — когда в повествование была включена военно-историческая тема. Роман начинается картиной обычного вечера в салоне Шерер, в котором было модно обсуждать европейские дела; Россия с ее социальными и политическими проблемами оставалась в тени. И это не случайно — в салоне присутствует русская аристократия, давно оторванная от жизни русского народа, французские «знатные» эмигранты, влиятельные немцы — все они заняты типично «салонными» рассуждениями о происходящем в Европе. Бол-

товня в полунемецком салоне Анны чаще всего кружила вокруг Бонапарта Наполеона, имя которого не сходило с уст, волновало и тревожило обитателей салона. Толстой с помощью этих разговоров как бы вводит читателя в историческую обстановку. В романе писатель намеренно часто возвращается к полупародийному изображению салона, как «припев к песне», как начало традиционной французской пьесы, где и говорят-то в основном по-французски, — чтобы полней раскрыть ту оторванность столичного света от жизни страны и ее народа, которая была характерна в предвоенный период Отечественной войны 1812 года.

Целостность романа-эпопеи «Война и мир» заключается в непрерывности и логической последовательности действия, идущего от 1805 года до множества батальных сцен Отечественной войны 1812 года и семейно-бытовых картин, тесно связанных с событиями этой войны; с эпилогом, который приближает читателя к новым событиям — к эпохе декабристского восстания.

В чем состоит эта целостность, это повествовательное единство с его очевидными «тектоническими» расслоениями? Чрезвычайно важно то, что оно сцементировано судьбами и характерами героев, обуславливающих сюжетную связь событий и наполненных тонким психологизмом. Одни и те же герои и персонажи на протяжении всего повествования принимают активное (или пассивное) участие в различных сценах и в разных событиях текущей во времени и ширящейся в пространстве романной жизни — Наташа и Николай Ростовы; Пьер Безухов, князь Андрей Болконский, Долохов, аристократы Курагины, Платон Каратаев с его сквозной толстовской идеей непротивления злу насилием, различные обитатели салона Шерер.

Именно эти образы «сцепляют» два различных жизненных потока романа: семейно-бытовой и военно-исторический, сцементированных социально-нравственным укладом довоенной и военной жизни России. Одни, вовлеченные в водоворот исторических и социальных событий, активно расходуют свою энергию на благо России, другие, погруженные в свои ежедневные частные интересы, живут заботами о благополучии тех близких, что «ра-

ботаю» на войне, ждут и получают от них письма, живут их заботами и горестями, ведут в доме за чаем или в салоне Шерер бесплодные, обывательские пустые разговоры.

И все же эти моменты романной жизни людей сами по себе недостаточны, хотя и важны для определения художественного единства и целостности произведения. Целостное единство, вкупе с указанными моментами, достигается внутренне тонкими, внешне значительными средствами изображения сложной жизни людей, судьбы которых постоянно пересекаются, сплетаются или распадаются в бурном или штилевом потоке общественного и частного бытия. В романе дана и частная жизнь героев во всем ее многообразии, в переплетении самых жизненно существенных интересов и стремлений. Все это, конечно, ведет к целостности повествования.

Чрезвычайно знаменательно с точки зрения поставленной нами проблемы - проблемы целостности произведения — то, что персонажи романа в своих привычках, жестах, проявлениях, нравственном укладе с одной стороны, всегда одни и те же, с другой, — их характеры всегда изменчивы, подвижны и зависимы от изменчивости самой жизни в стране. Покажем это хотя бы на образах Наташи Ростовой и Андрея Болконского. В первом томе Наташа — девочка, робкая, порой по-детски бесконтрольна в своем поведении; во втором и третьем томах — она девушка, невеста с пылкой душой, подвижна, стремительна, ревнива и завистлива, но также бесконтрольна в своей страсти, в выборе того или иного поступка; в четвертом — Наталья-мать — вдумчивая, строгая, бесконечно заботливая о близких и родных, но все такая же стремительная, решительная, скорая на решения.

Андрей Болконский в начале повествования — умница, красавец, мечтающий о славе, о таком значительном месте в общественной и социально-политической жизни России, в которой бы он проявил себя во всем блеске своего твердого, расчетливого характера, лишеного бесшабашных вольностей, присущих множеству молодых одаренных, но не зрелых людей из дворянско-аристократического круга. Он решителен, смел, полон желаний быть

полезным обществу. Но как оказалось, все это достижимо не сразу. Уходя на фронт, он мечтает о боевой славе как таковой: не полезность обществу руководит им, а внутренняя потребность в самоценности. «И первые результаты его действий, к примеру, на Аустерлицком поле боя не принесли ему того, о чем мечталось: боевая слава обошла его, он чувствовал, что был бесполезен в этом проигранном русской армией сражении. Осознает он, что не находит себе места и на Бородинском поле, где был ранен как-то случайно. В страданиях от раны, в мучительных оценках и переоценках своих действий и желаний Андрей Болконский пересматривает свое отношение к войне, к жизни в человеческом обществе. Теперь он понимает - хорошо и полезно воюют те офицеры, которые свободны от аристократической спеси и которыми руководит не жажда славы, а высокое, глубоко осознанное чувство патриотизма, побуждающее к героической стойкости, преодолению страха в себе, что судьбы сражений решает «дух войска», солдатская воля и решительность, их доблесть, продиктованная высоким национальным чувством гордости и жгучей нетерпимости к незванным наполеоновским пришельцам -покорителям народов.

Процесс перерождения Андрея Болконского, остающегося в двух чертах характера неизменным, но постепенно обретающим и новые черты натуры, проходит в русле изменения настроения и в самом обществе. Князь Болконский, прежде эгоистично стремящийся закрепить свое участие в истории только личной славой, мысленно сам себя обесценивает - и этот мучительный процесс ломки сознания, болезненной ломки «самоценности» происходит с Андреем на протяжении многих страниц повествования неторопливого, философски и нравственно насыщенного, психологически мотивированного.

Неизменно решительным, твердым и волевым остается характер Болконского и в последующих событиях. И все же он уже другой, с запасом других чувств и представлений о своей роли и роли других в жизни общества. Вспомним сцену, когда батарея Тушина, забытая на поле боя, задержала французов. В том бою Тушин потерял два орудия и значительную часть личного состава роты, за

что получил несправедливый выговор Багратиона. Князь Андрей, взволнованный несправедливой оценкой Багратиона героических действий роты капитана Тушина («... пальцы его руки нервически двигались»), решительно возражает генералу: «Ежели, ваше сиятельство, позволите мне высказать свое мнение, то успехом дня мы обязаны более всего действию этой батареи и героической стойкости капитана Тушина с его ротой, - сказал князь Андрей и, не ожидая ответа (поступок прежде для него несовместимый с нормами воинской и личной морали И. В.), тотчас же встал и отошел от стола» генерала...

Эволюция характеров Наташи и Андрея в сюжетном времени с их не изменяющимися ведущими качествами, органичное переплетение их судеб, сплавленных в итоге в семейно-бытовую трагическую разделенность, цементирует повествование романа в целостное единство.

Эту же цементирующую роль играют судьбы и характеры многих других персонажей, населяющих этот роман, в неравной мере взаимодействующих между собой и с движением русского общества эпохи Отечественной войны 1812 года.

Однако следует оговориться, что не только судьбы людей, их характеры, не только «сцепление мыслей» (по Толстому) определяют художественное произведение как органически целостное повествовательное единство, но также и многие другие компоненты - например, художественное время и художественное пространство (хроно-топ); социально-нравственное отношение писателя к предмету и объекту изображения, идейно-эмоциональная направленность, оценочные критерии происходящего в произведении.

Социально-нравственный, философско-исторический пафос эпопеи «Война и мир» в единстве самоаналитического отношения писателя и к реальной действительности и к изображенной романной жизни героев. Писатель художественно ярко и полно отражает семилетнюю (1805 - 1812 гг) дворянско-аристократическую и народную историю, взбудораженную всем объективным и субъективным ходом европейской и российской жизни.

Пафос произведения просвечивает всю его сюжетную

широту и идейную глубину, отражает и живую душу мятежного писателя, его философскую многозначность, исторически обоснованную искренность в разработке типических социальных характеров и типически правдивых внутренних конфликтов героев. Дух России, мобилизовавшей моральные, физические и духовно-патриотические народные силы, до времени таившиеся в недрах национальных традиций, был спрессован Гоголем в великий афоризм: русский медленно запрягает, но быстро едет.

В «Предисловии к сочинениям Ги де Мопассана» Толстой значительно расширяет представления о целостном единстве художественного произведения, которое характеризуется рядом других повествовательных элементов. «Люди, мало чуткие к искусству, — писал он, 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 самоотношения нравственного отношения автора к предмету. В сущности, когда мы читаем... произведение, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой:

«...что можешь мне сказать нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?.. с какой новой стороны теперь ты осветишь мне жизнь?» (Л.Н. Толстой о литературе. Статьи, письма, дневники, с. 286).

Здесь имеется в виду, кроме новизны в художественном произведении, и пронизывающее своеобразие идейного выражения и многообразие изображаемой жизни, а также духовное величие образов, обогащающих его содержание.

Однако стоит в суждение Толстого внести некоторые дополнения: «Действующие одни и те же лица, их судьбы, эволюция их характеров, наконец, вся сюжетно-композиционная канва повествования играют не последнюю роль в построении целостного единства художественного



произведения». Пафос повествования и все его другие компоненты - органически сплавлены и неотделимы один от другого. Выпадение тех или иных компонентов снижает целостность произведения.

Краткий анализ стихотворения Пушкина «Кавказ», овеянного пафосом личного переживания поэта в восприятии суровой стихии и томительной красоты первозданной природы, а также анализ эволюции характеров и судеб центральных образов Наташи и Андрея в эпопее «Война и мир», показанных в социально-нравственном освещении семейно-бытовых картин и батальных сцен — убеждают нас, что все это есть цементирующие факторы в создании целостного единства произведения.

В ряде талантливых крупных произведений романная жизнь обращена к читателю как своей неизменяемостью, так и своей постоянно меняющейся, непременно новой стороной, своим всегдашним движением. В «Войне и мире» одни герои приоритетно высвечивают собой ничем и никаким движением неустранимую стабильность жизни это старшее поколение Болконских, Ростовых, Курагиных, другие - преимущественно изменимость, новизну жизненного потока — это более молодое поколение: Наташа, Николай и Петя Ростовы, Андрей Болконский и другие.

В характере Наташи нашли отражение и элементы изначальной стародворянской жизненной традиции, при всех изменениях в ее характере и поведении сохраняется неизменяемая черта: она всегда безраздельно живет тем, что заполняет ее жизнь в данный конкретный момент бытия, будь то любовь к Андрею Болконскому или бесконтрольное увлечение Анатолом Курагиным или инстинктивно сильное материнство. Образ Наташи — воплощение жизненного движения, порыв увлечений, активная жизненная текучесть, изменяющаяся, обновляющаяся в охвате ее целостной судьбы, Наташа — живой, подвижный, рельефно обозначенный контраст со всегда одинокой внутренне неподвижной Соней Ростовой. Этот контраст находим также в образах Андрея и Пьера Безухова, характер которого, в отличие от подвижной природы Анд-

рея, всегда стабильный, во многом статичный. И это характерная черта повествования, романа, в котором представлены характеры самых различных свойств, — черта, присущая многим классическим произведениям литературы XIX века.

**Художественность и образность литературного произведения.** В произведении все персонажи, задействованные в развитии сюжета, каким-то способом обязательно связаны между собой, образуя единую систему образов. Писатель, осуществляя эту связь, исходит из логики развития действия, из жизненно правдивого «сцепления» характеров — чтобы не сотворить «сюжетную рыхлость». Интересное признание на этот счет делает Л. Толстой, открывая свою творческую лабораторию в работе над романом «Война и мир», о том, как и почему в произведении появился образ Андрея Болконского: «В аустерлицком сражении, с которого я начал роман, — сообщает Толстой, мне нужно было, чтобы был убит блестящий молодой человек; в дальнейшем ходе моего романа мне нужно было только старика Болконского с дочерью, но так как неловко описывать ничем не связанное с романом лицо, я решил сделать блестящего молодого человека сыном старого Болконского. Потом он меня заинтересовал, для него представилась роль в дальнейшем ходе романа и я его помиловал, только сильно ранив его вместо смерти» (Л.Н. Толстой о литературе. - М., 1955, с. 99).

Система образов в крупных по объему, густо населенных персонажами произведениях может быть чрезвычайно сложна и многообразна. Их множество включено в водоворот событий от первых до последних страниц повествования. Достаточно упомянуть о таких великих творениях словесного искусства, как «Война и мир» Л.Толстого, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон», М. Шолохова, «Петр Первый» А. Толстого, «Белая гвардия» М. Булгакова, «Навои» Айбека, «Тревога» А. Якубова и др. Попутно заметим, что в сюжете романа «Война и мир», например, задействовано более 500 героев и персонажей — центральных, второстепенных и эпизодических.

Высокоталантливое художественное произведение - это всегда особенный, неповторимый, живой мир людей и положений, выраженных и отображенных всем оригинальным содержанием и формой в целостном единстве повествования. Диапазон образно-стилевых возможностей литературы безграничен и определяется двумя нечленимыми речевыми средствами. С помощью художественной речи обозначаются и характеризуются различные жизненно важные стороны и грани в «форме жизни» — зримое поведение героя, предметы, вещи, окружающие его, впечатления, душевные импульсы, психологические и нравственные мотивации, своеобразие отношений к людям и природе, место персонажа в потоке общественной жизни, не получившие словесного оформления. И другое чрезвычайно важное — в художественном произведении широко воспроизводится речевая деятельность людей, населяющих сюжет и выступающих в качестве носителей живой речи, в индивидуальном проявлении каждого характера. Временные и пространственные собственно «внесловесные» характеристики нередко выступают символически обобщающимися элементами повествования.

Вспомним символически значимые небесные высоты рая и мрачные глубины ада в «Божественной комедии» Данте; образ-символ дороги в «Мертвых душах» Гоголя, символизирующий направленное, целеустремленное движение мысли и образа; резко контрастное изображение тесноты в крестьянской избе и широта и необъятность природных просторов в повести Чехова «Мужики» как символы зауженности крестьянской жизни и размахистость природы, в которой человек живет и которая все же остается его неотъемлемой частью.

В сущности своей художественное произведение - это всегда и непременно образная речь автора или персонажей, обозначаемая в бытовом и научном обиходе как «язык литературного произведения», определяющая и его художественность. В подлинно художественном произведении каждый образ (к примеру: «алая заря», «багряный закат», «хилый человек» или «сердитый ветер», «алчный повеса», «мужик-добряк» и т.п.) соотносен со всеми другими элементами образности — с интонацией, паузой,

обозначенной синтаксическими знаками и т. п. — неотъемлемые части повествовательного целого. Искусственное разрушение целостности произведения, отсутствие в нем логически необходимого или, наоборот, привнесение в него чего-либо лишнего, неподчинение творца прекрасного «чувству меры» (А. Толстой), схематический разрыв в «сцеплении мысли» снижает художественные качества произведения, его «художественность» (по Белинскому), разрушает целостное единство повествования, ведет к противоречивости его пафоса.

В этой связи приходит на ум работа А. Толстого над романом «Петр Первый». Собирая материал для романа, писатель обнаружил сведения (как дворцовую сплетню) о том, что Петр — не родной сын царя Алексея Михайловича («тишайшего»), а побочный сын Никона Патриарха, появившийся на свет в результате любовной связи Натальи Кирилловны с владыкой русской церкви. В запасниках эмигранта писатель нашел посмертную маску Петра Первого, черты лица которой явно расходятся с обликом царя-отца. Более того, как подтверждают научно доказанные факты, характер Петра — деятельный, энергичный, вспыльчивый, любознательный, скорый на решения и в то же время вдумчивый, обладающий великолепной памятью и острой интуицией — совершенно не похож на характер царя-отца флегматичного, ленивого, консервативного по убеждениям, физически рыхлого, боящегося всего нового, непривычного, т. е. полной противоположности натуры Петра. Зато характер Никона Патриарха близок, почти тождествен натуре Петра Первого.

Большой был соблазн включить в сюжетную канву данную любовно-занимательную историю. Но писатель отказался от этого соблазна. На вопрос одного «любознательного»: почему — Алексей Толстой ответил: не позволило «чувство меры», идейный пафос замысла, по которому такой интересный материал с точки зрения его художественной занимательности все же выпадал из общего «сцепления мысли», был лишним и нарушил бы целостное единство романа «Петр Первый», в котором писатель

преследовал цель художественно исследовать и воссоздать целостную эпоху возрождения, где главной фигурой выступал царь Петр и его партия.

Другой пример, в поэме «Мертвые души» есть материал, который на поверхностный взгляд выпадает из целостного единства, «нарушает» «сцепление мыслей» — рассказ почтмейстера о капитане Копейкине, встроенный в поэму, как вставная «Повесть о капитане Копейкине». И многие критики эту «Повесть» относили к «надуманному излишеству», разрушающему целостность повествования, утверждали, что Гоголь утратил «чувство меры» в своей страсти изобличения пороков помещичье — дворянского общества, что он приносит не пользу обществу, а наносит ущерб отечеству.

Ничего подобного! Это как раз тот случай, когда писатель не только не нарушил «чувства меры», не только не нарушил целостное единство повествования, а только укрепил его, наполняя идейный пафос произведения этим вставным рассказом почтмейстера о трагической судьбе защитника Отечества капитана Копейкина.

Рассуждая о целостности произведения, его повествовательном единстве, Ю. Бондарев косвенно указывает на важность «чувства меры» в процессе создания произведения: «В «Горячем снеге» у меня была глава, раскрывающая характер Зои в особенно трагической ситуации, рассказывает Ю. Бондарев, - Главу эту я написал заранее, опережая некоторые серьезные сцены, но когда вещь (т. е. роман И. В.) «выстроилась» и глава была внесена в событийную цепь, я **почувствовал**, что она разрывает эту цепь, выскакивает из контекста повествования, и исключил ее из романа... Порой бывает так, что даже жизненная правда, не подготовленная движением» (Бондарев Ю. Хранители ценностей. - М., 1987, с. 238) сюжета, т. е. развитием действия, выглядит бородавкой, наростом на здоровом «теле» повествования.

Иллюстрируя идею всеобщего отрыва самодержавного чиновничества от запросов народа, подчеркивая их эгоистичность, гражданское равнодушие, автор повествует о судьбе самоотверженного защитника Отечества - инвалида, потерявшего на фронте руку и ногу, или о том, как

министр отказывает герою войны в просьбе о материальной помощи чтобы жить: «Ищите сами себе средства, старайтесь сами себе помочь». И коли так, Копейкин, помогая «себе сам», становится атаманом разбойников. «Повестью о капитане Копейкине» Гоголь наполняет идейный пафос «Мертвых душ», в числе которых и чиновники-министры и вся бюрократическая система самодержавной России, в которой вызрели и Маниловы, и Собакевичи, и Коробочки, и Плюшкины, и проходимец Чичиков, и капитаны Копейкины.

Как видим, «чувство меры», которым сполна наделены Гоголь и А. Толстой, и любой другой великий талант, в значительной мере способствует художественности и целостному единству художественного произведения.

Внутренняя целостность, подлинная художественность произведения, таким образом, есть органическое «сцепление мыслей», завязанное на «чувстве меры», глубине проникновения писателем в изображенную действительность, сила и яркость образности, единство содержания и формы - определяющее условие художественности литературного произведения.

## ГЛАВА VII

### ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ, ПРОБЛЕМНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Литература реалистического направления — флагман словесного искусства XIX и XX веков, она занимает особое место среди всех других видов искусств: ей доступны все предметы для художественного изображения; жизнь в произведении становится «лучше, правдивей самой жизни». Проза, драматургия, поэзия являются собой наиболее богатый, универсальный по форме выражения содержания и важнейший для общества, для человеческого сознания вид искусства. Реалистическая литература, как справедливо утверждал В.Г. Белинский «... есть высший род искусства... заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств», и «представляет собою всю целостность искусства» (Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. — Полн. собр. соч. в 6-ти т.т., т.5.). И это суждение о месте и эстетически-познавательной роли литературы не только применимо к тому времени, когда творил Белинский, но и к последующим эпохам. При этом допустима лишь одна оговорка — все виды искусств важны и в известном смысле эстетически равновелики, как и равновелика литература в духовной жизни человека и общества.

Соотношение — в ценностных ориентирах — между видами искусства исторически неоднозначно и весьма изменчиво. К примеру, в синкретическом первобытном искусстве приоритеты принадлежали танцу и пантомиме; в античности доминировала скульптурная пластика; в европейском средневековье, как и в восточной культуре, первенствовала архитектура; в эпоху Возрождения, вплоть

до классицизма, преимуществом пользовалась живопись; в теоретическом осмыслении немецкого романтизма первые места отводились музыке и поэзии. В реалистическом искусстве XIX – XX веков приоритеты были отданы художественной литературе – поэзии, прозе, драматургии. В наше время четко обозначилось, так сказать, на равных сосуществование литературы с кинематографом и игровым телевидением.

И тем не менее, воспроизводя жизнь в словесных образах, художественная литература использует все безграничное богатство письменной человеческой речи, и потому превосходит все другие виды искусства – разносторонностью, многообразием и богатством содержания. При этом следует внести некоторое уточнение в понятие «содержание», о котором шла речь в главе «Содержание и форма художественного произведения». Пересказать содержание эпического или драматического произведения не составляет большого труда; пересказать, хотя бы приблизительно, содержание лирического произведения практически невозможно. Здесь проблема в различии того, что познается в произведении, и того, что и как изображается. Изображаются герои и фигуры с их типическими обобщенными ведущими качествами характеров в их индивидуальном проявлении в типических обстоятельствах – это читателем познается; познаются читателем и существенные стороны жизни людей, общества и окружающей их природы. Индивидуальные переживания героев и персонажей, психологизм их поведения, душевный настрой, мировосприятие и мироощущение – «понимаются» чувствами читателя. Здесь мы приближаемся, еще не полно, к понятию идеи произведения. Вспомним, содержание художественного произведения включает в себе три важных компонента познания и чувствования – тематика, проблематика и идейное содержание с его эмоционально-оценочными критериями. Анализ содержания произведения, естественно, начинается с выяснения, какие характерные явления действительности образно отражены в нем, т. е. какие темы (центральные и второстепенные, вспомогательные) раскрываются в произведении.



**Тематика литературного произведения. Понятие о теме.** Исходной посылкой в определении темы произведения может служить его первородное греческое обозначение как схема, т. е. буквально: нечто, положенное в основу чего-то. В общих чертах тема — это предмет познания явлений жизни людей, общества, человека, природы. Сам термин «тема» употребляется в литературоведении (истории, теории литературы и литературной критике) в двух значениях. Под темой понимается жизненный материал, взятый для изображения; или — основная общественно значимая проблема, поставленная в произведении и разрешенная путем художественного исследования жизненного материала, накопленного автором в процессе наблюдения и осмысления жизни. Нередко тему понимают как предмет познания, хотя здесь очевидно смешение понятий. Известно, что главный предмет литературы — есть человек; а познание включает в себя и человека, и природу, и общество — вообще все, что общеинтересно и общезначимо в искусстве и литературе. Окружающий его многозначный, многообразный, сложный мир вещей и положений (явления природы, события, лица и т. п.) — есть **объект** литературы, но именно окружающее человека, взаимодействующее с ним — есть **объект изображения**. Однако если речь идет об изображении, скажем, отдельного события или явления, обособленного от человека, не взаимодействующего с ним в данный, конкретный момент, то такое изображение — предметно. Предметом изображения может быть и стихия природы, и батальная сцена, и материальная культура (виды городов, улиц, зданий), описание интерьера квартиры или офиса, городской или сельский пейзаж. По крайней мере такое понимание предмета изображения наблюдаем во многих литературоведческих трудах. Однако это различение терминов не вносит путаницы и не является ошибочным, ибо понимание этих понятий вытекает из самого контекста сочинения.

Таким образом, предметом изображения в произведениях художественной литературы могут быть самые различные явления живой или «омертвевшей во времени» действительности — жизнь природы, животного и расти-

тельного мира, ценности материальной культуры, а также фантастические существа.

И в этом смысле можно признать то, что тема — есть предмет познания. В таком случае основным предметом познания в художественной литературе являются характерные, общезначимые особенности человеческой жизни в ее социальной и нравственной сущности; познание и художественное освещение социальных характеров людей как в их внешних проявлениях, так и в их внутренней жизни, в развитии их мыслей и переживаний. **Социальный характер — это индивидуальное воплощение тех или иных общих, существенных, типических особенностей человеческой природы во всем возможном ее объеме индивидуальных проявлений.** Однако если сказать, что темой, например, повести Гоголя «Тарас Бульба» является освободительная борьба украинского народа с польской шляхтой, то определение: тема — это предмет познания — здесь не очень подходит.

Из всего сказанного вытекает, что любая формулировка понятия «тема произведения» в каких-то своих гранях будет хромать. И все же представим здесь свое понимание темы произведения: **тема — это предмет и объект познания и художественного выражения явлений человеческой жизни и жизни природы в их совокупном взаимодействии.** Тематика художественного произведения — это свод больших и малых тем (тема любви, тема дружбы, тема ненависти, тема патриотизма и т. п.), взаимодействующих между собой и направленных на раскрытие центральной темы, отражающей общую идею произведения. Отсюда вытекает, что тема — это еще и основная проблема, поставленная и решенная писателем художественными средствами. Понятие же главной темы, рассматриваемой как основная, центральная (ведущая) проблема произведения, непременно и естественным образом связано с общей идеей. Литературоведение справедливо утверждает, что тема повести «Тарас Бульба» и вытекающая из нее проблема, связанные со множеством других «малых» тем (любовь и дружба, ненависть отца Тараса к сыну — изменнику Отчезства, преданность людей интересам своего народа и Тараса Бульбы, отражающего своими деяни-

ями интересы Украины и т. п.), — это освободительная борьба украинского народа против польского насилия, но одновременно это и проблема народного движения за свою национальную независимость, содержащая идею, породившую тематику произведения. Тема и проблема естественно и опосредованно, всем образным строем, выражают идею художественного произведения. И потому нередко в самом определении центральной темы четко вырисовывается и идея произведения. М. Горький рассматривал тему одновременно и как идею: «Тема — это идея, подчеркивал он, «расшифровывая» их единство, которая зародилась в опыте автора, подсказывается ему жизнью, но гнездится во вместилище его впечатлений, еще не оформлена и, требуя воплощения в образах, возбуждает в нем позыв к работе ее оформления» (Горький М. Собр. соч. в 30-ти т.т., т. 27. — М., 1953, с. 214).

Задержим внимание на этом горьковском понимании темы одновременно и как идеи, темы, которая приходит писателю в результате глубокого познания жизни и человека в ней с его социальным характером. Познание жизни ведет к накоплению впечатлений, волнующих разум, чувства художника, т. е. его беспокойное, неравнодушное к явлениям жизни сознание (именно беспокойное — иначе он — не писатель, а пассивный созерцатель). «Гнездящиеся» в сознании (во «вместилище») впечатления и побуждают его к художественному воплощению в образах и картинах, «сцепленных мыслями», которые в свою очередь выражают ту идею, что зародилась в результате жизненного опыта, наблюдений и полученных впечатлений. Так в сущности рождается идейно-тематическое содержание произведения.

Таким образом, тема — это область познания проблем жизни, воплощенных опосредованно в идею произведения; а тематика — это познание и воплощение в «форму жизни» тех явлений жизни, которые выражены в идейном «сцеплении мыслей» — в целостном единстве художественного произведения.

Попутно заметим: строго говоря, расчленение на составные — темы, проблемы, идеи и т. п., при анализе литературного произведения невозможно, как бессмысленно членить собственно и непрерывность историко-

литературного процесса на периоды. Тема, проблема, идея и другие важные компоненты – единое целое, не расщепленное в целостном единстве произведения. И очень часто само название художественного произведения в обобщенной форме выражает это единство: «Горе от ума», «Недоросль», «Герой нашего времени», «Преступление и наказание», «Судьба человека», «За далью даль», «Суд памяти», «Война и мир», «Ревизор», «Архипелаг Гулаг», «Белая гвардия», «Реквием». Впрочем, во многих произведениях название не содержит в себе главную мысль и не выражает этого единства: «Анна Каренина», «Евгений Онегин», «Тихий Дон», «Белые одежды».

По этому поводу Л. Толстой писал: «Нужны умные люди, которые бы показали бессмыслицу отыскания мыслей в художественном произведении и постоянно бы руководили читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства». И далее добавляет, как бы раскрывая, «расшифровывая» это, на первый взгляд, парадоксальное утверждение, не допускающее искусственного расчленения целого на части, сцепленного «сцеплением мыслей»: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел ввиду выразить романом, то я должен был бы написать роман тот самый, который я написал». Безусловно прав Толстой в том смысле, что до конца полно выразить все необъятное, неохватное, сложное по «сцеплению мыслей» содержание великого литературного создания в процессе даже всесторонне полного исследования крайне сложно.

Все это бесспорно, все это так, конечно, в строгом понимании целостного единства произведения. Однако нет оснований думать о том, что Толстой полностью отвергал возможность изучения, исследования содержания произведения, проникновения в глубины его основного смысла, вскрытия в нем главного, важного с точки зрения художественности и идейно-эмоциональной оценки жизненной действительности, спрессованной в «форму жизни».

Научная необходимость, исследовательское удобство вынуждает прибегать к отдельному рассмотрению каждой составной части. В конце концов вычленять из атома его

составные — электроны, протоны, нейтроны, делить молекулу на атомы практически невозможно. Можно делить это только мысленно, ибо то и другое перестанут существовать, или перейдут в другую форму материи. Но ученые идут на эту условность — чтобы познать строение вещества (материи).

Литературовед практически делает то же самое, прибегая к условности, деля на периоды непрерывный историко-литературный процесс, целостное литературное произведение — на тему, проблему, идею, или единую изобразительно-выразительную систему на составные — эпитеты, метафоры и т. п. Без такого искусственного, мысленного разделения единого целого на составные было бы невозможно разглядеть художественность произведения, дать ему идейную оценку, понять саму целостность произведения.

Не уяснив всего многообразия изображенной картины жизни, идейно-эстетической ценности «формы жизни», исследователь глубоко не проникнет в ту сложность тематики и проблематики произведения, т. е. во все «сцепление» поставленных вопросов, которое только и позволяет полно понять тему и идею целостного произведения, оценить его значение и оригинальность повествования — чтобы прийти к постижению общего, через анализ частных раскрыть идейно-тематическое содержание.

Если **тематика** произведения — область познания явлений жизни, художественно отраженной в литературном произведении, то **проблематика** — идейное осмысление писателем тех социальных характеров, которые он изобразил в произведении. Иными словами, писатель выделяет и усиливает те свойства, грани, стороны, отношения изображаемых характеров и поднятых вопросов, которые он, исходя из своего идейного мирозерцания и мировосприятия, считает наиболее существенными, наиболее общезначимыми и общеинтересными.

**Проблематика литературного произведения.** Вы уже обратили внимание на то, что, рассматривая понятие темы, мы не обошли вниманием ни проблему, ни идею, ни социально значимые характеры героев и персонажей ху-

дожественного произведения, что еще раз подтверждает их тесную взаимосвязь и взаимообусловленность, их логическую «сцепленность мыслями» и всем ходом повествования. И все это в свою очередь связано с целями и задачами литературы, с ее «познавательной и идейно-эмоциональной направленностью и оценкой писателем людей и их жизни в произведении» (Чернышевский Н. Эстетические отношения искусства к действительности. — Собр. соч. в 15-ти т.т., т. 2. — М., 1949, с. 85).

Рассуждая о целях и задачах искусства, Чернышевский подчеркивал, что, кроме художественного «воспроизведения жизни, искусство имеет и другое назначение — объяснение жизни». Признавая в принципе верность этой мысли, нельзя не оговориться, что художественное произведение не наука, которая именно выявляет и объясняет явление жизни. Большой писатель не стремится к прямым объяснениям ни своего замысла, ни изображаемой жизни. Его «объяснение» жизни, если и встречается, то в опосредованной форме — через раскрытие и осмысление характеров и коллизий в сюжете произведения, через изображение типических обстоятельств, отражающих и выражающих общую суть материала жизни, взятого для изображения.

Так в повести «Шинель» Гоголь на трагической судьбе «маленького человека» Башмачкина показывал жизнь бедных, бесправных людей, стоящих на самой низкой ступени социальной чиновничье-бюрократической лестницы своего времени, опосредованно объяснял то, что несправедливость социального строя самодержавной России заложена не только в законах государства и в крепостнических традициях помещичьей России, но и в душах мелочных людей, по привычке идущих от рождения до зрелости, сознающих себя маленькими, никчемными существами, зависящими от «хозяина» жизни — чиновника, помещика, градоначальника или рядового городского. Быть ничтожным, всегда зависимым и униженным — «нормальное» состояние, закрепленное в его сознании с молоком матери.

В поэме А. Пушкина «Цыганы» изображена жизнь «дикого» племени цыган, кочующих в степях Бессарабии. И

характеры людей этого своеобразного общества воспитаны на свободном волеизъявлении человека, всегда строго соблюдающего кочевые традиции вольных людей. И в эти жизненные условия попадает Алеко, в характере которого заложены вольнолюбивые начала, обретенные в кругу свободомыслящих, свободолюбивых людей столичного общества. Алеко, бежавшего из «неволи душных городов», преследует закон российского государства, основанный на запрете всякого инакомыслия. Молодой человек Алеко вошел в табор со своими морально-нравственными устоями, чуждыми таборной жизни.

Проблематика этого романтического произведения заключается в том, что в изображении цыганской жизни и характеров людей табора озвучена поэтом их совершенная вольность. Здесь нет трудового, гражданского, семейно-бытового принуждения, и «законы» табора для каждого — это внутреннее побуждение души соблюдать то, что заложено в «родовых» началах. А в характере Алеко — эгоистические устремления приобщиться к свободной жизни цыган (в его понимании), стать таким же «вольным, как они».

Но он терпит поражение, ибо его «вольная» вспышка эгоистической страсти как социальный контраст «неволи душных городов» обернулась непримиримым противоречием между его «волей» и волей цыганского табора, свободного от светского эгоизма.

Главная тема поэмы «Цыганы» - вольная жизнь табора, свободного от светских и государственных законов России, но не свободного от коллективистских обычаев табора. Тема вылилась в сложную проблематику отношений образованного, вольнолюбивого человека из города и цыганского коллектива с его неписаными, но строгими законами табора.

Проблематика художественного произведения в значительной степени зависит не столько от главной его темы, сколько от идейного замысла автора, и может отражать разные стороны общественной жизни через изображение частной жизни героя. Проблематика может быть нравственной, социальной, семейно-бытовой, светской, религиозно-философской и т. д. и во многом зависит от

того, на чем акцентирует внимание автор — на цельности или противоречивости характера, на социальной неустроенности людей в социально «большом» обществе, на семейно-бытовом согласии или неурядицах и т. д.

Рисуя образ датского принца Гамлета в одноименной трагедии, Шекспир акцентирует внимание на его характере, в котором доминируют колебания нравственного порядка, на сложной внутренней борьбе между жгучим чувством долга отомстить убийце за гибель отца, за то, что он захватил трон, принадлежащий наследственно после смерти отца ему — Гамлету, и смутным чувством и тревожным пониманием того, что в одиночку не одолеть зло, охватившее дворцовое общество.

Французский комедиограф Мольер в комедии «Тартюф» сосредоточивает повествование на лицемерном характере пройдохи и плута, волочившегося за женой своего благодетеля Оргона, прибивавшего к рукам под свой контроль его имение и т. п. Свои многочисленные обманы ловкач-Тартюф лицемерно прикрывает «благочестивой» проповедью святой и чистой религиозной нравственностью.

Оскорбленный в своих лучших чувствах Гамлет и проходимец и лицемер Тартюф — в литературе образы не случайные. Они рождены той реальной жизнью высшего света Шотландии и Франции, которую созерцали Шекспир и Мольер и отразили в проблематике своих произведений.

В ряде произведений Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Гончарова в главной теме — теме «лишнего человека» в обществе проблематика поставлена и решается по-разному. Пушкин и Лермонтов акцентируют внимание в русле созерцания и осознания ими идейно-политического недовольства Онегина и Печорина всем укладом дворянско-помещичьего общества; Гончаров в барском характере Обломова видит и художественно изображает бесконтрольный страх перед надвигающейся новой жизнью делового, беспокойного свойства; Тургенев в «Дворянском гнезде» акцентирует внимание на ощущениях и понимании Лаврецкого гражданско-нравственного долга перед Россией и его народом. А все это породило в каждом



произведении свою проблематику, призванную раскрыть главную тему — тему «лишнего человека» в обществе, охватившую умы крупнейших художников слова в определенный период литературного процесса XIX века.

Следовательно, тематика и проблематика художественного произведения определяются замыслом писателя, идейным пафосом его содержания, который зависит от полноты социально-нравственного миропонимания писателем, широты его мирозерцания. А содержание же художественно полно выражает идейный пафос произведения всеми своими поэтиковыми элементами и компонентами — от разработки сюжета, раскрытия в нем типических характеров в типических обстоятельствах до изобразительно-выразительных средств авторской речи и специфически окрашенной речи его героев и персонажей. Идейный пафос произведения проявляется, складывается не только из того, что хотел сказать писатель, но и что объективно сказалось в произведении. Свидетельством тому — полемика, споры критиков вокруг оценки содержания того или иного произведения и трактовки его героев.

**Идея художественного произведения.** На какое-то время вернемся к романам Пушкина «Евгений Онегин», Лермонтова «Герой нашего времени», Гончарова «Обломов» — чтобы понять идейный смысл их произведений, в которых художнически сильно изображают ведущие черты характеров героев в их индивидуальном проявлении, взятые из среды дворянской интеллигенции первой половины XIX века. Изображая характеры Онегина, Печорина, Обломова — индивидуально не схожих, но в ведущих чертах характеров типологически близких — своей разочарованностью, глубокой неудовлетворенностью жизнью, своим критическим отношением к социальным явлениям дворянского общества, неумением и незнанием того, как конкретно противопоставить свои социально-нравственные идеалы консервативной, постепенно затухающей социальной и политической дворянской жизни. Глухой про-

тест этих героев захлебывался в многословии и нередко выражался в недобром отношении к людям, стоящим ниже их сословия.

Но в силу того, что сами-то писатели родовыми началами, корнями своими принадлежали к дворянскому сословию, объективно не могли, даже и не пытались искать пути к обновлению той жизни, к которой относились крайне критически. И потому их герои оставались «лишними» в обществе. Во всем этом и в той идейно-эмоциональной оценке «лишних людей» в дворянской жизни четко проглядывает в сюжете и прослеживается в анализе произведений эта их основная идея.

Выше уже шла речь о том, что содержание талантливого произведения всегда многосложно, многозначно и многослойно. В них тематика и проблематика также сложны, как и сама идейно-эмоциональная оценка автором и всего того, что содержит произведение - и прежде всего оценки характеров героев и тех положений, в русле которых они проявляют себя. И здесь важную роль играют особенности идейного миропонимания писателя, выражающие в произведении его отношение к той реальной жизни, из которой взяты социальные характеры и другие жизненные фанты. В идейной оценке характерного ясно и сильно проявляется мирозерцание художника, основанное в значительной степени на его мировоззрении. Благодаря оценочным критериям писателя, выраженным в образах и «сцеплении мыслей» всего произведения, возникает активный отклик в сознании и чувствах читателя, воздействуя на весь его внутренний мир. Органическое сплавление тематики и проблематики в единое целое на основе развития конфликта и идейного пафоса повествования и его идейно-эмоциональной оценки обуславливает активное восприятие читателем всего содержания произведения, если, конечно, оно написано интересно, интригующе занимательно, свежим образным языком.

Надо всегда помнить, что общеинтересное и общезначимое в содержании произведения, призванного дать эстетическое наслаждение читателю, который скучную, написанную суконным, не выразительным языком книгу, читать не будет, даже если она высокоидейна - терять

всякую ценность, а затраченный труд писателя на ее создание теряет всякий смысл. Следовательно, **идея художественного произведения — это единство всех граней ее содержания (непременно интересного и занимательного); это образно-эмоциональная, обобщающая и доминирующая в повествовании мысль писателя, художественно проявляющаяся и в выборе, и в осмыслении, и в оценке типически цельных характеров, полно и ярко раскрытых в «форме жизни».**

Нередко критики высокооценивают произведение подвергают сомнению на том основании, что оно тенденциозно, что в нем идейно-эмоциональная оценка автором однонаправлена. Соглашаясь в принципе с такой критикой, следует, однако, подчеркнуть, что литература всегда тенденциозна, ибо выражает миропонимание писателя, опосредованно несет в себе мировоззренческий заряд автора, его четко проявленное отношение к действительности, материалы из которой взяты для изображения. **А тенденция художественного произведения — есть выражение миропонимания и мировосприятия автором жизненной действительности в образах, в раскрытии типических характеров, в тематике и проблематике произведения.** Однако нередко писатель привносит в произведение философски или нравственно насыщенные отвлеченные от общего строя произведения высказывания, суждения, ассоциативно связанные с его идейным пафосом. Это делается тогда, когда с точки зрения автора необходимо дать читателю дополнительное разъяснение своего замысла, пояснить ту или иную афористически емкую, образно представленную мысль или в лирическом отступлении особо выделить свое переживание по поводу того или иного факта, характера персонажа. Это объясняется тем, что литература — всегда есть своеобразная форма общественного сознания, а писатель никогда не бывает просто «чистым» художником, отгороженным от общественной жизни страны и ее важных проблем — политических, духовно-религиозных, моральных, экономических, семейно-бытовых и др. Писатель — если он действительно талантливый писатель — всегда неравнодушен к тому, что происходит в жизни, его волнуют и возможные перспекти-

вы социально-исторического развития общества, о которых он спешит публично заявить в произведении, представить в качестве личных суждений или в высказываниях своих героев. Это явление полезное, если вытекает из самого хода изображаемых событий, и называется **рассудочной тенденцией**. В критике таких писателей или поэтов называют «пророками жизни», а их героев порученцами автора, образно поясняющими такую тенденцию; их называют «резонерами». Рассудочная тенденция, т. е. отвлеченные авторские суждения часто встречаются в произведениях Шекспира («Король Лир»), Л. Толстого («Война и мир», «Воскресение»), Л. Леонова («Соть», «Русский лес», «Пирамида»), М. Шолохова («Тихий Дон») и др. Рассудочная тенденция в произведении не всегда эстетически оправдана, художнически полезна. Если отвлеченные суждения автора или персонажа непомерно длины и, так сказать, доминируют в рассказе о событии или явлении, утомляя внимание читателя, надолго уводят его от образного раскрытия характера героя, то они наносят ущерб художественности, а писатель нарушает законы эстетики, художественности, превращаясь в «полупублициста». И наоборот, если отвлеченные суждения автора или персонажа не велики и обладают проникающей в ход повествования эмоциональной направленностью, соответствующей сущности характера и не утомляющей читателя, тогда это не является изъяном в художественности произведения.

И то и другое находим, например, в «Мертвых душах» Гоголя в рассказах о жизни помещиков и чиновников, с которыми встречается Чичиков при попытке купить у них ушедших из жизни крепостных крестьян. Автор органично вплетает свои о них высказывания, соблюдая при этом осторожность, чтобы не утомить читателя. И достигает поставленной цели, не нарушая художественности в повествовании, ибо в них нет излишней рассудочности, нарочитой тенденциозности, зато опосредованно «озвучена» идейно-эмоциональная оценка изображаемого, в которую верит читатель. Другое дело, когда Гоголь несколько увлекается суждениями о типах писателей. Эти суждения хоть эмоционально насыщены, но утяжелены

рассудочностью, что, естественно, снижает художественность. Нередко нарушаются «законы» художественности в романе Толстого «Воскресение». В этом романе, ставшем образцом русской классики XIX века, все же встречаются весьма утяжеленные и несколько удлинненные рассудочные отвлечения, когда в некоторых эпизодах и сценах писатель стремится разъяснить читателю свои общие взгляды на сущность изображаемого.

Несколько утомительны его отвлеченные рассуждения об учении Иисуса Христа, о никчемности церковных обрядов. Пожалуй, излишни некоторые его разъяснения читателю того или иного поступка героев.

В романе «Воскресение» величайшую художественную мощь составляют отнюдь не проповеди нравственного самоусовершенствования людей как принципа индивидуального поведения человека, не разъяснения читателю смысла в действиях персонажей, наконец, не предлагаемые «наивные» рецепты спасения человечества, а идейно-эмоциональный пафос, воплощенный в образный строй всего повествования. Но это – Толстой, отличающийся от многих других писателей, вообще избегающих подобного рода отвлеченных суждений. Выхолости из произведений Толстого его отвлеченные суждения и рассуждения и – пропадет тот Толстой, которого чтит интеллектуальный мир, которого воспринимает читатель в целостном объеме его художественного творчества. Например, Тургенев в романе «Накануне» или в повести «Ася», Лермонтов в романе «Герой нашего времени» или Пушкин в романтических произведениях «Цыганы» и «Бахчисарайский фонтан» почти отказываются от различных отвлеченных суждений, творчество этих мастеров художественного слова привлекательно не рассуждениями о явлениях жизни, а тем чудесным миром людей и положений, воплощенных в яркие, всегда свежие образы, которые художественно глубоко исследованы и представлены читателю в опосредованных идейно-эмоциональных оценках, раскрывающихся во всем конкретном богатстве идейного содержания.

Великие писатели тем и велики, что они своими произведениями, их идейно-эмоциональной направленнос-

тью выносят свой «приговор» не отдельным жизненно-реальным личностям, а типически обобщенным социальным характерам – вымышленным героям, воплощающим в себе существенные свойства жизни определенных социальных слоев и общественных отношений конкретной страны и эпохи.

При анализе произведения литературовед учитывает идейно-эмоциональную его направленность, осмысляя весь комплекс изобразительно-выразительных средств, использованных писателем в художественном освещении и показе тех явлений жизни, которые им взяты для изображения. Выше уже шла речь о том, что основная идея является во всем конкретном многообразии изображаемой писателем жизненной действительности. А поиски лишь общей формулировки идейного содержания произведения на основании отдельно взятых фактов, представленных в нем, малопродуктивны.

Нет спору, формулировка идейного смысла произведения – важная сторона обобщающего взгляда на его содержание и она безусловно необходима, но только как завершающий, конечный результат изучения всего идейного смысла произведения.

В литературоведении середины XX века, когда в науке и критике доминировала теория бесконфликтности, т. е. конфликт признавался как борьба между хорошим и очень хорошим, когда господствовала тенденция лакировки изображаемой действительности, был распространен ошибочный взгляд на ценность художественности литературного произведения, если в нем автор утверждает положительные черты характеров героев и положительные качества действительности, взятой для изображения. Такие ошибки как теоретического, так и эмпирического свойства вели к односторонним, так сказать, к стандартным, стереотипным оценкам и трактовкам идейно-художественных особенностей произведения. И тем самым вело к снижению его идейного смысла, к ошибочным оценкам художественности и содержательности литературного произведения. Нередко критики искусственно возводили такие произведения в разряд «лучших», воздавали почести их авторам. Вспомним, к примеру, роман Бабаевского

«Кавалер золотой звезды», в котором романная жизнь, отражающая «живую» действительность, общие схематично представленные автором «типические» характеры героев, напомаженных, покрытых гляncем авторской лакировки. В этом романе реальная действительность, полная серьезных социальных, материально-бытовых и трудовых противоречий – безмерно искажена, а противоречия затушеваны, приглушены в угоду идеологическим установкам на показ только «передового», самого «положительного». Вопреки здравому смыслу многие критики высоко оценивали этот роман, выдавая его за «новаторский», воздавая незаслуженную славу его автору.

В то же время многие в высшей степени талантливые произведения XIX и XX веков, которые не укладывались в рамки идеологических установок, свободные от лакировки, покрывались фигурой умолчания или просто запрещались. Так замалчивались романы Достоевского, произведения М. Булгакова («Собачье сердце», «Мастер и Маргарита», «Белая гвардия»), пьеса А. Вампилова «Утиная охота»; обругивалось идейное содержание сатирических произведений М. Зощенко, замалчивалась поэзия С. Есенина, многие произведения А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Пастернака, узбекских поэтов и мыслителей Фитрата, Чулпана и др.

Наметилась частичная переоценка ценностей лишь во второй половине XX века – в период так называемой «оттепели», когда критики заговорили о том, что литературе нужны «и Щедрины, и Гоголи», критически оценивающие реальную действительность; переоценка в области идейного смысла, художественности и содержательности произведений ряда писателей XIX и XX веков.

Впрочем, это особая и очень сложная проблема, которой занимается история русской литературы. Мы же задержим внимание на том, что понимание основной идеи, идейного смысла литературного произведения должно вытекать из анализа всего его содержания, из осмысления его целостного единства, как справедливо считал Л. Толстой, из «единства самобытного нравственного отношения автора к предмету» в тесном «сцеплении мыслей».

Кроме того, литературовед обязан учитывать, что в

ряде художественных произведений идейное содержание нацелено на обостренно-преувеличенное раскрытие отрицательных сторон реальной жизни.

Такие произведения относятся к жанру сатиры. Например, в комедии Гоголя «Ревизор» «единственным честным лицом», главным положительным героем является гневный смех. В таких произведениях идейный смысл подчинен критическому изображению негативных сторон реальной жизни.

Продолжим разговор об авторском замысле и идейном содержании произведения. Создавая «форму жизни», писатель стремится свой накопленный материал для произведения подчинить его главной идее. И если идея верна и соответствует замыслу автора, то само содержание произведения обретет и ту художественность, которая определяется самим авторским замыслом, счастливо для него оборачивается общеинтересным и общезначимым свойством.

Другое дело, когда в авторском замысле заложена неверная, ложная идея. Это в конечном итоге ведет к искажению изображаемой жизни в произведении. В таких случаях или автор бросает работу над книгой, признавая свою творческую неудачу или принимая ошибочную идею за истинную, он вынужден **«подгонять»** реальный материал жизни к своим целям, **«уродовать»** живую жизнь по нужному ему шаблону», насилая саму жизненную правду. А это неизбежно губит «художественную правду всего сочинения» (Воровский В. Г. Литературно-критические статьи, с. 18). Нередко жизненный материал активно сопротивляется произволу художника. И тогда восприятие произведения читателем оказывается совсем не таким, каким предполагал писатель.

Расхождение авторского замысла с идеей, которую писатель хочет выразить в произведении, ведет совершенно к другому идейному смыслу произведения, противоречащему авторскому замыслу. Так Гоголь, читая Пушкину первые главы «Мертвых душ» ранней редакции, произвел на великого поэта впечатление совершенно обратное авторскому намерению. Вместо предполагаемого Гоголем веселого смеха Пушкин мрачно заметил:



«Боже, как грустна наша Россия!»

Поэтому, определяя общезначимую ценность авторского идейного замысла, следует исходить из выяснения той идеи, которая объективно вытекает из самого содержания произведения и его образного строя. Истории литературы известно, например, что роман Тургенева «Отцы и дети» и особенно характер главного героя естествоиспытателя Базарова вызвал в критике прохладное, даже острокритическое отношение к тому, что сказалось в романе. Они не обращали внимание на то, что хотел сказать писатель. Однако прав был Писарев, который, определяя общезначимую ценность произведения, исходил не из выяснения авторского замысла, а из показанных писателем отношений Базарова и Кирсановых к современной действительности.

Теоретически осмысляя соотношение авторского замысла и идеи, выраженной в произведении, Белинский подчеркивал: «Для нас не столько важно то, что хотел сказать автор, сколько то, что сказалось им, хотя бы и ненамеренно, просто вследствие правдивого воспроизведения фактов жизни» (Белинский В. Г. Тургенев в русской жизни). Видимо, во многом этим объясняется то, что вышедшая в свет новая книга вызывает в критике самые противоречивые оценки, самое противоречивое понимание книги как общезначимой ее ценности.

## Глава VIII.

### СЮЖЕТ И КОМПОЗИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В предыдущих главах более или менее подробно изучались такие важнейшие составные части художественного произведения, как тематика, проблематика, его идейное содержание; художественность и образность, а также целостное единство литературного произведения; шла речь и о тенденциозности литературы, отражающей субъективное и объективное отношение писателя к действительности, взятой для изображения, в ракурсе его мирозерцания и миропонимания, которые вытекают из мировоззрения художника и во многом зависят от него.

Нас интересовала проблема отвлеченных рассуждений писателя и их роль в художественности произведения и некоторые другие вопросы, касающиеся целостности повествования; изучили проблему типизации социальных характеров и типизацию обстоятельств, отражающих реальную жизнь, представленную в виде «формы жизни».

Но еще не рассматривали проблему многочисленных и разнообразных средств художественного воплощения целостной картины романной жизни, всего сложного сцепления явлений, лиц, событий, отношений и взаимоотношений, обстоятельств, мыслей и чувств авторов и их героев в художественном произведении.

Многое из того, что рассмотрено в предыдущих главах, есть в общем-то составные целостной картины жизни, воплощенной в образах, -проблемы, темы, герои, характеры, лица, события, отношения, обстоятельства, мысли, чувства и другие элементы и компоненты, сплавленные художником в целостное произведение.

А вот что это такое, что «сплавляет» произведение?

Есть нечто общее, что делает произведение цельным — это сюжет и композиция, в которых и с помощью которых возникает художественная жизнь, т. е. «форма жизни».

Художник, воплощая свой идейно-художественный замысел в систему образов, живых картин, создает речь персонажей и героев, описывает природу, активно «работает» на настроение, переживания героев, — то включает в себя личностно-авторское повествование, то создает диалоги, монологи действующих лиц, сочиняет их письма друг к другу и т. п. Весь этот сложный комплекс, выражающий идейное содержание произведения, включается в определенную, логически выверенную структуру произведения.

**Понятия о сюжете произведения.** Сюжетом называется основная форма раскрытия содержания художественного произведения, сплавляющая в единое целое все компоненты и элементы, необходимые для создания «формы жизни». Сюжет — это еще и движение мыслей и событий, переживаний — восторг, гнев, восхищение, сожаление, досада, огорчение и др., в которых раскрываются человеческие характеры, ход и развитие общественных или семейно-бытовых конфликтов.

Сюжет — ценнейшее качество художественного произведения; в нем создается поле действия для персонажей, — поле, в котором выявляются и осмысливаются характеры, становление личности, динамика психологического движения характера. Сюжет можно рассматривать и как совокупность всего развития отношений между героями, действующими лицами, каждый из которых живет в произведении своей собственной жизнью, своими интересами, мечтами, устремлениями, по-своему переживает неудачи и удачи. Сюжет — это и система событий, явлений жизни, и развернутый в динамике отношений людей конфликт. Сюжет — это и неповторимый мир отношений и положений. «Моя задача, — писал Л. Толстой, разъясняя способ формирования сюжета — создать мир и впустить туда читателя». Это не научная, однако по-толстовски точная, афористично оформленная мысль о сюжете произведения. Живой «мир», воплощенный в определенную ху-

дожественную форму, и есть сюжет произведения, выражающий идейно-тематическую концепцию писателя, вытекающую естественным образом из авторского замысла. В сюжете раскрывается содержание созданного «мира» автором.

Сюжет может, таким образом, рассматриваться и как система взаимоотношений героев, их симпатии и антипатии к явлениям жизни. М. Горький определял сюжет как «историю роста и организации того или иного характера», хотя надо признать, что это горьковское понимание далеко не полно раскрывает сущность сюжета, ибо нередко в эпических и драматических произведениях персонажи представлены уже с устоявшимися, стабильными характеристиками.

Некоторые ученые понятие сюжета увязывают с конфликтом произведения. Сюжет — это образно-конфликтная форма восприятия жизненного процесса, хотя такое понимание сюжета в значительной мере заужено и подчинено одному из его элементов. Дело в том, что история литературы знает множество произведений, в которых конфликта как такового нет, он приглушен самим повествованием или представлен опосредованно, без акцента на противоречия и борьбу с ними.

**Конфликт — это столкновение, борьба героев, вытекающая из их неадекватных представлений о явлениях жизни, из несовпадающих основ миропонимания, из самих типических характеров, по-разному сформированных в ходе жизненного процесса каждого.**

Некоторые ученые сюжет понимают как динамический ход событий, в котором раскрываются характеры героев, вовлеченных в эти события и действующие в них согласно своим убеждениям и ведущим чертам характеров.

Такое понимание сюжета традиционно и сложилось в русском литературоведении XIX века. Более подробно об этом сказано в работе известнейшего литературоведа А. Н. Веселовского — в его работе «Поэтика сюжетов». Признавая в принципе учение Веселовского о сюжете, не утратившее своей научной ценности до сих пор, современное литературоведение предлагает и другие концептуально раз-

личные взгляды на сюжет. Представители формальной школы традиционное понимание **сюжета** называют **фабулой**, а сюжетом — художественно обработанную фабулу или расположение в повествовании событий, фактов в их подробном изложении. Такое понимание сюжета и фабулы, например, было предложено известным критиком и историком литературы В. Шкловским и было распространено в начале XX века.

В 30-е годы ученый Б. В. Томашевский в работе «Теория литературы. Поэтика» дает свое определение фабуле и сюжету: «Совокупность событий в их взаимной внутренней связи называется фабулой», а «художественно построенное распределение событий в произведении именуется сюжетом».

Особо подчеркиваем — какие бы не предлагались формулировки сюжета и фабулы, как бы различно не понимался термин «сюжет», суть о сюжете — это еще и речь о форме художественного произведения.

Подобные суждения о фабуле и сюжете сыграли известную роль в теоретическом осмыслении литературно-художественной формы. Однако разноречивой в толковании самих терминов — сюжет, фабула — разрушил традиционное их понимание в русском литературоведении, что позволяет признать попытку по-новому осмыслить семантическую основу этих терминов не совсем удачной. Судите сами: «построение и распределение событий в произведении» — это все же область **композиции произведения**. Впрочем, подробнее об этом пойдет разговор в параграфе «Композиция художественного произведения».

Неоспоримо то, что в сюжете люди изображаются в непрерывном движении, в действии, во всех тонкостях психологической мотивации их поступков, продиктованных обстоятельствами, в бесконечном столкновении между собой. Эти столкновения в свою очередь связаны социальным, нравственным или семейно-бытовым конфликтом.

Как видим, приведенные формулировки сюжета не учитывают конфликтных коллизий в произведении. В этом смысле заслуживает внимания мысль Дж. Линдсея о том, что писатель или драматург «волей-неволей вовлекается

умом и сердцем в конфликты, составляющие содержание его произведения»; в разработке сюжета отображается авторское понимание и оценка изображаемого конфликта чаще всего общественно значимого. Однако это вовсе не значит, что писатель ведет своих героев по романной или драматургической жизни в строгом соответствии со своими задумками, своей схемой их поведения.

В талантливом произведении задуманные автором эскизно, в общих чертах герои живут самостоятельной жизнью, уже независимо от их создателя. Вспомним неожиданный для поэта поступок героини «Евгения Онегина» - удивление и восхищение Пушкина о том, что его Татьяна — вышла замуж вопреки его замыслу. Интересно в этом смысле признание Гоголя о «Мертвых душах»: «Мои герои еще не отдалились вполне от меня самого, а потому не получили настоящей самостоятельности. Еще не поселил я их твердо на той земле, на которой им быть должно» (Гоголь о литературе. — М., 1952, с. 161).

Сюжеты складываются из системы взаимоотношений героев, из их действий. А **действие** — это проявление эмоций, намерений человека в его поступках, движении мыслей, воспроизводимых во внешних, внутренних монологах, жестах, мимике, смысловых паузах; действие предполагает и дискуссии, споры между персонажами по тем или иным конкретным вопросам и проблемам в сюжетной жизни, отображающей реальную действительность.

Действия могут быть различные. Сюжетные условия выстраиваются на изображении внешней динамики волевых поступков героев в поворотные моменты их жизни, резко меняющих взаимоотношения между людьми. Иногда событие в сюжете не вызывает динамического внешнего действия, которое бы завершилось волевым поступком героя, а выступает источником внутреннего действия — размышлений, дискуссий, переживаний персонажей, проявляющихся в мыслях, чувствах, выраженных словами или отмеченных жестами, мимикой и т. п., но они не совершают того, что обуславливало бы заметные перемены в жизни. Такая динамика действий называется **внутренней**, раскрывающей психологическое состояние души.

Понятия «внешнего» и «внутреннего» действия разъяс-

няет К. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве». Рассматривая драматургическое творчество Чехова, он писал: «Его пьесы очень действенны, но только не **во внешнем**, а **во внутреннем** своем развитии. В самом бездействии создаваемых им людей таится сюжетное **внутреннее действие**» (подчеркнуто нами — И. В.) (Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч., т. 1. — М., 1954, с. 221).

Таким образом, литература (проза, драматургия) знает два основных типа действий героев в сюжете — действие внешнее и действие внутреннее. Сюжеты, в которых доминируют внешние действия персонажей, основаны на фактах острых сдвигов в событиях, оказывающих значительные повороты в их судьбах. Дуэль Ленского с Онегиным, выход замуж Татьяны в «Евгении Онегине», бегство дочери станционного смотрителя Вырина с гусаром Минским в «Станционном смотрителе» Пушкина; уход на фронт Андрея Соколова, его удачное бегство из фашистского плена в рассказе М. Шолохова «Судьба человека» или переход Григория Мелехова от красных к белым, его вступление в банду Фомина в эпопее Шолохова «Тихий Дон». Все это — действия внешние, сыгравшие поворотную роль в судьбах героя, характеризующиеся проявлением их смелости, настойчивости и самостоятельности решений.

Сюжет с внешним действием находим в произведениях Пушкина и Лермонтова, Достоевского, Шолохова, Леонова, Булгакова, Диккенса, Фолкнера, Вальтера Скотта и др.

В русской литературе последних двух веков очень часто сюжеты строились на внешних, решительных действиях героев. И в то же время широкое распространение получили сюжеты, в которых внешние действия уступили место внутренним, характеризующимся эмоциональными всплесками размышлений, дискуссий, подъемом или спадом чувств, переживаний, не зависящих от каких-либо событий. Эмоциональное восприятие жизненных фактов, интеллектуальное прозрение, «плавные» переходы от иллюзий к трезвому осмыслению и оценкам явлений жизни, созерцательному отношению к миру людей и поло-

жений, ко всему происходящему вокруг, все это территория сюжетов в романной или сценической жизни.

Особенно характерны в этом смысле сюжеты в творчестве Чехова. Его пьесы «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», повести «Дама с собачкой», многочисленные рассказы: «Спать хочется», «На подводе», «Смерть чиновника» и др. Чеховские сюжеты основаны на внутренних действиях героев, не ведущих к радикальным переменам в их судьбах или судьбах общества. Есть сюжеты внутреннего действия и у Тургенева («Ася»), и у Л. Толстого («После бала»), и у Гончарова («Обыкновенная история»).

В произведениях великих художников сюжет чаще всего логически завершен и драматизирован — будь то сюжет внешнего действия или внутреннего действия. Их стремление — через художественную правду максимально верно отразить жизненную правду при неприменной занимательности, общеинтересной и общезначимой заправке: произведение должно заинтересовать читателя, вызвать в его душе определенные ассоциации, эстетическое наслаждение, острое желание дочитать до конца. В противном случае автор не достигнет своей цели, не выполнит свою главную задачу — сотворить такой интересный, глубоко содержательный «мир и впустить туда читателя», который непременно сроднится с этим миром, примет его за «чистую», волнительную правду.

Вновь назовем великие творения: «Война и мир» Л. Толстого, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Русский лес» Л. Леонова, «Братья Карамазовы», «Идиот» Ф. Достоевского, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького. В системе событий каждого из этих произведений читатель найдет и художественную занимательность сюжета, и проблемно острые, глубоко жизненные положения и обстоятельства, притягивающие к себе интерес читателя, и острую логически проясненную борьбу персонажей за утверждение своего миропонимания, своей позиции в конфликтной и, естественно, общезначимой сюжетной ситуации, психологически тонко воздействующей на сознание и чувство читателя.

Однако история литературы знает и много замечатель-



ных произведений, в которых практически нет системы событий, нет борьбы персонажей, острой занимательности сюжета. И все же такие произведения не менее интересны читателю, не менее сильно приковывают его внимание своей мощной художественностью, поэтически бархатным, проникновенно увлекательным словом. Например, живое волнительное описание природы в произведениях И. Тургенева «Лес и степь», «Как хороши, как свежи были розы». Такие произведения наполнены авторским чувством, его переживаниями, философской мыслью, воздействующей на разум и чувства читателя.

Разговор о сюжетах художественных произведений не может завершиться, если ничего не сказать, хотя бы кратко, о системе образов, формирующих сюжет, дающих писателю возможность раскрыть типические характеры в индивидуальном проявлении их отношений в романной жизни и к живым взаимодействующим между собой образам. Именно через систему образов писатель художественно решает поставленные перед ним вопросы, выражает главную идею произведения, отражает (вкуче с другими компонентами) жизненную действительность своего времени или той эпохи, которая взята для изображения.

Система образов у каждого большого художника своя. В романе-эпопее Л. Толстого «Война и мир» более пятисот персонажей, активно действующих в тексте повествования. Характеры ведущих действующих лиц воплощают в себе типические черты, оставаясь в то же время неповторимой индивидуальностью. Сюжет романа – это огромное море человеческих страстей, мыслей, переживаний, тайных и явных устремлений, надежд, поступков, мнений, заключенных писателем в строго обозначенные временные и пространственные границы – с 1805 по конец 1812 года, - от сражений под Аустерлицем, Бородино до бегства французов по заснеженным морозным просторам России; художническим вниманием писателя охвачены и судьбы народные и высший свет Петербурга во всем возможном объеме и многообразии их жизни. У Толстого в равной мере ярко и убедительно показаны русские крестьяне, охваченные единым порывом изгнать французов

из своей России, отказывающиеся снабжать за хорошее вознаграждение фуражом и продовольствием французскую армию в Москве; и рядовые солдаты, самоотверженно сражающиеся против французского нашествия за честь и достоинство русского оружия, за независимость своего Отечества; и представители светского общества — «партия крестов и рублей», не сражающиеся на фронте, но получающие награды в царских дворцах и «славу» в светских салонах. Нашлось место в сюжете романа и образам Наполеона и его генералов с их имперским высокомерием и эгоизмом, снобизмом и светским индивидуализмом.

Сложнейшая, внешне и внутренне подвижная система образов в романе «Война и мир», как и в ряде других великих художественных творений с их временными, пространственными и причинно-следственными связями логически встроена в такую эмоционально-осмысленную сюжетную систему, которую принято называть **композицией** произведения.

**Сюжет и конфликт в художественном произведении.** Сюжеты функционально многообразны, не однозначны. Встречаются произведения, в которых доминирует семейно-бытовой или военно-исторический, социально-нравственный конфликт. В любом случае общая, важнейшая функция сюжета — во вскрытии различных жизненных противоречий. Столкновение людей разных взглядов на сущность противоречий, их способы и формы, приемы и средства в одолении противоречий порождает конфликтную ситуацию. В произведениях идейно-социального пафоса конфликты изображаются писателями и осознаются читателями как порождение политических, военных, конкретно-исторических противоречивых обстоятельств и ситуаций. В таких произведениях акценты ставятся на столкновениях между различными общественно значимыми группами людей, пытающихся разрешить противоречия в свою пользу и в соответствии со своими взглядами на мир.

В крупномасштабных повествованиях конфликт характеризуется схваткой мощных противоборствующих социально-политических или иных сил — борьбой за высшую

власть или за преобразование и обновление тех или иных сфер жизни страны и народа. Такого рода конфликты разворачиваются в сюжетах произведений А.К. Толстого «Князь Серебряный», Пушкина «Борис Годунов», А. Толстого «Петр Первый», Д. Мережковского «Христос и Антихрист», В. Шишкова «Емельян Пугачев».

В XX веке значительное место занимают романы, посвященные производственной или сельской тематике, где конфликт характеризуется противоборством между персонажами консервативного склада и героями-новаторами («Битва в пути» Г. Николаевой, «Сталевары» Бокарева, «Тревога», «Совесть» А. Якубова, «Иду на грозу» Д. Гранина, «Прощание с Матерой», «Пожар»

Разумеется, «дирижером» в «оркестровке» сюжета выступает автор произведения, руководствуясь своим замыслом, но уступая психологии и логике поведения героев, «надиктованных» их характерам. «Героев я приводил в столкновение постольку, поскольку в их психологии и в их настроениях, в их целях внутренне рождалась и зрела необходимость этих столкновений», писал А. Серафимович, разъясняя свое понимание литературного конфликта и действий людей в способах его разрешения.

Конфликт в ряде драматургических сюжетов обусловлен различием характеров героев, их социально-нравственным отношением к явлениям жизни («Дни Турбиных» М. Булгакова, «Обыкновенный человек» Л. Леонова, «Человек со стороны» И. Дворецкого).

Трудно перечислить все типы сюжетных конфликтов в огромном океане литературных явлений. Они столь многообразны и своеобразны, что для прояснения их сущности понадобились многочисленные исследования. Типы конфликтов могут быть самыми разнообразными. В одних произведениях конфликт напрямую отражает военно-профессиональные противоречия («Фронт» А. Корнейчука, «Горячий снег» и «Батальоны просят огня» Ю. Бондарева, «Цусима» А. Новикова-Прибоя, «Порт-Артур» Степанова) или социально-нравственные противоречия («Совесть», «Тревога» А. Якубова, «Живи и помни» В. Распутина, «Доктор Живаго» Б. Пастернака), в других – опосредованно, косвенно, в ходе изображаемых событий – высвечивает-

ся через личностные взаимоотношения частного свойства героев и персонажей («Бедные люди» Достоевского, «Евгений Онегин» Пушкина, «Дворянское гнездо» Тургенева, «Последний срок» В. Распутина).

История мировой литературы знает и иные сюжетные конфликты, которые возникают на первоначальном фоне бесконфликтных обстоятельств и исчерпывают себя в конце изображаемых событий. Конфликт возникает и вызревает в ходе развития сюжета, затем обостряется, углубляется и разрешается открыто, как бы на глазах читателя-зрителя.

Это наблюдается в большом числе литературных произведений средневекового Востока и эпохи Возрождения. В «Отелло» Шекспира психологическая драма главного героя заключена во временные рамки конфликта дьявольской интриги безнравственного злодея Яго. Конфликт, все обостряясь, завершается трагическим исходом на глазах зрителя – гибелью героев. Такой сюжетный конфликт частного личностного свойства при всей его психологической напряженности не содержит в себе каких-либо социальных начал – он лаконичен, ограничен душевными страданиями Отелло и Дездемоны. Нечто близкое по времени и локальности – в причинах страданий главного героя – наблюдаем и в сюжетном конфликте шекспировской пьесы «Король Лир».

Характер и свойства каждой эпохи порождают в литературе свои сюжетные конфликты, отражающие сущность времени. Наиболее сложные, общественно значимые конфликты встречаются в большом количестве эпических и драматических произведений реалистической литературы XIX–XX веков. Причем конфликты глобально-событийные, протяженные во времени и пространстве. Часто динамика сюжетных событий происходит на фоне острых конфликтных противоречий, возникающих до начала их изображения, как «реально данное» за пределами романного повествования. Сюжетный конфликт между героями в таких случаях выступает «своего рода дополнением к и без того имевшимся противоречиям» (Г. Н. Поспелов).

На сюжетном, нравственно обостренном конфликтном фоне предстают стремительно разворачивающиеся собы-

тия, вовлекающие в свою подвижную орбиту героев и персонажей, в ряде произведений Ф. Достоевского, Л. Толстого, М. Шолохова, Л. Леонова, А. Якубова, А. Кахара, А. Мухтара, А. Толстого, М. Булгакова и др. реалистов XIX-XX веков. Так, к примеру, в романе «Идиот» Достоевский художественно высмеивает непрерывность и глубокую неразрешимость жизненных противоречий, господствовавших в русском обществе и основанных на духовных началах своеволия и разобщенности, болезненно-го самолюбия гордых людей, «населяющих» роман.

В плену такой духовности, постоянно вступаая в конфликт, подкрашенный социально-психологическим фоном, живут и действуют, как могут, свирепый, упрямый Рогожин и неустроенный в жизни больной Ипполит, дерзкая, много повидавшая в жизни Настасья Филипповна и болезненно высоконравственный «князь» Мышкин. Конфликтный узел, завязанный еще до той жизни, которую изображает писатель, завершается трагически: гибнет Настасья Филипповна, с ума сходит князь Мышкин, деревенеет сердцем бешеный в своей страсти Рогожин – общественно значимые, нравственные, духовные конфликты этим не исчерпываются: они как наследство остаются в сознании читателя, но переходят из сюжета в ту реальную жизнь, которая и взята писателем для изображения.

**Компоненты сюжета.** Когда рассматривалась проблема цельности произведения, его целостного единства, подчеркивалось, что «расчленение» сюжета на его составные компоненты литературоведение допускает для удобства анализа, для выявления и раскрытия разных сторон содержания, одним словом, для исследовательских целей. Стало быть, «расчленение» целостности произведения на его составные несет в себе печать научной условности.

Естественно, сюжет в произведении, представляющем собой сложное целое, строго говоря, так же является неразложимым на различные компоненты. Однако эта целостность все же содержит в себе ряд условно принятых наукой компонентов, которые определяются как **экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка**. Дополним к этому – некоторые (далеко не всегда)

произведения снабжаются такими составными, как **пролог** и **эпилог**. Все это — компоненты сюжетных «связок», обеспечивающих развитие и завершение конфликтных ситуаций.

Не каждый из названных компонентов обязательно существует в произведении. В классической литературе они наиболее вероятны и выполняют особую «связующую роль», свое сюжетобразующее назначение в замысле художника. К примеру, в первом акте «Ромео и Джульетты» Шекспир изображает событие, закладывающее начало всего сюжета трагедии — встречу Ромео и Джульетты на балу, где они влюбляются и затем узнают горькую правду о том, что их родители принадлежат к враждующим семействам Монтекки и Капулетти. Это — **завязка** произведения, обеспечивающая **развитие действия** и сообщающая о первоначальном положении действующих лиц. А узнавание героями о вражде их родителей указывает на первопричину всей их несчастной судьбы. Однако завязка произведения этим и ограничена.

Многие произведения отмечены той особенностью, что писатели рассказывают о том, что предшествует завязке — о первоначальном положении персонажей, об обстоятельствах, в которых формировались их основные черты характеров до того, как с ними встречается читатель-зритель. Это необходимо художнику, чтобы прояснить причину возникновения конфликта, раскрыть закономерность своеобразия действий героев в возникновении и развитии конфликта. Такая художественно оформленная информация о предыстории образования конфликта, о формировании основных черт характеров героев, — как реально данное, — которые будут действовать в сюжете, называется **экспозицией**.

Часто экспозиция дается перед завязкой произведения. Но не всегда. Бывает, писатель ее помещает в разные места сюжета — в зависимости от замысла или самого способа изображения событий в сюжете. Экспозиционные сведения о герое или персонаже могут помещаться даже в конце произведения. Делается это для того, чтобы герой произведения оставался для читателя как бы интригую-

шей загадкой – почему герой действует так, а не иначе, кто же он такой в своей человеческой сущности, откуда взялся? Такая загадка побуждает читателя непременно прочитать произведение до конца.

Этот прием великолепно использовал Гоголь в «Мертвых душах» – лишь в конце первой части произведения он раскрывает перед читателем загадку человеческой сущности Чичикова. Бывает и так, что элементы экспозиции (сведения о героях, раскрывающие мотивы их поведения) рассыпаны в разных местах повествования. Это наиболее характерно для романа «Война и мир» Л. Толстого, где сведения о Пьере Безухове, о семейных традициях Болконских, Ростовых, Курагиных размещены в разных частях сюжета – то в виде отдельной главы, то в виде вставной зарисовки (например, в обрисовке характера Болконского-старшего, под влиянием которого формировались лучшие черты Андрея Болконского – патриота России, порядочного, честного человека). В романе М. Булгакова «Белая гвардия» экспозиционные сведения о формировании характеров Тальберга и «золотой Леночки», Турбина-старшего, врача Алексея Васильевича, и младшего его брата Николки, увлекающегося чтением литературы, или Мышлаевского, Степанова располагаются в различных главах романа. Однако сюжетная роль экспозиции всегда однозначна – сообщить читателю о той или иной обстановке, о тех или иных обстоятельствах, в которых вызревали ведущие черты характеров действующих лиц, обуславливающие их дальнейшее поведение и поступки в сюжете. К примеру, врач Алексей Васильевич Турбин, выросший в светских условиях и традициях преданности монаршей власти и в тех условиях военной жизни, где офицерская честь ценилась выше самой жизни, где чувство долга перед Россией было высшей нравственной нормой, не смог смириться с отречением Николая Второго от престола и с тем произволом, который последовал в стране после его отречения.

Есть произведения (особенно «малой» формы – рассказ, новелла, миниатюра), в которых вообще нет экспозиции. Например, в рассказе Чехова «Смерть чиновника»

экспозиция может только подразумеваться в той роли «маленького человека», доживающего свои дни в страхе перед воображаемой им самим своей горькой судьбой, которая может последовать за произвольным чиханием на лысину чиновника. Здесь экспозиция лишь подразумевается и видится в осмыслении бесправного положения человека низшего сословия перед властью имущими.

В драматических произведениях экспозиционные сведения также могут даваться в различных местах сценического действия — или в непосредственных высказываниях того или иного действующего лица, или в качестве воспоминания персонажа о своей прошлой жизни, или в ремарках драматурга. К примеру, вступление «Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров» к пьесе «Ревизор», где Гоголь характеризует героев провинциального городка: они живут и действуют безнаказанно, они пошлые, мерзкие люди казнокрады, взяточники, сплетники, мздоимцы, властолюбцы, географически отдаленные от центра России; они пользуются этой отдаленностью от центра, сознавая свою безнаказанность, что приводит к острейшему конфликту.

Одним словом, какие бы приемы не использовали писатели или драматурги в создании предыстории, главное назначение экспозиции — прояснить читателю-зрителю психологизм мотивов поведения героя и персонажей, вовлеченных в конфликт, развертывающийся в сюжете произведения.

Сюжетообразующий компонент, определяемый наукой как **завязка**, представляет собой изображение того, как возникает противоречие, на котором вызревает конфликт в цепи изображаемых событий. Завязка, раскрывающая характер противоречия, ведущая к конфликту, выполняет значительную роль в понимании читателем темы и проблемы произведения, ее идейного начала. Завязка в романе Л. Толстого «Война и мир» представлена в изображении салона Шерер, где представители высшего света празднично обсуждают события последнего времени, связанные с деяниями Наполеона и с той обстановкой, которая предшествует нападению французов на Россию. В комедии «Ревизор» завязкой является сообщение о возможном приезде



де из центра ревизора, вызвавшее тревогу в кругу казнокрадов и взяточников. В романе «Дворянское гнездо» завязкой является вспыхнувшее острое чувство любви Лаврецкого, потерпевшего неудачу в женитьбе на Вере Павловне, и Лизы Калитиной, воспитанной на религиозных началах. Они, обуреваемые мечтой о счастливой жизни, о своей полезности обществу, оказываются в тисках жестких, внешне высоконравственных традиций поместного дворянства, основанных на лицемерии и моральных предрассудках.

Завязка вскрывает и обостряет конфликтные противоречия, которые потенциально заложены в человеческих отношениях изображаемой действительности. Именно в завязке закладывается «фундамент» **развития действия** — динамика изображаемых событий, содержательность которых определяет и характер повествования, и способ раскрытия типических характеров в типических обстоятельствах.

В сюжете (как и в самой реальной жизни) все взаимосвязано, взаимообусловлено, все правдоподобно и логично. Даже если герой совершает поступок, нелогичный с точки зрения замысла писателя, то это еще не значит, что нарушается эстетический закон искусства, цельность характера героя. В психологически напряженной конфликтной ситуации, в минуты душевного потрясения герой произведения (как человек в жизни) нередко поступает вопреки своим ведущим чертам характера, вопреки авторскому замыслу.

В талантливом произведении, естественно, характеры раскрываются не сразу, а по мере движения сюжета, когда герои начинают жить «своею жизнью», «свободной» от воли писателя. И проявляются они — характеры — в основном в главной части произведения — **в развитии действия**, в котором «подробности жизни, поступки героев, логика и алогичность характеров — это медленное движение» проясняется в развитии событий, взятых для изображения. Вспомним, по случаю, пушкинскую Татьяну («Евгений Онегин»), помимо воли автора «выскачившую» замуж за генерала. Это не входило в план произведения великого поэта, это произошло с точки зрения автора

нелогично, но по логике «жизни» героини. Или поступок Григория Мелехова, смелого человека, храброго в сражении, не боявшегося ни ран, ни смерти, в страхе удирающего из своего хутора глубокой ночью вместе с Аксиньей — в страхе быть арестованным «кровавым мстителем» большевиком Кошевым. Этот поступок Григория как бы лишен логики — трусливость не в его сильном характере. Экстремальные обстоятельства диктуют свою логику, свои мотивы поведения.

Выдающиеся художественные психологи Пушкин, Достоевский, Л. Толстой и Шолохов, рисуя судьбу своих героев, поверяют их характеры не как раз и навсегда данные, а мерками «от чувства к разуму... с одинаковой пронзительностью раскрывают перед нами душевные заслонки и полуграмотного казака, и любящей женщины, и старика, и ребенка». Это — редкое умение «растворять мир в художественном слове — проводнике к тайнам чувств человеческих» (Ю. Бондарев).

Развитие действия, т. е. динамика событий в сюжете имеет большое содержательное значение, начало которому обозначено в завязке, составляет основное содержание произведения, ведущее читателя к кульминации сюжета. Именно в развитии действия, в динамике событий, раскрываются конфликтные противоречия персонажей, взаимоотношения между действующими лицами, в свою очередь раскрывающие черты человеческих характеров. Если завязка обозначает и намечает тему и проблематику произведения, закладывает ключ к пониманию читателем ее центральной темы, то развитие событий — это пути решения писателем проблемы и средства раскрытия главной идеи произведения.

В романе Ю. Бондарева «Берег» в развитии действия раскрывается духовная зрелость одних героев, их нравственные высоты в оценках минувших событий с точки зрения мирной послевоенной современности, сменившей всеобщую ненависть к врагу на милосердие, на гуманное отношение к поверженным и к их наследникам; и зачерствелость сердца — других, охваченных страстью уничтожения каждого, кто был когда-то с автоматом в руках — будь он кадровый офицер или мобилизованный 16-лет-

ний мальчишка, решительно ничего не понимающий в происходящем.

В романе «Берег» герои поставлены в ту цепь событий войны и мира, в те условия, где высокие нравственные качества человека проходят сложнейшую и единственно возможную проверку на прочность. И не все эту проверку выдерживают.

В этом смысле показательны образы лейтенанта Княжко, сержанта Меженина и лейтенанта Никитина. Лейтенант Княжко — образованный, начитанный, сын профессора, вчерашний студент — филолог, оказавшись на фронте — всегда подтянутый, в меру строгий, но исключительно деликатный в обращении с подчиненными и беспощадный к врагам — к тем, кто стреляет и убивает и сам убивал стреляющих, руководствуется высоким чувством долга перед Родиной. Княжко как бы рожден быть офицером: он в артиллерийском дивизионе, как и ранее в пехотной роте, где был ее командиром, выполняет свои командирские обязанности не просто охотно и добросовестно, а с тем подлинным душевным рвением, которое дается только обретенным призванием. Он предельно требователен к солдатам в организованном им учебном штыковом «бою» в своей батарее, он хитер, находчив, смекалист в преследовании немецких самоходных орудий, глубоко озабочен тем, что самоходки, пройдя по нашим тылам, могут унести солдатские жизни. А в последние дни войны в его сознании, как и в сознании многих фронтовиков, вызревают иные нравственные нормы, как бы противоречащие всему тому, чем он руководствовался в 1942-1944 годах — беспощадная ненависть к немцам-фашистам.

Оказавшись со своей батареей в полосе стрелковой роты, ведущей бой с засевшими в старинном доме гитлеровцами, командир роты не решается штурмовать дом-крепость без артиллерийской поддержки, боясь большого потерь среди своих: теперь в последние дни войны солдаты особо болезненно воспринимают людские потери. Однако задача оказывается несложной, если рядом артиллеристы. Орудие сержанта Меженина первым же выстрелом

уничтожает бронетранспортер, прикрывающий подступы к дому, затем два осколочных снаряда по его окнам. Еще чуть-чуть, еще малость - 5-10 снарядов и — немцам «каюк».

И вдруг Княжко неожиданно крикнул: «Стой! Ни одного снаряда!», швырнув прутик, подошел к Никитину, мертвенно бледный, упрямо сосредоточенный, быстро заговорил перехваченным, возбужденным голосом: «Слушай... это же наверняка мальчишки,.. не умеющие воевать. Похоже мы в упор расстреливаем их! Белый флаг выкинули и убрали... Сомневаются, пощадим ли мы их! Боятся в плен... Стой, не стреляй!»

И лейтенант Княжко, словно рожденный для войны — чтобы убивать убийц, идет к осажденному дому безоружный, чтобы прекратить сражение и спасти жизнь немецких мальчишек, зараженных гебельсовской бациллой страха перед возможным пленом, а значит — смертью...

Но не удалось Княжко спасти немецких мальчишек: два неожиданных выстрела Меженина по окнам дома сотворили непоправимое. Напуганная «немчура» автоматной очередью оборвала жизнь смелого фронтовика и гуманиста лейтенанта Княжко. В ответ на необдуманные жестокие действия Меженина, а затем уже и мальчишек в осажденном доме заговорили орудия лейтенанта Никитина. Вскоре все было кончено. И ушло из жизни вместе с Княжко множество мальчишек-немцев...

В развитии действия, в цепи романских событий, писатель свободно перемещает своих героев из одного времени в другое, из одного художественного пространства в другое. Почти 30 лет спустя фронтовой товарищ погибшего лейтенанта Княжко Никитин, теперь писатель, приехав в Гамбург, беседует с типичным западным интеллигентом, редактором Дицманом о минувшей войне и слышит от него: «... Но я, если бы знал, что передо мной русский интеллигент, например, писатель Никитин, я не стрелял бы в него...

«Стреляли бы, уверенно сказал Никитин. — И я бы стрелял, если бы встретил вас тогда... И ничего тут не

поделаешь».

«Нет, вы бы не застрелили меня, именно вы... - очень тихо выговорил заплетающимся языком Дицман. — Вы были тогда мальчишка и не застрелили бы меня, тоже мальчишку...

И кто знает, не из того ли дома и не он ли — Дицман -хлестнул автоматной очередью по сердцу лейтенанта Княжко — боевого офицера, сознательно «заставлявшего себя быть не тем, кто он был на самом деле», и сердечного гуманиста, сознательно следовавшего высокому нравственному и гражданскому долгу защищать Родину, идеалы мира, добра и справедливости на Земле — святой и грешной одновременно.

События военного прошлого в романе озаряются особым светом, когда мысли писателя и по его воле мысли читателя обращены в современность. Развитие действия романа «Берег», помимо всего другого, в повествовании ведет читателя к философским раздумьям о разумности и безумии одновременно человеческого жизнеустройства на опасно хрупкой, маленькой «пылинке» огромного космического мироздания — планете Земля.

Продолжая разговор о развитии действия в художественном произведении как главном компоненте его сюжета, особо подчеркиваем: если завязка в произведении подводит читателя к пониманию его темы, то развитие действия, движение событий раскрывает характеры героев в их индивидуальном проявлении и побуждает читателя к размышлениям, к оценкам своей современности.

В романе «Дворянское гнездо» Тургенев высвечивает духовный потенциал Лаврецкого и Лизы Калитиной. Их большие чувства и благородные мысли о будущем счастье волнуют и побуждают к сближению, чтобы найти нужное для себя и полезное людям дело. И возможно в иных социальных условиях — в условиях свободы волеизъявления они смогли бы реализовать свой духовный потенциал.

И на первый взгляд, сообщение о смерти Варвары Павловны, оказавшееся чистой ложью, психологически мощно надорвало непрочные характеры героев. Но только ли в этом дело? Конечно, все значительно сложнее.

---

Лаврецкий не в силах отрешиться от своего дворянского образа жизни, прочно овладевшего его натурой, его психологией, всем укладом жизни «дворянского гнезда» огромной России. Не сможет порвать Лиза с «призрачным миром религиозных мечтаний», овладевших всем ее существом, благодаря многолетнему воздействию на ее разум и чувства религиозной до фанатизма Агафьи.

Но самое главное состоит в том, что Лаврецкий не в силах порвать с устойчивыми в дворянской среде и в христианской морали взглядами на брак.

Попутно заметим, что если развитие действия в «Дворянском гнезде» ведет читателя к состраданию этим «лишним людям» и к осуждению общества, приведшего их к социальной никчемности, то большинство современных читателей, особенно среднего и молодого поколения, воспитанных на иных традициях – традициях человеческого права на счастье, воспринимают образы Лаврецкого и Лизы как неспособных бороться за свое будущее, отстаивать человеческое право на свободу распоряжаться своей судьбой по собственному усмотрению. Последние десятилетия XX века заметно сместили акценты в жизнеустройстве людей.

Такое отношение современного читателя к Лаврецкому и Лизе усиливается еще и тем, что Тургенев оставляет неясным то, как бы сложилась их жизнь, если бы общество не поставило перед ними тех социально-нравственных и религиозных преград, что имели место в «дворянских гнездах» России.

Таким образом, разрешение проблемы, поднятой писателем в произведении, непосредственно связано с ходом и целью событий в сюжете. Развитие действия – это изменения в жизни персонажей, вступивших в конфликт, динамика их взаимоотношений, в ходе которых раскрываются и их характеры, и сущность самого конфликта, и замысел писателя. В развитии действия в полной мере раскрываются ведущие, типические черты характеров в их развитии, показываются изменения людей, населяющих произведения, в зависимости от меняющихся обстоятельств, от перемен самих условий их жизни, а также и воздействие самих героев на обстоятельства, в которых

они оказались.

**Кульминация и развязка в произведении.** Выше уже подчеркивалось, что компоненты сюжета — экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация — не всегда четко обозначаются в сюжете и не всегда располагаются они в той последовательности, которая представлена здесь в учебнике. Известно, что экспозиция не обязательно предшествует завязке. Она может быть размещена по всему полю повествования, как, например, в романе Тургенева «Дворянское гнездо». Экспозиционные сведения о героях размещены во всем повествовательном поле. Кульминация сюжета также подвижна и бывает размещена даже в самом начале романа. Это часто встречается в детективной литературе (например, во многих романах Агаты Кристи). **Кульминация — это момент наивысшего напряжения в развитии действия, в котором наиболее заостряется поставленная писателем проблема.**

Кульминация сюжета представляет собой «момент истины», то основное жизненное положение, когда конфликт достигает верхней точки напряжения, когда обнаруживается высший накал в социально-нравственном или психологическом поведении героев в обстоятельствах решения изображаемого конфликта. К примеру, в комедии «Ревизор» кульминационным моментом сюжета является сватовство мнимого «ревизора» Хлестакова к дочери городничего Сквозник-Дмухановского Марии Антоновне и торжества, связанные с их помолвкой. Слава всем святым: ревизор — наш, он стал своим, он оказывается такой же, как мы все обитатели провинциального городка, на время переселившиеся в комедию «Ревизор». Персонажами овладевает чувство сладостного облегчения, восторга от осознания того, что привычное положение и состояние «верхнего» слоя общества — вне опасности. Развитие точки напряжения — к восторгу, умилению, радости от победы, которую одержал городничий Сквозник-Дмухановский, приручивший, прибравший к рукам непредсказуемого в своих поступках «ревизора» Хлестакова.

А читатель-зритель постиг высшую точку накала осуждающе гневного смеха. Это — кульминация, которая в конеч-

ном итоге завершается убийственной эмоционально взрывной **развязкой**, когда узнают правду: едет не мнимый, а настоящий, подлинный ревизор, что Хлестаков — это фикция, проходимец, что победа городничего — мнимая.

В романах многопланового свойства кульминация может быть представлена отдельно в каждой сюжетной линии самостоятельным моментом. Во многих произведениях сколько-нибудь отчетливо выраженная кульминация вообще отсутствует или обнаруживается в построении сюжета с большим трудом.

Так, в повести Л. Толстого «Хаджи-Мурат» сюжет завершается подготовленной высшим напряженным моментом конфликта неожиданной развязкой — бегством Хаджи-Мурата в горы и его гибелью.

Неясно выражена кульминация и в сюжете произведения И. Бунина «Легкое дыхание», где узел в течении сюжета развязывается также неожиданно, внезапно — картиной убийства белым офицером Ольги Мещерской: здесь и кульминация и развязка — одновременно.

Нет, да и не предполагается кульминация в характере повествования тургеневского произведения «Лес и степь», в ряде так называемых бессобытийных рассказов Хемингуэя или психологических новелл Эдгара По — где повествовательное поле заполнено не системой событий и их движением, а переживаниями, мыслями, чувствами, через которые раскрывается состояние внутреннего мира героев, несоотнесимое с внешним миром людей и событий.

Во многих произведениях развитие действия завершается разрешением того или иного изображаемого конфликта заканчивается, т.е. развязкой. **Развязка — это социальный или нравственно-психологический результат изображаемого конфликта, вызревшего в сюжете произведения.** Развязка в комедии «Ревизор» насыщена взаимобвинениями сплетников, принесших ложную информацию о ревизоре Хлестакове, нервными разоблачениями чиновников в гнусных делах друг друга, читается разоблачительное письмо Хлестакова, воровски изъятое почтмейстером на почте. Финал развязки — извещение, что прибыл настоящий ревизор и требует к себе городничего. Немое оцепенение охватывает людей в доме всемогущего



Сквозник-Дмухановского, покрывшегося холодным потом...

Значение развязки, как видим, в сюжете произведения играет немаловажную роль, окончательно определяя отношение читателя-зрителя к героям, выражает идейно-эмоциональную оценку изображаемого, несет в себе заряд того, что раскрывается в характерах в процессе развития действия.

Так, развязка в романе Л. Толстого «Анна Каренина» представлена психологической подготовкой к гибели героини и ее трагическим исходом, который резко усиливает ее и наше отношение к дворянскому обществу, к образу Каренина.

После гибели Анны муж ее Каренин представляется уже не только бездушным, черствым существом, но и лицемерно-фальшивым в своих нравственных принципах, человеком, являющимся косвенным виновником гибели Анны. В развязке романа дополнительно и ясно высвечивается ограниченность души и эгоизм Вронского, а сама идея произведения выражается в законченном виде.

Таким образом, намеченные в завязке тема и проблема и конфликт, обозначенный в ней, развертываются в ходе движения событий, в развитии действия, раскаляются до предельной остроты в кульминации и обретают то или иное разрешение в развязке.

Многие студенты не могут отличать **экспозицию** от **пролога**. И это объяснимо. По некоторым функциям эти две начальные формы повествования близки, ибо нередко сами авторы произведений в той или иной степени произвольно наделяют экспозицию информацией, которая характерна для пролога, или наоборот, рассказывают в прологе о том, что характерно для экспозиции.

Внесем ясность в этот вопрос. **Экспозиция** — это **предыстория, сообщение о прошлом персонажей до их конкретной романной или драматургической жизни; пролог** — **предисловие**, где автор может сообщать свои намерения или задачи, или в общих чертах, в краткой форме излагает событие, которое ляжет в основу сюжета произведения. Этим прежде всего и отличается пролог от экспозиции, где даются такие сведения о героях произведения,

которые произошли с ними до романной или драматургической жизни. **Экспозиция**, таким образом, — это **предыстория, сообщение о прошлом персонажей; пролог** — это **предисловие к роману или пьесе, своеобразное вступление к основному сюжетному развитию**, где складывается первоначальный ход повествования.

«Фауст» Гете снабжен двумя прологами: «Театральное вступление» и «Пролог на небесах», в которых показаны первопричины, проясняющие главный смысл произведения. Пролог в «Снегурочке» А. Н. Островского знакомит читателя с событием, которое произошло за 15 лет до того, как поселилась Снегурочка в царство берендеев, как она оказывается у Бобыля; узнает читатель и о взаимоисключающих факторах ее природы. Она — порождение холода, не догадывающаяся о чувственной красоте юной, человеческой любви; но она же и дочь Весны-Красавицы, она грустит о свободе вольной, об общении с людьми, хотя эта тоска еще безотчетна, в смутном ее представлении о красоте жизни. В прологе автор контурно, лишь в намеках обозначает возможный трагизм ее судьбы в конце произведения.

Чаще всего пролог предшествует повествованию. Но бывает и так, что автор размещает пролог и в середине сюжета, и даже в его конце.

В повести-сказке Гоголя «Страшная месть», например, пролог в виде песни бандуриста, повествующей о трагедии Ивана и Петра, случившейся в далекие времена, помещен в конце произведения. В прологе излагаются первопричины несчастий семьи Данилы и Катерины и преступления колдуна, вероломного Ивана, и его гибели.

Когда писатель чувствует, что читатель может не до конца глубоко уяснить себе разрешенный в развязке конфликт, прибегает, так сказать, к «послесловию», которым дополняет выражение главной идеи через показ продолжения жизни героев уже вне сюжета. **Такое авторское продолжение жизни персонажей после разрешения конфликта в развязке называется эпилогом.** Это завершающая, органически связанная с сюжетом, хоть вне его, часть произведения. В эпилоге нередко автор как бы обращается к читателю-зрителю, высказывает те или иные

обобщающие суждения, углубляя смысл идеи произведения. Бывают эпилоги, в которых автор выражает свою благодарность читателю-зрителю за его внимание к произведению или надежду на его благосклонность и т. п. Это характерно, например, для ряда комедий Шекспира.

В романах и повестях часто встречаются эпилоги, в которых подробно развернуто событие, воспроизводящее взаимоотношения героев, значительно отдаленных от времени, когда романное действие полностью завершено.

В эпилоге романа «Преступление и наказание» рассказывается, как на каторге изменился характер Раскольникова под влиянием Сони Мармеладовой; в эпилоге романа «Война и мир» Л. Толстого изображается то, какой стала жизнь Пьера Безухова и семьи Ростовых спустя восемь лет после завершения Отечественной войны 1812 года. В эпилоге романа «Дворянское гнездо» Тургенев рассказывает о бесцельной жизни Лаврецкого спустя много лет после романного времени вернувшегося в Россию в «дворянское гнездо», где уже выросло новое поколение. И на фоне этой новой жизни, полной радостей и счастья молодых людей особо остро ощущается трагизм Лаврецкого, его «одинокая старость», бесцельно прожитые им годы скитаний. В эпилоге изображена картина последней встречи Лаврецкого и Лизы, заостренно отражающая трагизм их судеб – несбыточность мечтаний и устремлений, вызванная социальной пассивностью, утратой светлых надежд любви и человеческого счастья.

Таковы общепринятые компоненты сюжета, наиболее распространенные в произведениях классической литературы.

Рассмотренные нами компоненты сюжета, их разновидность и размещенность в повествовании, позволяют сделать вывод о том, что сюжетосложение не подчинено каким бы то ни было канонам, универсальным скольконибудь строгим нормам и правилам.

В произведении вовсе не обязательно наличие всех компонентов сюжетосложения – одни наличествуют, другие отсутствуют. Не обязательна и их последовательность расположения в сюжете. В одних случаях развитие конфликта

в сюжете требует многочисленных, стремительных перипетий, в других — для писателя важна неторопливость развертывания романного действия, «плавность» разрешения конфликта. В одних произведениях развязка представлена четко, в других — она вообще отсутствует. Все эти сюжетные особенности в талантливых произведениях не снижают высокой художественности, не разрушают целостного его единства, разумеется, если все это соответствует единству содержания и формы — целостной «формы жизни», если полно раскрыты характеры героев в их индивидуальном проявлении.

В некоторых произведениях составляет большого труда выделить, скажем, экспозицию, а то и развязку. Например, в ряде рассказов Хемингуэя, движение событий так равномерно, так однородно, что невозможно отыскать в нем границы компонентов сюжета. Например, рассказ «На Бич-Ривер» сюжет не поддается членению на составные компоненты.

**Композиция художественного произведения.** Произведения, особенно многоплановые, многолинейные, характеризуются множеством внешних и внутренних положений и связей — временных и пространственных, причинно-следственных и идейно-эмоциональных, смысловых и подтекстовых. Расположение, размещение, акцентированное выделение или намеренное приглушение этих связей и положений и составляет **композицию сюжета**. Обобщенно говоря, **композицией называется построение произведения, его структура, обеспечивающая создание целостной картины романной жизни, образование целостной «формы жизни»**. Композиция сюжета часто подчинена тем или иным взглядам писателя на жизненные процессы. Так в романе «Война и мир» два эпизода, отражающие диаметрально противоположные чувства и переживания, помещенные рядом, — печальный эпизод медленного ухода из жизни состарившегося отца Пьера Безухова и веселый эпизод именин в доме Ростовых композиционно сближены. Одновременность этих двух, казалось бы, разносмысловых событий мотивированы взглядами Толстого на неразделимость жизни и смерти, на одновременность про-

исходящих в мире людей событий – радостных и печальных: горе и радость, счастье одних и страдание других всегда рядом и происходят одновременно только в разных пространственных расположениях. В идеальном обществе «чужого горя не бывает». Как-то Толстой заметил: люди счастливы одинаково, несчастны по-разному. Это и показано в приведенных эпизодах.

Композиция характеризуется не только способом построения, расположением компонентов и иных повествовательных элементов, но и определенным порядком сообщения читателю об уже происшедшем, до времени не связанном с тем или иным персонажем или с происходящим, воздействующим на психологию героя. Так, Андрей Соколов («Судьба человека» М. Шолохова), пройдя дороги войны, пережив нечеловеческие страдания фашистского плена, счастливый возвращается домой – к жене, детям. А читатель уже знает, что его дом разрушен, а семья погибла под бомбежкой.

Этот трагический факт сообщен читателю с определенным смыслом – острее показать силу характера героя войны и страданий выстоявшего душой, не сломавшегося и под ударом этого трагического факта. Радость возвращения и горе непоправимой утраты не сломали закаленного духом фронтовика: не потерялся, не скис, не зачерствел сердцем, остался сильным, деятельным человеком.

В больших по объему изображениях жизненного материала произведениях (романах, повестях, поэмах, пьесах) логика последовательности сюжетных картин и эпизодов нужны писателю, чтобы постепенно раскрыть читателю авторскую идею. Нередко писатель, драматург, поэт, интригуя читателя-зрителя, какое-то время держит его в неведении об истинной сути изображенных событий. Этот композиционный прием называется **умолчанием**, который использует писатель для того, чтобы держать читателя в остром напряжении. В «Войне и мире» семья Болконских долгое время почти уверена, что Андрей после сражения под Аустерлицем ушел из жизни. И только его появление в Лысых Горах опровергает эту уверенность.

На умолчании построена повесть Пушкина «Метель». До самого конца повествования читатель остается в неве-

дении о том, с кем, с каким незнакомцем обвенчалась Мария Гавриловна. И только в завершении повествования читатель узнает, что этот незнакомец - Бурмин. Прием умолчания находим и в «Капитанской дочке» Пушкина в картине встречи Петра Гринева с загадочным, полумистическим мужиком во время бурана. Значительно позже молодой Гринева узнает, что это был сам бунтарь Емелька Пугачев в образе лжецаря Петра Третьего.

Прием умолчания часто использовал и Достоевский. К примеру, в романе «Братья Карамазовы» какое-то время для читателя остается загадкой, кто убил Федора Павловича. Более того он – читатель - полагал, что сделал это Дмитрий. Это заблуждение развеивает Смердяков, рассказав известную ему историю гибели Федора Павловича. Фигура умолчания как композиционный прием был известен в далекой древности. Вспомним трагедию Софокла «Царь Эдип», где долгое время ни зритель, ни читатель не могут догадаться о том, что в убийстве Лайя виновен сам царь.

Композиционных средств и приемов в сюжетосложении – множество: монологи (внутренние и внешние), диалоги, портретные зарисовки, картины природы, описание интерьера дома, обеденного стола в гостиной с приглашенными и многое другое – все это нацелено автором на раскрытие характеров героев, на развитие и разрешение конфликта, на создание определенного настроения у читателя и т.п. Все эти композиционные приемы играют важную роль и в раскрытии замысла автора, в его идейно-эмоциональной оценке происходящего в произведении.

В художественных произведениях часто встречаются такие внесюжетные элементы, как **отступления (лирические, философские, публицистические), пейзаж, интерьер, вводные эпизоды**. Эти композиционные средства выполняют значительную содержательную функцию.

**Лирическое отступление.** Особым композиционным средством в ряде произведений является лирическое (или авторское) отступление. Это такие внесюжетные элементы произведения, в которых автор высказывает свою собственную, непосредственно выраженную оценку изобра-

жаемого, его личностное отношение к тому или иному герою, к тому или иному явлению романной жизни.

Вообще лирические отступления бывают только в эпических повествованиях и не встречаются в драматических произведениях – здесь они просто невозможны, ибо драматург непосредственно не участвует в действиях, происходящих в пьесе. Он – как бы сторонний наблюдатель, как бы сам зритель. Лишь в ремарках, закрытых скобками, проглядывает автор, проясняющий то или иное действие персонажа. Например, в пьесе «Дни Турбиных» М. Булгакова читаем: «Гетман (берясь за револьвер). Что это значит?» или: «Дуст (вынимая из ящика германскую форму). Прошу вашу светлость переодеться». Как видим, ремарка в скобках: «берется за револьвер»; «вынимая из ящика германскую форму» – элементы эпические, авторские, проясняющие действия персонажей Гетмана и Дуста в минуты острого психологического напряжения.

**Лирическим отступлением называется внесюжетное личностное выражение автором эпического произведения его мыслей, переживаний, чувств, оценок происходящего.**

С помощью лирического отступления писатель может усилить восприятие и оценку читателем характера или его поведения в каком-то конкретном случае или выразить свое отношение к явлению природы. Нарисовав образ Плюшкина («Мертвые души»), акцентируя внимание на отрицательных качествах его характера, Гоголь грустно подчеркивает свое личностное отношение к нему: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек!.. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости». И уже прямо обращается к молодому читателю: «Забирайте же с собой 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!» Здесь и личный, отвращающий взгляд на испорченного временем, бездушного, гадливого человека – Плюшкина; и воспитательный акцент для молодого читателя, усиливая его неприятие персонажа, порочная душа которого заслуживает гневного осуждения.

Иногда оценочное лирическое отступление сплавляется с оценочным голосом персонажа, но так, что читатель в его голосе слышит выражение мысли и переживания автора.

**Вводные эпизоды.** Это своеобразные композиционные средства, используемые писателем для более яркого высвечивания идейного смысла произведения, дополнительно раскрывающие ту или иную грань в развитии характера героя. Объективно вводный эпизод расширяет и углубляет содержание произведения, хотя остается компонентом внесюжетным, но играющим заметную роль в общем ходе повествования.

Вводные эпизоды часто использовали Гоголь и Чехов. В небольшом рассказе Чехова «Крыжовник» писатель вставляет два вводных эпизода – о купце, который перед смертью, обратив свое состояние в ценные банковские бумаги, разорвал их на мелкие кусочки и съел с медом; о барышнике, лишившемся ноги, которого беспокоит не это тяжелое увечье, а 20 рублей, оставшиеся в сапоге.

Эти два эпизода нужны писателю для более глубокого раскрытия характера главного героя рассказа Николая Ивановича Чимши-Гималайского, который из в сущности доброго человека-либерала постепенно превращается в ярого консерватора, эгоиста, самодовольного собственника. Тема глетворного влияния обывательщины на характер Чимши-Гималайского, обуреваемого бесконтрольно корыстной страстью собственника, углубляется названными вставными эпизодами, в которых скардность, жадность купца и барышника ярче высвечивают характер главного героя рассказа «Крыжовник».

Иногда вводный эпизод включается писателем в повествование, чтобы внести большую ясность в поставленную им проблему. В первом томе поэмы «Мертвые души» есть эпизод о мирянах-обывателях Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче – обитателях «мирного уголка», их молью траченные беспечные жизни, «которые, разъясняет Гоголь, - нежданно, как из окошка, выглянули в конце нашей поэмы, чтобы скромно на обвинение со стороны некоторых горячих патриотов, до времени покойно занимающихся какой-нибудь философией или приращения-



ми на счет сумм нежно ими любимого отечества, думающих не о том, чтобы не делать дурного, а о том, чтобы только не говорили, что они делают дурное. Кто же, как не автор, должен сказать святую правду?»

Таким образом, **вводными эпизодами называются такие вставные внесюжетные повествовательные элементы, которые дополнительно усиливают обозначенную автором идею, вносят большую ясность в раскрытие эволюции характера того или иного героя или разъясняют смысл самого вводимого эпизода.**

**Художественное обрамление и предварение.** Такой содержательно-композиционный прием выполняет роль большей ясности в раскрытии тех или иных граней характера, того или иного смысла изображаемой картины жизни. Так в начале повести «Хаджи-Мурат» Толстой вводит сцену с репейником, где рассказывает о том, как однажды в поле, набрав букет цветов, «заметил в канаве чудесный малиновый, в полном цвету репей», который оказался таким прочным и колючим, что понадобилось много усилий, чтобы сорвать его. Но когда цветок репея был водружен в букет, оказалось, что он по «своей грубости и аляповатости не подходил к нежным цветам букета... Я пожалел, пишет Толстой, что напрасно погубил цветок, который был хорош в своем месте, и бросил его. Какая, однако, энергия и сила жизни, подумал я, вспоминая те усилия, с которыми я оторвал цветок, как он усиленно защищал и дорого продал свою жизнь».

Этот эпизод напомнил писателю давнюю кавказскую историю о судьбе Хаджи-Мурата. И далее идет неторопливый рассказ о герое, характер которого обладал нечеловеческой силой и неумолимой энергией. В народе бытует выражение: «Храброго солдата мало убить, его еще надо свалить», которое целиком относится к сильному характеру Хаджи-Мурата, сражающегося за свою жизнь даже и тогда, когда, казалось бы, в нем ее не осталось, — до последнего вдоха.

Смертельно раненый, он, чувствуя, что жизнь почти ушла из него, «поднялся из-за завала и выстрелил из пистолета в подбежавшего человека и попал в него. Человек упал, рассказывает писатель. — Потом он совсем

вылез из ямы и с кинжалом пошел навстречу врагам. Раздалось несколько выстрелов, он зашатался и упал». И несколько человек бросились к нему. Однако «мертвое тело», окровавленное, обезображенное, поднялось. «Он так казался страшен, сообщает Толстой, что подбегавшие остановились. Но вдруг он дрогнул, отшатнулся от дерева и со всего роста, как подкошенный репей, упал на лицо и уже не двигался».

Так писатель начал свою повесть о цветке репея, бо-  
рошемся за свою жизнь, и закончил повествование ги-  
белью Ходжи-Мурата, сравнивая его с «подкошенным ре-  
пеем». Это и есть обрамление, т. е. писатель как бы ввел  
все повествование в определенную раму — обрамил его,  
как живописное полотно заключает художник в позоло-  
ченную красивую раму.

Художественным обрамлением называются созданные  
писателем картины или сцены, близкие по смыслу изоб-  
ражаемым жизненным явлениям и характерам героев про-  
изведения.

Бывает, писатель прежде, чем приступить к изображе-  
нию основного события, вводит эпизод, по смыслу по-  
хожий на дальнейшее изображение главного сюжетного  
события, как бы предварительно подводя читателя к за-  
остренному восприятию главного. Вспомним вторую часть  
сна Татьяны в «Евгении Онегине», где Пушкин предска-  
зывает смерть Ленского от пули Онегина на дуэли, кото-  
рая затем произойдет в сюжете на самом деле. Такой по-  
втор в сюжетной «реальности» понадобился поэту, чтобы  
обострить в восприятии читателя мотивы убийства Лен-  
ского и дважды указать на одну и ту же причину этой  
трагедии — эгоизм Онегина, черствость его души, ли-  
шенной человеческого сострадания.

**Пейзаж как внесюжетный элемент.** В художественном  
произведении пейзаж видится в двух своих эстетических  
качествах — как **предмет** изображения природы, соот-  
носимый с идейно-нравственными и чисто эстетическими  
воззрениями писателя, — и тогда пейзаж воспринимает-  
ся как самостоятельный образ конкретной природы и как  
идейно-композиционный прием «служебного» назначения,  
когда, наряду с другими изобразительно-выразитель-

ными средствами, выполняет в произведении дополнительную содержательную функцию в раскрытии идейного замысла писателя.

Вспомним произведение Тургенева «Лес и степь», где пейзаж выступает как предмет литературы – предмет изображения природы как цельного образа.

Иногда пейзаж создает читателю определенное настроение, усиливает переживания героя или предваряет характер надвигающегося в сюжете важного события.

В «Тихом Доне» незадолго до страшного известия – началась война, Шолохов изображает такие приметы в явлениях природы, которые вызывают у людей неясную внутреннюю тревогу и беспокойство. Приведем для иллюстрации зарисовку из романа «Тихий Дон».

«Сухое лето тлело. Против хутора мелел Дон, и там, где раньше быстрилось шальное стремя, образовался брод. Ночами в хутор сползала с гребня густая текучая духота... Ночами густели за Доном тучи, лопались сухо и раскатиисто громовые удары... в холостую палила молния, ломая небо на остроугольные голубые краяхи.

По ночам на колокольне ревел сыч. Зыбкие и страшные висли над хутором его крики, а сыч с колокольни перелетал на кладбище, ископыченное телятами, стонал над бурыми затравевшими могилами».

Этот рассказ о невеселом, жутковатом ночном бдении колдовской птицы – совы, которая по народному поверью приносит людям несчастье, автор наполняет сведениями о том, как казак Шумилин Мартин «две ночи караулил проклятую птицу под кладбищенской оградой, но сыч – невидимый и таинственный – бесшумно пролетал над ним, садился на крест в другом конце кладбища, сея над сонным хутором тревожные крики... Мартин ругался, стрелял в черное небо и уходил домой»; «проклятая, в тоску вгоняющая «дьявол»- птица продолжала «беду накликивать»...

Тревожный пейзаж ночи, наполненный такими деталями, как: «ночами сползала текучая духота», «ночами гудели тучи», «лопались громовые удары», «по ночам ревел сыч», «зыбкие и страшные его крики», сыч «стонал», «бурые могилы», «черная проплывающая туча», «сычи-

ные выголки» создают гнетущее ощущение какой-то надвигающейся беды.

Так, психологически подготавливая читателя к восприятию тревоги, выраженной в словах Шумилина: «Проклятая, в тоску вгоняет», автор переносит его личную тревогу на настроение всего хутора. «Худому быть, — пророчили старики, заслышав с кладбища сычинные выголки. — Добра не жди, с церкви к мертвецам слетает...

Эту всеобщую хуторскую тревогу усиливает Мелехов-старший — Пантелей Прокофьевич: «...Австрийский царь наезжал на границу и отдал приказ, чтобы всю свою войску согнать в одну месту и идти на Москву и Петербург».

Шолоховский пейзаж психологически подготовил хуторян и читателя к страшному известию — Россия вступила в первую мировую войну.

Интерьер в сюжете — идейно-композиционный прием, важный содержательный элемент, дополняющий характеристику облика героев, картину их образа жизни. Описание, обрисовка обстановки, деталей быта, среды обитания людей, взятых писателем для изображения. Интерьер непосредственно отображает те или иные стороны бытия персонажей, соотносимого с общим смыслом произведения. Обратимся, к примеру, к гоголевским «Старосветским помещикам», где наиболее ярко обнаруживается идейно-композиционная роль интерьера в обрисовке «необыкновенного уединения» Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, отгородившихся высоким частоколом плетня, окружавшим усадьбу как от чуждого их образу жизни большого мира. В «Старосветских помещиках», изображая отгороженность помещиков от внешнего мира, Гоголь показывает ограниченность их интересов, не выходящих за пределы своей обнесенной «частоколом» усадьбы: «Ни одно желание не перелетает за частокол... небольшого дворика, за плетень сада». Весь мир старосветских помещиков ограничен пространством «протоптанной дорожки от амбара до кухни и от кухни до барских покоев»

Гоголь привлекает внимание читателя к описанию ком-

нат стареющих помещиков, углубляя понимание читателем удручающей ограниченности интересов, мыслей, чувств стареющих в социально-общественном смысле консервативно настроенных помещиков, сохранивших патриархальный уклад поместного сословия, мирно доживающих уходящий век Товстогубов со всей их дворовой челядью. Все необходимое для уединенной жизни у стариков есть в их отгороженной частоколом усадьбе.

Неслучайно Гоголь задерживает внимание на таких деталях, как амбар, кладовая, вишнево-яблоневый сад; на сундуках, ящиках и ящичках, всевозможных нужных и не нужных узелках и узелочках Пульхерии Ивановны. Они живы тем натуральным хозяйством, которое давала им «благословенная земля», и которого им – Пульхерии Ивановне и Афанасию Ивановичу – вполне хватало при их житейски малых потребностях и запросах.

Гоголь не скупится на описание подробностей их дома с лежанкой, старомодными печами, скрипучими дверями; не забывает сказать и о «старинной» и непременно «вкусной кухне», чтобы показать этот уединенный уголок старосветских помещиков, для которых иной мир, хоть он и большой, многообразный, крайне чужд и совершенно непонятен.

Нелепо выглядят в комнатах старосветских помещиков будто кем-то случайно развешенные по стенам портреты герцогини Лавальер, совершенно неизвестной им, и императора Петра III, о трагической судьбе которого вряд ли они что-то знают: висит он себе на стене, ну и пусть висит – хлеба не просит и жить не мешает. Только эти вовсе ненужные в доме портреты – и есть связь с внешним миром Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича.

Интерьер, таким образом, играет важную идейно-композиционную роль, дополняя рассказ об образе жизни людей, населяющих произведение.

## ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*«... точность, ясность, простота языка совершенно необходимы для того, чтобы правильно и ярко изображать процессы создания фактов человеком и процессы влияния фактов на человека».*

(М. Горький. О литературе.  
— М., 1937, с. 376)

Слово «язык» имеет несколько значений. Мы говорим о языке музыки (вспоминая о мелодии, темпе...); живописи (цвет, перспектива). Но язык литературы коренным образом отличается от языка других видов искусства, потому что литература — это искусство слова, это отражение действительности в словесных образах. Именно благодаря языку — «первоэлементу литературы» (М. Горький) — словесное искусство имеет возможность наиболее полно воспроизводить действительность. Язык составляет специфику как художественной литературы, так и научной

Определение сущности понятий «литературный язык» («общелитературный язык», «национальный литературный язык») и «язык художественной литературы» («поэтический язык», «язык художественного произведения», «язык писателя») — одна из актуальных проблем и сегодня. Разграничение литературного языка и языка художественной литературы основывается на различии в их функциях: литературный язык (язык обработанный, нормативный, язык публицистики, критики, научных статей, газет) выполняет преимущественно коммуникативную фун-

кцию; в языке художественной литературы особенно отчетливо выступает другая функция — эстетическая (эстетического воздействия на читателя при помощи образного содержания).

Поэтому язык художественной литературы — понятие более широкое. Художественная литература менее строга в отношении норм речи. Отбор речевых средств зависит от того материала, который лежит в основе произведения, потому что изучать язык можно только в живом контексте. Писатель воссоздает в своих произведениях живой человеческий язык. А живой язык не всегда нормативен. Художественная литература является той областью действия литературного языка, в которой его связь с народным языком выражается особенно живо, непосредственно, многогранно и гибко. Главным источником силы, выразительности, глубины языка великих творений литературы являются неисчерпаемые богатства языка народа, его живой, разговорной речи. В языке художественной литературы широко используются, кроме нормативных слов, особые категории лексики — архаизмы, историзмы, неологизмы, жаргонизмы, профессионализмы, варваризмы, диалектизмы.

Художественная литература отличается от других видов человеческой деятельности своей образностью. Отсюда отметим, что в отличие от лингвистического анализа, который выдвигает на первый план изобразительные средства языка вне художественного образа, что приводит к отдельным, не связанным ни между собой, ни с общей идейно-художественной концепцией писателя наблюдениям над некоторыми частными языковыми средствами художественной выразительности, литературоведческий аспект требует рассмотрения слова прежде всего в поэтическом контексте, в художественном образе, посредством которого писатель выражает определенные идеи.

Писатель, владея всем богатством национального языка, создает картины человеческих переживаний и раздумий, сложные психологические коллизии, пластически выписанные характеры. Это хорошо прослеживается в романе Ю. Бондарева, где перед нами возникает образ берега, о котором герой Вадим Никитин говорит с подлинно

поэтическим подъемом: *«Да, был тот берег. Он не раз снился мне, он повторялся лишь во сне с такой нереальной счастливой грустью, что я просыпался утром со стиснутым горлом, с желанием задержать в сознании золотую явь детства, испытанную и уже где-то потерянную...»*

Эти поэтические картины из детства возникают в сознании героя, когда он задумывается об итогах прожитой жизни. Был блистательный и гостеприимный Рим. А было и такое: *«Где-то там, в расчищенных ветром высотах, кричали на перелете гуси — уже настойчивые заморозки, и, видимо, выпавший снег на северных озерах Якутии гнали их на юг, и Никитин вдруг ощутил арктически страшный поднебесный холод, освещенную звездами темноту, ее пустынную, в которой тянулись из последних сил невидимые с земли усталые стаи гусей, ощутил, какой ничтожно маленькой, слабой каплей огонька мелькнул под ними и затерялся в непроглядном океане ночи одинокий костерок, и позавидовал их неборимому инстинкту, преодолевающему ужас мрака и бесконечности». «А потом вспомнились костер на берегу тихой Тунгуски и над ним глухая ночь, искры, летящие к созвездиям, крик гусей в пустынном небе, мудрый Матвей Лукич; тревожная ночь на даче...»*

Этот образ берега, на первый взгляд, не связан с прежними размышлениями Никитина, но, вчитываясь внимательнее, мы увидим их внутреннюю связь. Прошлое и настоящее сливаются воедино в структуре повествования. Никитин *«почувствовал, что не хочет расставаться с прошлым, земным, что оно сейчас живет в нем сильнее, материальнее, прочнее, чем настоящее — и радостные осколки, подобно сновидениям, прошли перед ним с пронзительной, как боль, ясностью настоящего...»*

Заметим, что в романе Ю. Бондарева (как и в других его произведениях) происходит материализация языка: он превращается в физически зримый образ. Сложность философского содержания произведений Ю. Бондарева требует сложности синтаксиса: он удлиняет фразу, заключая в нее глубокую идею и живой и емкий образ. Рассказывая о том, как Никитин подводит итог своей жизни, автор заботится о смысловой ясности и о четкости выраженной мысли: *«Он очнулся глубокой ночью, весь озяб-*



нув, на лапнике елей, наваленном на корнях деревьев, и сразу увидел над собой сквозь ветви пихт такое черное, огромное, звездное небо, такие по-предзимнему яркие, высокие, крупные созвездия, горевшие частым, ледянистым огнем, что мгновенно еще больше замерз от их колющего неистового сверкания над тайгой. Рядом потрескивал костер, угасая, и он чувствовал запах холодной земли, горько-тепловатый запах дыма – и, не шевелясь, смотрел в небо, до озноба жестко пылавшее прямо в глаза сентябрьскими полями звезд, издававшими свой звук беспредельности. Он лежал на спине, смотрел на них неотрывно и медленно плыл в мировом покое, как околдованный счастливым бессмертием, игровой тайной вселенной, сокровенно приоткрывшей ему ворота недостижимой вечности. Потом донеслись с неба другие, едва уловимые звуки, странные звуки земной жизни, живого страдания, несвойственного неистребимой спокойной красоте в е ч н о с т и ».

Эта же тема – тема мужественного служения благородной идее – звучит в стихотворении К. Симонова «Всю жизнь любил он рисовать войну...» Перед нами классическое построение лирического стихотворения: первые три строфы – законченные репризы о судьбах художника, врача и пилота. Увлеченные своим делом, они погибли на посту:

*Всю жизнь любил он рисовать войну.  
Беззвездной ночью наскочив на мину,  
Он вместе с кораблем пошел ко дну,  
Не дописав последнюю картину.  
Всю жизнь лечиться люди шли к нему,  
Всю жизнь он смерть преследовал жестоко  
И умер, сам себе привив чуму,  
Последний опыт кончив раньше срока.  
Всю жизнь привык он пробовать сердца.  
Начав еще мальчишкою с «нюпор»,  
Он в сорок лет разбился, до конца  
Не испытал последнего мотора.*

Автор акцентирует внимание, с одной стороны, на незавершенности их творческих поисков и, с другой стороны, на устремленности и вперед, к новым открытиям.

В заключительных строфах наблюдаем переключку с бондаревским романом:

*Никак не можем помириться с тем,  
Что люди умирают не в постели,  
Что гибнут вдруг, не дописав поэм,  
Не долечив, не долетев до цели.  
Как будто есть последние дела,  
Как будто можно, кончив все заботы,  
В кругу семьи усесться у стола  
И отдыхать под старость от работы...*

Оба автора, каждый по-своему, выражают свои представления о счастье. Они отрицают покой, напряженно размышляют над сложнейшими социальными проблемами и над общечеловеческими ценностями. И читателю передается их глубокое волнение, сдержанное напряжение чувств. Причина этого - в выразительности языка, в четкости интонации.

Для поэзии, помимо свойственной для классики вообще ясности, четкости, сжатости выражений, свойственна большая экспрессивность. Вот строки С. Есенина, где он стремительно ведет стих от образа к образу:

*Слышишь – мчатся сани, слышишь – сани мчатся.  
Хорошо с любимой в поле затеряться.  
Ветерок веселый робок и застенчив,  
По равнине голой катится бубенчик.*

В книге «Язык искусства» Назаренко В. А. показывает, как создается ряд поэтических образов в стихотворении А. Пушкина «Анчар»: «Когда Пушкин, сказав, например, «Но человека человек», продолжает: «Послал к анчару властным взглядом», а затем говорит: «И тот послушно в путь потек», а затем: «И к утру возвратился с ядом», - то строки эти не возникают одна за другой ассоциативным путем, а представляют собой четыре броска в жизнь, постигаемую поэтической мыслью». И далее Назаренко подчеркивает: «Здесь – резчайшее отличие подлинной поэзии от автоматического декадентского стихотворчества».

Истинные художники слова – всегда в поиске новых возможностей образного постижения своей современности, общественных, исторических закономерностей. При этом они скрупулезно отбирают языковой материал из

богатейших запасников. Они – в вечном поиске, поиске нужного слова. Но, повторимся, это слово зазвучит только при его использовании для верного изображения действительности.

**Язык действующих лиц.** Язык художественного произведения служит средством характеристики действующих лиц. Мы можем узнать об их воспитании, образовании, об их жизненном опыте. Язык персонажей помогает читателю понять «историю» их «души». По языку Фамусова («Горе от ума» А. Грибоедова) можно определить, что он богат, но не родовит. Он с восторгом говорит о своем дяде Максиме Петровиче, который сделал успешную карьеру, угождая начальству и заискивая при дворе: «А? Как по-вашему? По нашему, смышлен. Упал он больно, встал здорово». Павел Афанасьевич приглашает к себе в дом всех, кто может оказаться выгодным женихом: «Вот, например, у нас уж исстари ведется, что по отцу и сыну честь: будь плохонький, да если наберется душ тысячки две родовых, тот и жених», «дверь отперта для званых и незваных, особенно из иностранных; хоть честный человек, хоть нет».

Фамусов в своих репликах раскрывается как человек малообразованный и властный: «И в чтение прок-от невелик: ей (Софье) сна нет от французских книг, а мне от русских больно спится». Дочери он жестко говорит: *«Кто беден, тот тебе не пара»*.

Павел Афанасьевич – карьерист. Но вот как он относится к службе: *«подписано, так с плеч долой!»*. Он очень беспокоится об общественном мнении: *«Ах! Боже мой! Что станет говорить княгиня Марья Алексевна!»*

В комедии А. Грибоедова речь всех персонажей строго индивидуализирована. По репликам: *«дома новы, но пред-рассудки стары»*, *«свежо предание, а верится с трудом»*, *«молчалины блаженствуют на свете»* - мы узнаем Чацкого; а вот Молчалин: *«в мои лета не должно сметь свои суждения иметь»*, *«ах! злые языки страшнее пистолета»*. Эти языковые характеристики можно продолжать и продолжать.

«Индивидуализация речи действующих лиц создается не всегда заметными для читателя средствами: тут играют роль синтаксический строй речи, ее словарный состав, интонация и, конечно, самое содержание» (Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. — М., 1970, с. 159).

Индивидуализация речи персонажей ярко проявляется и в произведениях Н. Гоголя. Комическое у него построено на внутренних противоречиях. В речевых характеристиках Н. Гоголь использует ставшие крылатыми выражения: «Чему смеетесь? — Над собою смеетесь» (городничий), «легкость необыкновенная в мыслях» (Хлестаков). В качестве речевой характеристики персонажей Н. Гоголь использует и алогизмы: большие обычно «*выздоровливают, как мухи*» (Земляника); использует он и гиперболу в сцене вранья Хлестакова: «*Я везде, везде... Во дворец всякий день езжу*»; «*Мне даже на пакетах пишут: Ваше превосходительство*»; «*и точно, бывало: прохожу через департамент — просто землетрясение, все дрожит, трясется, как лист...*»

Ведь кто такой Хлестаков? Человек «без царя в голове», «мальчишка» и «фитюлька». Его фраза: «*Я, признаюсь, сам люблю иногда заумствоваться: иной раз прозой, а в другой раз и стишки выкинутся*» — подчеркивает его пошлость. Он никогда не был в «свете», совсем немного наслышан о роскоши, но изобразить эту роскошь не умеет. Он просто непомерно увеличивает цену того, что ему знакомо из его весьма скромного быта. Любимое лакомство Хлестакова — арбуз, но цена-то ему — пятак. Так как он не может придумать другой деликатес, то он увеличивает цену этого: «*На столе, например, арбуз — в семьсот рублей арбуз*». Осип приносит Хлестакову суп из кухмистерской, а он утверждает, что ему привозят «*суп в кастрюльке из Парижа*», да причем он остается горячим! И окружающие верят ему, потому что их воображение тоже ничего не может им подсказать.

Уезжает из городка Хлестаков как ревизор и взяточник. Он напустил страху, распекал и миловал, обещал навести порядок. И все это отразилось в его речи.

Действующие лица «Шинели» говорят немного. Речь Акакия Акакиевича, как и всегда у Н. Гоголя, стилизова-

на и даже снабжена специальным комментарием: *«Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения»*. Да он и сам не имел «никакого значения». И если учесть, что в голосе его слышалось что-то, внушающее жалость, перед нами тот самый «маленький человек», который вызывал сочувствие и у А. Пушкина, и у Н. Гоголя, и у Ф. Достоевского.

Индивидуализация языка действующих лиц служит в то же время и средством его типизации. В качестве доказательства обратимся к книге В. Виноградова «О языке художественной литературы». Рассматривая речь главного персонажа романа Достоевского «Бедные люди» Макара Алексеевича Девушкина, В.В. Виноградов убедительно раскрывает типическую основу его речи – разговорное русское городское «просторечие» середины прошлого века, «просторечие», в котором добрую половину составляет фразеология мелкого чиновничьего сословия.

Ученый прежде всего отмечает «формы непосредственно-открытой «чиновничьей» экспрессии» речи Макара Девушкина (*«Письмо такое четкое, хорошее, приятно смотреть, и его превосходительство довольны, я для них самые важные бумаги переписываю»; «Делу дадут другой смысл»*).

Далее В.В. Виноградов пишет о введении Достоевским в речь Девушкина оборотов канцелярской письменности (*«Книжку вашу, полученную мною 6-го сего месяца, спешу возвратить вам», «...в нарушении общественного спокойствия... никогда не замечен»*).

Затем исследователем указываются различные социальные языковые приметы речи Макара Девушкина, типичные для «просторечия» его среды и его времени. Тут и церковно-книжная фразеология (*«Воздадим благодарение небу», «Всякое состояние определено Всевышним на долю человеческую»*). Тут и разрушение целостности привычно литературных фраз, выводящее язык Девушкина за пределы интеллигентской речи (*«для утоления жажды, так, только единственно для жажды»*). И банальная фразеология «галантных» изъяснений с приданным ей официаль-

но-чиновничьим колоритом («Завтра же буду иметь наслаждение удовлетворить вас вполне»; «Я, маточка, почел за обязанность тут же и мою лепту положить»). И торжественные эвфемизмы, нарочито смягчаемые выражения в речи Девушкина («Аксентий Иванович таким же образом дерзнул на личность Петра Петровича» в смысле: ударил по лицу). И многое, многое другое, создающее яркое представление о Макаре Алексеевиче Девушкине как человеке определенного рода занятий, определенного уровня культуры.

Так соотношение образа Макара Девушкина с русским мелким чиновничеством середины прошлого века осуществляется средствами художественной речи.

В то же время этим соотношением содержание образа Девушкина не исчерпывается. Выступает индивидуальное, «личностное», находящееся в связи и взаимодействии с общим, социальным и раскрывающее характерное в бедном Макаре Алексеевиче.

Вот один из примеров. Искусно построенная «обмолвка» о кухне, которую Девушкин старается эвфемистически и неудачно затушевать описаниями интерьера кухни: «Я живу в кухне, то есть что я! Обмолвился, не в кухне, совсем не в кухне, а знаете вот как: тут *подле кухни* есть одна комната (а у нас, нужно вам заметить, *кухня чистая, светлая, очень хорошая*), ну так вот, как я вам сказал, есть *одна небольшая комнатка, уголок такой скромный...* Вот видите ли, *кухня большая в три окна*, так у меня вдоль поперечной стены перегородка, так что и выходит как бы еще *комната, номер сверхштатный...* Ну, вот это мой уголочек. Ну, так вы и не думайте, маточка, *чтобы тут что-нибудь такое; чтобы тут тайный смысл какой был: что вот, дескать, кухня!* — то есть я, пожалуй, и в самой этой комнате за перегородкой живу... Я себе ото всех особнячком, помаленьку живу, втихомолочку живу». Здесь находим и спотыкающуюся, как бы извиняющуюся речь, и неприкрытую, стыдливую амбицию: свой угол *в кухне* он называет термином из чиновничьего языка — *номер сверхштатный*, и какую-то боязнь «тайного смысла», который может увидеть «чужой человек» в его словах, и робкую «гордость» бедняка, живущего «особ-

няком», все эти стилистические приметы в речи Девушкина непосредственно дополняют образ героя.

Ф. Достоевский в языке Макара Девушкина в романе «Бедные люди» совмещает индивидуальное и общее, типичное и особенное. Этот же сплав единичного и типического можно увидеть в речи Сквозник-Дмухановского из пьесы Н. Гоголя «Ревизор». В первом акте мы видим городничего, возложившего на себя обязанность «обхождения» ревизора. Он уверен в себе. Этот прожженный мошенник, уже обманувший трех губернаторов, надеется на свой «богатый опыт»: *«Бывали трудные случаи в жизни, сходили, еще даже и спасибо получал; авось бог вынесет и теперь».*

Во втором и третьем актах городничий раскрывается перед Хлестаковым человеком, добрым, заботящимся об обывателях городка, стремящимся создать впечатление у ревизора, что «польза государственная» для него превышает всего: *«Справедливо изволили заметить: что можно сделать в глуши? Ведь вот хоть бы здесь: ночь не спишь, стараешься для отечества, не жалеешь ничего, а награда, неизвестно еще, когда будет».*

Сквозник-Дмухановский много говорит о добродетели, но ни на минуту не забывает о главном: как обвести вокруг пальца ревизора. И в этом стремлении он часто переступает границы дозволенного: *«А вы — стоять на крыльце и ни с места! И никого не впускать в дом стороннего, особенно купцов! Если хоть одного из них впустите, то... Только увидите, что идет кто-нибудь с просьбою, а хоть и не с просьбою, взяшей так прямо и толкайте! Так его! Хорошенько!»*

По речи городничего узнаем человека, который очень высоко вознесся в своих тщеславных амбициях и потому столь остро ощутил крушение надежд.

Таким образом, в художественных произведениях присутствует образ повествователя, который высказывает определенную точку зрения на изображаемое. Повествователь — это некая образная идея и облик носителя речи. Н. Гоголь впервые в русской литературе создает обобщенный образ автора, который выступает от имени народа в качестве рассказчика. Во всех его произведениях — от «Ве-

черов на хуторе близ Диканьки» до «Мертвых душ» повествование строится от лица собирательного, в котором есть черточки и самого Н. Гоголя, и всего народа.

В «Вечерах» еще видны несколько индивидуализированных рассказчиков. В «Миргороде» Н. Гоголь пытается преодолеть этот индивидуалистический взгляд на мир. В «Вие» рассказчик совмещает в себе и поэта, и этнографа, и балагура. Причем это не человек из народа, а *писатель*. Так он говорит: *«За ужином болтовня овладевала самыми неговорливыми языками. Тут обыкновенно говорилось обо всем, и о том, кто пошил себе новые шаровары, и что находится внутри земли, и кто видел волка. Тут было множество бонмотистов, в которых между малороссиянами нет недостатка»*. Иронический тон по отношению к разговорам дворни за ужином показывает, что перед нами не простодушный рассказчик из народной среды.

В «Старосветских помещиках» рассказчик — человек, живущий в Петербурге, далеко от родной Украины. Он тоскует по утраченному идиллическому миру и мечтает вырваться из пут цивилизации в мир покоя и тишины. Вот как он описывает идиллию, в которой живут герои: *«Их лица мне представляются и теперь иногда в шуме и толпе среди модных фраков, и тогда вдруг на меня находит полусон и мерещится былое. На лицах у них всегда написана такая доброта, ...что невольно отказываешься, хотя, по крайней мере на короткое время, от всех дерзких мечтаний и незаметно переходишь всеми чувствами в низменную буколическую жизнь их»*.

В повести Н. Гоголя «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» рассказчик не противостоит своим героям, пошлой среде, их окружающей. Он сам — плоть от плоти этой среды: так же глуп, невежествен и пошл, как все Иваны Ивановичи и Иваны Никифоровичи. Очень серьезно он опровергает мысль о том, будто Иван Никифорович родился с хвостом назади, ибо *«эта выдумка так нелепа и вместе гнусна и неприлична, что я даже не почитаю нужным опровергать ее перед просвещенными читателями, которым, без всякого сомнения, известно, что у одних только ведьм, и то у весьма немногих,*



*есть назади хвост, которые, впрочем, принадлежат более к женскому полу, нежели к мужескому».*

На протяжении всей повести рассказчик демонстрирует свою пошлость и глупость: *«Я, признаюсь, не понимаю, для чего это так устроено, что женщина хватает нас за нос так же ловко, как будто за ручку чайника? Или руки их так созданы, или носы наши ни на что более не годятся».*

В повести «Тарас Бульба» Гоголь создает образ рассказчика – в идеале самого себя, писателя, ученого, тоже синтезирующего единичное с типическим. В первой главе автор повествует о том, как мать ночью *«расчесывала гребнем их (Остапа и Андрия) молодые, небрежно всклокоченные кудри и смачивала их слезами»* и шептала: *«Сыны мои, сыны мои милые! что будет с вами? что ждет вас?»*

Затем этот шепот матери переходит в слова автора: *«В самом деле она была жалка, как всякая женщина того удалого века. Она миг только жила любовью...»*

Этот монолог заканчивается причетом: *«Молодость без наслаждения мелькнула перед нею, и ее прекрасные свежие щеки и перси без лобзаний отцвели и покрылись преждевременными морщинами... Она с жаром, с страстью, с слезами, как степная чайка, вилась над детьми своими... Кто знает, может быть при первой битве татарин срубит им головы, и она не будет знать, где лежат брошенные тела их, которые расклюет хищная подорожная птица...»*

Чей голос произносит этот монолог? Автора? Матери Остапа и Андрия? Или каждой матери-казачки того времени? Мы видим, как голос автора, ломая рамки индивидуальности, становится собирательным голосом народа, но в то же время остается и голосом самого писателя и историка.

Подобный синтез сообщает повествованию особый лиризм, который позволяет автору понять и выразить то, что чувствуют и переживают его герои.

**Синонимы, антонимы.** При исследовании языка художественного произведения обращается внимание на его образность и экспрессивность. Работа над языком художественного произведения требует определенной сосре-

доточенности автора, который часто по несколько раз переделывает свои произведения. Процесс поиска необходимого слова хорошо показан в стихах В. Маяковского:

*Изводишь единого слова ради  
Тысячи тонн словесной руды.*

Для более четкого выражения мысли автор часто использует синонимы и антонимы.

**Синонимы** (от греческого *synonymos* — одноименный) — это слова близкие по значению, но звучащие по-разному.

*Татьяна на широкий двор  
В открытом платье выходит,  
На месяц зеркало наводит;  
Но в темном зеркале одна  
Дрожит печальная луна (А. Пушкин).*

Синонимы появляются в русском языке разными путями. Чаще всего рядом с хорошо известным словом появляется иностранное слово. Эти два слова имеют каждое свой оттенок и могут навсегда сосуществовать в языке.

Так появились слова «импорт» и «экспорт», которые соответствовали русским словам «ввоз» и «вывоз». Эти слова сосуществуют в литературном языке, так как их функции быстро разграничились: новые слова употреблялись в основном в официальном и деловом (специализированном) языке. А слова «ввоз», «вывоз» стали использоваться в бытовой сфере.

Представляют интерес синонимические фразеологические обороты:

*дать стрекача — бежать сломя голову;  
ни зги не видно — хоть глаз выколи;  
слово в слово — тютелька в тютельку, комар носа не подточит.*

Иногда синонимы — это привлеченные в литературный язык диалектные слова: *утка — качка, петух — кочет.*

Очень часто синонимами русских слов становились церковнославянизмы:

*В устах живых уста давно немые*

*В глазах огонь давно угаснувших очей. (М. Лермонтов.)*

Бывает так, что одно слово уходит в прошлое, лишь изредка встречаясь в каком-либо произведении:

Хозяйка мирно *почивает* иль  
Притворяется, что спит. (А. Пушкин).

Но иногда одинаковые по значению слова сосуществуют в языке: «Солнце, красный шар в пыли, невыносимо **пекло** и **жгло** спину сквозь черный сюртук» (Л. Толстой).

Синонимы обогащают язык художественного произведения. Часто обращался к синонимам Н. Гоголь: на лицах у старосветских помещиков «всегда написана такая *доброта*, такое *радушие* и *чистосердечие*, что невольно... переходишь всеми чувствами в низменную буколическую жизнь». «Комната Пульхерии Ивановны была вся уставлена *сундуками*, *ящиками*, *ящичками* и *сундучочками*. Множество узелков и мешков с семенами, цветочными, огородными, арбузными висело по стенам» (Н. Гоголь. «Старосветские помещики»).

Синонимы помогают избежать повторов, разнообразят речь: «Лапшин *настаивал*, чтобы сажали в низинах, где кусты будут защищены от ветра. Невская *требовала*, чтобы чай был посажен на склонах холмов» (К. Паустовский).

**Нанизывание синонимов** используется для создания градации: «Какое же оно (море) серое? Оно *лазурное*, *бирюзовое*, *изумрудное*, *голубое*, *васильковое*! Оно *синее-пресинее*! *Самое синее на свете!*» (Б. Заходер).

**Антонимы** (от греч. *anti* – против + *онома* – имя) – это слова, имеющие противоположные значения.

*Радость* ползет улиткой,  
*У горя* бешеный бег... (В. Маяковский).

Антонимы широко используются в устном народном творчестве, в языке художественной литературы:

*Летом* готовь сани, а *зимой* – телегу (пословица).

Кто *много* говорит, тот *мало* делает (пословица).

Можно привести много случаев использования антонимов в названиях литературных произведений: «*Война и мир*» Л. Толстого, «*Принц и нищий*» М. Твена, «*Толстый и тонкий*» А. Чехова, «*Отцы и дети*» И. Тургенева, «*Дни и ночи*», «*Живые и мертвые*» К. Симонова и многие другие.

Выделяется в литературном языке и группа контекстуальных антонимов:

«Речи что *мед*, а дело что *полюнь*» (пословица).

«*Сморчком* глядит, а *богатырем* кашу уплетает» (пословица).

Можно встретить и антонимичные фразеологические обороты:

капля в море,	куры не клюют,
с гулькин нос,	хоть пруд пруди,
кот заплакал,	как сельдей в бочке.
всего ничего,	
малая толика.	

Куда Макар телят не гонял,	в двух шагах,
за тридевять земель	рукой подать.

Антонимы чаще всего используются в тексте попарно, они выражают сопоставление, противопоставление...

*Слова умеют плакать и смеяться,*

*Приказывать, молить и заклинать...*

Иногда антонимические отношения между словами выражены с помощью приставок:

*Морские волны бились, и звенели, и отцветали, чтобы вновь цвести.*

Обратимся к стихотворению А. Пушкина «На холмах Грузии», где создается образ-переживание при минимальном использовании художественных средств. Но в восьми стихах автор использует несколько слов одного синонимического ряда (*грустно, печаль, уныние*). Соединяя эти синонимы со словами семантически им противостоящими (*легко, светла, не мучит*), автор создает новое представление, соответствующее необычному эмоциональному переживанию (*грустно и легко, печаль — светла, унынья — ничто не мучит, не тревожит*). Так создается светлый элегический настрой.

Синонимы и антонимы широко применяются в художественной литературе, усиливают выразительность языка художественной литературы, подчеркивают смысловое и образное единство или контраст.

**Особые лексические пласты языка.** Отбор речевых средств зависит от того материала, который лежит в основе произведения. Писатель воссоздает живой язык изоб-

ражаемой эпохи, который не всегда нормативен. Главным источником силы, выразительности, глубины языка литературных произведений является неисчерпаемое богатство языка народа, его живой, разговорной речи. В языке художественной литературы широко используются, кроме нормативных слов, особые категории лексики — устаревшие слова, неологизмы, диалектизмы, профессионализмы, варваризмы. При анализе языка художественного произведения недостаточно просто указать на присутствие той или иной категории лексики. Необходимо обязательно выяснить их роль в реальном контексте.

В художественных произведениях часто встречаются **устаревшие слова**, среди которых различают **историзмы** и **архаизмы**. **Историзмы** — это устаревшие слова, вышедшие из употребления потому, что исчезли из жизни предметы, явления, которые они обозначали. Историзмы не имеют в современном русском языке синонимов (камзол, кокошник, уезд, волость...)

**Архаизмы** — устаревшие слова, обозначающие понятия, предметы, явления, существующие в настоящее время. По различным причинам архаизмы были вытеснены из активного употребления другими словами. Следовательно, архаизмы имеют синонимы в современном русском языке: *ветрило* — *парус*, *психея* — *душа*.

Устаревшая лексика встречается чаще всего в исторических романах и повестях для воссоздания колорита описываемой эпохи. Значение устаревших слов становится понятным читателю из контекста. Например, П. Кадыров в романе «Бабур» вводит ряд устаревших слов в речь персонажей и в описание обычаев, традиций времен правления Умаршейха и Бабура. Вот как описывается предрасветная трапеза в дни поста — *сахарлик*:

«Небо побелело. И чем ярче разгорался рассвет, тем быстрее тускнело пламя свечей. Настало время утреннего *азана* (*азан* — призыв к молитве). Имам мечети, забравшись на минарет с нетерпением ждал знака *бакавула* (*бакавул* — надзиратель кухни правителя): пока не закончится *сахарлик* повелителя, с *азаном* лучше подождать немного».

Эти слова не затрудняют восприятие текста, потому

что они понятны современному читателю. Исторические произведения вызывают интерес во все времена. В произведениях узбекских исторических романистов мы узнаем, что *чошнагир* – это дегустатор блюд, *амирзода* – сын эмира, *бек-атка* – бек-наставник, *мираб* – распределитель поливной воды, *мавляна* – лицо ученого звания, *оф-тобачи* – лицо, ведающее «кувшином с водой», помогающее умыться, *курчибаши* – начальник телохранителей.

Авторы используют устаревшие слова, которые уже не употребляются в современном языке (*таш* – мера длины, равная примерно 8 верстам; *Рум* – название Византии, завоеванной турками-османами).

Кроме функции воссоздания исторической эпохи, устаревшая лексика служит для того, чтобы придать особую торжественность поэтической речи. С этой целью устаревшая лексика часто применялась в лирике А. Пушкина. В качестве примера приведем строфу из «Памятника»:

*Нет, весь я не умру – душа в заветной лире  
Мой прах переживет и тленья убежит –  
И славен буду я, доколь в подлунном мире  
Жив будет хоть один пиит.*

Рассказывая о юности Татьяны Лариной («Евгений Онегин»), о пробуждении ее любви, Пушкин использует архаическую лексику, которая усиливала высокий романтический пафос повествования; мы встречаем в строфах о Татьяне такие слова: недвижны *очи*, жар *ланит*, *нега* жизни, *младой* души, милой Тани *младость*, воображенье...*алкало*... Здесь стилистическая окраска определяется наличием старославянизмов и повторов, которые придают повествованию высокое звучание и эмоциональную напряженность.

И, наконец, устаревшая лексика используется в некоторых произведениях как средство иронии:

*Беда, коль исполнители ретивы  
Да так вот выполняют директивы.*

(Н. Фотьев).

Или: «И вот отворяются магазинные **врата**: стульев нет. Столов нет». (Л. Лиходеев).

К категории устаревшей лексики нужно подходить с конкретно-исторических позиций. Дело в том, что язык

постоянно развивается. И те слова, которые сегодня являются устаревшими, в XVIII XIX веках таковыми не являлись.

Язык постоянно меняется. С возникновением новых понятий появляются новые слова, их обозначающие, **неологизмы**. Примерами неологизмов рубежа XX-XXI веков могут служить слова *менеджер, спонсор, киллер...*

Художники слова прибегают к использованию неологизмов лишь в том случае, если не могут найти нужное слово в активном словарном запасе. Неологизмы в художественных произведениях органически входят в их ткань и делают произведения более яркими и выразительными.

С. Есенин, используя неологизмы *синь, сонь, копытит, ржавь, хмарь, сырь*, делает конкретные пейзажные зарисовки:

Светит месяц. *Синь и сонь.*  
Хорошо *копытит* конь.

Или:

Апрельских вечеров мне снится *хмарь и сырь*.

Примером того, как авторы создают новые слова для конкретных произведений, является и емкое слово «песопекарня», используемое Чеховым: «Из нашей *песопекарни* выйдет большой толк». Это так называемые **авторские неологизмы**.

Я не стою *сердитьбы* твоей (В. Маяковский);

И глядя в ночь *звездастую*, вперед,  
Я думаю... (Е. Евтушенко).

Можно заметить, что эти неологизмы образованы от слов, хорошо известных читателю, и потому не затрудняют чтение. Они во многом делают речь персонажей выразительной и индивидуализированной.

Однако чрезмерное «злоупотребление» неологизмами, бывает, и засоряет язык. Многие из них не остаются в языке, а у читателей вызывают недоумение. Так, в стихотворении В. Хлебникова «Заклятие смехом» мы читаем:

*О, рассмейтесь, смехачи!*

*О, засмейтесь, смехачи!*

Что смеются смехами, что смеянутся смеяльно.

О, засмейтесь усмеяльно!

О, рассмешиш надсмеяльных – смех усмейных смеха-  
чей!

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!

Смейево, смейево,

Усмей, осмей, смешики, смешики,

Смеюнчики, смеюнчики,

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

От одного слова «смех» Хлебников образовал неологизмы, из которых составил «стихотворение». Но эти слова не вошли в живой, разговорный язык.

К особым средствам художественного изображения относят и **диалектизмы** (или **провинциализмы**). Это слова, которые употребляются преимущественно жителями той или иной местности. Использование диалектизмов за пределами той территории, где их употребление оправдано, должно быть ограничено. В художественной литературе они встречаются в речи автора, но чаще являются средством индивидуализации речи персонажей. Диалектизмы встречаются в произведениях многих русских писателей: И. Тургенева, Г. Успенского, Н. Лескова, Л. Толстого, П. Бажова, М. Шолохова, А. Твардовского, В. Солоухина, В. Распутина, Ф. Абрамова и др. Используются они и для передачи особенностей местного колорита (чаще в авторской речи). В романе М. Шолохова «Тихий Дон» читаем:

*Прокофий обстроился скоро: плотники срубили курень, сам приготовил базы для скотины и к осени увел на новое хозяйство сгорбленную иноземку-жену... С той поры редко видели его в хуторе, не бывал он и на майдане. Жил в своем курене, на отшибе у Дона, бирюком. Говорили про него по хутору чудное.*

М. Горький, говоря об использовании диалектных слов в художественном произведении, предупреждал писателей: «У нас в каждой губернии и даже во многих уездах есть свои «говора», свои слова, но литератор должен пи-



сать по-русски, а не по-вятски, не по-балахонски» (Горький М. Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 25, с. 135).

Вспомогательным средством индивидуализации речи персонажей, детализации изображения жизни являются **профессионализмы** – это слова и выражения, употребляемые лицами, связанными между собой по роду деятельности, по профессиональному признаку. Профессионализмы употребляются в художественной литературе для яркого воспроизведения процессов труда и быта людей. Авторы должны относиться к их использованию осторожно.

Использование профессионализмов – любимый прием в произведениях А. Чехова. Писатель использовал их как средство сатирической характеристики персонажей. В раннем рассказе «Хирургия» перед нами два героя: фельдшер Курятин и дьячок Вонмигласов. Курятин, желая подчеркнуть свой профессионализм, рассуждает: *...тут понимать надо, без понятия нельзя...*

*Зубы разные бывают. Один рвешь щипцами, другой козью ножкой, третий ключом... Кому как».*

И тут же автор снижает эту высокую самооценку героя:

*«Фельдшер берет козью ножку, минуту смотрит на нее вопросительно, потом кладет и берет щипцы».*

И сразу после того, как автор особо подчеркнул некомпетентность Курятина, он передает слово ему самому. И перед нами человек, который напускает на себя уверенность: *«Раз плюнуть... Десну подрезать только... Тракцию сделать по вертикальной оси...и все...»*

В рассказе «Душечка» автор продолжает развивать прием использования профессионализмов для сатирической характеристики персонажей. Оленька не могла составить своего мнения о том, что видела вокруг, страдала от этого и не знала, о чем говорить с окружающими. Она добра к своим спутникам жизни, и эта доброта выражается в том, что она начинает жить их проблемами, думать, как они. В ее речи появляются слова, которые использовал ее муж-антрепренер: *«Разве публика понимает это?.. Ей нужен балаган! Вчера у нас шел «Фауст наизнанку», и почти все ложи были пустые, а если бы мы с Ванечкой поставили какую-нибудь пошлость, то, поверьте, театр был бы бит-*

ком набит. *Завтра мы с Ванечкой ставим «Орфея в аду»; мужа-управляющего лесным складом, купца: «Теперь лес с каждым годом дорожает на двадцать процентов» — прежде мы торговали местным лесом, теперь же Васечка должен каждый год ездить за лесом в Могилевскую губернию. А какой тариф?»; перед друзьями ветеринара она начинала говорить «о чуме на рогатом скоте, о жемчужной болезни, о городских бойнях», не понимая, что произносит банальности. И, наконец, души не чая в гимназисте Сашеньке, сочувствуя ему, говорит: «Трудно теперь стало в гимназии учиться... Шутка ли вчера в первом классе задали басню наизусть выучить, да перевод латинский, да задачу...*

Чехову, вопреки расхожему мнению, удалось осветить всю жизнь Душечки, показать судьбу женщины, закрепошенной средой.

Разновидностью профессионализмов являются **жаргонизмы** — слова и выражения, встречающиеся в речи людей определенной социальной прослойки или определенной профессии. Жаргонизмы являются приметой определенного времени, поколения. Они тоже являются средством дополнительной детализации особенностей изображаемой среды. Обычно жаргонизмы используются людьми, которые хотят сделать свою речь непонятной для непосвященных. Классическим примером подобного зашифрованного языка служит разговор Пугачева с хозяином постоялого двора:

Хозяин вынул из ставца штоф и стакан, подошел к нему (Пугачеву — Т.В.) и, взглянув ему в лицо: *«Эхе, сказал он, Опять ты в нашем краю! Отколе бог принес?»* Вожатый мой мигнул значительно и отвечал поговоркою: *«В огород летал, конопля клевал; швырнула бабушка камушком — да мимо. Ну, а что ваши?»*

— Да что наши! — отвечал хозяин, продолжая иносказательный разговор. — *Стали было к вечерне звонить, да попадья не велит: поп в гостях, черти на погост.*

— Молчи, дядя, — возразил мой бродяга, — будет дождик, будут и грибки; а будут грибки, будет и кузов. А теперь (тут он мигнул опять) *заткни топор за спину: лесничий ходит.*

В художественной литературе нередко используются и **варваризмы** (от греч. barbarismos — иноязычный, чужеземный) — это иностранные слова и выражения, не свойственные языку, на котором написано художественное произведение.

Варваризмы не нарушают самобытности языка, обогащают его словарный состав. Заимствование слов из других языков — это закономерный процесс.

Она казалась верный снимок

*Di comte il faut...* (Шишков, прости:

Не знаю, как перевести).

А.С. Шишков — составитель шеститомного Академического Словаря русского языка, в который он не включил ни одного иноязычного слова. У А. Пушкина была своя позиция: он вслед за Карамзиным ратовал за употребление иностранных слов, если в том есть необходимость. Возьмем, к примеру, описание Татьяны — светской дамы (в столице):

*Никто б не мог ее прекрасной  
Назвать, но с головы до ног  
Никто бы в ней найти не мог  
Того, что модой самовластной  
В высоком лондонском кругу  
Зовется vulgar (не могу  
Люблю я очень это слово,  
Но не могу перевести;  
Оно у нас покамест ново,  
И вряд ли быть ему в чести,  
Оно б годилось в эпиграмме...)*

В другой строфе, рисуя туалет Онегина, Пушкин тоже указывает на необходимость использования иностранных слов:

*Но панталоны, фрак, жилет,  
Всех этих слов на русском нет.  
А вижу я, винюсь пред вами,  
Что уж и так мой бедный слог  
Пестреть гораздо меньше б мог  
Иноплеменными словами,  
Хоть и заглядывал я встарь  
В Академический Словарь.*

Но, как и в случае с другими лексическими пластами, чрезмерное увлечение иностранными словами приводит к засорению речи. Именно поэтому лучшие писатели всегда выступали против ненужного употребления заимствованных слов. В XVIII веке А.П. Сумароков написал статью: «О истреблении чужих слов из русского языка». В XIX веке В.Г. Белинский писал: «...употреблять иностранное слово, когда есть равносильное ему русское слово, значит оскорблять и здравый смысл и здравый вкус».

А.Н. Толстой в статье «Чистота русского языка» писал: «Что касается введения в русскую речь иностранных слов: не нужно от них отрешиваться, не нужно ими и злоупотреблять. Известный процент иностранных слов вращается в язык. И в каждом случае инстинкт художника должен определить эту меру иностранных слов, их необходимость. Лучше говорить «*лифт*», чем «*самоподымальщик*», «*телефон*», чем «*дальнеразговорня*», «*пролетарии*», чем «*голодранцы*», но там, где можно найти коренное русское слово, нужно его находить» (Толстой А.Н. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10. — М., 1961, с. 82).

**Тропы.** Создавая словесные образы, писатели отбирают материал из различных лексических групп. При анализе языка художественного произведения недостаточно просто указать на присутствие той или иной категории лексики. Необходимо обязательно выяснить их роль в реальном контексте. Значение слова проявляется в его сочетании с другими словами. Некоторые слова могут употребляться только в одном значении (аспирин, грач — однозначные слова); другие — в нескольких значениях (дорога, герой, беглый, широкий, горячо — многозначные слова).

«Смысл слова в художественном произведении никогда не ограничен его прямым номинативно-предметным значением». Буквальное значение слова в тексте «обрастает новыми, иными смыслами», — отмечал В. Виноградов. И далее продолжал: «В контексте всего произведения слова и выражения, находясь в тесном взаимодействии, приобретают разнообразные дополнительные смысловые оттенки, воспринимаются в сложной и глубокой перспек-

тиве целого» (Виноградов В. О языке художественной литературы. – М., 1959, с. 171).

Сразу оговоримся. Четкой классификации изобразительно-выразительных средств в литературоведении нет. Одни ученые предлагают разделить их на две группы: стилистические фигуры и тропы. Так, Квятковский относит к стилистическим фигурам сравнение и олицетворение. Г. Абрамович сравнение и эпитет называет специальными изобразительными средствами языка. В словаре литературоведческих терминов мы читаем: «К тропам относятся метафора, метонимия... Есть основания отнести к тропам эпитет, сравнение, иронию, гиперболу» (Словарь литературоведческих терминов. Под ред. Л. Тимофеева, М., 1975, с. 190). Краткая литературная энциклопедия к тропам относит синекдоху, метонимию, иронию, метафору. Литературный энциклопедический словарь – метафору, эпитет, перифразу, сравнение, при этом подчеркивая, что «как вид метонимии все еще рассматривается синекдоха, недостаточно выяснены отношения *метафора – олицетворение, символ и аллегория, а также оксюморон*».

Наиболее последовательной представляется точка зрения Л. Тимофеева, считающего, что сравнение, эпитет, гиперболу, метафору, синекдоху тоже следует отнести к тропам, т.к. они тоже основаны на перенесении значения с одного предмета на другой.

**Тропы** (от греч. *tropos* – поворот, оборот речи) – слова, употребляемые в переносном значении для характеристики какого-либо явления. Переносное значение вторично. Оно возникает на основе ассоциативных связей между понятиями. Наличие сходства у предметов является предпосылкой к тому, что название одного предмета начинается использоваться для наименования другого предмета. Именно так возникает новое, переносное значение слова. Например: **Горит восток зарею новой** (А. Пушкин).

В. Белинский, говоря о значении употребления тропов, особо подчеркивал, что «тропы породила необходимость образного выражения». М. Лермонтов передает чувства Печорина к княжне Мэри в последнюю их встречу: «Она обернулась ко мне бледная, *как мрамор*, только глаза ее *чудесно сверкали*». В сравнении «как мрамор» и в эпитете «чудесно» сквозит восхищение Печорина.

В художественной литературе анализ тропов имеет смысл, только если их рассматривать как средство изображения жизни, т.е. рассматривать их не только в формальном, но и в содержательном плане. «Для поэтического мышления в тесном смысле слова троп есть всегда скачок от образа к значению» (Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976, с. 421).

К словам, которые употребляются не в прямом, а в переносном значении относятся: эпитет, оксюморон, сравнение, метафора, олицетворение, метонимия, синекдоха, гипербола, литота, аллегория, символ, перифраза, ирония. Уместное употребление слов в переносном значении делает речь яркой, образной и выразительной.

Рассмотрим основные виды тропов.

**Эпитет** (от греч *epiteton* – букв. приложенное) – самый распространенный вид тропа. Это художественное (авторское) определение, которое подчеркивает существенную для данного контекста черту в изображаемом явлении. Сравним два выражения:

«малиновое варенье» и «малиновый берет». Сочетание «малиновое варенье» используется в прямом значении. Мы понимаем, что речь идет о ягоде, из которой сварили варенье, а во втором случае имеется в виду только цвет ягоды – словосочетание «малиновый берет» используется в переносном значении.

Обычно в эпитете автор выделяет тот признак, который кажется ему наиболее характерным для данного контекста. Отметим, что хотя эпитетами могут быть различные части речи, чаще они выражены прилагательными:

*Но люблю я, весна золотая,  
Твой сплошной, чудно смешанный шум;  
Ты ликуешь, на миг не смолкая,  
Как дитя, без заботы и дум. (Н. Некрасов).*

Писатели используют индивидуально-авторские эпитеты, которые придают явлениям неповторимое своеобразие. При этом писатели часто выходят за рамки нормативных предписаний. Так в словаре Ожегова указывается, что прилагательное **дремучий** употребляется в тех случаях, когда говорится о лесе. Но в художественных произведениях мы встречаем сочетания: **дремучая степь**

(В. Солоухин), **дремучие сады** (О. Берггольц), **дремучий ветер** (И. Сельвинский), **дремучая борода** (М. Горький, А.Н. Толстой), **дремучие глаза** (В. Лидин) и т.п. В русской литературе XIX – XX веков при слове **тишина** встретилось более 200 эпитетов. Приведем наиболее редкие из них: **гордая** (М. Кольцов), **зеркальная** (А.Н. Толстой), **золотая** (Т. Тэсс), **голубая** (А. Грин), **стылая** (Ю. Бондарев), **липкая** (Костерин). Индивидуально-авторские эпитеты к слову **голос**: **безусый** (М. Шагинян), **вязкий**, **обветренный** (М. Шолохов), **серый** (М. Горький), **утренний** (А. Блок). Не менее богато эпитетами слово **улыбка**: **гипсовая** (К. Федин), **замерзшая** (М. Шолохов), **крылатая** (А. Жаров), **министерская** (А. Твардовский), **резиновая** (Ю. Бондарев), **увилистая** (Вересаев).

В художественных текстах наблюдается и употребление фольклорных (постоянных) эпитетов: **тройка борзая**, **разгулье удалое**, **сердечная тоска** (А. Пушкин); **завидная доля**, **молодецкая доля**, **конь лихой**, **буйная головушка**, **темная ночь** (М. Лермонтов).

Разновидностью эпитета является **оксюморон** или **оксиморон** (с греч. *οξύμορον* – остроумно-глупое) – сочетание противоположных по значению слов, в результате которого возникает новое смысловое значение. Эта «несовместимость» составных оксюморона придает ему особую экспрессивность: он делает высказывания яркими и запоминающимися. Оксюморон часто используется в бытовой речи: **живая смерть**, **зеленые чернила**, **умный дурак**, **сладкие муки...**

Чаще всего оксюморон строится на сочетании существительного и прилагательного, реже – наречия и глагола:

*Смотри, ей весело грустить*

*Такой нарядно обнаженной* (А. Ахматова).

Оксюморон иногда выносится в заглавие произведения: «**Живой труп**» Л. Толстого, «**Оптимистическая трагедия**» В. Вишневского, «**Горячий снег**» Ю. Бондарева.

**Сравнение** (от лат. *comparatio*) – троп, основанный на сходстве двух предметов или явлений. Чаще всего сравнивается предмет более знакомый с менее знакомым:

*На мысли, дышащие силой,  
Как жемчуг, низжутся слова (М. Лермонтов).*

Стихотворение М. Лермонтова «Поэт» строится на сопоставлении поэзии с кинжалом. Первая часть – история кинжала. В прошлом в руках война это – «клинок надежный, без порока». Во второй части разговор идет о поэзии. В седьмой строфе (композиционном центре стихотворения) автор размышляет о назначении поэта и поэзии.

*Бывало, мерный звук твоих могучих слов  
Воспламенял бойца для битвы,  
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,  
Как фимиам в часы молитвы.*

И далее:

*Твой стих, как божий дух, носился над толпой...  
И, отзыв мыслей благородных,  
Звучал, как колокол на башне вечевой  
Во дни торжеств и бед народных.*

То, что М. Лермонтов дает сравнения в постоянном нарастании, придает особую торжественность стихам. Эмоционально-смысловой характер сравнений подчеркивает высокое назначение поэзии в прошлом.

В качестве примера того, что сравнение может лежать в основе всего произведения, можно привести стихотворения «Нищий» М. Лермонтова, «Жизнь наша в старости – изношенный халат» П. Вяземского и многие другие. Останемся на стихотворении Е. Баратынского:

*Сначала мысль, воплощена  
В поэму сжатую поэта,  
Как дева юная, темна  
Для невнимательного света;  
Потом, осмелившись, она  
Уже увертлива. речиста,  
Со всех сторон своих видна,  
Как искушенная жена  
В свободной прозе романиста;  
Болтунья старая, затем  
Она, подбегая крик нахальной,  
Плодит в полемике журнальной  
Давно уж ведомое всем.*



Поэт юмористически рассказывает о жизни женщины. В молодости это робкая таинственная дева; потом уже лишенная загадочности зрелая женщина, и, наконец, старая нахальная болтуня. Но это внешняя сторона стихотворения. На самом деле Е. Баратынский говорит о том, как сложная мысль превращается в пошлый штамп.

Сравнение состоит из двух частей — из того, **что** сравнивается, и из того, **с чем** сравнивается. Эти части чаще всего соединяются союзами *как, что, будто, словно, точно, ровно, похож, как будто*:

*Как уголь в кузне, остывает день (Зульфия);*

*Как два костра, глаза твои я вижу... (М. Цветаева);*

*Пылает солнце, будто пламя ада*

*Уже зажглось над нашей стороной (А. Арипов).*

Довольно часто встречаются бессюзные сравнения:

*Гордость и робость — родные сестры,*

*Над колыбелью, дружные, встали (М. Цветаева);*

*Сердце без мечты — без крыльев птица (Зульфия).*

Встречаются сравнения (также без союзов), когда вторая часть дается в форме винительного падежа с предлогом *под*:

Они... сидели в столовой, оклеенной дорогими, **под дуб, обоями** (М. Шолохов).

Особый случай представляют собой используемые в сравнении формы творительного падежа:

*Я волком бы выгрыз бюрократизм (В. Маяковский);*

*Рыбкой трепещет волна (Зульфия).*

*Вчера еще — в ногах лежал!*

*Равнял с Китайскою державою!*

*Враз обе рученьки разжал, -*

*Жизнь выпала — копейкой ржавою! (М. Цветаева).*

Сравнение может быть образовано сравнительной степенью прилагательного:

*Нет на свете девицы*

*Краше польской царицы (А. Пушкин).*

Сравнения могут быть прямыми и отрицательными. Все вышеприведенные примеры являются прямыми сравнениями. В отрицательных сравнениях противопоставляемые явления сближаются, выявляется их сходство:

*Не твоя вина – мой грех (М. Цветаева).*

Отрицательные сравнения были широко распространены в устной народной поэзии. Часто обращались к ним и классики – М. Лермонтов, Н. Некрасов и др.:

*Не сияет на небе солнце красное,*

*Не любятся им тучки синие:*

*То за трапезой сидит во златом венце,*

*Сидит грозный царь Иван Васильевич (М. Лермонтов).*

Кроме того, сравнения бывают простыми:

*Где обезьянки прыгают, как дети,*

*А смотрят – как больные старички (Н. Матвеева);*

*Медным зеркалом горит сухой закат (Н. Матвеева)*

и **развернутыми**. Развернутые сравнения поясняют ту или иную особенность изображаемого более многогранно:

*Любовь, любовь – гласит преданье –*

*Союз души с душой родной –*

*Их съединенье, сочетание,*

*И роковое их слиянье*

*И... поединок роковой... (Ф. Тютчев).*

Ярким примером развернутого сравнения может служить стихотворение М. Лермонтова «Нищий», где автор сравнивает нищего, страдающего от «глада, жажды и страданья», обманутого злым человеком, и себя, надеющегося на взаимность в любви и также обманутого в своих надеждах.

Сравнение в художественном произведении выполняет различные функции:

1) описательно-изобразительную:

*Я помню чудное мгновенье:*

*Передо мной явилась ты,*

*Как мимолетное виденье,*

*Как гений чистой красоты (А. Пушкин).*

*На то он и поэт,*

*Что легок, словно птица,*

*Хоть груз его тяжел,  
Как снежная гора (А. Арипов).  
В истории России есть страницы,  
И красотой и болью налиты,  
Как будто бы ивановские ситцы:  
Не разберешь, где кровь, а где цветы  
(Е. Евтушенко).  
И малиновые костры,  
Словно розы, в снегу цветут  
(А. Ахматова)*

Тот же тип сравнений характерен и для многих произведений М. Горького. В рассказе «Челкаш» читаем: «Челкаш сухой, длинный, нагнувшийся вперед и похожий на птицу, готовую лететь куда-то...

2) экспрессивную или эмоционально-выразительную. Обращаясь к морю, выражая свою грусть при мысли о разлуке с ним А. Пушкин пишет:

*Как друга ропот заунывный,  
Как зов его в прощальный час,  
Твой грустный шум, твой шум призывный  
Услышал я в последний раз. (А. Пушкин).*

В стихах поэта-фронтовика Алексея Суркова, тоскующего по любимой, читаем:

*Бьется в тесной печурке огонь,  
На поленьях смола, как слеза...*

А в светлых воспоминаниях С. Есенина его возлюбленная:

*С алым соком ягоды на коже,  
Нежная, красивая была  
На закат ты розовый похожа  
И, как снег, лучиста и светла.*

Глубоким философским смыслом наполнено сравнение у М. Цветаевой:

*Я счастлива жить образцово и просто:  
Как солнце - как маятник - как календарь.*

Быть светской пустыннолицей стройного роста,  
Премудрой - как всякая божия тварь.  
Знать: Дух - мой сподвижник, и Дух - мой вожатый!  
Входить без доклада, как луч и как взгляд.  
Жить так, как пишу: образцово и сжато,

Как бог повелел и друзья не велят.

А вот отрывок из прозы:

Вошел Тяпа, *держа голову, как козел*, собравшийся бодаться (М. Горький).

**Метафора** (от греч. *metaphora* перенесение) – троп, основанный на сходстве двух предметов или явлений, это **скрытое сравнение**.

Если в сравнении присутствуют две части (то, **что** сравнивается, и то, **с чем** сравнивается), то в метафоре первая часть только подразумевается. Поэтому можно утверждать, что метафора – это всегда загадка. Она заставляет работать воображение читателя. Вот как говорит о привычной бессоннице Б. Пастернак:

*Ведь ночи играть садятся в шахматы*

*Со мной на лунном паркетном полу.*

Как и любой троп, метафора – способ построения образа:

*Желтел, облака пожирая, песок.*

*Предгрозые играло бровями кустарника.*

*И небо спекалось, упав на кусок*

*Кровоостанавливающей арники. (Б. Пастернак).*

Метафора Б. Пастернака позволяет нам понять состояние человека, решившегося наконец-то сделать предложение и получившего отказ. Для Б. Пастернака метафора – своеобразная скоропись человеческого духа, вызванная необходимостью для поэта «написать целую вселенную». Поэт хотел восстановить в своем творчестве нарушенную целостность мира и весь этот мир вместить в поэзию.

Великое у него становится малым, далекое – близким. Но и наоборот: малое становится великим. В его творчестве Время превращается в Вечность:

*И полусонным стрелкам лень*

*Ворочаться на циферблате,*

*И дольше века длится день*

*И не кончается объятье.*

Автор создает образ счастья, картину вечности.

Метафоричность – одно из главных свойств художественного мышления. Метафора делает образ более выразительным.

*И так же весело и свойски,  
Как те арбузы у ворот,  
Земля мотается в авоське  
Меридианов и широт (А. Вознесенский).*

Иногда метафора несет сатирическую нагрузку: «За соседним столиком служащие хрюкнули в чернильницы» (И. Ильф и Е. Петров).

Метафоры бывают **простые** и **развернутые**. Простая метафора:

*Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,  
Покрытый ржавчиной презренья*

Так говорит М. Лермонтов о поэзии, которая перестала быть действенной, служить народу.

*Изба-старуха челюстью порога  
Жует пахучий мякиш тишины. (С. Есенин).*

**Развернутые** метафоры состоят из нескольких фраз:

*Там, где капустаные грядки  
Красной водой поливает восход,  
Кленочек маленький матки  
Зеленое вымя сосет. (С. Есенин).*

В рассказе «Калинин» (из цикла «По Руси») М. Горький приводит такую эмоциональную метафору:

«В бурные осенние дни на берегу моря как-то особенно весело и бодро: песни ветра и волн, быстрый бег облаков, и в синих провалах неба купается солнце, как увядающий чудесный цветок, — в этом видимом хаосе чувствуешь скрытую гармонию нетленных сил земли — маленькое человеческое сердце объято мятежным пламенем и, сгорая, кричит миру:

— Я тебя люблю!

Страшно хочется жить, — так жить, чтоб смеялись старые камни и белые кони моря еще выше вставали бы на дыбы; хочется петь хвалебную песню земле, чтоб она, опьянев от похвал, еще более щедро развернула богатства свои...

Но слова тяжелы, точно камни, убивая фантазию, они ложатся над трупом ее серым холмом, — смотришь на себя пред этой могилой и смеешься над собою».

А иногда и целое произведение строится на разверну-

той метафоре. К таким произведениям относятся стихотворения А. Пушкина «Телега жизни», «В степи мирской, печальной и безбрежной»; М. Лермонтова «Парус»; А. Арипова «Камыш», «Золотая рыбка».

В стихотворении «В степи мирской, печальной и безбрежной» А. Пушкин говорит о трех важных вехах в жизни каждого человека: о мятежной юности, о вдохновенной зрелости и холодной старости:

*В степи мирской, печальной и безбрежной,  
Таинственно пробились три ключа:  
Ключ юности, ключ быстрый и мятежный,  
Кипит, бежит, сверкая и журча.  
Кастальский ключ волною вдохновенья  
В степи мирской изгнанников поит.  
Последний ключ — холодный ключ забвенья,  
Он слаще всех жар сердца утолит.*

Следует отметить и некоторые прозаические произведения, также построенные на развернутой метафоре: «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Белка» А. Кима, «Черепаша Тарази» Т. Пулатова и др.

Метафоричность мышления — характерная черта и таких авторов, как В. Маяковский, Б. Пастернак, Ю. Олеша, А. Платонов.

Определения, одновременно выполняющие роль и эпитетов, и метафор, называются **метафорическими эпитетами**. В художественной литературе мы часто встречаем сочетания: *утро седое, железный стих, свинцовые веки, лохматые тучи, широкая степь*.

К разновидностям метафоры часто относят олицетворение и аллегорию.

**Олицетворение** — троп, основанный на перенесении признаков живого существа на неодушевленные предметы, понятия и явления природы.

*деревья, звери, птицы,  
...Большие, сильные, мохнатые, живые,  
...Сошлись в кружок и на больших гитарах,  
На дудочках, на скрипках, на волынках  
Вдруг заиграли утреннюю песню,  
Встречая нас...*

(Н. Заболоцкий)

*В прохладный вечер над ручьем  
Две пары глаз горят.  
И звезды с месяцем тайком  
О счастье говорят.*

*(Зульфия).*

*Лучи к ним в душу не сходили,  
Весна в груди их не цвела,  
При них леса не говорили  
И ночь в звездах нема была*

*(Ф. Тютчев).*

У Э. Багрицкого «уходило солнце», «облака летели», «ветер налетал»... Очень часты олицетворения у С. Есенина:

*Пусть порой мне шепчет синий вечер...*

*Поет зима, аукает...*

*По-осеннему сылет ветер,  
По-осеннему шепчут листья...*

Как особый тип олицетворения выделяют **персонификацию** – представление понятий и явлений природы в виде живого человеческого существа:

«А лес все пел свою мрачную песню» (М. Горький);

«...деревья стояли молча и неподвижно днем... И еще плотнее сдвигались вокруг людей по вечерам» (М. Горький);

«...степь вздыхала, как бы наслаждаясь простором и чистотой воздуха» (М. Горький).

Еще одна разновидность метафоры – **аллегория** (от греч. allegoria - иносказание). Аллегория чаще всего охватывает произведение целиком. Аллегория – изображение отвлеченного, абстрактного понятия в предметном образе. Еще в устном народном творчестве мы встречаемся с соколом и соколицей, павлином и павой, т.е. с женихом и невестой. В сказках и баснях лиса – иносказательное изображение хитрого человека, заяц – трусливого, ворона – глупого. На аллегориях строятся многие пословицы (Поводился кувшин по воду ходить – там ему и голову сложить) и загадки (Не лает, не кусается, а в дом не пускает).

В классической литературе мы также встречаемся с аллегорическими образами. Это герои сказок М. Салтыкова-Щедрина, «глупые пингвины», стонущие чайки и гагары в «Песне о Буревестнике» М. Горького и др. На аллегориях построены стихотворения Р. Казаковой «Живут на свете дураки», Н. Матвеевой «Речь в защиту мыльных пузырей», А. Арипова «Золотая рыбка». Аллегорические обобщения этих авторов носят концептуальный характер. Приведем в качестве примера стихотворение А. Арипова:

*Осенний пруд. Витает паутина.  
Плывешь. Твои моря не глубоки.  
Среди кувшинок, зарослей и тины  
Мерцают золотые плавники.*

*Откуда здесь ты, рыбка золотая?  
Гнилые сучья. Комары. Туман.  
Плывет спокойно, ничего не зная,  
И мнится ей, что это — океан...*

**Символ** (от греч. *symbolon* — условный знак) — образ с максимальной степенью обобщенности и экспрессии. Символ выражает отличительные черты какого-либо события или явления. Л. Тимофеев считает, что «точное отличие» аллегории от символа «вряд ли осуществимо на практике» (Л. Тимофеев. Основы теории литературы. — М., 1971). Другие исследователи (Э. Фесенко, А. Квятковский) выделяют как отличительную черту символа его эмоциональность и психологизм. Эту мысль подтверждает высказывание В. Набокова о трансформации образа в символ: «Шляпная коробка, которую городничий надевает на голову, когда, облачившись в роскошный мундир, в рассеянности спешит навстречу грозному призраку, — чисто гоголевский символ обманного мира».

Образ «черного неба» и «ослепительно сияющего черного диска солнца» в реалистической эпосе М. Шолохова «Тихий Дон» являются символом отчаяния человека, потерявшего надежду на счастье.

В истории литературы встречаются примеры, когда все произведение приобретает значение символа: «Дорога жиз-



ни» Е. Баратынского, «Пленный рыцарь», «Тучи» М. Лермонтова. Многие художественные образы-типы, с предельной выразительностью воплощающие определенные идеи, становятся символами. Например, образ Плюшкина в «Мертвых душах» Н. Гоголя символизирует скупость, Иудушки Головлева в романе М. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» - предательство, образ Яго в трагедии В. Шекспира «Отелло» - вероломство и т.п.

Названия отдельных классических произведений также символичны. В пьесе А. Островского гроза является символом очищения, в рассказе Л. Андреева красный смех — символ безумия войны.

**Метонимия** (с греч. *metonymia* — имя и *metan* — пере-, через- — переименование) — вид тропа, в основе которого лежит принцип смежности. При этом происходит замена одного понятия другим. Между словами, которые обозначают эти понятия, существует внешняя или внутренняя связь.

Мы часто используем метонимию в нашей речи. Мы говорим: «Я сегодня читал Есенина», вместо того, чтобы сказать «произведения Есенина». Часто встречается метонимия в названиях тканей, блюд, вин, оружия, одежды: макинтош, бостон, винчестер...

Можно выделить несколько видов метонимий:

а) вместо предмета используется имя его создателя:

*Попробуйте купить **Ахматову**.*

*Вам букинисты объяснят,  
что черный том ее агатовый  
куда дороже, чем агат.*

(А. Вознесенский)

*По улице Горького — что за походка! —  
Красотка плывет, как под парусом лодка,  
А в сумке «модерной» впритирку лежат  
Пельмени, **Есенин**, рабочий халат*

(Ю. Друнина).

б) вместо названия предмета используется название вещества или материала, из которого он сделан:

Не то на **серебре** - на **золоте** едал (А. Грибоедов)

в) вместо действия называется орудие действия, результат действия:

*В какую бездну сбросить я смогу  
Все то, что путешествовать мешало?  
В огне какого гнева я сожгу  
Мое перо, что долго так молчало?*

(Зульфия)

*Их села и нивы за буйный набег  
Обрек он мечам и пожарам (А. Пушкин)*

г) вместо людей называется место, где они находятся:

*Что есть на свете — ненависть и милость,  
Чем озадачен Запад и Восток —  
Все у поэта в сердце уместилось  
И все звучит в строках и между строк*

(А. Арипов).

*Щеголяет Париж в сапожках,  
Именуемых «а-ля-рюс» (Ю. Друнина)*

*Кахетия пела, гордясь в октябре  
своим урожаем богатым (Н. Заболоцкий)*

д) вместо всего предмета или явления называется какой-либо его атрибут:

*И богу нравится, как расступаются*

*Платки, треухи и картузы (Е. Евтушенко)*

е) вместо конкретики используются обобщенные понятия:

*На постой приходят в замок*

*Батареи и полки (Л. Мартынов)*

Метонимия усиливает выразительность художественной речи. Она помогает выделить наиболее важное в данной ситуации. Так, например, у Новеллы Матвеевой читаем:

*За что седой Восток так долго и упрямо Хайама избегал?..*

**Синекдоха** — разновидность метонимии, перенесение значения с одного предмета на другой по количественному признаку. Существует несколько видов синекдохи:

а) использование единственного числа вместо множественного:

*И гордый внук славян, и финн, и ныне дикий*

*Тунгус, и друг степей калмык (А. Пушкин)*

Поэт, перечисляя народы, населяющие Русь (славя-

нин, финн, тунгус, калмык), дает представление и о географических просторах России.

*И раб судьбу благословил (А. Пушкин),*

т.е. все крепостные крестьяне Онегина.

*Сто тысяч лет подряд погонщик бил осла*

*(Н. Матвеева).*

б) использование множественного числа в значении единственного:

*Отелло, нет тебя. Зато остались Яго.*

*Я слышу, как стучат их подлые сердца (А. Арипов)*

в) использование части явления в значении целого:

*Станет ноша моя*

*Легка,*

*Если путнику в бездорожье*

*Пригодится моя строка*

*(Л. Татьяничева),*

т.е. поэзия.

г) использование целого в значении части:

*Свободы, Геня и Славы палачи (М. Лермонтов)*

**Перифраз(а)** (от греч. periphrasis – описательное выражение, окольный оборот) – троп, в основе которого лежит замена слова описательным выражением, раскрывающим какие-либо важные признаки, свойства или качества лица, явления или предмета. А. Пушкин называет Евгения Онегина: «**философ в восемнадцать лет**», «**мод воспитанник примерный**», «**этот пасмурный чудак, убийца юного поэта**». Или М. Ломоносов говорит об императрице:

*Великая Петрова дверь*

*Щедроты отчи превышает.*

М. Лермонтов слово «Новгород» заменяет оборотом «воинственных славян святая колыбель».

Разновидностью перифраза являются **эвфемизмы** (от греч. euphemismos, от eu – хорошо, rhemi – говорю) – это слова и выражения, которые по каким-либо причинам произносить нельзя. Во второй части эпиграммы на М. Качевского «Журналами обиженный жестоко» А. Пушкин использует эвфемизмы, хотя повторяет резкую мысль о журналисте, высказанную в начале произведения:

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.*

**Гипербола** (от греч. hyperbole - преувеличение) – троп, основанный на преувеличении признаков, свойств какого-либо предмета, явления или действия. Часто гиперболу называют художественным преувеличением. К гиперболе часто обращались Н. Гоголь, М. Салтыков-Щедрин, В. Маяковский:

*В сто сорок солнц закат пылал (В. Маяковский);*

Гипербола – излюбленный прием Леонида Мартынова:

*Чернил извел ведро! (Л. Мартынов);*

*Ручьи печали вновь пошли к слиянью*

*С морями слез... (Л. Мартынов)*

**Литота** (от греч. litotes - простота) – художественное преуменьшение признаков, свойств какого-либо предмета, явления или действия. У В. Жуковского:

*Жил маленький мальчик:*

*Был ростом он с пальчик,*

*Лицом был красавчик,*

*Как искры глазенки,*

*Как пух волосенки.*

Гипербола и литота в художественном произведении используются для усиления эмоциональной оценки и сатирического пафоса. В повести «Невский проспект» Н. Гоголь описывает женщин, у которых «талии никак не толще бутылочной шейки». Они гуляли в платьях с рукавами, которые «похожи на два воздухоплавательные шара, так что дама вдруг бы поднялась в воздух, если бы не поддерживал ее мужчина».

**Гротеск** (от франц. grotesque, итал. grottesco - причудливый) основан на фантастике, смехе, гиперболе. Гротеск это «причудливое сочетание фантастического и реально-

го, прекрасного и безобразного, трагического и комического, правдоподобия и карикатуры» (ЛЭС. – М., 1987). Примерами использования гротеска могут служить пьесы В. Маяковского «Клоп» и «Баня», его стихотворение «Прозаседавшиеся», роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и другие произведения.

**Ирония** (от греч. ειρωνεια – насмешка, притворство) – троп, содержащий насмешку. Ирония раскрывает авторское отношение к изображаемому предмету. Она может присутствовать в художественном тексте в нарочито преувеличенной форме. У Н. Гоголя половой в трактире был *«живым и вертлявым до такой степени, что даже нельзя было рассмотреть, какое у него было лицо»*. А *«мужчины здесь, как и везде, были двух родов: одни тоненькие, которые все увивались около дам... Другой род мужчин составляли толстые или такие же, как Чичиков, то есть не так, чтобы слишком толстые, однако же и не тонкие. Эти, напротив того, косились и пяtilись от дам и поглядывали только по сторонам, не расставляя ли где губернаторский слуга зеленого стола для виста... Увы! Умеют лучше на этом свете обделывать дела, нежели тоненькие»*. Используя карикатурное преувеличение, Н. Гоголь подчеркивает, высвечивает одну яркую, забавную и существенную черту, которая раскрывает **главное в образе**. Так, вертлявость полового – это черта, выработанная его лакейской практикой.

Иногда в произведении содержится лишь иронический намек, который освещает какую-либо часть художественного текста. Н. Гоголь говорит, что гостиницы и покой в городке были «известного рода» и тут же поясняет, что проезжающие получают здесь «покойную комнату с тараканами, выглядывающими, как чернослив, из всех углов, и дверь в соседнее помещение... где устраивается сосед, молчаливый и спокойный человек, но чрезвычайно любопытный, интересующийся знать о всех подробностях проезжающего».

Упомянув о домах с «вечным мезонином, очень красивым», Н. Гоголь тут же иронически поясняет: «по мнению губернских архитекторов».

Ирония – основной прием в романах И. Ильфа и Е. Петрова. Причем авторы придают ей лирическую интона-

цию, которой смягчают остроту. Ильф и Петров говорят об обыденных, подчас заурядных вещах задушевно и при этом добиваются иронического звучания: «... весенние вечера были упоительны, грязь под луной сверкала, как антрацит...» Авторы нарочито сочетают «высокое» и «низкое». Вспомним письмо отца Федора к жене:

«Сделай:

1) Мою летнюю рясу в чистку отдай (лучше 3 р. за чистку отдать, чем на новую тратиться), 2) здоровье береги, 3) когда Гуленьке будешь писать, упомяни невзначай, что я к тетке уехал в Воронеж» («Двенадцать стульев»).

**Сарказм** (от греч. *sarkasmos* – терзание) – злая, горькая насмешка, изобличающая явления, опасные по своим общественным последствиям. В стихотворении «Размышления у парадного подъезда» Н. Некрасов говорит о «владельце роскошных палат»:

*Ты уснешь, окружен попечением  
Дорогой и любимой семьи  
(Ждущей смерти твоей с нетерпением).*

**Поэтический синтаксис.** «В поэзии любой речевой элемент превращается в фигуру поэтической речи» (Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика. // Структурализм: за и против. – М., 1975, с. 228).

Образная выразительность художественной речи зависит не только от выбора лексических средств, но и от того, как эти слова сочетаются в синтаксических конструкциях и с какой интонацией они произносятся.

Отбор синтаксических средств зависит от особенностей стиля автора и от объекта изображения. Если в художественном произведении преобладают диалоги, то и синтаксис соответствует нормам устной речи. Общеизвестно, что сложный синтаксис произведений Л. Толстого объясняется его манерой психологического анализа.

Академик И.И. Давыдов утверждал, что «словорасположение есть одна из великих тайн слога: не ведающий этой тайны несовершенно умеет писать» (И.И. Давыдов. Опыт общесравнительной грамматики русского языка. – СПб, 1854, с. 478). А. Чехов подчеркивал, что успех пи-

сателя часто кроется в синтаксисе. Я. Мукаржовский в работе «Главы из чешской поэзии» указывал, что «произведение есть не только синтаксическая форма и мелодическая формула, но это также, и это самое главное, есть способ мышления, способ выражения отношения к действительности» (В кн.: А.И. Ефимов. Стилистика художественной речи. — М., 1961, с. 416).

Специальные средства построения речи получили название синтаксических фигур или фигур поэтического синтаксиса. Они придают речи эмоциональную окраску, способствуют ее индивидуализации. На синтаксический строй языка откладывает отпечаток и время.

Рассмотрим некоторые из фигур. Наиболее распространены те из них, которые основаны на повторении отдельных слов, словосочетаний или предложений, имеющих основную смысловую нагрузку. Повтор играет также большую роль в построении предложения и для выражения особой экспрессивности отрывка. К повторам относят рефрен, анафору, эпифору, стык или подхват.

Повторы могут быть **константными** (следующими один за другим):

*Мильоны — вас. Нас — тьмы и тьмы, и тьмы*  
(А. Блок);

*Как грустно мне твое явленье,  
Весна, весна, пора любви!* (А. Пушкин);

...тоской

*Исполнены — и звуки чередой,  
Как слезы, тихо льются, льются* (М. Лермонтов).

Кроме того, различают и **дистантные** повторы (разделенные другими элементами текста):

*Не сияет на небе солнце красное,  
Не любуются им тучки синие:  
То за трапезой сидит во златом венце,  
Сидит грозный царь Иван Васильевич*  
(М. Лермонтов)

*Всегда скромна, всегда послушна,  
Всегда как утро весела* (А. Пушкин).

**Просаподосис, кольцо** (с греч. *prosapodosis* – сверхприбавка) – повтор слова или словосочетания в начале и в конце одного и того же стиха:

*Коня, коня, полцарства за коня!* (В. Шекспир).

*Редает облаков летучая гряда;*

*Звезда вечерняя, печальная звезда,*

*Твой луч осеребрил увядшие равнины,*

*И дремлющий залив, и черных скал вершины*

(А. Пушкин).

**Стык** – повторение слова или выражения в конце одного стиха или фразы и в начале следующего стиха или фразы:

*Ты поведай нам, старшой наш брат,*

*Что с тобой случилось, приключилось,*

*Что послал ты за нами во темную ночь,*

*Во темную ночь морозную?*

(М. Лермонтов)

*О, весна, без конца и без краю –*

*Без конца и без краю мечта!* (А. Блок)

**Анафора** (от греч. *anaphora* - вынесение) – единоначатие – повторение одного слова или выражения в начале двух или нескольких стихов, фраз, строф. Приведем пример **словесной** анафоры:

*Последняя тучка рассеянной бури!*

*Одна ты несешься по ясной лазури,*

*Одна ты наводишь унылую тень,*

*Одна ты печалишь ликующий день.*

(М. Лермонтов).

В стихотворении К. Симонова «Жди меня» семь из двенадцати строк начинаются со слова «жди». Автор использует в качестве основного способ смысловой организации речи, развивает тему верности своей любви. Кроме того, оригинально многократное повторение слова «жди», которое служит целям синтаксической градации.

Стихотворение М. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива» состоит из одной фразы, которая делится автором на четыре строфы. Три из них начинаются словом «когда». Это пример строфической анафоры.

Анафора может быть и **звуковой**, т.е. основанной на повторении отдельных созвучий:



*Отворите мне темницу,  
Дайте мне сиянье дня,  
Черноглазую девицу,*

*Черногривого коня (М. Лермонтов).*

**Эпифора** (от греч. epiphora - добавка) – повтор одного слова или группы слов в конце нескольких стихов или строф:

*Фестончики, все фестончики: пелеринка из фестончиков, на рукавах фестончики, эполетцы из фестончиков, внизу фестончики, везде фестончики (Н.В. Гоголь).*

В стихотворении «Моя родословная» перед нами строфичная эпифора – восемь строф заканчиваются словом «мещанин». Все строфы стихотворения Н.А. Некрасова «Нравственный человек» заканчиваются словами: «Я никому не сделал в жизни зла».

В восточной поэзии эпифора используется в рубаи:

*Бывает: тайны мира открывает человек,*

*Загадки судеб раскрывает человек.*

*А иногда – влюблен, стелает человек,*

*И мир позором покрывает человек (Навои);*

и в газелях:

*Коль пользы от людей все нет,*

*пусть и вреда не будет;*

*Нет пластыря для ран – шипов пусть*

*никогда не будет.*

*Пусть чаша красного вина не каждому дается,*

*Но пусть и кровь из многих чаш, течь,*

*как вода не будет*

*(Навои).*

Можно привести примеры одновременного использования разных повторов. В стихотворении «Все ювелирные магазины» М. Светлов использует анафору и эпифору:

*Все ювелирные магазины –*

*они твои.*

*Все дни рожденья, все именины –*

*они твои.*

*Все устремления молодежи –*

*они твои.*

*И смех, и радость, и песни тоже –*

*они твои.*

*И всех счастливых влюбленных губы  
они твои.  
И всех военных оркестров трубы —  
они твои.  
Весь этот город, все эти зданья —  
они твои.  
Вся горечь жизни и все страданья —  
они мои.*

**Рефрен** — периодическое повторение слова или выражения, обособившихся от основного текста «в метрическом, синтаксическом и тематическом отношении» (Жирмунский В.М. Теория стиха. — Л., 1975, с. 492).

Н. Гоголь использует рефрен как средство юмористического и сатирического изображения. Вот как он описывает поведение Ноздрева, решившего избить Чичикова за то, что последний отказался играть в шашки:

«*Бейте его!*» — кричал Ноздрев, порываясь вперед с черешневым чубуком, весь в жару, в поту, как будто подступал под неприступную крепость. — «*Бейте его!*» кричал он таким же голосом, как во время великого приступа кричит своему взводу: «*Ребята, вперед!*» какой-нибудь отчаянный поручик, которого взбалмошная храбрость уже приобрела такую известность, что дается нарочный приказ держать его за руки во время горячих дел. Но поручик уже почувствовал бранный задор, все кругом пошло в голове его; перед ним носится Суворов, он лезет на великое дело. «*Ребята, вперед!*» — кричит он, порываясь, не помышляя, что вредит уже обдуманному плану общего приступа, что миллионы ружейных дул выставились в амбразуры неприступных, уходящих за облака крепостных стен, что взлетит, как пух, на воздух его бессильный взвод...

В качестве примера рефрена в лирических произведениях можно привести стих *Кто говорит, что умер Дон-Кихот?* из одноименного стихотворения Юлии Друниной или стих *Не стареет твоя красота* из стихотворения А. Твардовского под тем же названием.

**Параллелизм** (от греч. *parallelos* — идущий, находящийся рядом) — однородное синтаксическое построение фраз или части фразы, основанное на их интонационном

единстве. С помощью параллелизмов автор выделяет наиболее важное в произведении:

*Ста рублей не копил, не умел,  
Ста друзей все равно не имел* (Б. Окуджава).

Синтаксические параллелизмы широко используются в народной поэзии или в поэзии о народе:

*Мой век — что день без солнышка,  
Мой век — что ночь без месяца* (Н. Некрасов).

*Если лучше меня найдешь — позабудешь,  
Если хуже меня найдешь — вспомнешь*  
(народная песня).

*Ты, как небо, всегда и везде со мной,  
Ты, как небо, всегда от меня вдали*  
(Сильва Арутюнян).

В этих примерах заметно интонационно однородное движение, которое подчеркивает композиционную целостность отдельных стихов.

Довольно часто встречается отрицательный **параллелизм**. В отличие от отрицательного сравнения параллелизм подчеркивает не различия между явлениями, а какие-то их общие признаки:

*Не сороки во поле стрекочут,  
Не вороны кличут у Донца —  
Кони половецкие топочут  
Гзак с Кончаком ищут беглеца*  
(«Слово о полку Игореве»  
в переводе Н. Заболоцкого).

*Или в переводе Д. Лихачева:  
То не сороки застрекотали —  
по следу Игоря едут Гзак с Кончаком.*

**Антитеза** (от греч. antithesis — противоположение) — стилистическая фигура, основанная на резком противопоставлении образов и понятий, которая осуществляется при использовании антонимов:

*Я телом в прахе истлеваю,  
Умом громам повелеваю;  
Я царь — я раб; я червь — я бог!* (Г. Державин).

Антитеза способствует особой выразительности речи:

*У времени есть цвет.  
Тона смешались зыбко.  
То жесткий. Как декрет.  
То мягкий. Как улыбка (С. Островой).*

**Инверсия** (от лат. *inversio* — перестановка, переворачивание) — стилистическая фигура, состоящая в нарушении общепринятой грамматической последовательности речи. Переставляя слова в произведении, авторы придают им своеобразный выразительный оттенок:

*Швейцара мимо он стрелой  
Взлетел по мраморным ступеням (А. Пушкин).  
На мысли, дышащие силой,  
Как жемчуг, низжутся слова (М. Лермонтов).*

*Я памятник себе воздвиг нерукотворный (А. Пушкин).*

В стихах:

*На холмах Грузии лежит ночная мгла;  
Шумит Арагва предо мною —*

А. Пушкин, рисуя южную летнюю ночь, при помощи инверсии создает интонацию раздумья и одновременно эмоциональной чуткости. Это и обуславливает особую музыкальность произведения.

Один из распространенных видов инверсии — постановка прилагательного после определяемого слова:

*Подруга дней моих суровых,  
Голубка дряхлая моя! (А. Пушкин).*

*Отделкой золотой блистает мой кинжал (М. Лермонтов).*

Используется инверсия и в прозе. Так, в «Старухе Изергиль» М. Горький выдвигает на первое место сказуемое:

*Было на свете сердце, которое однажды  
вспыхнуло огнем...*

*Жили на земле в старину одни люди...*

*Были это веселые, сильные и смелые люди...*

Ритмико-синтаксическая система рассказа ориентирована на народно-песенный строй.

**Риторические фигуры** (вопросы, обращения, восклицания) служат для того, чтобы сосредоточить внимание читателей на каком-либо явлении или предмете. Они ис-

пользуются для создания особой эмоциональности и выразительности.

Риторический вопрос (от греч. *rhotos* - оратор) – синтаксическая фигура, вопрос, который предполагает необходимость ответа самого задавшего. В стихотворении «Смерть поэта» М. Лермонтов обращает вопросы к врагам погибшего поэта:

*К чему теперь рыданья,  
Пустых похвал ненужный хор  
И жалкий лепет оправданья?  
Судьбы свершился приговор!*

Или в прозе:

*Опишу ли я эту бурю? Сумею ли? Нет и нет. Я не найду для нее на человеческом языке ни эпитетов, ни сравнений, ни уподоблений. Да и вообще ураган неопишуем (А. Куприн).*

В монологе Татьяны Лариной («Евгений Онегин») преобладают разговорные интонации. Она обращается с вопросами к собеседнику: «не правда ль?», «и что же?» «что в них?», «к чему лукавить?», но не ждет от него ответа. А в стихотворениях А. Арипова и Зульфий ставятся вопросы, которые автор обращает к самому себе:

*Но если песня – только отзвук боли,  
То как же люди выдержали боль? (А. Арипов).*

*Кто сказал, будто за сердце горе берет,  
Если женского счастья не ведает женщина?  
Нет, счастливой меня называет народ,  
И в стихах моих каждому счастье обещано!*

*(Зульфия).*

Риторическое восклицание проявляет страстную, горячую мысль, выражение волнений и страстей:

*О, когда б я мог забыть, что незабвенно!  
Причину стольких слез, безумств, тревог!*

*(М. Лермонтов).*

В. Белинский характеризует эту особенность лермонтовской лирики как «резко ощутительное присутствие мысли в художественной форме».

Риторическое восклицание служит усилению эмоционального напряжения:

*Уж не жду от жизни ничего я,  
И не жаль мне прошлого ничуть;  
Я ищу свободы и покоя!*

*Я б хотел забыться и заснуть! (М. Лермонтов).*

Риторическое обращение выполняет в основном в художественном тексте две функции – призывную и оценочную. Поэтому важно отметить, что многие обращения экспрессивны. А. Пушкин подчеркивает, что он очарован природой:

*Цветы, любовь, деревня, праздность,  
Поля! Я предан вам душой...*

Часто поэт использует оценочные обращения, обладающие ярко выраженной образностью. В стихотворении «Няне» автор включает в развернутое обращение перифразы:

*Подруга дней моих суровых,  
Голубка дряхлая моя!  
Одна в глуши лесов сосновых  
Давно, давно ты ждешь меня.*

А в стихотворении М. Цветаевой используется целый каскад обращений, что типично для устного поэтического творчества:

*Простите меня, мои горы!  
Простите меня, мои реки!  
Простите меня, мои нивы!  
Простите меня, мои травы!*

Риторические фигуры используются и в эпических произведениях:

*«Голубчик мой Варенька!*

*Я сегодня, ангельчик мой, много испытал впечатлений. Ах, голубчик мой, родная моя! Как вспомню теперь про вас, так все сердце изнывает! Отчего вы, Варенька, такая несчастная? Ангельчик мой! Да чем же вы-то хуже их всех?..*

В этом отрывке автор использует и риторические обращения и риторические восклицания и вопросы.

К поэтическим фигурам относим и **пропуск одного из членов** предложения. Эта фигура часто используется для того, чтобы придать речи особо энергичный характер. При

этом достигается особая выразительность. Пропущенный член предложения легко восстанавливается по смыслу.

*Вставайте,  
гигантским будильником Рим тарыхтит у виска.  
Взбивайте  
шипящую пену пушистым хвостом помазка.  
И — к Риму! (Е. Евтушенко).*

*Человеку надо мало:  
после грома —  
тишину.  
Голубой клочок тумана.  
Жизнь —  
одну  
И смерть  
одну (Р. Рождественский).*

**Бессоюзи** или **асиндетон** (от греч. asyndeton — несвязанное) придает речи сжатость, насыщенность, стремительность.

*Как пахнут ночи! Мокрым камнем, пристанью,  
пыльцой цветочной, мятою, песком... (Р. Казакова).*

*Сколько ликов у льда!  
Он бывает пустым, облегченным,  
Серым, сетчатым, перистым, мокрым, весенним, се-  
ченым,  
Черным, пильчатым, ржавым, дыханьем тепла  
омраченным,  
Мутным,  
Грозным,  
Слепым...  
С чем-то красным, внутри запеченным...  
(Н. Матвеева).*

**Многосоюзи** или **полисиндетон** (от греч. polysyndetos — многосвязное) — делает речь замедленной и выразительной:

*И божество, и вдохновенье,  
И жизнь, и слезы, и любовь (А. Пушкин).*

В прозе многосоюзи (чаще всего повторяющийся союз

и) может служить характеристикой людей недостаточно грамотных. В письме Савельича («Капитанская дочка» А. Пушкина) читаем:

*И лежал он в доме у коменданта, куда принесли мы его с берега, и лечил его здешний цирюльник Степан Парамонов; и теперь Петр Андреевич, слава богу, здоров, и про него кроме хорошего нечего писать.*

Завершая разговор о языке художественного произведения, вспомним высказывание В. Даля: «Богатство слов не составляет еще богатства языка; гибкость, плавность, выразительность и вразумительность, разнообразие, наконец, удобное согласование живого слова с понятием умственного языка — вот что необходимо» (В.И. Даль. ПСС, т. X, 1897, с. 548) — и подчеркнем, что при анализе языка художественного произведения необходимо знать эпоху, в которую жил и творил писатель; разговорную речь описываемой эпохи, а также словарный фонд национального языка.



## ГЛАВА X

### СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Всякое произведение поэтического искусства представляет сложное взаимодействие многих факторов. Особое значение здесь имеет система организации речи. Таких систем две – стихи и художественная проза. Каждая из них имеет свои специфические черты. Художественная **проза** – система образно-выразительной речи, которая сохраняет порядок развертывания обычной разговорной речи.

В эпических произведениях воссоздаются события, протекающие во времени и пространстве. В них повествуется о событиях в жизни персонажей и их поступках.

**Стихи** – образно-выразительная система речи, основанная на художественном использовании в ней возможностей ритма. Следовательно, стихотворная речь – это речь ритмически организованная.

**Ритм** (гр. *rhythmos* – соразмерность, стройность) – это порядок, гармония, равномерное повторение каких-либо явлений. Ритмично движется время: чередуются день и ночь, времена года. Ритмично бьется сердце. Ритмичны движения в танце.

И человек, его организм и сознание откликается на всякое проявление ритмичности. И постепенно человеческая речь тоже становится ритмически организованной. Ритмичной может быть и художественная проза. Но высшую степень такой организованности заключают в себе стихи.

Лирические произведения, как правило, написаны стихами. Хотя есть и исключения – «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева. А в прозаических произведениях мы встречаемся с лирическими отступлениями, которые

воспринимаются нами как эмоциональная беседа писателя с читателем. Ритм поэзии организует хаос языка, сообщая ему стройность. **Стихотворный ритм – периодическая повторяемость соизмеримых речевых отрезков.** Ритм в стихе является смысловозначающим элементом.

В стихотворной речи ритмически соразмерны стихи, то есть стихотворные строки. Членение речи на стихи в поэтическом произведении нередко отличается от грамматических закономерностей. Стихи могут совпадать с предложениями:

На холмах Грузии лежит ночная мгла (А.С. Пушкин);  
Выхожу один я на дорогу (М.Ю. Лермонтов).

Иногда в одном стихе мы видим два предложения:

Морозно. Равнины белеют под снегом (Н.А. Некрасов).

Но чаще несколько стихов составляют одно предложение:

*О доблестях, о подвигах, о славе  
Я забывал на горестной земле,  
Когда твое лицо в простой оправе  
Передо мной сияло на столе. (А. Блок).*

В некоторых лирических произведениях одно предложение заканчивается, а другое начинается в середине стиха. Приведем пример из произведений Омара Хайяма:

*Мир я сравнил бы с шахматной доской:  
То день, то ночь. А пешки? Мы с тобой*

Хорошую иллюстрацию находим и у Н.А. Некрасова:

*Тебя уж нет! На жизненной стезе  
Оставив след загадочный и странный,  
Являясь ангелом в грозе  
И демоном у пристани желанной –  
Погибла ты...ты сладить не могла  
Ни с бурным сердцем, ни с судьбою...*

Исходным материалом для ритмического строения стиха, по справедливому утверждению Г.Л. Абрамовича, являются слоги. Но они сами по себе «не представляют еще ритмических единиц». Соразмерность стихов определяется не грамматическими средствами, не одинаковым количеством в них слогов. Единство стиха проявляется на метрическом, интонационном, синтаксическом и смысловом уровнях. Вчитываясь в строки:

*Плачут вербы, шепчут тополя (С. Есенин);  
Спит земля в сияньи голубом (М.Ю. Лермонтов),*

можно убедиться, что ритмико-фонологическое единство стиха создает и нерасчленимость его смыслового единства. Однако организация этого материала отличается в силу своей специфики в произведениях различных времен и различных народов.

Ритмически организация стихотворной речи может быть основана на разных принципах, поэтому существует довольно много различных систем стихосложения.

### **Античное (метрическое) стихосложение**

одна из первых систем европейской поэзии. Первые сведения о ней относятся к VIII – VI в.в. до нашей эры. Она возникла в Древней Греции, а позднее – в III веке до нашей эры - она перешла в римскую литературу. Греческий и латинский языки характеризовались долготой и краткостью гласных звуков. Единицей долготы в античном стихосложении служила мора – единица времени, нужного для произнесения краткого слога. Произнесение долгого слога равнялось двум морам. Графически краткий слог обозначается при помощи знака V, а долгий слог – при помощи знака -. Однотипные сочетания долгих и кратких слогов, повторяясь одинаковое число раз, образовало стихи.

Основными ритмическими элементами античного стиха являлись стопы – сочетания долгих и кратких слогов, а число раз, которое они повторялись в стихе, называлось **метром** или **размером**. Античное стихосложение знало около тридцати видов стоп. Пять из них впоследствии перешли в русское стихосложение – хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест. Назовем некоторые стопы античного стихосложения: хорей, или трохей (-V) – двусложная стопа из трех мор, состоящая из одного долгого и одного краткого слогов. Долгий слог здесь предшествует краткому.

**Ямб** (V-) – двусложная стопа из трех мор, в которой краткий слог предшествует долгому.

**Трибрахий** (VVV) – трехсложная стопа из трех мор, состоящая из трех кратких слогов.

**Пиррихий (VV)** – двусложная стопа из двух мор, состоящая из двух кратких слогов.

**Сpondeй (— —)** – двусложная стопа из 4 мор, состоящая из двух долгих слогов.

**Дактиль (-VV)** – трехсложная стопа из четырех мор, состоящая из одного долгого и двух кратких слогов; в дактиле один долгий слог стоит перед двумя краткими.

**Амфибрахий (V-V)** – трехсложная стопа из четырех мор, состоящая из двух кратких слогов и одного долгого, находящегося между двумя краткими.

**Анапест (VV-)** – трехсложная стопа из четырех мор; в анапесте один долгий слог находится после двух кратких.

В античном стихосложении существовала возможность замены одних стоп другими с равным количеством мор.

Например, стопа спондея могла заменить стопы дактиля, амфибрахия или анапеста, т. к. эти стопы имели одинаковое число мор- 4. Подобные замены использовались для разнообразия ритмики стиха.

В многостопные стихи вводилась цезура – словораздел в стихе, ритмическая пауза, которая делила стих на два равных друг другу полустихия. Обычно цезура приходилась на середину стопы. Она обозначается знаком //.

Количество и состав стоп определяли стихотворные размеры или метры, среди которых особо следует отметить гекзаметр, пентаметр и триметр.

В античной литературе гекзаметр был основным размером эпоса, идиллии, сатир, посланий. Гекзаметром написаны произведения Гомера «Илиада» и «Одиссея»; «Энеида» Вергилия, «Метаморфозы» Овидия и многие другие произведения.

Гекзаметр в античном стихосложении - это шестистопный стих, в 1 – 4 стопах которого дактиль(-VV) может заменяться спондеем (— —). Цезура в гекзаметре обычно делит стих по третьей стопе. Первые пять стоп в гекзаметре дактилические, а последняя – хорейическая.

Схема гекзаметра: -VV-VV-//VV-VV-VV-V

Цезура в гекзаметре чаще всего вводилась после долгого слога третьей дактилической стопы. Но иногда она переносилась в другую часть стопы, т. к. ее точное место в гекзаметре не устанавливалось.

При анализе следует учитывать, что разделение стоп обозначается знаком /, а цезура – //.

Сердцем ликуя и радуясь, вверх побежала старушка  
Весть принести госпоже, что желанный супруг возвра-  
тился.

(Н. И. Гнедич, перевод «Одиссеи»)  
-VV-VV-//VV-VV-VV-V  
-VV-VV-//VV-VV-VV-V

Особо отметим, что образцы русского гекзаметра сконструировал М. Ломоносов, но сам он практически не пользовался этим размером.

Большой вклад в разработку гекзаметра внес В. Третьяковский, за ним – А. Радищев, В. Кюхельбекер, А. Дельвиг и переводчики гомеровского эпоса Н. Гнедич и В. Жуковский.

«Испытание гекзаметром» было в свое время для русских поэтов важным показателем их версификационного мастерства. Еще М. Ломоносов отмечал, что гекзаметр «рифмы не терпит». Читаем у П. Катенина:

*Павел, сын Александров, из роду Катениных. Честно  
Отжил свой век, служил Отечеству верой и правдой,  
В Кульме бился на смерть, но судьба его пощадила;  
Зла не творил никому и мене добра, чем хотелось.*  
-V/-VV/-//VV/-VV/-VV/-V

Довольно часто применялся в античной поэзии и пентаметр – дактилический стих, образующийся при удвоении первого полустишия гекзаметра. Иными словами, пентаметр состоит из двух полустиший, каждое из которых состоит из двух дактилических стоп и одного долгого слога в конце. Схема пентаметра:

-VV-VV-//VV-VV-

В отличие от гекзаметра цезура в пентаметре прикреплена к определенному месту: пауза всегда делается после первого долгого дополнительного слога и делит стих на два равных полустишия.

Впрочем, «самостоятельного применения пентаметр не имел и употреблялся лишь в чередовании с гекзаметром, образуя так называемый элегический дистих – размер греческих и латинских элегий и эпиграмм.

Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеня.  
 Феб, увидев ее, страстью к ней воспылал (А. Пушкин).

-VV/-VV/-VV/-VV/-VV/-V  
 -V/-VV/-//V/-VV-

В данном примере первый стих – гекзаметр шестистопный дактиль с женским окончанием, второй – пентаметр – тоже шестистопный дактиль, но с пропуском двух кратких слогов третьей стопы с мужским окончанием.

Широко использовался в античном стихосложении и **триметр** – стих, который состоял из трех метрических единиц – стоп или диподий. Диподия – двойная стопа с ритмическим ударением на второй стопе в античных ямбических и хорейских метрах. При измерении стиха диподиями двустопный ямб или хорей назывался монометром, четырехстопный – диметром, шестистопный – триметром, восьмистопный – тетраметром. В античном стихосложении наиболее распространен был шестистопный ямб, в котором цезура не закреплялась на определенном месте. Ямбические стопы могли заменяться спондеем (в комедии – на всех стопах, кроме последней, в трагедии – только на нечетных). Триметр – это стих трагедий и комедий.

Схема триметра:

V-/V-/V-//V-/V-/V-

Пример:

*О Зевс, верховный, Зевс вершитель, сам сверши,  
 О чем молю. Вспомни, что судил свершить.*

V-V-V//V-V-V-

V-V-//V-V-V-V-

В русском стихосложении триметр передается чаще всего шестистопным ямбом с дактилическим окончанием.

Пример:

*Подземный Гермий, ты, что власть отца блюдешь,  
 Спасителем явись мне и помощником!*

V- /V- /V- /V- /V- /V-

V-//VV/V-//VV/V-//VV

Античное (метрическое) стихосложение было неразрывно связано с музыкой. Сам принцип чередования долгих и кратких слогов в стихе сближал поэзию с музыкой.

Позже эта связь разрывается, сохраняясь только в произведениях устного народного творчества.

**Тонический стих.** Согласно широко распространённому, но необоснованному мнению, поэзия в русской литературе возникла сравнительно поздно-лишь во второй половине XVIII века. В ту пору на Руси появились силлабические стихи, или вирши равносложные рифмованные строки. Этого мнения придерживаются А. Илюшин (Русское стихосложение, 1988), И. Еремин (Лекции по древней русской литературе, 1968), А. Панченко (Русская стихотворная культура XVIII, 1973). Но по утверждению Н. Маркова (Русский стих XVII века. — В кн.: Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития, 1985), уже в конце XVI века начался оживлённый обмен литературным опытом. И ещё: Н. Попов говорил о влиянии стихов Г. Смотрицкого в Московской Руси. И опять доводы Н. Маркова: «Ведь для того, чтобы в Московской Руси какая-то группа лиц могла заинтересоваться стихотворными опытами Г. Смотрицкого, надо было, чтобы эта группа сама ранее и систематически занималась проблемами стихосложения, иначе никакие бы стихи... ее не заинтересовали» Отсюда вывод: опыт у русских стихотворцев был основан на опыте народного стиха, стиха раешного, т.е. неравносложного, с разнообразной рифмовкой. Кроме того, в первой половине XVII века силлабических стихов еще не писалось, а «зарю истории русской поэзии» следует, несомненно, считать именно начало XVII века.

Русское народное стихосложение — стройная система ритмической организации поэтической речи. Эта система в полной мере соответствует задачам устной поэзии. В отличие от античного стихосложения в русском языке произнесение слогов характеризуется не степенью их длительности, а их ударностью или безударностью.

**Тоническое стихосложение** — это система, в которой ритмичность достигается чередованием ударных слогов с безударными. Тоническое стихосложение свойственно стихам с подвижным ударением (русский, немецкий, английский и др.). Общелитературным народный стих (иногда его называют ударником, акцентным стихом, чисто

тоническим) не стал. Он остается уделом поэзии, ориентированной на фольклор. К нему обращались В. Тредиаковский, А. Пушкин, М. Лермонтов – в XVIII-XIX вв., В. Маяковский, М. Цветаева, А. Ахматова – в XX веке. Наиболее распространен былинный стих – трехударный стих с постоянным ударением на третьем от конца стиха слого:

У нас-то было в Московском государстве  
 Строена была палатушка белокаменная,  
 Белокаменная палатушка грановитая,  
 Крытая палатушка жестью белою,  
 Изукрашена палатушка медью красною...  
 («Алеша Попович»).

Схема этих стихов:	Ударные слоги:
VVV- VV- VVV- V	4,7,11
VVVVV- VVVV VVV	1,7,12
VV VVVV- VVVV VV	3,8,13
VVV – VVVV- VV	1,5,10
VV – VVV VV- VVVV	3,7,10

В каждом стихе по три ударения. Таким образом, былина написана трехударным тоническим стихом.

Обратимся к произведениям, написанным в XX веке. Для них более характерны 4 ударения:

Имя твое – ах, нельзя!  
 Имя твое – поцелуй в глаза,  
 В нежную стужу недвижных век.  
 Имя твое – поцелуй в снег.  
 Ключевой, ледяной, голубой глоток.  
 С именем твоим сон глубок.

(М. Цветаева. "Имя твое – птица в руке...")

Схема этих стихов:	Ударные слоги:
VV V	1,4,5,7
VV - VV V -	1,4,7,9
VV - VV V	1,4,7,9
VV VV	1,4,7,8
VV VV - V V - V	3,6,9,11
V VV V	1,5,6,8

Как видим, в каждом стихе по 4 ударения. Это стихотворение написано четырехударным тоническим стихом.

Наиболее характерные признаки тонического стиха:



здесь нет деления на стопы и нет определенного размера; количество слогов в стихах различное (в первом примере: в первом и четвертом стихах по 12 слогов, во втором и третьем – 15; во втором примере: в первом стихе – 7, во втором и третьем – 9, в четвертом и шестом – 8, в пятом – 11); безударные слоги располагаются беспорядочно; в каждом стихе одинаковое число реально существующих ударений, и налицо их вольное расположение. И все же здесь налицо ритмическая организация стиха, основанная на соизмеримости количества ударных слогов в стихах.

В русской поэзии обращение к традиции народного тонического стиха встречалось редко. На смену ему вскоре пришел силлабический стих, по существу своему не соответствовавший грамматическому строю русского языка.

**Силлабическое стихосложение** – система, основанная на соизмеримости стихотворных строк по количеству слогов в них (изосиллабизм). Силлабические стихи состоят из четырех, пяти и более слогов. Эта система присуща языкам с постоянным ударением, прикрепленным к определенным слогам в слове: в чешском – к первому слогу, в польском – к предпоследнему, во французском и в турецких языках – к последнему. И поэтому в этих языках до сих пор преобладает силлабическая система стихосложения.

Силлабические стихи («сложники») в России возникают во второй половине XVII века. У их истоков в истории русского стихосложения стояли Симеон Полоцкий и монах Ново-Иерусалимского монастыря Герман, а завершают его разработку в XVIII веке В.Третьяковский и А.Кантемир. Размер в силлабических стихах определяется количеством слогов в них.

Наиболее распространенными размерами силлабики являются одиннадцати- и тринадцатисложники, которым в литературоведческой науке уделяется наибольшее внимание. В «длинных» стихах (свыше 8-сложных, но чаще 11- и 13-сложных) устанавливается цезура, разбивающая стих на полустишия. Это способствует, хоть и в малой степени, ритмической упорядоченности. А. Кантемир требовал обязательно делать ударным пятый слог в 11-слож-

нике и седьмой слог – в 13-сложнике. Он же намечает тенденцию к обязательной ударности предпоследнего слога в стихе и видит в этом тоже существенный фактор ритмизации. На остальные слоги ударения падали беспорядочно.

Уме незрелый, // плод недолгой науки!  
 Покойся, не понуждай // к перу мои руки:  
 Не писав летящи дни // века проводи  
 Можно и славу достать, // хоть творцом не слыти.

(Кантемир. На хулящих учения к уму своему).

V - V V - V // V - V V V  
 V - V V V V // V - V V  
 V V V - V- // V V V V  
 V V V- // V V V - V

В этих стихах легко заметить, что ударения расположены свободно, но есть некоторое сходство в их расположении внутри строк.

Цезура вводится после седьмого слога, и в конце первых полустиший – ударение обязательно. Для силлабических стихов характерны женская рифма (т. е. ударения приходится на предпоследний слог) и парная (или смежная) рифмовка (о рифме см. ниже). Именно беспорядочность расположения ударных и безударных слогов впоследствии дала повод говорить о ритмической несостоятельности русского силлабического стиха, высказывалось мнение о несоответствии силлабики особенностям русского языка, в котором ударение подвижно и ударные слоги резко противопоставляются безударным. И вскоре эта система была «отменена» реформой Тредиаковского-Ломоносова.

И они были правы – силлабика по сравнению с силлабо-тоникой выглядит нескладно, неуклюже. Но такой подход к проблеме, конечно, не вполне историчен. То, что сейчас кажется «недостатками», в свое время воспринималось совершенно иначе: ритм в те времена не производил впечатления «спотыкающегося».

После реформы, отменившей силлабическую систему, сложники все же иногда использовались в поэзии, чаще всего – в переводной. Наиболее продуктивной формой оказался 11-сложник, который применялся в переводах с

итальянского (сонеты Петрарки, «Божественная комедия» Данте), с польского, с казахского (Абай Кунанбаев).

Используется он и в наше время, несмотря на скептические суждения о том, что применять устаревший силлабический стих в переводах гениальной иноязычной силлабики – дело сомнительное. Практика стихотворного перевода свидетельствует о том, что силлабические сложники рано списывать в архив.

В 30-е годы XVIII века В. Третьяковский сделал первую попытку реформировать силлабическую систему. Он по-новому использовал в литературном стихе хореический ритм русских народных плясовых песен. Однако он не довел реформу до завершения, а лишь наметил ее пути и определил стилевые и ритмико-интонационные особенности нового стихосложения. Начатую работу довел до полного завершения М. Ломоносов, преобразовавший устаревшую силлабическую систему в силлабо-тоническую. И в этом – величайшая заслуга Ломоносова перед русской поэзией, ибо силлабо-тоническое стихосложение раскрыло такие огромные возможности, которые обусловили невиданный расцвет русской поэзии XX века.

**Силлабо-тоническое стихосложение.** Новое стихосложение, введенное В. Тредиаковским и М. Ломоносовым, с необычайной быстротой завоевало русскую поэзию. В 1735 году В. Тредиаковский издал «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», где он пытается упорядочить, привести в систему ритмику русской поэтической речи, предложив исходить из принципа ударности гласных. Возникли правила о чередовании в стихах ударных и неударных слогов.

Созданная В. Тредиаковским и М. Ломоносовым система стихосложения получила название силлабо-тонической, т.е. слога-ударной. Основной ритмической единицей стиха в силлабо-тонической системе является стопа – сочетание ударного слога с примыкающими к нему одним или двумя безударными. При этом в русской силлаботонике были «узаконены» пять основных размеров – два двусложных и три трехсложных хорей, ямба, дактиль, амфибрахий, анапест. По давней традиции и теперь ударные слоги обозначаются знаком -, а безударные слоги знаком V. Для наглядности А. Илюшин «прикрепляет» к каждому из пяти размеров соответствующую форму имени Иван:

ямб	хорей	дактиль	амфибрахий	анапест
V -	V	- V V	V - V	V V -
Иван	Ваня	Ванечка	Ванюша	Иоанн

Представление о пяти стихотворных размерах связывается с убеждением, что в силлабо-тоническом стихе строго соблюдается правильное чередование ударных и безударных слогов, хотя наблюдаются и некоторые исключения из этого правила. Об этом скажем несколько ниже.

Основные двусложные размеры – хорей и ямба.

**Хорей** (- V) – двусложная стопа с ударением на первом слоге. В стихе, написанном хореем, ударения падают на 1, 3, 5, 7 и т.д. слоги.

Тихой / ночью, / поздним / летом,  
 Как на / небе / звезды / рдеют,  
 Как под / сумрач/ным их / светом  
 Нивы / дремлю/щие / зреют.

(Ф. Тютчев)

- V / - V / - V / - V

Это стихотворение написано четырехстопным хореем.

**Ямб** (V -) – двусложная стопа с ударением на втором слоге. В стихе, написанном ямбом, ударения падают на 2, 4, 6, 8... слоги.

Друзья/мои,/прекра/сен наш/союз!  
Он, как/душа,/нераз/делим /и ве/чен –  
Неко/лебим,/свобо/ден и/беспе/чен,  
Срастал/ся он/под сень/ю друж/ных муз.

(А. Пушкин).

V / V / V / V / V

Это стихотворение написано пятистопным ямбом.

Очень важно указать на то, что кроме двух основных двусложных стоп (хорея и ямба) существуют еще две стопы-исключения – пиррихий и спондей.

**Пиррихий** (V V) – двусложная стопа, в которой пропущено ударение, которое легко восстанавливается при скандировании. Для иллюстрации этого явления обратимся к стихотворению А. Пушкина:

Рифма, звучная подруга  
Вдохновенного досуга,  
Вдохновенного труда,  
Ты умолкла, онемела,  
Ах, ужель ты улетела,  
Изменила навсегда!..

V/ V/ V V/ - V  
V V/ V/ V V/ V  
V V/ V/ V V/  
V V/ V/ V V/ V  
V/ V/ V V/ - V  
V V/ - V/ V V/ -

Как видим, перед нами стихотворение, написанное четырехстопным хореем. Во всех стихах здесь имеет место пиррихий.

А теперь о **спондее** (- -). Это двусложная стопа, в которой имеется сверхсхемное ударение. Безударный слог первой стопы стиха вытеснен ударным – таков спондей. Он придает стиху энергичный зачин.

Прах рюет и в крови шипят.

Швед, русский – колет, рубит, режет.

Бой барабанный, клики, скрежет,  
Гром пушек, топот, ржанье, стон.

-/V -/V -/V -  
-/V -/V -/V -/V  
-/V -/V -/V -/V  
-/V -/V -/V

Это четырехстопный ямб с использованием спондея. Поэма Пушкина «Полтава» написана ямбом, звучит плавно, размеренно, но, когда автору нужно придать дополнительную психологическую окраску, экспрессию, он использует спондей. Это четырехстопный ямб с использованием спондея. А затем поэт опять переходит к ямбу без спондея:

И смерть, и ад со всех сторон  
V-/V-/V-/V-

Особо подчеркнем, что ямб и хорей редко «перебивают» друг друга в пределах одного стихотворения так, чтобы вслед за стихом хорей шел стих ямба или наоборот. Но иногда такое все-таки бывает. Перед нами романс неизвестного автора периода декабризма:

Заалел восток,  
Зарей последней наслаждаюсь,  
Пусть свершится рок, -  
Ему без спора покоряюсь.

- V/ - V/ -	3-хстопный хорей
V -/ V -/ V -/ V -/ V	4-хстопный ямб
V/ - V/	3-хстопный хорей
V -/ V -/V V/ V -/ V	4-хстопный ямб

Здесь чередуются 3-хстопный хорей с 4-хстопным ямбом. Поэтому важно запомнить, что определение стихотворного размера нельзя производить по одному стиху. Но это, по утверждению исследователя А. Илюшина, редкость. А в целом, прав М. Ломоносов, утверждавший, что ямб и хорей «совсем друг другу противны» (т.е. противоположны).

**Трехсложные размеры** – дактиль, амфибрахий и анапест.

**Дактиль** (- V V) – трехсложная стопа с ударением на первом слоге. Ударения в стихах, написанных дактилем, падают на 1, 4, 7, 10... слоги. Для наглядности проанализи-

зируем фрагмент из стихотворения М. Лермонтова «Тучи»  
 Тучки небесные, вечные странники!  
 Степью лазурною, цепью жемчужною  
 Мчатся вы, будто, как я же, изгнанники,  
 С милого севера в сторону южную.

V V/ V V/ V V/ V V  
 V V/ V V/ V V/ V V  
 V V/ V V/ V V/ V V  
 V V/ V V/ V V/ V V

Это стихотворение написано четырехстопным дактилем.

Часто обращался к дактилю и Н. Некрасов. Причем он разрабатывал вольные, разностопные его формы. Особый интерес в этом отношении представляет его поэма «Мороз, Красный нос»:

Долго меня продержали –  
 Схимницу сестры в тот день погребали.  
 Утренняя шла,  
 Тихо по церкви ходили монашины,  
 В черные рясы наряжены.  
 Только покойница в белом была.

V V/ - V V/ V  
 V V/ V V/ V V/ V  
 V V/  
 - V V/ - V V/ - V V/ - V V  
 V V/ V V/ V V/  
 - V V/ - V V/ - V V/ -

В каждом из этих шести разностопных стихов количество слогов ни разу не повторяется. Количество стоп – 3, 4, 2, 4, 3, 4. До Н. Некрасова использование вольных дактилей не проявлялось. В русской поэзии XIX века не были популярны и двустопные дактили, которые часто встречаем в творчестве этого поэта.

**Амфибрахий** (V - V) – трехсложная стопа с ударением на втором слоге. В стихах, написанных амфибрахийем, ударения падают на 2, 5, 8, 11... слоги. Для наглядности приведем фрагмент из стихотворения Н. Некрасова:

Нет глубже, нет слаще покоя,  
 Какой посылает нам лес,

Недвижно, бестрепетно стоя

Под холодом зимних небес.

V – V/ V – V/ V – V

V – V/ V – V/ V –

V – V/ V – V/ V – V

V – V/ V – V/ V –

Это трехстопные амфибрахии.

**Анапест** (V V) – трехсложная стопа с ударением на третьем слоге. В стихах, написанных анапестом, ударения падают на 3, 6, 9, 12... слоги.

Неужели за годы страдания

Тот, кто столько тобою был чтим,

Не пошлет тебе радость свидания

С погибающим сыном твоим?

V V -/ V V -/ V V -/ V V

V V -/ V V -/ V V –

V V -/ V V -/ V V -/ V V

V V -/ V V -/ V V –

Это трехстопные анапесты.

В отличие от двухсложных размеров, трехсложные размеры часто совмещаются в границах одного произведения. Сочетания стихов, написанных разными стопами, образуют т.н. **свободный силлабо-тонический стих**. Эта особенность проявилась уже в поэзии XVIII века. Так, стихотворение Г. Державина содержит трехстопные амфибрахии:

Ты часто по воздуху вьешься

V – V/V – V/V – V;

и трехстопные дактили:

Летняя гостья, певичка

V V/ - VV/ - V

и трехстопный анапест:

Колокольчиком в воздухе бьешь

V V -/ V V -/ V V –

Аналогичные ритмические ходы получили большее распространение в XIX веке. Например, в «Русалке» М. Лермонтова удачно сочетается амфибрахий с анапестом:

Русалка плыла по реке голубой,

Озаряема полной луной...

V – V/ V – V/ V – V/ V –



V V -/ V V -/ V V -

В первом стихе перед нами четырехстопный амфибрахий, во втором – трехстопный анапест. Эта особенность наиболее ярко проявляется в поэзии Н. Некрасова.

В поэзии XIX века встречаются случаи соседства стихов, написанных двусложными размерами, со стихами, написанными трехсложными размерами. Обратимся к стихотворению Н. Добролюбова «Оптический обман», в котором нечетные стихи – хореические, а четные – дактилические:

Весь изнеможенный, утрудившийся  
Зноем палящим и долгим путем,  
На песок упал он раскалившийся  
В страхе, в отчаяньи робком, немом.

V/ V V/ V/ V V/ V/ V  
V V/ V V/ - V V/ -  
V V/ V/ V/ V V/ V/ V  
V V/ V V/ V V/ -

А в стихотворении Ф. Тютчева «Silentium» ямбические стихи сочетаются со строками, написанными амфибрахийем:

Молчи, скрывайся и таи  
И чувства и мечты свои.  
Пускай в душевной глубине  
Встают и заходят оне  
Безмолвно, как звезды в ночи:  
Любуйся ими – и молчи.

V-/V-/V-/V-  
V -/ V -/ V -/ V -  
V -/ V -/ V -/ V -  
V - V/V - V/V -  
V - V/ V - V/ V -  
V-/V-/V-/V-

Здесь налицо четырехстопный ямб и трехстопный амфибрахий.

Наряду со свободным силлабо-тоническим стихом существует еще **вольный стих** – сочетание стихов с различным количеством стоп в них. (Мы уже говорили об использовании вольных дактилей в творчестве Н. Некрасо-

ва). Примером такой формы может служить также стихотворение М. Лермонтова «Поэт», в котором чередуются стопы 6-стопного и 4-стопного ямба.

Отделкой золотой блистает мой кинжал;  
Клинок надежный, без порока;  
Булат его хранит таинственный закал –  
Наследье бранного порока.  
V -/ V -/ V -/ V -/ V -/ V –  
V -/ V -/ V -/ V -/ V  
V -/ V -/ V -/ V -/ V -/ V –  
V -/ V -/ V -/ V -/ V

Разностопным ямбом написаны комедия А. Грибоедова «Горе от ума», стихотворение М. Лермонтова «Бородино», стихотворения А. Пушкина «Обвал», «На холмах Грузии» и другие.

**Белый стих** – нерифмованный стих в силлабическом и силлабо-тоническом стихосложении. В России впервые был использован в силлабическом стихосложении А. Кантемиром, а в силлабо-тоническом – М. Ломоносовым. В XIX веке в лирике А. Пушкина («Вновь я посетил») и М. Лермонтова («Слышу ли голос твой») мы встречаемся с блестящими образцами белого стиха:

...вновь я посетил  
Тот уголок земли, где я провел  
Изгнанником два года незаметных  
- / V V / V –  
V V / V - / V -/ V -/ V –  
V -/ V V / V -/ V V / V -/ V

Перед нами образец белого (нерифмованного ямбического) стиха.

В русской поэзии заметное место занимает и **верлибр** (свободный стих) – стих, не имеющий метра и рифмы. Он отличается от прозы только делением на стихи. В современной поэзии верлибр встречается довольно часто – в произведениях А. Блока, В. Солоухина, Е. Винокурова, Л. Мартынова и других русских поэтов.

Она пришла с мороза,  
Раскрасневшаяся,  
Наполнила комнату  
Ароматом воздуха и духов,

Звонким голосом  
И совсем неуважительной к занятиям  
Болтовней.

(А. Блок. Она пришла с мороза...)

Или:

Сколько ни говорите о печальном,  
Сколько ни размышляйте о концах и началах,  
Все же, я смею думать,  
Что вам только пятнадцать лет.  
И потому я хотел бы,  
Чтобы вы влюбились в простого человека,  
Который любит землю и небо  
Больше, чем рифмованные и нерифмованные  
Речи о земле и о небе.

Силлабо-тоническое стихосложение господствовало на протяжении всего XIX века. В конце XIX – начале XX столетия в русской литературе начинает ощущаться острая потребность в новых ритмах, в новых художественных решениях. В стихосложении этого времени наблюдалось множество экспериментов. Особенно много интересного и новаторского внесли в ритмику русской поэзии поэты-символисты. Именно они вновь вводят **дольник** – вид стиха, основанный на соизмеримости ритмических групп неравного слогового состава. Наиболее приемлемым считаем терминологическое обозначение этого типа стиха, введенное С. Бобровым: в основе дольника лежит классический трехсложный стих, в котором пропускаются слоги (чаще безударные), которые заменяются паузой и легко восстанавливаются при скандировании. Дольник как пропуск слога в трехсложных размерах находим уже в поэзии В. Жуковского, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, А. Фета. Однако эта стихотворная форма в поэзии XIX века – явление все же эпизодическое. И только начиная с творчества А. Блока, дольник становится устойчивым достоянием русской поэзии. Обратимся к стихотворению Марины Цветаевой, которое наиболее ярко характеризует эту форму стихосложения:

Вот опять окно,  
Где опять не спят.  
Может, пьют вино,

Может, так сидят.

V V -/ (V) V -

V V -/ (V) V -

V V -/ (V) V -

V V -/ (V) V -

Это дольник на основе двустопного анапеста.

Существует широко распространенное мнение, что различные стихотворные размеры служат для выражения различных переживаний поэта. Так, ямб и анапест якобы используются для выражения сильных переживаний – радости, гнева, силы; хорей и дактиль для передачи «мягких» переживаний: грусти, нежности, задумчивости; амфибрахий же предназначается для неторопливых, серьезных стихотворных произведений. Но данная точка зрения спорна. Многие известные исследователи справедливо считают, что при анализе произведения нужно учитывать то, что раскрытию содержания стихотворения способствует «не размер сам по себе, а ритмический строй стихотворения».

**Клаузула.** Вспомогательным ритмическим элементом стиха является **клаузула** – ограничитель стиха. С латинского языка «клаузула» переводится как заключение, т.е. конечная стопа, заключительные слоги стиха. Прежде всего, следует учитывать общее условие: для всех стихов, с рифмой или без рифмы, их ограничителем является клаузула – понятие более широкое, чем рифма. Клаузулы обычно состоят из одного, двух или трех слогов. Всякая клаузула начинается с последнего ударения в стихе (ударение включается в состав клаузулы обязательно). **Мужская клаузула** – последнее ударение в стихе – это односложная клаузула:

Старик! Я слышал много раз

V -/ V -/ V -/ V -

В стихе размер – четырехстопный ямб.

Итак, последняя ямбическая стопа всегда будет мужской клаузулой, как и стопа анапеста.

Тот, кто столько тобою был чтим

V V -/ V V -/ V V -

Вот другой пример.

Помнишь, с алыми краями

V/ V/ V V/ V

Двусложная клаузула имеет ударение на предпоследнем слоге и называется **женской**. Отсюда вывод: если последняя стопа хорейская, то клаузула – женская. В стихах, написанных амфибрахием, ударение тоже на втором слоге от конца.

Нигде так глубоко и вольно

Не дышит усталая грудь...

V – V/ V – V/ V – V

V – V/ V – V/ V –

Клаузула здесь двусложная, с ударением на втором слоге от конца стиха; это женская клаузула.

Трехсложная клаузула, имеющая ударение на третьем слоге от конца стиха называется **дактилической**.

Тучки небесные, вечные странники

VV/ V V/ VV/ V V

Дактилическая клаузула свойственна стихам, написанным дактилем. Но бывают исключения.

Вот пример из стихотворения Н. Никитина “Пахарь”, написанного хореем:

Солнце за день нагулялося

V/ - V/ - V/ - V/ V

Как видим, четвертая стопа – это хорей с лишним слогом, образующий дактилическую клаузулу.

Следует иметь в виду: для песенной поэзии (произведения А. Кольцова, Н. Никитина) характерна дактилическая клаузула.

**Рифма.** Знаменитый писатель, философ и поэт, филолог и музыковед Абдурахман Джамии был мастером изящной формы в прозе и стихах. Ему принадлежат такие прекрасные слова об эстетической роли поэзии, ее воздействии на чувства и разум читателей:

Когда стихи сияют совершенством,

Они дарят читателя блаженством.

И если в совершенные формы облачаются глубокие мысли, богатое содержание, волнующая экспрессия, то произведение поражает нас своей значимостью и свежестью. Этому во многом способствует сложное многообразие рифмы.

**Рифма** — созвучие окончаний нескольких стихов (клаузул). В силлабо-тоническом стихосложении рифма становится мощным словесно-образным средством поэтической речи. Она способствует выделению основного, наиболее важного в поэтической речи. По мнению В. Маяковского, “рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе” (Маяковский В.). Именно поэтому он всегда ставит “самое характерное слово в конце строки” и достает “к нему рифму во что бы то ни стало”

По способу образования различаются следующие виды рифм: **мужская** — с ударением на последнем слоге в стихах (труды руды); **женская** — с ударением на предпоследнем слоге в стихах (молчалива боязлива); **дактилическая** — с ударением на третьем слоге от конца стихов (студентами — моментами); **гипердактилическая** — с ударением на четвертом — пятом слоге от конца стихов (обучающие — размещающие, развевающиеся — улыбающиеся).

Поэты часто сочетают различные виды рифм: в стихотворении “Поэт” М. Лермонтова сочетаются мужская (кинжал закал) и женская (порока востока) рифма.

*Отделкой золотой блистает мой кинжал;  
Клинок надежный, без порока;  
Булат его хранит таинственный закал —  
Наследье бранного востока.*

В некоторых стихотворных произведениях используются рифмы одного вида. Так, в стихотворении А. Пушкина “Обвал”, в поэме М. Лермонтова “Мцыри” употребляется только мужская рифма; в стихотворении А. Блока “Темная, бледно-зеленая” — дактилическая рифма:

*Темная, бледно-зеленая  
Детская комнатка.  
Нянюшка бродит сонная.  
“Спи, мое дитяtko”.*

В стихотворении А. Блока “Темно в комнатах и душно” — женская рифма:

*Темно в комнатах и душно —  
Выйди ночью — ночью звездной,*

*Полюбуйся равнодушно,  
Как сердца горят над бездной.*

По звучанию клаузул рифмы делятся на точные и неточные. **Точная рифма** — обязательное созвучие в стихах последних ударных гласных и следующих за ними звуков (полей — скорей). Если же перед ударным звуком оказываются созвучные согласные, то мы имеем дело с **богатой рифмой** (природа — народа). Точная и богатая рифма очень распространена в русской поэзии. Гораздо реже встречаются так называемые **глубокие** рифмы, когда перед последним ударным звуком будет созвучен еще один слог или более (по воротам — поворот там). Бывают и отклонения от точной рифмы. Это — **диссонанс** (или **консонанс**) — совпадение согласных звуков при несозвучии ударных гласных (стена-стеною).

В рифме могут частично или полностью не совпадать согласные звуки, и рифма держится лишь на совпадениях гласных. Причем ударный гласный должен совпадать обязательно. Такое явление называют **ассонансом** (мелко — человеком; житель — разложите; фитиль — лежит). Особый интерес представляет **составная рифма** (копейка — попей-ка; от бога я — мифология; мало горя им — категория; клокочет — не хочет, все то же — боже).

А вот примеры неравносложной рифмы из стихотворения В. Маяковского “Любовь”:

Четвертый — герой десятка сра/жений — женская клаузула  
так, что любо-/дорого — дактилическая клаузула  
бежит в перепуге от туфли/жениной, —дактилическая клаузула  
простой туфли Мос/торга — женская клаузула

Здесь мы видим, как свободно рифмуются женская клаузула с дактилической.

Часто поэты создают рифмы путем сочетания различных частей речи (тревожит — быть может, не пой — ночной, груди — не буди, сила — покорила, вновь — любовь, вздох — врасплох, для них — в сей миг).

Обратим внимание еще на один момент. До сих пор мы говорили о рифме как о регулярном созвучии стиховых концовок. Но рифма может быть и начальной, и внутренней, т.к. в стихотворении не исключено рифмование ка-

кого-либо одного слога с любым другим слогом. В отрывке из баллады В. Бенедиктова “Засада” читаем:

*Из беседки садовой воевода суровый,  
Задыхаясь, в свой замок вбежал.  
Вот жены его ложе. Дернул полог он: что же?  
Ложе пусто – и пан задрожал.*

Здесь все нечетные строки содержат внутреннюю рифму: в них шестой-седьмой слоги созвучны тринадцатому-четырнадцатому, причем эта рифма – постоянно женская.

Можно рифмовать и начала строк:

*Нежной поступью надвьюжной,  
Снежной россыпью жемчужной...*

Здесь перед нами все три вида рифмы: начальная, внутренняя и концевая.

Можно рифмовать конец первой строки с началом следующей:

*Угрюмый вождь скосил глаза,  
И за решеткой, четкой...*

Можно рифмовать конец первой строки и конец второй одновременно с последним словом третьей или четвертой строки:

*Среди ученых шеренг  
еле-еле  
в русском стихе разбирался Шенгели.*

Встречаются и такие примеры:

*Да кто ж она? Жена моя.*

Создание необычных рифм не является самоцелью авторов. В противном случае работа над стихотворным произведением приобретает формалистический характер, а само произведение обесценивается как в художественном, так и в идейном отношении.

В русской поэзии, помимо видов рифм, нужно различать и **способы рифмовки**. Наиболее распространенными являются три способа: смежная, перекрестная, кольцевая. (В дальнейшем обратите внимание на то, что заглавная буква обозначает женскую рифму, а прописная – мужскую рифму).

**Перекрестной** называется рифмовка первого стиха с третьим, второго – с четвертым. Схема перекрестной рифмовки в четверостишии: абаб, например:



*Итак, она звалась Татьяной. (А)*  
*Ни красотой сестры своей, (б)*  
*Ни свежестью ее румяной (А)*  
*Не привлекла б она очей. (б)*

Здесь в нечетных стихах рифмы женские, в четных — мужские.

**Смежной или парной** называется рифмовка непосредственно следующих друг за другом стихов. Схема смежной рифмовки в четверостишии: аабб:

*Дика, печальна, молчалива, (А)*  
*Как лань лесная, боязлива, (А)*  
*Она в семье своей родной (б)*  
*Казалась девочкой чужой. (б)*

Здесь в первом и втором стихах — рифмы женские, в третьем и четвертом — мужские.

**Кольцевой** называется рифмовка, при которой сочтается первая строка с четвертой, а вторая — с третьей. Схема кольцевой рифмовки в четверостишии: абба:

*Она ласкаться не умела (А)*  
*К отцу, ни к матери своей; (б)*  
*Дитя сама, в толпе детей (б)*  
*Играть и прыгать не хотела. (А)*

В первом и четвертом стихах — женские рифмы, во втором и третьем — мужские.

**Сплошной** называется рифмовка всех четырех стихов. А единая рифма для всей строфы называется **моноритмом**. Чаще всего она применяется в целях сатиры, иронии или юмора. Например, стихотворение «Советы» А. Апухтина исполнено лукавой усмешки и обращено к детям царских чиновников:

*Когда будете, "дети" студентами,*  
*Не ломайте голов над моментами,*  
*Над Гамлетами, Лирами, Кентами,*  
*Над царями и президентами,*  
*Над морями и континентами,*  
*Не якшайтесь вы с оппонентами,*  
*Поступайте хитро с конкурентами...*

**Строфа.** Строфа — это группа стихов, которые объединяются определенной рифмовкой и содержат ту или

иную законченную мысль. Поэтические произведения бывают **равнострофичные** – написанные одинаковыми строфами (“Евгений Онегин” А. Пушкина), **неравнострофичные** (поэмы М. Лермонтова) и **астрофичные** – без деления на строфы (таковы клятва Демона из одноименной поэмы М. Лермонтова или “Полтава” А. Пушкина). Строфы по приемам построения бывают разные.

**Двустихие (дистих)** – строфа, состоящая из двух рифмующихся между собой стихов, которые могут объединяться женской или мужской рифмой. Так, например, в некрасовской “Несжатой полосе” эти рифмы чередуются. Схема этого двустихия – ААбб:

*Поздняя осень. Грачи улетели,  
Лес обнажился, поля опустели.*

*Только не сжата полоска одна..  
Грустную думу наводит она.*

У Пушкина двустихиями написана “Черная шаль”:  
*Гляжу, как безумный, на черную шаль,  
И хладную душу терзает печаль.*

*Когда легковерен и молод я был,  
Младую гречанку я страстно любил.*

Рифмы здесь только мужские. Схема этой строфы: аабб.

**Трехстишие (терцина)** – строфа из трех стихов, связанная рифмой со следующей строфой. Терцины напоминают нам о поэме Данте “Божественная комедия” В этих строфах первый стих первой строфы рифмуется с третьим, второй стих первой строфы – с первым и третьим стихами второй строфы, второй стих второй строфы – с первым и третьим стихами третьей строфы... Обычно терцины заканчиваются дополнительным стихом, который рифмовался со вторым стихом последнего трехстишия. Схема классического трехстишия: аба; ббв; вгв; гдг; дед; е:

*Но мой удел – могу ль не звать ужасным?  
Едва холодный и больной рассвет  
Исполнит Ад сиянием безучастным,*

*Из зала в зал иду свершать завет,  
Гоним тоскою страсти безначальной,  
Так сострадай и помни, мой поэт:*

*Я обречен в далеком мраке спальни,  
Где спит она и дышит горячо,  
Склонясь над ней влюбленно и печально,*

*Вонзить свой перстень в белое плечо!*  
(А. Блок. Песнь Ада)

Схема этого произведения: АБА БВБ ВгВ г. Но есть и другие приемы. Стихотворение А. Пушкина “Сафо” – представляет собой одну строфу-терцет:

*Счастливый юноша, ты всем меня пленил:  
Душою гордою, и пылкой, и незлобной,  
И первой младости красой женоподобной.*

Здесь рифмуются второй и третий стихи, а первый остается свободным.

В стихотворении А. Пушкина “Поэту” заключено глубокое философское размышление о назначении поэта, о его взыскательном отношении к своему труду. Как же построены терцеты в этом произведении?

*Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;  
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.  
Ты им доволен ли, взыскательный художник?*

*Доволен? Так пускай толпа его бранит  
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,  
И в детской резвости колеблет твой треножник.*

Стихотворение написано шестистопным ямбом. А рифмуются стихи здесь по схеме: ааБ ввБ.

**Четверостишие (катрен)** – самая распространенная форма строфы в русской поэзии. Катрен может иметь перекрестную, кольцевую или парную рифмовку. В стихотворении А. Пушкина “Узник” три катрена, рифмовка в них парная:

*Сижу за решеткой в темнице сырой.  
Вскормленный в неволе орел молодой,*

*Мой грустный товарищ, махая крылом,  
Кровавую пищу клюет под окном.*

Схема катрена: аабб, рифма мужская.

Стихотворение М. Лермонтова “Нет, не тебя так пылко я люблю” тоже состоит из трех катренов, но рифмовка здесь кольцевая: аББа, мужская рифма сочетается с женской:

*Нет, не тебя так пылко я люблю,  
Не для меня красоты твоей блистанье:  
Люблю в тебе я прошлое страданье  
И молодость погибшую мою.*

В стихотворении А. Пушкина “К ...” шесть катренов, в которых рифмовка перекрестная. Схема катрена: АБАБ, женская рифма сочетается с мужской:

*Я полню чудное мгновенье:  
Передо мной явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.*

Многие поэты XIX века обращались к строфе из пяти стихов – **квинтету**, в котором рифмуются между собой первый, третий и четвертый стихи, а также второй с пятым. Подобным образом построены стихотворения М. Лермонтова «Прощание», А. Пушкина «Паж или пятнадцатый год». Вот пример из стихотворения М. Лермонтова «Н.Ф. И...вой»:

*Любил с начала жизни я  
Угрюмое уединенье,  
Где укрывался весь в себя,  
Бояся, грусть не утая,  
Будить людское сожаленье.*

В этом стихотворении пять квинтетов, в каждом из них первый, третий и четвертый стихи рифмуются между собой (я себя утая мужская рифма), а второй – с пятым (уединенье – сожаленье – женская рифма). Схема этого квинтета: аБааБ.

Но встречаются произведения такого рода в ином построении. Например, стихотворение А. Майкова строится по-другому:

*“Золото, золото падает с неба!”-  
Дети кричат и бегут за дождем.*

*“Полноте, дети, его мы сберем,  
Только сберем золотистым зерном  
В полных амбарах душистого хлеба!”*

Стихотворение написано четырехстопным дактилем. В этом квинтете внешнее кольцо (рифмуются первый и пятый стихи) основано на женской рифме. Внутри этого кольца терцет с мужской рифмой в стихах.

**Шестистишия (секстины)** имеют разные виды построения строф. В стихотворении М. Лермонтова «Три пальмы», написанном четырехстопным амфибрахийем, попарно рифмуются три двестишия (первый, второй стихи — мужская рифма; третий, четвертый стихи — женская рифма; пятый, шестой стихи — мужская рифма):

*В песчаных степях аравийской земли  
Три гордые пальмы высоко росли.  
Родник между ними из почвы бесплодной,  
Журча, пробивался волною холодной,  
Хранимый, под сенью зеленых листов,  
От знойных лучей и летучих песков.*

Схема этой секстины: ааББвв.

Возможны и другие варианты. Например, в «Балладе» М. Лермонтова, написанной четырехстопным ямбом, где сочетаются катрен (с перекрестной рифмовкой) и дистих:

*В избушке позднею порою  
Славянка юная сидит.  
Вдали багровой полосой  
На небе зарево горит...  
И, люльку детскую качая,  
Поет славянка молодая...*

Схема этой секстины: АБАБВВ.

Встречается и иное построение. К примеру, в стихотворении Пушкина «Зимнее утро» построение имеет такую форму: сначала дистих, потом катрен с кольцевой рифмовкой:

*Скользя по утреннему снегу,  
Друг милый, предадимся бегу  
Нетерпеливого коня.  
И навестим поля пустые,  
Леса, недавно столь густые,  
И берег, милый для меня.*

Схема данной секстины, написанной четырехстопным ямбом: ААБВВБ.

**Семистишие (септима)** строится чаще всего следующим образом: дистих, затем – квинтет, в котором рифмуются первый и пятый стихи, а между ними терцет. Наиболее яркий пример – стихотворение Лермонтова «Бородино»

-Скажи-ка, дядя, ведь не даром  
Москва, спаленная пожаром,  
Французу отдана?  
Ведь были ж схватки боевые,  
Да, говорят, еще какие!  
Недаром помнит вся Россия  
Про день Бородина!

Стихотворение написано ямбом. Схема септимы: ААБВВВБ.

**Восьмиштишие (октава)** – строфа, состоящая из двух катренов. Попутно заметим, что октава, как и терцина, итальянского происхождения. Эта строфа была весьма распространенной в пушкинское время. Нередко используется октава и в поэзии XX века.

Самая простая форма октавы построена из двух катренов с перекрестной рифмовкой в каждом из них. Перед нами стихотворение А. Ахматовой, написанное четырехстопным ямбом; оно состоит из одной октавы:

*Я улыбаться перестала,  
Морозный ветер губы студит,  
Одной надеждой меньше стало,  
Одною песней больше будет.  
И эту песню я невольно  
Отдам на смех и поруганье,  
Затем что нестерпимо больно  
Душе любовное молчанье.*

Стихотворение построено на использовании женской рифмы. Схема этой октавы: АБАБВГВГ.

Своеобразно построена последняя строфа «Вступления», написанного четырехстопным хореем, из «Реквиема» А. Ахматовой. Поэтесса использует здесь и женскую и мужскую рифму. Схема этой октавы: АббАвГГв.

*Легкие летят недели,  
Что случилось, не пойму,  
Как тебе, сынок, в тюрьму  
Ночи белые глядели,  
Как они опять глядят  
Ястребиным жарким оком.  
О твоём кресте высоком  
И о смерти говорят.*

Особый интерес представляет вид октавы: секстина и дистих. Часто этот вид октавы использовал А. Пушкин. Рассмотрим одну из октав в его «Домике в Коломне», написанную четырехстопным ямбом:

*Четырехстопный ямб мне надоел:  
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву  
Пора б его оставить. Я хотел  
Давным-давно приняться за октаву.  
А в самом деле: я бы совладел  
С тройным созвучием. Пущусь на славу!  
Ведь рифмы запросто со мной живут;  
Две придут сами, третью приведут.*

Здесь рифмуются между собой первый, третий и пятый стихи (надоел - хотел - совладел), а также второй, четвертый и шестой (забаву – октаву - на славу). Получилась секстина. Затем следует дистих – и сложилась октава.

**Девятистишие (нона)** – строфа, состоящая из катрена и квинтета или наоборот – из квинтета и катрена. Встречаются ноны из трех терцин или из октавы и девятого стиха. Вот один из примеров:

*Отворите мне темницу,  
Дайте мне сиянье дня,  
Черноглазую девицу,  
Черногривого коня.*

*Дайте раз по синю полю  
Проскакать на том коне;  
Дайте раз на жизнь и волю,  
Как на чуждую мне долю,  
Посмотреть поближе мне.*

*(М. Лермонтов. “Желание”).*

Стихотворение написано четырехстопным хореем. Нона состоит из катрена и квинтета.

Довольно редко встречается в русской поэзии **десятистишие (децима)** – строфа, которая может состоять из двух катренов и дистиха; или из двух квинтетов; из трех терцетов и последнего стиха; из катрена и секстины или наоборот; из пяти дистихов.

Встречаются в русской поэзии и **одинадцатистишия** (вторая строфа стихотворения М. Лермонтова “Поэт” аабввБгДггД, поэма “Сашка” аБаБаВВггДД); русская поэзия знает и 12- и 13-тистишия, например, “Параша” И. Тургенева, где сложная схема - аБаБаВгВгДДее.

Есть и другие разновидности сложной строфы, например, **онегинская строфа** и сонет являют собой четырнадцатистишия. **Онегинская строфа** состоит из четырнадцати стихов - три катрена и дистих. Первый катрен – перекрестная рифма, второй – парная, третий – кольцевая, затем дистих. В романе А. Пушкина «Евгений Онегин» чаще всего встречаются строфы с пятью рифмами – АБАБААббВггВдд.

Но встречается онегинская строфа, насчитывающая 7 рифм – 3 женские и 4 мужские: АбВгДеж

*Встает заря во мгле холодной;  
На нивах шум работ умолк;  
С своей волчихою голодной  
Выходит на дорогу волк;  
Его почуя, конь дорожный  
Храпит – и путник осторожный  
Несется в гору во весь дух;  
На утренней заре пастух  
Не гонит уж коров из хлева,  
И в час полуденный в кружок  
Их не зовет его рожок;  
В избушке распевая, дева  
Прядет, и, зимних друг ночей,  
Трещит лучинка перед ней.*

Схема этой строфы: АБАбВВггДееДжж.

Онегинская строфа используется А. Пушкиным и в поэме “Полтава”, а М. Лермонтовым в “Тамбовской казначейше” Обращаются к этой строфе и некоторые поэты XX века – И. Северянин, Л. Озеров и другие.



По количеству стихов онегинская строфа похожа на сонет. Тот же ямб (только пяти- или шестистопный), те же 14 стихов, однако построение строфы иное.

Сонет зародился в средние века в Италии. По итальянскому образцу эта строфа должна иметь такую форму: сначала два катрена, потом два терцета. По этому образцу создан «Сонет» М. Лермонтова, написанный шестистопным ямбом.

*Я памятью живу с увядшими мечтами,  
Виденья прежних лет толются предо мной,  
И образ твой меж них, как месяц в час ночной  
Между бродящими блистает облаками.*

*Мне тягостно твое владычество порой;  
Твоей улыбкою, волшебными глазами  
Порабощен мой дух и скован, как цепями,  
Что ж пользы для меня, - я не любим тобой.*

*Я знаю, ты любовь мою не презираешь;  
Но холодно ее молениям внимаешь;  
Так мраморный кумир на берегу морском  
Стоит, - у ног его волна кипит, клокочет,  
А он, бесчувственным исполнен божеством,  
Не внемлет, хоть ее отталкивать не хочет.*

В истории мировой поэзии встречается и такая интересная форма, как «венки сонетов», состоящий из 15 сонетов, причем последний из них складывался из первых стихов предшествующих 14 сонетов и подводил итог всему сказанному.

Интересно вспомнить, что С.Я. Маршак перевел с английского 154 сонета Шекспира, которые отличаются от итальянских и по содержанию и по форме. Они строятся по образцу: три катрена и дистих, содержащий вывод обо всем сказанном:

*Не соревнуюсь я с певцами од,  
Которые раскрашенным богиням  
В подарок преподносят небосвод  
Со всей землей и океаном синим.*

*Пускай они для украшения строф  
Твердят в стихах, между собою споря  
О звездах неба, о венках цветов,  
О драгоценностях земли и моря.*

*В любви и в слове — правда мой закон.  
И я пишу, что милая прекрасна,  
Как все, кто смертной матерью рожден,  
А не как солнце или месяц ясный.*

*Я не хочу хвалить любовь мою, —  
Я никому ее не продаю.*

**Рубаи (катрен)** — строфа в восточной поэзии. Ее схема — ааха) с «холостым», т.е. нерифмованным третьим стихом. Рубаи в русской поэзии XIX века была большой редкостью, даже в переводах произведений поэтов Востока встречалась нечасто. Только в XX веке восточная строфика прочно вошла в русскую поэзию, особенно в переводах. Рассмотрим в качестве примера перевод В. Державина рубаи Омара Хайяма:

*Когда Хайяма станешь изучать,  
Ты там найдешь иных времен печать.  
Сквозь сито разума ты мудрость ту просей —  
Добро и зло сумеешь различать.*

Характерная черта рубаи — преобладание философских размышлений. Эта строфа возникает в письменной литературе у восточных поэтов IX — X веков, а к середине XI века достигает расцвета. Всемирно признанными мастерами рубаи считаются Рудаки и Омар Хайям.

Есть предположение, что в России рубаи из Гафиза впервые перевел А. Фет.

*Гафиз убит. А что его убило, —  
Свой черный глаз, дитя, бы ты спросила.  
Жестокий негр! Как он разит стрелами!  
Куда ни бросит их, — везде могила.*

История рубаи в мировой литературе связана с так называемой рифмой рифмой, в которой созвучными оказываются не слова, завершающие стихи, а слова, пред-

шествующие последнему слову. В рубаи Омара Хайяма роль главного слова в экспрессивной поэтической речи выполняет редиф. Так, в катрене:

*О, скоро в мире нас не будет, - а мир пребудет.*

*Умрем; века наш след остудят, - а мир пребудет.*

*Как не было нас до рожденья, так без изъяна*

*Уйдем, и всяк про нас забудет... — А мир пребудет.*

Перед нами традиционная схема рифмовки ааха, а в качестве редифа выступает словосочетание “*а мир пребудет*”

Слово “*пребудет*” рифмуется со словами “*будет, осудят, забудет*”, что придает особую выразительность. Но такая рифмовка внутри стиха встречается редко.

Такой же редкостью в русской лирике было и использование редифа. Иногда в произведениях XVIII – XIX веков повторялось в конце стихов одно слово (чаще всего личное местоимение). Уникальный пример редифа находим в «Балладе» М. Лермонтова:

*Из ворот выезжают три витязя в ряд, увы!*

*Из окна три красотки вослед им глядят: прости!*

*Напрасно в боях они льют свою кровь, — увы!*

*Разлука пришла — и девичья любовь прости!*

*Уж три витязя новых в ворота спешат, увы!*

*И красотки печали своей говорят: прости!*

Интересные наблюдения можно сделать в русских частушках. В большинстве из них преобладает перекрестная рифмовка, но можно встретить и рифмовку по схеме ааха:

*Я не знаю, что сказать,*

*Чтоб судьбу свою связать,*

*Чтобы путать — не распутать,*

*Чтобы рвать — не разорвать.*

Таким образом “восточные катрены” использовались и в русской литературе. В качестве примера можно привести стихи В. Брюсова, где он имитирует на русском языке образцы персидской лирики.

*Я на чужбине — соловей, а клетка золотая — ты!*

*Пройдешь, как по ковру царей, лицо мне попирая, ты!*

*Твои ланиты — роз алей, как образ дивный рай — ты!*

*Как шаха я тебя молю; молчишь, не отвечая, ты!*

Редифная рифма входит в русские стихи как полноправный элемент - то сочетаясь с рубаи, то без них, и уже является фактом русской поэзии. В стихотворении Б. Дубровина "Слова негромкие любви" в редиф выносятся словосочетание "ты есть у меня", в котором звучит главный мотив произведения.

*Я только проснулся: ты есть у меня,  
Я горя коснулся — ты есть у меня,  
Едва за стеной я твой голос услышал, —  
Мне мир улыбнулся: ты есть у меня.*

*Пусть не позвонила — ты есть у меня,  
Но не изменила: ты есть у меня,  
Пусть все еще голос твой ревностью дышит,  
Уже извинила: ты есть у меня.*

*Спешу я в дорогу — ты есть у меня.  
Сказать бы так много: ты есть у меня.  
И в мире огромном нет сердца мне ближе...  
Но буркнул я строго: ты есть у меня.*

Стихи четко делятся на две части. Рифма в середине строк: *проснулся, коснулся, улыбнулся; позвонила, не изменила, извинила; дорогу, много, строго.*

Возможности использования редифа безграничны. Интересным примером использования редифной рифмы является и стихотворение М. Светлова "Все ювелирные магазины — они твои...":

*Все ювелирные магазины —  
они твои.  
Все дни рожденья, все именины —  
они твои.  
Все устремления молодежи —  
они твои.  
И смех, и радость, и песни тоже —  
они твои.  
И всех счастливых влюбленных губы —  
они твои.*

*И всех военных оркестров трубы —  
они твои.  
Весь этот город, все эти зданья —  
они твои.  
Вся горечь жизни и все страданья —  
они мои.  
Уже светает.  
Уже порхает стрижей семья.  
Не затихает,  
Не отдыхает любовь моя.*

В первой строфе каждый стих делится на две части, второй частью во всех строчках являются слова “они твои” (только в восьмом стихе звучит: “они мои”). А в середине стихов автор использует парную рифмовку: (*магазины — именины; молодежи — тоже; губы — трубы; зданья — страданья*). Стихотворение состоит из двух строф. Во втором и четвертом стихах второй строфы четко обозначена цезура. В последних стихах строф цезура отсекает слова (“они мои”, “любовь моя”), в которых заключена основная мысль стихотворения.

**Газель** — это восточная строфа со схемой рифмовки: аа ба ва га. В последнем (или предпоследнем) стихе обязательно упоминание **тахаллуса** — имени (прозвища, псевдонима) автора. Обратимся к газелям Навои, основное содержание которых — размышления о жизни и смерти, о любви, верности и разлуке. Вот одна из них:

*Я травинкою сухою вспыхиваю от обид.  
Всеми я забыт на свете, только горем не забыт.*

*Все своей я отдал пери. Меньше мучился Меджнун.  
Кто, пожертвовав собою, на огонь любви летит?*

*Это на свече зажженной я горю — не мотылек.  
Это мне ночной порою пламя душу пепелит.  
Краше пери или солнце? “Пери краше, а со мной  
Сто рабов-черкесов схожи” — это солнце говорит.*



*Все еще впереди! —  
        так с надеждой приходят мечты.*  
*Все еще впереди! —  
        это шелест опавшей листвы.*  
*Все еще впереди! —  
        я надеюсь, что скажешь и ты:*  
*Все еще впереди!*

Но глубокое освоение русской поэзией таких форм, как рубаи и редиф связано прежде всего с художественными переводами. Черты русской переводческой школы формируются в 30-е годы XX столетия. Произведения поэтов Востока в большом количестве публиковались и отдельными изданиями и на страницах журналов. Приобщение русского читателя к тюркской поэтической литературе способствовало тому, что некоторые ее специфические элементы как бы слились с русским стихосложением. Они теперь воспринимаются в качестве знакомой уже нормы. Мастерство таких переводчиков, как С. Липкин, В. Рождественский, В. Державин, А. Тарковский, Н. Гребнев, способствовало процессу усвоения русской поэтической культурой средств и приемов лирической выразительности, присущих тюркской поэзии вообще и узбекской, в частности. С начала 30-х годов, уже почти восемь десятилетий, идет интенсивный процесс взаимного обогащения русской и тюркской поэзии — традициями, идеями, изобразительно-выразительными средствами и т.п.. При этом не только тюркоязычные литературы многое черпали в русской литературе, но и русская литература вбирает в себя то, что оказывается полезным в содержании и форме непрерывно развивающейся поэзии. Национальный колорит в переводах с узбекского создается и благодаря рифме, то мужской, то редифной (см. подробнее в разделе “Рифма”), и характеру рифмования.

Узбекский стих — силлабический. В узбекском стихосложении соблюдение в каждой стихотворной строке известного количества слогов является необходимым условием осуществления ритма.

Требование равносложности в переводах иногда приводит к попыткам создания русского силлабического стиха.

Все эти аспекты позволяют утверждать, что проблема взаимовлияния и взаимообогащения остается актуальной и сегодня.

Русские и узбекские поэты большое внимание уделяют не только семантике слова, но и ритмике, фонетической стороне своих произведений. Каждый язык обладает своими законами, которым подчиняется поэтический строй речи. Поэты обычно заботятся о благозвучии своих произведений, о том, чтобы в них не было неудобнопроизносимых словосочетаний. Об этом говорил еще М. Ломоносов. В своей “Риторике” он советует авторам стараться сделать фразу ясной и выразительной: “Избегать непристойного и слуху противного стечения согласных, например: *всех чувств взор есть благороднее*, ибо в согласных, рядом положенные **встввз**, язык весьма запинаят; удаляться от стечения писмен гласных, а особливо то же или подобное произношение имеющих, например: *плакать жалостно о отшествии искреннего своего друга*; ибо во втором речении трижды сряду поставленные *О* в слове делает некоторую полость, а тремя *И* слово некоторым образом изостряется”.

В звуках слов поэты субъективно слышат определенные смысловые ассоциации. Кроме того, звуковые повторы служат усилению образной выразительности речи. Они действуют на наше эмоциональное восприятие.

**Ассонанс** — нагнетание одинаковых или близких по звучанию гласных с целью добиться смыслового или эмоционального эффекта. Ассонанс обычно опирается на ударные гласные, лишь усиливаясь гласными в безударном положении. В стихотворении Н. Заболоцкого “Север” (1936) повторение в каждом стихе открытых гласных А, У (воротях Азии, лесов дремучих, сосны, тучах, закованные, холодом, волка, охваченная...) помогает нам услышать как гудит ветер, а описывая полет птицы, автор использует повтор гласной И (птица, летит, повиснет, сгустится...):

*В воротах Азии, среди лесов дремучих,*

*Где сосны древние стоят, купая в тучах*

*Свои закованные холодом верхи;*

*Где волка валит с ног дыханием пурги;*

*Где холодом охваченная птица*



*Летит, летит и вдруг, затрепетав,  
Повиснет в воздухе, и кровь ее сгустится,  
И птица падает, замерзшая, стремглав...*

А Н. Некрасов, используя повтор гласной У, помогает нам почувствовать его душевную боль:

*Быстро лечу я по рельсам чугунным,  
Думаю думу свою.*

**Аллитерация** – нагнетание одинаковых или близких по произношению согласных для создания определенного художественного эффекта:

*Роняет лес багряный свой убор... (А. Пушкин).*

Звуковые повторы здесь имеют ритмическое значение. Часто в поэтическом произведении можно заметить сочетание ассонансов и аллитераций:

*Как будто грома грохотанье  
Тяжелозвонкое скаканье  
По потрясенной мостовой (А. Пушкин).*

Кроме фонического ритма обращает на себя внимание и ритм грамматический – повторение однородных синтаксических конструкций. Например, в пушкинском “Зимнем вечере” таким образом создается определенная монотонность стиха:

*То по кровле обветшалой  
Вдруг соломой зашумит,  
То, как путник запоздалый,  
К нам в окошко застучит.*

Неисчерпаемое богатство ритмических средств и их взаимодействие способствуют созданию неповторимых форм стиха.

“Поэзия – это то, что рождает волнение” (Стендаль), и возникает она тоже как результат душевного волнения. Подлинное чувство всегда отражено в ритмическом движении стихов. Но если читатель не взволнован вместе с автором, если сердце его не бьется в лад с сердцем поэта, последнему не поможет ни смысловая точность, ни неповторимость формы – пропадет та лирическая взволнованность, без которой всякая поэзия мертва.

## Раздел III

# ЗАКОНОМЕРНОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ

## Глава XI

### Понятие о литературном процессе

Реалистическая художественная литература — разум и совесть народа. Ее многообразие и сложность отражения всегда подвижных жизненных процессов находятся в таком взаимодействии, в котором живая действительность выступает определяющим фактором в образовании различных форм литературного ее изображения. А внутренние процессы литературного движения, во многом зависящие от особенностей и состояния общественного движения в реальной действительности, определяют и обуславливают своеобразие и многообразие художественного выражения и отражения жизненных процессов в образах — в «форме жизни». Разумеется, эти два процесса — жизненный и художественный — не всегда идут, так сказать, рука об руку в соотносимых параллелях. Нередко идейно-художественное творчество на какое-то время опережает идейный уклад общественного движения, выявляет и художественно освещает те зачатки нового в нем, которые в дальнейшем становятся приоритетными в общественном движении. Но бывает и наоборот — литература не успевает за стремительным движением жизни, оказывается позади этого движения.

Так было в эпоху Возрождения, когда традиции средневекового рыцарства, феодальный социально-нравственный уклад жизни уже нуждался в обновлении, в социальных преобразованиях, и Шекспир в ряде своих трагедий и комедий как бы наметил пути его обновления и преобразования. В своей трагедии «Ромео и Джульетта»,

например, он показал не только абсурдные с точки зрения здравого смысла вековые традиции кровавой вражды между фамильными династическими семьями, типа Капулетти и Монтекки, отражающей социально-нравственный уклад жизни позднего средневекового рыцарства, но и осудил их самой трагедией молодых влюбленных этих семей. Творчество Шекспира оказалось впереди самой жизненной действительности. И, пожалуй, важное достоинство его творчества в том, что он ярко осветил и пути развития литературы в сторону реалистического изображения жизненной действительности.

Так было и в эпоху зарождения русского реализма – в эпоху великого Пушкина и несравненного Гоголя, художнически ярко отразивших в своих лучших произведениях противоречия реальной действительности, уже нуждающейся в обновлении, и непревзойденного Белинского, создавшего концепцию реалистического направления в русской литературе. Их творчество во многом оказалось опережающим в жизненной действительности, только приближающейся к демократическим преобразованиям в России.

История русской литературы знает примеры иного порядка. Магистральная линия литературы господствующего, так называемого, «социалистического реализма», особенно 50-80-х годов XX века, в своей основе оказалась позади реальной жизни; а литература 90-х годов, начисто отказавшаяся от канонов «социализма», еще не нашла такого своего основополагающего места, которое бы выступало опережающим фактором в обновляющемся социальном укладе общества демократических преобразований жизненной действительности. Характерная черта литературы 90-х годов – в крайне негативном освещении жизни прошлых десятилетий, в «постмодернистском» труподстве чуждых реалистическим традициям XIX и XX столетий явлений. Современная русская литература оказалась в условиях радикальных социально-нравственных и политико-философских разломов, – в мучительных поисках того художнически высокого, что должно вывести ее на новые эстетические горизонты. Да и сама реальная действительность как бы притормозилась в своем движении

перед лицом многочисленных и пока еще малопродуктивных пробуксовывающих реформ всех сфер человеческой деятельности, всей общественной и социально-нравственной жизни все еще «больного» современного общества. И это объективно и закономерно, как и закономерно возникшая эпоха Возрождения или эпоха русского реализма Золотого века.

Не умаляя творческого величия и эстетического значения М. Горького и М. Булгакова, Б. Пастернака и А. Ахматовой, С. Есенина и А. Твардовского, М. Шолохова и Л. Леонова, Ю. Бондарева и Ч. Айтматова, Ф. Абрамова и В. Астафьева — этих поистине бессмертных творцов прекрасного, внесших большой вклад в мировую культуру, в мировое искусство, — особо подчеркнем, что современная русская реалистическая литература безусловно ждет не только новых Щедриных и Гоголей, но и новых Пушкиных и Достоевских, Чеховых и А. Блоков, новых Шолоховых и Леоновых, которые бы своим творчеством еще более возвысили русскую литературу XXI века, превзошли бы и «золотой век» литературы XIX столетия, внесшего неопределимый вклад в мировую человеческую культуру.

И на это есть большие надежды, ибо история закономерностей мирового литературного процесса гласит: резкие спады экономической, социально-нравственной и общественной жизни и, естественно, спады в словесном искусстве, опосредованно и объективно отражающие жизненную действительность, рано или поздно сменяются новыми взлетами, овладеют более новыми эстетическими высотами в художественном изображении действительности.

На протяжении тысячелетий, при известных спадах и взлетах, движение художественной литературы в общих чертах характеризуется поступательным, восходящим развитием, в результате которого непременно могли появиться и появились великие произведения Алишера Навои и Шекспира, Гете и Шиллера, Данте и Сервантеса, Пушкина и Гоголя, Л. Толстого и Шолохова, Леонова и Булгакова, Есенина и Твардовского, Айбека и А. Мухтара, А. Якубова и А. Арипова, А. Каххара и Исмаилова.

Во многих учебниках, учебных пособиях и особенно в серьезных, научно значимых монографиях утверждается мысль о том, что, якобы, «в целом история литературы до «социалистической» эпохи не представляет собой единого движения вперед», якобы только «социалистический реализм» привел литературу к целостному, единому движению по восходящей, что якобы только в эту эпоху «существовала питательная почва для расцвета искусства», которая якобы только и обуславливала «равновеликое и единое движение вперед по восходящей».

С этими утверждениями согласиться нельзя, ибо сама история литературы и в том числе, социалистической, эпохи подтверждает ту мысль, что далеко не все художники принимали и признавали идеологические и эстетические установки времени, не все художники мыслили едиными философскими и социально-нравственными категориями; тем более, что индивидуальные методы изображения жизни, отражения тенденций в общественном движении у талантливых художников не тождественны, а значительно разнятся. Не было и всеобщности их мировоззрения, миропонимания и мировосприятия.

Скорей всего одна из закономерностей литературного развития во времени и пространстве состоит в отсутствии «единого движения вперед». Такое положение объясняется неравномерностью и противоречивостью развития самого общества со всеми ее культурными, экономическими и социальными обусловленностями, которые вытекают из самих закономерностей движения общества.

Утверждается также мысль о том, что для «развития искусства благоприятна только та социально-историческая почва, которая обеспечивает формирование и обогащение истинно человеческой сущности». И с этим трудно согласиться. Свидетельство, подтверждающее обратное, - литературный процесс 30-40-х годов XX века. В эти годы была самая неблагоприятная «социально-историческая почва» для художественного творчества, когда человеческая сущность пребывала в условиях мощного идеологического гнета, творческая интеллигенция была лишена той свободы, которая необходима для творческого взлета. Однако лучшие произведения Шолохова, Пастернака,

Ахматовой, А. Толстого, Прокофьева, Шостаковича, М. Цветаевой, М. Пришвина были созданы именно в эти нравственно и морально тяжелые годы. И эпоха Возрождения вырелась, как известно, отнюдь не в лучших социальных условиях феодализма и поздних средневековых общественных порядков.

И другой пример, весьма характерный: 90-е годы XX века предоставили русской интеллигенции такие благоприятные условия для свободного бесконтрольного размаха творческих способностей, что казалось бы все виды искусства расцветут невиданно яркими, бессмертными произведениями, возвысившимися своей художественностью до высот Золотого века и превзойдут его. Писательская практика 90-х годов свидетельствует совершенно об обратном. Даже Чингиз Айтматов в годы строгой цензуры, когда писатели – и он тоже – только мечтали о свободе слова, о подлинно творческой свободе, создал такие значительные произведения, как «Белый пароход» и «Пегий пес, бегущий краем моря», «Буранный полустанок» и «Плаха». А вот в 90-е годы, в годы полной свободы творчества, написал роман «Тавро Кассандры», который по художественным и содержательным свойствам гораздо ниже того, что было написано им прежде.

Представляет интерес верное наблюдение Г. Л. Абрамовича: «И если тем не менее в эпохи (идеологического пресса, жесткой цензуры – И.В.) создаются замечательные художественные произведения, то **не благодаря** господствующему порядку в обществе, а **вопреки** этому порядку» (Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. – М., 1970, с. 225). Однако его попытка объяснить это историческое явление упрощенным способом, усеченной концепцией: питательной почвой для создания таких произведений служит жизнь народных масс», демократическое сознание творцов искусства – не убеждает и запутывает вопрос, ибо «питательная почва», т. е. жизнь любых народов никогда ни в какие эпохи не исчезала, но почти никогда особенно в далеком прошлом – не выступала «питательной почвой» для великих художественных творений. Даже в творениях великих Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Гончарова, Тургенева, Достоевского, Чехова

«питательной почвой» выступают не «народные массы» (т.е. толпа, опасная для индивидуума, личности в представлениях современных писателей, например, в романе Макарина «Лаз»), а жизнь дворянского сословия, светской среды. Понятие «народные массы» - это идеологическое, нежизненное клише, штамп, анахронизм ушедших общественных наук. «Питательная почва» - это сама жизнь со всеми ее общественными, политическими и всякими другими «подвижками» и тенденциями. Тем более, что, скажем, содержание бессмертных произведений Шекспира, созданных в эпоху Возрождения («Ромео и Джульетта», «Отелло», «Король Лир» и др.), а также великих творений древних греков и римлян Гомера, Софокла, Еврипида, Леонардо да Винчи, Рафаэля — никакого отношения не имело к «народным массам», а скорее всего - к жизни богов, святых, царей, императоров, знатных фамильных династий, принадлежащих к элитному, светскому — отнюдь не демократическому — кругу людей.

Стало быть, закономерности развития литературы, самого литературного процесса надо искать прежде всего в самой жизни — многообразной, всегда беспокойной, подвижной, а порой и застойной. Но и в личностях — создателях литературных шедевров, оказывающих известное влияние на общее развитие литературы, в индивидуальном складе их образного мышления, а также в свойствах их талантов. Талантливость личностей в полной мере проявляется в решении тех литературно-художественных задач эпохального значения, которые они ставят перед собой и решают их в процессе создания произведения. К примеру, Лопе де Вега и В. Шекспир обладали разным складом таланта и образного мышления, разными индивидуальными творческими наклонностями и особенностями, однако оба создавали свои произведения в сходном гуманистическом ключе. Мольер и Ломоносов обладали совершенно своеобразными творческими талантами, но тот и другой, каждый в свое время, в несхожих историко-культурных условиях создавали по форме классицистические оды.

Приведем примеры из литературы более близкой нам по времени эпохи. М. Пришвин и М. Шолохов жили и

творили в одни и те же годы XX века, в одних и тех же условиях исторического и социального движения общества. Однако для первого приоритетной «питательной почвой» служила живая природа, ее явления — животный и растительный мир, богатства недр и т. п.; для другого «питательной почвой» в ее приоритетных началах служила именно жизнь отдельных слоев народа, а не вообще «массы», судьбы людей в суровые годы первой и второй мировых войн и в тяжелые годы гражданской войны обезумевшей России. Оба этих — один талантливый, другой гениальный — писателя создали замечательные произведения (разумеется, неравновеликих эстетических уровней) тоже сходной гуманистической направленности, в русле единого реалистического метода. И нелогично было бы в этой связи утверждать, что один создал замечательные произведения — потому что «питательной почвой» служила природа, другой — гениальные — потому, что «питательной почвой» служили ему «народные массы».

В этом вопросе еще много загадочного, пока не выясненного и до конца необъяснимого. Ясно одно — на творческий процесс влияют многие факторы — интеллектуального, психологического, мировоззренческого характера; факторы миропонимания, миросозерцания, мироощущения и мировосприятия.

Одним из важнейших факторов в создании бессмертных или замечательных произведений во все времена является уровень таланта художника — гениального или выдающегося, крупного или не очень.

При рассмотрении этого вопроса полезно (хоть частично) учитывать и множество других факторов — значительных и не очень — вплоть до борьбы идей, тенденций в общественном движении, до семейно-бытовых, преходящих и устойчивых привязанностей авторов к вкусам и модам времени. Разумеется, и в том числе влияние (часто выборочное) на их сознание и понимание особенностей жизни народа, к которому принадлежит творец прекрасного, но — если принадлежит.

Все это и определяет **неравномерность и противоречивость литературного процесса** во времени и пространстве, исключает из научного оборота мысль о его «едином дви-



жении вперед». Литературный процесс многообразен; не однородно и его поступательное движение: подвержено и спадам, и подъемам, и разной направленности – потому что он процесс - живой, непрерывно изменяющийся в своем движении.

Однако студент должен знать, что неравномерность и противоречивость литературного процесса, свободного от канона «единого движения вперед» не является чем-то хаотическим, бесформенным, неорганизованным. Литературный процесс – это сложное, всегда подвижное явление, обладающее своей эстетической системой, своими типологически устойчивыми, исторически обусловленными признаками, возникающими из тех идейных принципов, которые господствуют в данное конкретно-историческое время.

Стало быть, закономерности развития литературного процесса вытекают из множества факторов, в том числе и из индивидуального творчества отдельных талантливых художников, которые оказывают значительное влияние на развитие литературы. Литературный процесс вбирает в себя и такие факторы, как традиции и новаторство, преемственность и индивидуальность творчества, и во многом зависит от тех общественных отношений и особенностей национального развития, которые доминируют в данное конкретное историческое время. Поэтому каждый период в движении искусства, в том числе и литературы всегда своеобразен и неповторим, но всегда не единонаправлен. А как раз наоборот.

Так, до середины 80-х годов прошлого столетия в соответствии со стереотипами общественных отношений, контролируемых идеологическими службами «сверху», в литературном процессе действительно преобладали произведения реалистической и частично романтической направленности, в которых доминировали мотивы утопического ожидания «светлого будущего», которое якобы не за горами, а вот тут – рядом, где-то совсем близко – «еще чуть-чуть», еще немного поднажать всем-всем – и райская жизнь расцветет во всех краях и уголках великой страны. Несбыточное казалось возможным для тех, кто

строил или воспевал Бам, гиганты гидроэлектростанций на Волге и Енисее, Ангаре и на Дону.

Этими идеями была полна и литература, особенно поэзия. «Я люблю тебя, большое время!» восторженно и плакатно пестрели страницы альманахов и журналов:

*Возьмите меня в наступленье –*

*Не упрекнете ни в чем.*

*Лучшие из поколения,*

*Возьмите меня трубачом, –*

взвывала модная мораль «творцов прекрасного», всегда готовых на «самовыражение» и умеющих славить мыслимые и не мыслимые жертвы ради «счастья на земле».

Все литературные думы были не о возможном поражении – боже упаси! – в гонке за научно-технический прогресс, а о победах и только победах. Достаточно вспомнить «Братскую ГЭС» Е. Евтушенко, многие стихи А. Вознесенского о «МАЗах ревущих», синхрофазатронах и космодромах. Откровенно сокрушался, например, А. Вознесенский, что он «устарел, как робот-6, когда робот-8 есть». Поэзия тех лет воспевала и Муську с конфетной фабрики, и рабочего, что на стройке «и мало ест, и меньше спит», уверенный, что «есть в мире нечто большее, чем должность и зарплата», что есть тетя Поля, чьи «добрые, нежные руки кормят всех» – «жаль, что кормят поэтов – тех, что к этим рукам равнодушны, тех поэтов, что пишут стихи о московских бульварах и о последнем троллейбусе, подбирающем» ночных «мальчишек с улицы Горького».

Теперь-то, в новое время преобразований и многочисленных реформ всех областей жизни, конечно, весь этот гипертрофированный гиперболическим гигантизмом период воспринимается как широковещательные декларации и необдуманые авансы и вызывает в умеренных душах ироническую улыбку или в горячих сердцах воинственных демократов – раздражение. «Ох, как мерзка эстрадинна слова», – позже воскликнет М. Лобанов.

Не отставала от плакатно восторженной поэзии возбужденная порывами научно-технического прогресса не менее восторженная проза, замороженная общим настроением на стремительный пробег «большого времени», лю-

бовь к которому – безмерна и высоко ценима, к вершинам «светлого человеческого счастья». Вспомним когда-то известные романы «Белая береза», «Иду на грозу», «Знакомьтесь, Балув».

Литературный процесс в своей основе отражал то, что тогда ведь и впрямь верили многие: «светлое будущее» - в научно-техническом прогрессе, что оно совсем рядом – только поднажми, поднатужься.

Выше мы подчеркивали, что литературный процесс всегда не однороден и противоречив, разнонаправлен и сложен. И в указанное время (60 – 80-е годы) он характеризовался той же разнонаправленностью. Между тем в ряде произведений доминировали совсем иные мотивы – глухо высказываемая или звучащая во весь голос тревога об уходящей из сознания людей человеческой совестливости, о духовном оскудении и деловой порядочности; скромность и истинность в оценках «достижений» в экономике, вопреки истинному положению вещей заменялась безграничным воспеванием. В социально-нравственном состоянии общества, в сущности неблагоприятном и уже «больном», развился синдром мнимого величия, мнимого вылившегося в идеологическую проповедь «советского образа жизни» как морально-этического, социально-нравственного мирового эталона в противовес «американскому образу жизни», авторитет которого охватил европейское общество и многие страны других континентов.

А между тем у народов советского пространства назревал кризис доверия к политико-экономической и культурно-духовной власти. Эти противоречия остро отразились в литературном процессе. На полках книжных магазинов в одном ряду еще стояли произведения В. Кожевникова («В полдень на солнечной стороне», «Петр Рябинкин»), В. Астафьева («Печальный детектив», «Царь-рыба»), М. Бубенова («Белая береза»), пьесы И. Дворецкого («Человек со стороны»), А. Гельмана («Протокол одного заседания»), В. Розова, М. Рощина. И уже ожидали «своего времени» «Дети Арбата» А. Рыбакова, «Зубр» Д. Гранина, «Белые одежды» Дудинцева, «Новое назначение» А. Бека.

В то же время читатель 70-80-х годов зачитывался

произведениями явно критического настроения к действительности, к застою во всех областях жизни общества, характеризующемуся такими нравственно-уродливыми явлениями, как разлад между реальной жизнью и истинным его состоянием. Достаточно назвать романы и повести Ч. Айтматова «Белый пароход», «Буранный полустанок», роман В. Белова «Кануны», повести В. Распутина «Последний срок», «Прощание с Матерой», «Пожар».

Кризис доверия особо остро отразился в литературе 90-х годов. Все это позволяет сделать вывод о том, что социально-исторический ход жизни обуславливает разнонаправленность и неоднородность литературного процесса, который или затормаживает на определенном этапе развития литературы или ускоряет его. А это в свою очередь убеждает нас в своеобразии и неповторимости каждого периода развития литературы.

Лучшие произведения художественной литературы как концентрация общественной мысли, представленной в образах и характерах героев активной жизненной позиции, способствуют развитию в людях национального самосознания, побуждают к самоактивности в социальной и трудовой сфере, к социально-нравственному совершенству и моральной чистоплотности. «В этом-то, собственно, и заключается самая существенная и плодотворная сторона ее (литературы — И. В.) действительности», — подчеркивал Салтыков-Щедрин, развивая мысль о поступательном движении национальных литератур во времени и пространстве (Н. Щедрин. О литературе. — М., 1952, с. 299).

Признавая в принципе это суждение о назначении литературы, согласимся и с тем, что развитие и взаимодействие разных национальных литератур характеризуется многообразием форм выражения художественной истины. Это многообразие проявляется и в особенностях литературных течений и направлений, и в стиле отдельных писателей, что и образует в общих чертах **литературный процесс**, который более подробно рассматривается и более глубоко освещается в историко-литературных дисциплинах вузовского образования.

Учитывая это обстоятельство и то, что литературный процесс — явление сложное и подвижное, в разные исто-

рические периоды характеризуется определенным своеобразием, здесь рассмотрим только некоторые общие его черты, связанные с определяющими направлениями.

Общеизвестно, что рассматривать литературные течения и направления изолированно от общего хода движения и развития литературы малопродуктивно и бессмысленно. Судите сами, всякое новое явление или новое направление (течение) складывается в тот исторический период, когда предшествующие ему явления или направления (течения) еще не завершились, еще существуют и в известном смысле сопротивляются новизне, прямо или опосредованно отрицая ее.

И, естественно, новое и старое чаще всего какое-то время существуют одновременно, выражаясь в борении одного против другого. История литературы знает, что, например, сентиментализм и классицизм пребывали «мирно» значительное время; и что интересно завершились почти одновременно, уступив место романтическому направлению.

Такое явление наблюдается в ряде национальных литератур. Вспомним: в XIX веке во французской литературе почти в одно и то же время создавали свои произведения и ведущие, широко известные представители романтизма В. Гюго, Жорж Санд и писатели критического реализма — Стендаль, Бальзак, а затем Флобер и др.

В русской литературе такое явление тоже имело место. В конце XVIII — начале XIX веков, например, выдающийся классицист Державин и родоначальник сентиментализма, крупнейший художник Карамзин создают ряд своих произведений в одно и то же историческое время.

Нередко в недрах одного устойчиво существующего направления обнаруживаются элементы только намечающегося нового направления. Общеизвестно, что еще в самый ранний период русского классицизма находим в творчестве Кантемира элементы будущего критического реализма (которые, впрочем, имеют место еще в комедиях, скажем, Шекспира). Эти элементы получают свое некоторое развитие в произведениях Фонвизина (например, в «Недоросле»), Новикова, во многих баснях И. Крылова, а затем расцветут яркими красками в вызревшем и окреп-

шем новом направлении в первой половине XIX века — известного как «натуральная школа», т. е. направлении критического реализма.

Критическое отношение к действительности тогда занимало в литературе ведущие позиции. Но не единственные. Со своими, отличными от критического реализма, идейно-эстетическими взглядами на искусство, в русскую литературу пришла группа писателей и поэтов иного течения — символисты, акмеисты, футуристы, в произведениях которых доминировало фермотворчество, а содержанию отводилась, так сказать, вспомогательная роль. Отказывая реализму в праве на существование, эта группа писателей и поэтов провозгласила идею «чистого искусства», выдвинутую еще в XIX веке А. Фетом, Ф. Тютчевым и др.

В борьбе с этим течением развивался русский реализм XX века, все же постепенно утрачивая свою мощь 30-годов.

Подвижность, сложность и противоречивость литературного процесса в значительной мере определяется такими особенностями общественной жизни и борьбы идей в ней, которые, с одной стороны, доминируют в реальной жизни, с другой, вызывают на основании противоречий в общественных отношениях новые явления, что в полной мере отражается в художественном изображении жизненной действительности.

Попробуем хотя бы вкратце охарактеризовать последнюю треть XX века в общественной жизни страны и ее отражение в литературе. В недрах так называемого «развитого социализма», характеризующегося серьезным противоречием между тем, что есть реального в жизни и тем, что декларируется в официальной печати, все это нашло свое образное отражение и в литературе. Еще издавались и переиздавались огромными тиражами, скажем, романы «Белая береза» М. Бубенова, «Судьба» П. Проскурина, «Тени исчезают в полдень» А. Иванова, написанные в духе идеологических установок, вписывающиеся в предписанное «сверху». Но уже появляются «Доктор Живаго» Б. Пастернака, «Все течет» В. Гроссмана, «Архипелаг Гулаг», «Раковый корпус» А. Солженицына, «По праву

памяти» А. Твардовского, взорвавшие общественное сознание.

Наблюдается и в жизни и в определенной части литературы неравная борьба, с одной стороны, за упрочение тоталитарных устоев, с другой, — за утверждение свободы слова, за демократические преобразования в стране.

В этих исторических условиях жизни общества и противоречивом литературном процессе наблюдаются и следы, еще нечеткие, еще лишь в тех или иных элементах зарождения нового течения «постмодернизма», упрочившегося и окрепшего в литературе 90-х годов. В романах Б. Окуджавы «Путешествие дилетантов» и «Свидание с Бонапартом» четко прослеживаются мистифицирующая фантазия, фантазмагорические сцены, химерические и мифически окрашенные эпизоды. Все они органически сплавлены в реалистическом повествовании. Компоненты мифотворчества, мистической притчевости легко обнаруживаются и в романах «Буранный полустанок» и «Плаха» Ч. Айтматова. Мифологической притчевостью, мистическими эпизодами наполнен и замечательный роман А. Мухоморова «Чинара», где главный герой мифическое дерево чинара.

Так в недрах противоречивого литературного процесса, где еще живут произведения, написанные в духе романтизма («Алые паруса» А. Грина) и «строго» реалистического свойства, зарождается нечто новое — «постмодернизм», видимо, явление переходное, что в конечном итоге возможно выльется в какое-то новое устойчивое литературное направление, подобно тому, как вызрел в свое время романтизм в недрах сосуществования классицизма и сентиментализма, и расцвел в первой трети XIX века в лице выдающегося романтика Жуковского, великого Пушкина, знаменитого Лермонтова и широко известных в свое время Лажечникова, Полевого и Загоскина.

Все сказанное выше позволяет особо подчеркнуть, что литературный процесс — это не «единое движение вперед», а многообразное, противоречивое, отнюдь не однородное и неравномерное движение любой национальной литературы в ее преемственных связях, поисковом — удачном или неудачном новаторстве изображения живой

действительности. А скорей всего в условиях противоречивости, борения различных идей, самой неравномерности и неоднородности литературного процесса и идет движение литературы.

Каждый период литературного процесса, как и каждый период в общем развитии художественной литературы, да и творчество любого значительного писателя несут в себе свои неповторимые черты и особенности. И согласимся с тем, что при всей творческой свободе писатель не свободен от самого общественного движения, в той или иной мере сильно воздействующего на авторские замыслы; безусловно, на творческие процессы влияют и другие факторы – философские, социально-нравственные, мировоззренческие; факторы авторского личного миропонимания, наконец, стереотипы образного мышления, вкусы и моды в данном конкретном историческом времени.

Каждое значительное художественное произведение в той или иной степени полно вбирает в себя и выражает в содержательной форме повествования черты и особенности социально-исторического времени, характерные черты общественного движения, всегда сложного, противоречивого, наполненного борьбой идей, взглядов на жизнь, вкусов, преходящей или устойчивой эстетической моды, в которых живут и творят авторы. И все это находит свое отражение в литературном процессе, также противоречивом и не однородном, и выражает его характерные особенности.

Рассматривая общие черты и особенности литературного процесса в пределах нашей дисциплины, нельзя обойти молчанием основное условие развития художественной литературы – глубокое усвоение и творческое использование творцами прекрасного богатейшего и многообразного опыта их предшественников. Не на голом месте, так сказать, не с чистого листа начинается творчество любого сколько-нибудь значительного писателя, поэта или драматурга. Базовым началом, фундаментальной опорой художественного творчества, даже новаторского творчества, являются традиции, многовековой опыт как наци-



ональной, так и мировой литературы — от античности до последних лет современности.

**Литературной традицией называется преемственность, усвоение опыта, наполненного предшествующим развитием литературы.** От литературной традиции исходит писатель в своем замысле нового произведения и видит его значительность в продолжении и преумножении литературной традиции, которая помогает ему находить новые приемы и средства, новые пути познания и художественного освещения жизненной действительности в произведении. И значительный художник не просто повторяет традиции своих предшественников, а расширяет, а то и ломает, обогащает их своим творческим опытом изображения, совершенствуя писательское мастерство в русле исторических закономерностей всего развития литературы.

Подход писателя к овладению опытом прошлого рассматриваем как его отношение к литературной традиции. Общеизвестно, что у писателей разных направлений в целом проявляется различное отношение к литературному наследству, к опыту в развитии литературы. Нередко эти различия характеризуются острым противопоставлением одного другому в литературном процессе.

К примеру, представители классицистической литературы, следуя строгим правилам этого направления, отрицали эстетические ценности творчества Шекспира на том основании, что в его трагедиях и комедиях органически сочетается возвышенное и обыденное, трагическое и смешное одновременно, отрицали его свободу сюжетосложения. Романтики, наоборот, признавали его свободные формы изображения. Представители критического реализма обращаются к художественному опыту Шекспира в создании сложных характеров, к умению передать психологически тонкие мотивы поведения героев. Вообще в том или ином литературном направлении четко прослеживается преемственное отношение к литературным традициям.

Понятие «литературная традиция» в литературоведении часто соотносится с понятием «литературное влия-

ние». Однако эти понятия при всей их близости означают не совсем одно и то же.

Литературные традиции — это творческий опыт поколений творцов прекрасного; литературное влияние — это прямое или опосредованное воздействие на творчество одного или нескольких авторов опыта современников или предшественников; влияние наиболее заметно сказывается или на всем их творчестве или на одном из творческих периодов в развитии таланта. На творчество писателя может заметно воздействовать в пору его формирования не один, а несколько близких ему современников или предшественников.

При этом следует иметь в виду, что следы влияния отнюдь не всегда свидетельство художественной слабости или «малой» самостоятельности художника. Важно не столько то, имеет ли место в его творчестве то или иное влияние (такое бывает в период формирования каждого художника), а то, какую роль оно сыграло в его творческом формировании: помогло ли ему проявить в творчестве свое собственное лицо или же, наоборот, заглушило его творческий рост, подавило его самостоятельность. В творчестве великого Пушкина мы отмечаем не только влияние некоторых его предшественников (Державин, Батюшков, Жуковский) в юношеский период творчества, но и уже в пору творческой его зрелости на его лирику оказал известное влияние талантливый современник Баратынский. Это говорит не о слабости и неустойчивости таланта Пушкина, а о широте его поисков, о его стремлении овладеть всем опытом развития литературы, что и позволило Пушкину выявить богатство и самобытность своего поистине неземного дарования. Известно и влияние Пушкина на творчество Гоголя.

Иногда творческий опыт в силу его значительности и особого места, занимаемого им в истории литературы, оказывает влияние на творчество не одного, а многих поколений писателей. В таких исключительных случаях мы говорим уже не о влиянии, а о традиции. По словам Тургенева, «истинный талант всегда создает школу», понимаемую нами как традицию. Так, например, в русской

литературе мы знаем пушкинскую традицию, гоголевскую традицию, толстовскую традицию и т.п.

Все развитие литературы непременно опирается на богатейший опыт предшественников, творчески — не подражательно — усваивая и преумножая традиции.

Таким образом, характер, способы усвоения литературных традиций, опыта предшественников может быть различным. Если художник, осваивая опыт прошлого, расширяет его, обогащает, вырабатывая в своем творчестве новое и в содержании, и в форме, что отвечает требованиям его времени, то мы говорим о главной форме развития литературной традиции — о новаторстве. Если же мы не находим в творчестве художника то новое, что требует от него его время, то это просто отход от основных задач современности — эпигонство. Эпигонство является обычно следствием ослабления внимания писателя к запросам современности, неумением увидеть новое в жизни и показать его в своих произведениях.

Следует, однако, помнить, что далеко не все новое есть новаторство в искусстве. Новаторство — это внесение того нового, что позволяет литературе сделать шаг вперед в ее развитии, что раскрывает перед искусством перспективы, укрепляет общественное влияние литературы, повышает эстетическую ценность ее образов.

Развивая или критически оценивая и перерабатывая опыт тех ли иных своих предшественников (идейное содержание, стилевые особенности, языковые средства, предмет изображения и т. п.) и выражая новые идейно-эстетические ценности в своих произведениях, художники тем самым обогащают и преумножают и традиции художественного изображения.

Верное осмысление и оценка новаторства произведений возможны лишь с учетом литературных традиций и художественного опыта минувших времен. Без такого подхода к осмыслению и оценке произведения трудно определить его место в литературном процессе, цену творчества писателя в истории литературы и понять его роль в литературном процессе.

История литературы знает множество фактов, когда

при жизни художника его произведениями зачитывались, а с уходом его из жизни скоро о них забывали. К примеру, произведения безусловно талантливого современника Пушкина Д. Веневитинова, прожившего короткую, но яркую творческую жизнь, воспринимались как блистательные, порой оценивались критикой выше творчества Пушкина, но во второй половине XIX и всего XX столетия о его творчестве знают только крупные специалисты-литературоведы. Произведения О. Гончара, В. Липатова, К. Симонова, А. Толстого, А. Малышкина, А. Фадеева, В. Белова, Ю. Бондарева, поэтов – И. Сельвинского, Э. Багрицкого, А. Суркова, В. Федорова, Е. Исаева и множества других известных в XX веке мастеров художественного слова в настоящее время преданы забвению. И наоборот, Многие талантливые поэты и писатели XIX – XX веков (А. Фет, Ф. Тютчев, Плетнев, Подъячев, Загоскин, так называемые «возвращенцы» – М. Булгаков, А. Ахматова, М. Цветаева, Пильняк, И. Бабель и др.), намеренно или спонтанно забытые, возвращаются на свои законные пьедесталы.

Многообразен и многолик культурный и духовный мир беспокойной истории человечества и – нашей современности, переживающей не лучшие времена огромных утрат и малых обретений – мучительных поисков новых духовных, эстетических, философских, идеологических и культурологических основоположений, могущих заложить новые прочные фундаменты во все формы и виды искусства, которое бы многообразно отражало и выражало приметы нового времени – времени становления и развития общественной жизни в постсоветский период.

В потоке современных творческих исканий много насонного, а порой и абсурдного, немало чуждого традициям реализма, а наш учебник концептуально основан именно на традициях реализма. В духовный мир привносится скороспелая смена оценочных ориентиров в осмыслении пройденного искусством в XX веке. Это искусство где-то правдиво, где-то искаженно отразило в себе великое и земное, тревожное и весело-беспечное, глубоко разумное и поверхностное – конъюнктурное. Художники – в мучительных поисках новой перспективы; они щедро растра-

---

чивают свои силы, защищая традиции реализма; другие — с «легкостью в мыслях необыкновенной» размывают его устои в угоду быстро вызревших, а потому скоропортящихся реформ; третьи — а их немало, — увлеченные концепцией «бери от жизни все», «не дай себе засохнуть», «правила существуют, чтобы их нарушать», равнодушно взирают на изломы происходящего в культурной и духовной сферах, не заботясь о сохранении для потомков огромнейшего вклада реалистического искусства в мировую культуру. И это тоже закономерность литературного процесса со всеми его плюсами и минусами, обретениями и утратами.

## Глава XII

### Литературные роды, виды и жанры

Литературная работа писателя всегда чрезвычайно индивидуальна как в путях художественного познания мира, так и в способах выражения своего мирозерцания и миропонимания. Лев Толстой, например, никогда не ездил за сбором материала для своих произведений, а творил в «тиши своего кабинета», глубоко философски и ярко рассказывая о своем, наболевшем и волнующем душу,

потому что «обладал гениальным душевным опытом, величайшим духовным богатством разума и чувства». А знаменитый Иван Бунин изъездил, пожалуй, больше полмира, познавая великое многообразие социальных и нравственно-бытовых глубин стран и народов. Однако лучшие его произведения написаны не о заморских странах, не о путешествиях, а о своей России, по которой он тосковал на чужбине и которую глубоко понимал, чувствовал и знал ее сложную, кипучую жизнь превосходно. И на первый, поверхностный взгляд, тому и другому нет никакого дела до закономерностей развития мировой и национальной литератур.

Но это далеко не так. Эстетические законы искусства потому и — законы, что они объективно воздействуют на сознание любого значительного художника, непременно владеющего знаниями эстетических законов и исторического развития искусства и литературы, знаниями жизни, которые выступают его поручителем и кредитором одновременно в процессе создания произведения. Уровень знания жизни и истории искусства и масштабы его опыта, духовное богатство разума и чувства — объективное условие творческих успехов или неудач.

Вопрос деления литературы на роды, виды (жанры)

рассматривается в современной науке в двух концепциях. А некоторые исследователи (например, итальянский философ Б. Кроче) вообще отрицают существование каких-либо закономерностей в родо-видовой классификации литературы. Однако здесь речь не о закономерностях, но об объективных критериях, признанных большинством ученых, занимающихся исследованием литературы реалистического направления, по которым определяется родо-видовая классификация: эпос – лирика – драма – восходящая к истокам античной литературной эпохи.

Три способа художественного изображения мира людей и окружающих их вещей и положений нацупывает Платон в книге «Государство». В эпической поэзии он видит сочетание личностного и стороннего восприятия жизненной действительности – смешанный тип повествования; в лирических произведениях обнаруживает личностное созерцание поэтом мира явлений. «Поэт говорит от себя и не стремится изменить направление нашей мысли так, будто, кроме него, говорит еще кто-то», замечает Платон. В драматических произведениях автор как бы отсутствует, за него говорят действующие в пьесе герои и фигуры. Искусство есть «подражание природе», – утверждает Платон.

Платоновское понятие «подражание природе» Аристотель не отрицает в принципе, но он существенно дополняет это понятие и определяет как «творческое подражание природе». Аристотель видит три способа «творческого подражания природе», еще не внося в свое учение такие родовые понятия, как «эпос», «лирика» и «драма». Первый (по счету, не по значительности) способ предполагает повествование «о событии, как о чем-то отдельном от себя» от автора; второй способ (лирический) – изображение событий, явлений жизни через личностное их восприятие; третий способ изображения мира осуществляется путем его восприятия самими действующими в произведении лицами без вмешательства автора.

Вопрос родо-видовой классификации историко-литературного наследия волновал и Белинского. В основополагающей работе «Разделение поэзии на роды и виды» он концептуально разработал учение о родах, видах, жанрах

литературы, дал свое определение трем способам изображения — эпосу, лирике, драме.

«Эпическая поэзия (т.е. эпос — И.В.) есть объективная, внешняя в отношении как к самой себе, так и к поэту и его читателю. Лирическая поэзия есть по преимуществу поэзия субъективная, выражение самого поэта. Здесь личность поэта является на первом плане, и мы не иначе, как через нее все принимаем и понимаем». Драматическую поэзию (в современном понимании драматургию) Белинский видит в «слиянии этих крайностей в восприятии мира в живое самостоятельное третье» — т.е. изображение и через субъективное, личностное восприятие и через объективную передачу читателю увиденного поэтом мира одновременно.

Однако студент обязан знать и то, что ряд современных литературоведов, в принципе соглашаясь с Белинским, предлагает родо-видовое деление литературы более расширительно. Например, известный ученый Днепров считает, что за романом следует признать самостоятельный литературный род. Другие исследователи, например, А. Эльсберг такое «многожанровое» явление, как сатира, тоже относят к самостоятельному литературному роду. Встречаются и другие попытки «усовершенствовать» учение Белинского о родах, видах и жанрах. Крупный теоретик Л. Тимофеев, а вслед за ним Гуляев и Головенченко относят произведения лиро-эпического свойства к отдельному, самостоятельному лиро-эпическому литературному роду.

Теория литературы знает и такие факты, когда некоторые исследователи, склонные к «оригинальности» осмысления литературных родов, видов и жанров, предлагают научно-фантастическую прозу, художественно-публицистические произведения, а также кино- и теледраматургию рассматривать как самостоятельные роды, якобы «выросшие» в XX столетии из искусственно зауженных традиционных рамок родо-видовой классификации.

Имеют ли право на теоретическую жизнь подобного рода расширительные суждения? Не ведет ли это к размыванию в сущности устоявшихся в историческом времени, выверенных вековым опытом теории литературы



реалистических способов, т.е. родов изображения жизненной действительности? В известном смысле — да. И все же научные принципы извечных поисков истины, новых теоретических представлений и суждений на базе возникновения литературных явлений в историко-эстетическом срезе не исключают такого права. Думается, множество различных мнений, взглядов, суждений, полемика вокруг них в конечном итоге может привести теорию литературы к каким-то новым основополагающим концепциям в области родо-видовой классификации.

Но до тех пор, пока эти новации остаются и осознаются как позволительное стремление к поискам нового теоретического уклада, мы будем придерживаться родо-видового учения Белинского, признанного и в современном литературоведении.

**Эпос**, т.е. эпический литературный род, восходящий к греческому обозначению «повествование», объективно изображающий мир, его жизненные явления и людей в этих явлениях. В произведениях эпического способа (рода) все совершается как бы (условно говоря) независимо от воли и желания писателя. Герои в таких произведениях живут своей жизнью, сами по себе, их деяния, поведение, мысли, переживания, чувства, стремления мотивируются «логикой сюжетных отношений» и целостностью характеров. Эпические произведения — роман (роман в стихах), повесть, рассказ, новелла, поэма, очерк, былина, сказка, басня, баллада и т.п. — обладают своими общетипологическими формами повествования — обычно от третьего лица.

**Лирика**, т.е. лирический литературный род — это такой способ изображения, в котором воспроизводятся непосредственно чувства, мысли, переживания, настроения, ощущения автора, оцениваемые им с точки зрения личностного восприятия явлений жизни. Общетипологическая черта лирики, ее специфические особенности заключаются в субъективном отображении и отражении мира в образах и переживаниях поэта. В лирических произведениях, чаще всего написанных в формах «самовыражения» автора, раскрываются его чувства и переживания, непременно близкие, понятные и дорогие читателю. Через ин-

дивидуальное, неповторимое, личностное переживание поэта передается то общее, важное, существенное и характерное, чем живет общество и человек в нем. Обще-признанные художественные формы произведений лирического рода: ода, элегия, послание, эпиграмма, песня, романс, эпитафия, различные проблемно-тематические стихотворения, поэмы личностного свойства и т.п.

**Драма**, т.е. драматургия в современном понимании, литературный род, в произведениях которого воспроизводится жизненная действительность непосредственно в действиях героев и персонажей (термин «драма» употребляется в двух значениях – как обозначение способа (рода) изображения и как один из жанров этого рода. Например, драма Островского «Гроза»). Роль автора сведена как бы к стороннему наблюдателю, лишенному возможности вмешиваться в дела действующих лиц, рассказывать о них. Произведения драматического рода, в отличие от эпоса и лирики, предназначены для сценического воплощения изображаемой жизни. Образ, характер героя, его чувства, переживания, мысли, поведение тесно связаны с актерским мастерством. Герой произведения, его характер, образ жизни раскрываются через непосредственные действия актера, через его речь, пантомиму, жесты, интонацию и т.п. Раскрытие живого многогранного образа героя совершается в сценическом действии. «Драматизм состоит не в одном разговоре, писал Белинский, а в живом действии разговаривающих одного на другого, когда спорящие стараются затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера или задеть за слабые стороны души и когда через это в споре выказываются их характеры, а конец спора ставит их в новые отношения друг к другу, это уже своего рода драма».

Произведения драматического рода обладают такими устойчивыми общетипологическими свойствами, как отстраненность автора в театрально-сюжетном действии героев: он лишен речевого вмешательства в ход сценического действия. Раскрытие характеров осуществляется через их действия, как единство действия, как воспроизведение событий в формах, совершающихся в настоящее время.

Литературное движение в историческом времени идет

двумя взаимосвязанными потоками в русле историко-литературного процесса — видовыми и жанровыми формами, изменяющимися и периодически обновляющимися, — в зависимости от возникновения и смены второго потока — художественных методов.

Нас интересуют закономерности динамики одного и другого потоков. О них и пойдет речь ниже. В далекие времена возникновения постсинкретического искусства (о чем шла речь в вводной части учебника) образовались и действуют поныне типологически сходные **способы** художественного изображения. Эти общие для всех форм словесного искусства **способы** (а их три) наука о литературе обозначила термином «роды литературы»: эпический род, лирический род и драматический род, — т. е. **эпос**, **лирика** и **драма**. Термин **эпос** происходит от греческого *epos*, что означает «слово». Одним из основных формальных признаков эпоса является повествование от третьего лица — «он», «она», «они». Этимологическое происхождение термина **лирика** — от названия музыкального инструмента — лира, под аккомпанемент которого в древности исполнялось пение стихов, наполненных личностным переживанием тех или иных жизненных явлений или событий: это — лирические стихотворения. Термин **драма** восходит к греческому слову *drao*, что обозначает действие, действование. Таким образом каждый способ (род) имеет свои отличительные черты.

Эпический способ основан на художественном воспроизведении внешнего по отношению к автору мира действительности и заключается в изображении характеров, обрисовке событий и фактов. Сам автор в любом случае выступает в качестве рассказчика, даже если он изображает то, в чем принимал непосредственное участие.

Лирический способ основывается не на рассказе автора о чем-либо, а на его непосредственном выражении личных мыслей, чувств и переживаний, вызванных теми или иными жизненными явлениями. Одним из формальных признаков лирики является повествование от первого лица — от «я».

Драматический способ основывается на воспроизведении жизни путем самоустранившегося авторского показа

внешних событий и фактов и раскрытия характеров персонажей исключительно через их действия, поступки и передачу их мыслей в диалогах и монологах. Драматург выступает в роли, так сказать, стороннего наблюдателя, не участвуя в сюжете пьесы.

Следует особо подчеркнуть, что в литературной практике наблюдается переплетение и взаимодействие всех этих трех способов — в силу многообразия форм и конкретного использования некоторыми писателями всех трех способов одновременно (скажем, лирические отступления в романе, в лирической повести, в стихотворной эпичности и т. п.), однако неоспоримым является то, что основные формообразующие принципы и способы изображения трех родов остаются стабильными, неизменными на протяжении тысячелетий — от античных времен до наших дней.

И в то же время роды литературы сами по себе еще не есть формы литературных произведений, а представляют собой закономерные предпосылки, т. е. общие принципы изображения в соответствующей характеру повествования художественной форме.

Эпос, лирика и драма в своих общих началах несут в себе безграничные возможности полного, всестороннего воспроизведения (воссоздания или пересоздания) реальной жизни людей, их сознания, характеров, психологии поведения в обстоятельствах, требующих непосредственных действий других людей.

Человек формируется как личность в конкретных бытовых и общественных условиях — в семье, школе, на улице среди сверстников, на производстве и проявляет себя в соответствии с приобретенным житейским и общественным опытом в конкретных действиях, мыслях, переживаниях, в деловой устремленности. Люди проявляют себя и в тех или иных отношениях с природой, обществом, друг с другом в такой мере активно или пассивно, в какой осознают себя как личность, как самостоятельный деятель или послушный исполнитель воли других. Это бесконечное многообразие поведения людей, многосторонность их проявления в обществе и в семье, на уровне и в качестве их общественного и индивидуаль-

но-личностного сознания и охватывает литература в общих способах, называемых родами — эпическим, лирическим, драматическим.

Литература во всех ее родах, видах и жанрах не скупится на художественные средства изображения сложнейших социально-политических, общественных процессов, происходящих в различные эпохально значимые периоды развития человечества. Такие знаменательные произведения, как «Илиада» Гомера, «Гамлет» Шекспира, «Божественная комедия» Данте, «Борис Годунов», «Евгений Онегин» А. Пушкина, «Война и мир» Л. Толстого, «Тихий Дон» Шолохова, «За далью даль» А. Твардовского художественно освещают и воссоздают жизнь общества и деятельного человека в нем больших исторически значимых эпох на принципах того или иного литературного рода — эпоса или драмы.

Лирический способ живет на изображении личностных человеческих переживаний того или иного героя. Вспомним, для примера, лермонтовский «Парус», пушкинское стихотворение «Кавказ», «Реквием» А. Ахматовой, стихотворение Б. Пастернака «Во всем мне хочется дойти до самой сути».

Эпический способ изображения присущ эпосам («Война и мир», «Тихий Дон», «Хождение по мукам», «Севастопольская страда»), роману («Преступление и наказание», «Дворянское гнездо», «Доктор Живаго»), повести («Золотая роза», «Живи и помни»), рассказу («После бала», «Судьба человека», «Дама с собачкой»), басне («Ворона и лисица», «Волк на псарне»).

Общие способы и принципы драмы присущи комедии («Недоросль», «Ревизор»), трагедии («Ромео и Джульетта», «Борис Годунов»), скетчу («Медведь» и «Юбилей») (скетч — одноактная пьеса с предельно малым количеством персонажей).

Как не трудно заметить, этими тремя способами (родами) определяются общие формы исполнения литературных задач, решаемых творцами прекрасного всех времен человеческого развития.

До сих пор шла речь об общих принципах и способах изображения общества и человека в нем — эпических,

лирических и драматических. Но ведь общеизвестно, что каждый литературный род несет в себе самые различные формы повествования, группирующиеся в определенные типологически сходные группы (типы) произведений – сходные тематически. Есть, скажем, романы или повести социально-психологические, семейно-бытовые, философские, научно-фантастические, занимательно-приключенческие, сатирические, детективные, историко-художественные или «просто» исторические с множеством своих тематических разновидностей: социально-исторический, нравственно-психологический, военно-исторический и т. п.

Исходным материалом для теории литературы и являются все приведенные факты, которые в своих понятийных началах используют три термина: литературный род, литературный вид, литературный жанр.

Разумеется, литературоведение (и современное – тоже) нередко допускает такие понятийные смещения, как: вместо понятия «род» поэзии употребляется термин «жанр», подразумевая в этом термине понятие рода литературы, а различные его формы изображения в пределах этого понятия – жанра – называют литературными видами и разновидностями жанра. Такой понятийный разброс в теории, истории литературы и в литературной критике объясняется тем, что в науке терминологическое хозяйство пока еще не сложилось в одинаково понимаемые и однородно трактуемые, точно установленные определения литературного рода и литературного жанра.

Более того в смешении этих терминов в науке многие исследователи видят признак «закономерного» распада родовых начал в литературе. Например, рассуждая о «коренном» своеобразии современной романистики, вобравшей в себя все способы (т. е. роды) изображения, В. Днепров особо подчеркивает: «Поэтическая сфера романа в **своем роде** (подчеркнуто нами – И. В.) трехмерна, она складывается не только из эпического, но также из драматического и лирического измерений» (Днепров В. Черты романа XX века. – М., 1965, с. 498). Несколько позже исследователь С. Машинский утверждает, что в современном словесном искусстве жанры давно утратили «некогда свой-

ственную им замкнутость, и в «чистом» качестве они предстают только на страницах учебников по теории литературы» (Машинский С. Слово и время. — М., 1975, с. 522).

Это суждение, на первый взгляд, не лишено оснований, если под понятием «жанр» иметь в виду и все другие видовые «типовые устойчивости» — и такие, как «жанр социально-психологического романа», хотя это вовсе не жанр, а его тематическая разновидность.

И в известном смысле Днепров прав. В повести Гоголя «Тарас Бульба», например, — эпическая форма повествования, но в описании конкретных событий прослеживается и ряд лирических элементов — в суждениях автора и его героев; а в ряде драматических эпизодов действие разворачивается способом непосредственного диалога самих героев. Однако — и это весьма существенно — определяющей в произведении все же является эпическая форма повествования, а лирические и драматические элементы выступают как бы вспомогательным средством в общеэпическом повествовании. В таком вот смысле с Днепровым и Машинским можно и поспорить.

В «Борисе Годунове» Пушкина наравне с самим драматургическим действием, разворачивающимся перед зрителем, есть места эпического свойства, эпически представлен рассказ Пимена о прошлом, описаны некоторые события, — вне прямого действия, — где-то вдали, например, рассказ Шуйского о появлении Самозванца; легко обнаруживаются в этом драматическом произведении несколько эпизодов, лирического свойства — например, монологи Бориса и Самозванца. Однако и в этом произведении определяющим является драматический способ изображения, а лирические и эпические компоненты способствуют более полному раскрытию идеи произведения и характеров персонажей.

Мы же будем придерживаться тех понятийных определений, которые высказаны выше и которые более употребительны в науке о литературе — под родом понимаем способ изображения: эпический, лирический и драматический. И не можем согласиться с тем, когда термин «жанр» употребляется в значении «вид» — как разновидность существующих видов литературы: жанр исторического ро-

мана, жанр сатирической поэмы, в то же время, скажем, за нравственно-психологическим или историческим романами - видовые, а не жанровые признаки. Иными словами, нередко родовые принципы отождествлены с видовыми или жанровыми признаками.

И не потому ли единый принцип деления литературы на виды и жанры в их состоянии и развитии по-разному прочитывается и понимается. В статье В. Оскоцкого «Роман и история» понятийная условность привела автора к противоречивости теоретических суждений, вызванных смешением видовых и жанровых понятий. На одних страницах утверждается, что «исторический роман» это «прежде всего роман», а на других говорится, что он не роман, а «содержательная форма романного повествования»; в одном месте отрицается статус «жанра исторического романа», в другом — идет речь «о жанровых особенностях исторического романа» (который, по Оскоцкому же «не роман», а его «содержательная форма»), о его «многообразии жанровых форм». Заметим: не видовых, а «жанровых форм». За категорическим утверждением, что «исторический роман» относится к «разновидности единого эпического жанра» - обратите внимание: не эпического рода, а «эпического жанра» - следует фраза о том, что он «исторический роман» есть «содержательная форма романного жанра», но отнюдь не «форма романного повествования», о которой у Оскоцкого сказано несколько выше. (Оскоцкий В. Роман и история. // Вопросы литературы, 1980, № 6, с. 31-33).

Не обращая внимания на различные сугубо индивидуальные суждения некоторых критиков и исследователей о родовых, жанровых и видовых измерениях, имеющих место в литературоведении, и, исходя из приведенных конкретных литературных фактов, все же будем оперировать тремя в веках устоявшимися понятиями - рода, вида и жанра. Их прочная устойчивость в литературе всех времен и народов объясняется соответствием трех основных форм проявления человека в жизни, который, участвуя в жизненных событиях, проявляя себя, так или иначе устанавливает отношения с другими людьми, по-разному познает и воспринимает окружающий мир и отражает его



в своем сознании в трех формах — или лично переживает то, что видит и слышит (лирика), или изумленно рассказывает окружающим людям о прошлом — о том, что наблюдал, в чем принимал непосредственное участие (эпос), или наблюдает жизненные трагические явления как бы со стороны, оставаясь просто наблюдателем (драма). Именно эти три устойчивые (родовые) формы отношений между людьми и нашли в литературе три устойчивые формы изображения действительности — эпическое, лирическое и драматическое.

Таким образом, под родом понимается способ изображения (эпический, лирический, драматический); под литературным жанром — та или иная определенная форма эпической, лирической и драматической поэзии (роман, комедия, трагедия, ода); жанровые разновидности — нравственно-психологический роман, философский роман, сатирическая поэзия и т. п.

Здесь следует указать и на то обстоятельство, что сами по себе способы изображения (эпос, лирика, драма) еще не образуют конкретных форм художественных произведений. Эти способы представляют собой лишь исходные каноны художественного познания и воспроизведения действительности путем специальной их разработки в сюжетно-композиционной, эстетической и образной системах.

В итоге образуются особые типы произведений, в которых отчетливо проглядывают те или иные способы изображения, соответствующие характеру и особенностям самого жизненного материала. Эти типы и есть **эпические, лирические и драматические жанры**, соответствующие эпосу, лирике и драме, т.е. литературным родам.

Многообразие родообразующих форм — эпических, лирических и драматических произведений — диктуется самим многообразием возникающих и развивающихся, соответствующих времени и запросам «потребителей» словесного искусства. И тем не менее непременно решающую роль в создании тех или иных видов и жанров играет характер предмета изображения. Одни предметы нуждаются в эпическом способе, другие — в лирическом, третьи — в драматическом способе изображения.

Для иллюстрации этих наших умозаключений сопоставим предметы изображения двух видов поэмы – героической и сатирической. В героической поэме предметом изображения является что-то возвышенное, выступает какое-либо значительное событие, сыгравшее определенную роль в судьбе страны. Ход, течение такого события побуждает его участников к свершению поступков, требующих огромных физических и душевных сил, мудрой храбрости и беззаветной доблести. В героической поэме, скажем, в «Слове о полку Игореве» трагическое событие – нашествие половцев побудило дружинников князя Святослава и самого князя проявить мужество и доблесть, чтобы отстоять независимость страны. В том же ключе написана и «Полтава» Пушкина, где петровские воины, «не щадя живота своего», сражались со шведским войском.

В сатирической поэме (скажем, в «Тамбовской казначейше» Лермонтова) предметом изображения выступает социально или нравственно низкое явление жизни, факты порочного поведения человека в обществе, требующее осмеяния и гневного осуждения.

Как видим, жанр определяется как предметом изображения, так и самим характером и средствами изображаемого.

Осмысляя виды, или жанры, вообще любые формы литературного творчества, надо подчеркнуть, что они являются прежде всего средством раскрытия содержания произведения, конкретного замысла писателя, поэта или драматурга. И в обращении творца прекрасного к тому или иному виду или жанру в высшей степени зависит от уровня таланта, его природного дарования, наконец, от способностей автора к той или иной форме литературного творчества.

История литературы знает такие таланты, которым одинаково под силу любые формы литературного творчества. Трудно найти род, вид или жанр, в котором бы Пушкин чувствовал себя неуютно – в романах и повестях, рассказах и сказках, песнях и поэмах, пьесах, лирических стихотворениях или научных исследованиях. Все формы литературного и научного творчества для Пушкина были свободно доступны.

Другие творцы словесного искусства наиболее ярко раскрывают свое дарование лишь в некоторых видах (жанрах) словесного искусства. Тургенев нашел себя в прозе, хотя пробовал писать и стихи, пьесы, поэмы. А.Н. Островский обладал особым драматургическим дарованием, но не был силен, скажем, в создании стихотворных произведений.

Шолохов и А. Толстой сильны были в эпических формах словесного искусства.

Иными словами, идейно-художественные особенности и природное дарование творца словесного искусства, его склонности в формах литературного творчества являются определяющими факторами в создании им произведений того или иного рода, вида или жанра.

Как замечал известный литературовед Д.С. Лихачев, жанр литературного произведения – «категория историческая. Литературные жанры появляются на определенной стадии развития искусства слова и затем постепенно меняются». И примеров тому множество. Ушел в историю жанр оды, чрезвычайно редко ныне встречается баллада, элегия; заметно изменился жанр героической поэмы. Например, поэма А. Твардовского «Василий Теркин», в отличие от «Слова о полку Игореве», прославляющего мудрость княжескую, славит собирательный образ – рядового бойца – вымышленного, но жизненно правдивого героя войны, воплощающего в своем характере черты, наиболее остро проявляющиеся в условиях фронтовой жизни, – героизм, солдатская смекалка, нравственная скромность («Зачем мне орден, я согласен на медаль, и то не к спеху»), нечеловеческая терпимость к суровым условиям войны и т. п. Но неизменным остается то, что вид или жанр всегда является художественным средством раскрытия содержания произведения.

В данной главе мы рассмотрели общетипологические основы литературных родов – эпоса, лирики и драмы. Теперь перейдем к более пристальному, конкретному изучению видов и жанров в системе их родовых начал.

## Глава XIII

### Виды эпических произведений

Литературоведение как наука о художественной литературе и ее теория все еще четко не определились в понимании видов литературы и литературных жанров – в рассмотрении их коренных отличий. Опускаясь в историю возникновения и развития поэзии, прослеживая пути образования эпической поэмы, одни видят в «Илиаде» и «Одиссее» Гомера народную эпопею, другие эти произведения называют эпическими поэмами (Л. Щепилова, Г. Пospelов), третьи – «классическими эпопеями» (Г. Абрамович), четвертые склоняются к тому, что эпопея – это древнее народное песенное «сцепление» тематически близких песен, передаваемых в устной форме, а зафиксированные в литературных записях те же песенные «сцепления» (эпопеи) – есть уже поэмы.

«Когда в Древней Греции устные народные песенные эпопеи были записаны, – замечает известный ученый Г. Пospelов, ссылаясь на учение А. Н. Веселовского в его работе «Историческая поэтика», – они стали называться поэмами. Это название, – утверждает он, – привилось и употребляется и в наше время». И далее разъясняет эту свою точку зрения: «Сколько разных поэм – с таким названием или без него – было создано поэтами разных веков и стран, на разных языках, в разных литературных направлениях, с бесконечными различиями исторически конкретного содержания – поэм эпических, лиро-эпических, а иногда даже собственно лирических» (Пospelов Г.Н. Теория литературы. – М., 1978, с. 237). Интересно подчеркнуть: об этом Пospelов говорит в главе «Жанровые формы», что на первый взгляд позволяет заключить: эпопея или поэма – все-таки жанровые формы в катего-

рии видов эпических произведений. Однако Пospelов все же не называет эти виды поэм жанрами. И, видимо, потому, что в эпической поэме широкое распространение получил «жанр героической поэмы».

Характерной особенностью эпических поэм, или эпопей, является широта художественного познания и отражение жизни, глубокое психологическое исследование мотивов поведения человека, раскрытие его внутреннего мира, масштабное освещение движения изображаемых событий и деяний людей в таких событиях.

Причем, повторимся, в эпических произведениях ведется рассказ как бы со стороны – от третьего лица. Для эпических произведений характерно и то, что в них изображаются уже завершившиеся, не столь отдаленные во времени события исторические, так сказать, «окаменевшие во времени», но сыгравшие определенную роль в судьбах страны и его народа, а также современные.

История литературы знает и множество произведений, написанных по горячим следам общественного движения, раскрывающих самые злободневные темы, ставящих самые жгучие вопросы современности. «Люди из захолустья» Малышкина, «Соть», «Скутаревский», «Русский лес» Леонова написаны о той современной их авторам живой действительности, в которой жила страна. В этих произведениях художественно освещаются и вопросы индустриализации, и вопросы научного использования и воспроизводства лесных богатств огромной страны, и проблемы социально-нравственного совершенствования людей, оказавшихся в пучине текущих событий, и художественно отражаются тенденции общественного движения и человека в нем.

Теперь, получив представление о видах и жанрах словесного искусства, разобравшись в его трех литературных родах, имеем возможность сформулировать общие закономерности их развития в историческом и эстетическом срезах.

Признавая, что любая формулировка в известном смысле хромает ограниченностью охвата сложнейшего историко-литературного явления – всегда подвижного, всегда развивающегося, но в основе своей, в принципах прояв-

ления остающегося неизменным и стабильным на протяжении тысячелетий, особо подчеркнем, что эпос, лирика, и драма, как литературные роды, отражают в своих общих устойчивых формах основные качества проявления человека в жизненных событиях, отношение его к миру людей и общественным движениям. **Возникающие, формирующиеся и видоизменяющиеся виды и жанры стремятся к соответствию живых общественных потребностей насущным познавательным, нравственным, эстетическим запросам людей** — это общая закономерность исторического развития литературных видов и жанров в пределах своих родов — эпоса, лирики и драмы.

**Эпопея.** Образование, формирование и развитие эпопеи имеет свою давнюю историю. Ее истоки — в героической песне, создававшейся в разных странах далекого прошлого. Ее следы, т. е. некоторые элементы находим еще в первобытном синкретическом искусстве — в период «детства человеческого общества», связанного с мифологическими представлениями людей о мироздании.

Выяснением вопроса о происхождении жанров занимался известный ученый А.Н. Веселовский. В работе «Историческая поэтика», изучая проблемы происхождения родов поэзии — эпоса, лирики и драмы, — ученый прослеживает пути образования различных жанровых форм и приходит в выводу о том, что они возникли в древнейшей обрядовой песне-пляске.

В ряде стран, особенно в Древней Греции наряду с **аодами**, т.е. создателями и исполнителями отдельных песен, сопровождавшихся жестами, образными телодвижениями, мимикой, появились **рапсоды** — певцы, соединяющие (спевающие) отдельные песни в тематические циклы, объединяющиеся каким-либо одним главным героем или одним изображаемым важным событием. Позже рапсоды постепенно слились в единое целое монументальное песенное произведение эпического свойства. За ними закрепилось название — **устные народные эпопеи**. Такими были до своей литературной записи и обработки древнегреческие «Илиада» и «Одиссея». Много позже (где-то в VI веке до н. э) эти устные эпопеи подверглись

значительной обработке, обрели литературную запись; их стали называть **поэмами**, т.е. произведениями вполне законченными, и, естественно, они стали обладать стабильными формами повествования. Теперь уже не было возможности подвергать их «стихийным импровизациям», как это было раньше в их устном исполнении. И все другие устные песенные **эпосы** Древней Греции, получив литературную запись, стали называться **поэмами** — как «Илиада» и «Одиссея».

Дальнейшее развитие этих уже литературных эпосов (т.е. поэм), жанровое определение которых прочно прижилось и широко употребляется и в наше время, вызвало потребность у поэтов разных веков и стран создавать множество поэм с бесконечным «различием исторически конкретного содержания — поэм эпических, лиро-эпических, а иногда даже и собственно лирических» (Г.Н. Пospelов. Теория литературы, с. 237).

Так, великий романтик Байрон создает поэмы «Гяур», «Манфред», близкое к поэме стихотворное произведение «Бешпо».

Проследив развитие жанра поэмы в историко-литературном срезе, осмысливая образование ее новых форм в русской литературе первой половины XIX века и, в частности, в творчестве Пушкина, многие произведения которого («Кавказский пленник», «Полтава», «Граф Нулин», «Домик в Коломне») стали называть поэмами, Г. Пospelов в названном выше исследовании расширяет тематические и эстетические границы жанра поэмы: «И тогда нам надо быть последовательными: «Евгений Онегин» Пушкина или «Дон-Жуан» Байрона тоже поэмы — романтические; «Сказка о царе Салтане» или «Сказка о золотой рыбке» тоже поэмы — волшебнo-сказочные» (Теория литературы, стр. 237). В этом философском, обобщающем смысле ряд произведений Алишера Навои: «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», например, — тоже позволительно отнести к жанру поэмы, хотя их содержание масштабней и значительней, чем, скажем, байроновские «Дон-Жуан» или «Бешпо».

Классическая поэма, таким образом, возникла, есте-

ственно, на определенном этапе человеческой истории и в ходе общего развития литературы.

Содержание ранних поэм было неразрывно связано с мифологическими представлениями о мироздании. Чаще всего по характеру и содержанию поэмы были — героическими, и материалом для их создания служили факты и события, играющие важную роль в жизни народа. Интересно отметить, что факты и события брались для поэм из недавнего исторического прошлого и воспринимались как предания, как легенды героического характера. Причем, — и это важно, — художественно освещались такие события минувших лет, которые были актуальными и значительными для времени их создания.

Очень важно обратить внимание на то, что художественный мир, представленный в поэме, воспринимался и ее создателем и ее слушателями как жизненная правда — они были убеждены в том, что изображаемое — есть сама правда о реальной действительности, соответствующая взглядам на жизнь современников автора.

Содержание поэм и по охвату изображаемого, и по художественному освещению того события, в котором воспевались героические деяния человека, было весьма широко. В них, — в поэмах, — как правило, находили отражение все стороны, все важные грани жизни народа — от великих героических деяний людей до самых малых дел, раскрывались их связи с изображаемыми событиями.

В поэме находит место подробная обрисовка фактов и облика действующих лиц, участвовавших в происшествии, однако опускались ненужные подробности, которые мешали бы общему пониманию и восприятию происходящего. И тем самым художественно постигалось то самое важное, что раскрывало героический характер людей, так сказать, в «очищенном» виде.

В сюжетах эпоса действует большое количество жизненно активных людей, способствующих показу многосторонности жизни общества. Каждый образ несет в своем облике те ведущие черты характера, которые определяют и его роль в изображенных событиях, и значительность его места в обществе, и его отношение к происходящему. Например, в «Илиаде» Ахиллес — это воплощение идеала



мужчины-воина, отличающегося мужеством и доблестью; отцовские чувства нашли воплощение в образе Приама; материнские переживания переданы через обобщенный образ Гекубы; образ любящей женщины, заботливой жены воплощен в характере Андромахи.

Ощущение самостоятельности и свободы человека в своих деяниях и его последующей ответственности за свои дела перед обществом — глубоко верное отражение общественных отношений, которые все еще были во многом близки к родо-племенному строю. Каждый гражданин осознавал себя — и таким правом он всецело пользовался — свободной, равноправной личностью и равно ответственным человеком перед своим обществом; и был кровно заинтересован в благополучии его судеб. При этом «детская» вера в силу и справедливость верховной власти над силой рока не сковывала свободу его личного поведения в обществе. Вспомним: Ахиллес знал, что его рок — это неперемная гибель, что смерть его настигнет у стен Трои, но ему не страшна сама смерть, его страшил только бесславный уход из жизни. И будучи свободным гражданином — воином, он добросовестно и искренне делает все, что необходимо делать для своей чести и славы.

В процессе развития человечества, с приходом феодализма, изменившего социальный облик общества и людей, его представляющих, уходит в прошлое и эпос в том виде, в каком она существовала и так прекрасно предстала в древнегреческом эпосе постсинкретического периода; теперь она утрачивает свое былое эстетическое величие. И все, что создается на протяжении еще многих веков в этом жанре, носит характер подражания гомеровской эпопее.

Правда, классическая эпопея в период Римской империи (первый век до н.э) оживает в творчестве Вергилия, который также широко использовал мифологические образы, композиционные и сюжетные приемы, близкие к гомеровской эпопее, и искал свои пути выражения художественной правды и отражения жизни, соответствующей своему времени. Однако возродить эпопею в тех классических качествах, которые представлены в «Илиаде» и «Одиссее», уже не смог, хотя поэтическая ценность его

эпопеи остается значительной. Дело в том, что в его «Энеиде», в отличие от «Илиады», где представлен широкий спектр народных образов, верховной власти, рока, Вергилий славит богов правителя и его род, оставляя за пределами эпопей образы гражданские, народные. В «Энеиде» герои менее свободны и менее сильны в своих деяниях, чем в «Илиаде», где свобода личного поведения гомеровских героев не зависела от рока судьбы, даже если они и осознавали свою обреченность.

Эпопея Вергилия «Энеида» характеризуется элементами условности и несет в себе черты подражания, утратив тот классический народный дух, коим обладают «Илиада» и «Одиссея» великого Гомера.

Не обрела художественной силы и мощи народного духа более поздняя эпопея, отмеченная еще большей подражательностью. Например, «Лузиада» португальского поэта Камониса, созданная им в XVI веке, эпопея итальянского поэта Торкватто Тассо «Освобождение Иерусалима», написанная тоже в XVI веке, эпопея немецкого автора Клопштока, созданная в XVIII веке, — все они и многие другие эпопеи отмечены лишь слабой попыткой возродить былую мощь этого жанра. Одна из слабостей этих эпопей состоит в том, что авторы возрождают мифологические образы в эпоху, утратившую сколько-нибудь значимую ценность мифотворчества. К примеру, «Генриада», хоть и воспринималась как значительное явление во французской литературе, но ни в какой мере не восполняла славный эпос древнегреческой «Илиады».

Однако было бы ошибочно думать, что вид (жанр) эпопеи не сыграл своей положительной роли в развитии литературы, в движении жанрово-видовых форм. По сути дела именно поэма заняла признанное место эпопеи, сохранив в себе некоторые ее устойчивые поэтические черты. Эпическая эпопея нашла признание и практическое воплощение у великих или, скажем, известных писателей XIX и XX веков. Эпопеи «Война и мир» Л. Толстого, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Севастопольская страда» С. Сергеева-Ценского, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Хождение по мукам» А. Толстого — тому яркое подтверждение. В этих произведениях судьбы страны — в органическом «сцеплении» с судьбами народными. Главное, в

высшей степени примечательное состоит в том, что эти эпопеи не есть подражание древнегреческой эпопее, а воспроизведение жизни на несравненно более высоком художественно-философском уровне.

**Поэма.** Поэма как вид (жанр) литературного произведения в своем историческом развитии обрела различные, многообразные жанровые формы. По теории Г. Пospelова, по «исторически конкретному содержанию» поэмы подразделяются на «поэмы эпические, лиро-эпические, а иногда даже и собственно лирические». И если исходить из того, что в эпической поэме широкое распространение получил **жанр героической поэмы**, а в лиро-эпической поэме нередко встречается **жанр романтической поэмы** — «Бахчисарайский фонтан» и «Цыганы» Пушкина, «Демон» и «Мцыри» Лермонтова и т. п., то понятие «жанр» поэмы имеет более узкое значение, чем «вид» поэмы.

С учетом этого обстоятельства будем рассматривать поэму в широком смысле данного термина как **вид эпических произведений** со своими разновидностями: эпическая поэма, лиро-эпическая поэма и лирическая поэма, в которых могут быть различные жанровые образования — героическая поэма, романтическая поэма и т. п.

В истории литературы, наряду с эпической поэмой чаще всего встречаются лиро-эпические произведения, написанные обычно стихами. Они изображают переживания, события, важные с точки зрения своей значительной роли в судьбах людей, показывают яркие человеческие характеры. В таких поэмах пропорции лирического и повествовательного начал не подчиняются каким-либо правилам. Например, в поэмах Байрона «Гяур», «Манфред» или поэме Лермонтова «Мцыри» доминируют лирические начала; в поэме Пушкина «Полтава» поэт отдаст приоритеты эпическому повествованию. Следует заметить, что сами по себе эти пропорции важны не в их количественных измерениях, а в глубинах внутреннего лиризма, характеризующегося напряженностью чувства, накалом страсти и переживания. В поэме, например, «Мцыри» воспевается беззаветная любовь к родине, страсть к личной свободе, герой славит красоту жизни в ее свободных началах; в

«Полтаве» воспевается мужество и стойкость русского солдата, личностное чувство поэта, прославляющего победителей — как лучших сынов своего народа.

Литература знает и особый жанр поэмы — сатирической, отличающейся от всех других тематически и проблемно. Пафос такой поэмы — осмеяние человеческих пороков, всего низменного, пошлого, безобразного в жизни. К жанру сатирической поэмы можно отнести такие произведения, как «Граф Нулин» Пушкина, «Тамбовская казначейша» Лермонтова. В литературе XX века сатирическая поэма получила свое дальнейшее развитие. Нередко она характеризуется нравственно-социальной остротой и политической направленностью.

Напомним, что **сатирой называется такое произведение, в котором подвергаются осмеянию человеческие или общественные пороки**; материал сатиры — сама жизнь, в которой всегда имеют место уродливые, низменные явления, достойные обличения и острой критики.

В данном параграфе нас интересует прежде всего жанр героической поэмы, получившей широкое распространение во многих странах Европы, Средней Азии и России и создававшейся в разные периоды развития мировой литературы. Значительное место среди памятников устного народного творчества занимает героический эпос о парце массагетов Томирис, поднявшей племена против нашествия персидского царя Кира (VI в. до н.э.), и о подвиге национального героя, великого в своем самопожертвовании патриота Ширака, чья нестигаемая воля и подлинное мужество сыграли значительную роль в победе над персидским войском во главе с царем Дарием Первым.

Жанр героической поэмы восходит к древнейшим литературным записям некоторых тюркских народов и, в частности, к «Книге моего деда Коркута», написанной на языке огузов. Ее неопенимое значение в том, что она содержит богатейший материал для изучения истории узбекского героического эпоса. В «Книге...» есть произведение, состоящее из пролога и двух частей, под названием «Бом-ен-Бейрен» — одна из ранних, дошедших до нас редакций героического эпоса «Алпамыш».

Представляем здесь ее краткое содержание. У вождя

племени кунград Байбуры рождается двойня — дочь Калдыргач и сын Хаким, который еще в детстве совершает ряд богатырских подвигов и получает благородное прозвище Алпамыш. Он наделен такими чертами характера, как благородство, мужество, воинская доблесть, богатырская сила; природа одарила его красотой. Алпамыш обладает сказочной неуязвимостью — ни меч его не сечет, ни в огне он не горит, ни стрела не берет...

У Байсары, брата Байбуры, рождается дочь — прекрасная Барчиной. По сговору родителей и по народному обычаю ее обручают с Алпамышем. Между ними вспыхивает любовь. Но обстоятельства сложились так, что он вынужден был покинуть родные края. Прошли годы. Барчиной выросла. Ее руки и сердца добиваются девяносто калмыцких богатырей, но она продолжает любить своего несравненного Алпамыша.

И она ставит условия, что через полгода выйдет замуж за победителя состязаний, которые она сама и придумала: победитель определится на скачках, в стрельбе из лука и национальной спортивной борьбе. И тайне от всех Барчиной отправляет гонцов к Алпамышу с просьбой поскорей вернуться. Когда он прибыл, девушка предложила и ему участвовать в состязании с богатырями за ее сердце.

И все складывается как нельзя лучше. Смелый и решительный Алпамыш выходит победителем, и возлюбленная становится его женой. После свадебных торжеств он увозит ее и весь свой род (десять тысяч юрт) из калмыцких степей в Кунград — на свою родину, где происходят большие события. Главой племени становится сводный брат Барчиной, несправедливый и жестокий, который стремится принудить Барчиной стать его женой. А Алпамыш оказывается в плену.

Далее события разворачиваются так, что бежавший из семилетнего плена Алпамыш, никем не признанный, появляется на свадебном торжестве; он убивает соперника, освобождая возлюбленную и народ от несправедливого правителя.

Поэма заканчивается рассказом о воссоединении племени, распавшегося в период царствования соперника, под справедливой властью Алпамыша.

Под стать своему мужу Барчиной; она также совершает ряд подвигов в борьбе за свою любовь и всеобщее счастье на земле своего народа.

В России предшественниками литературных героических поэм выступают народные былины («Илья Муромец и Калин-царь», «Илья Муромец и Соловей-разбойник» и др.), в них воспевается величие русского воинства, могучая, сказочная сила народных богатырей, таких, как Илья Муромец, пришедший в Киев, чтобы защитить его жителей от несметных полчищ жестоких иноземцев, Алеши Попович, обладавший огромной сказочной силой, горячностью характера и воинской доблестью.

Былинные герои — добрые молодцы, бескорыстные, смелые воины, умевшие храбро и мудро защищать свое Отечество.

К истокам древнерусской народной героической поэмы восходит одно из первых замечательных литературных произведений — поэма «Слово о полку Игореве», тайна авторства которой до сих пор вызывает живой интерес историков литературы Европы и России. В условиях постоянных вражеских набегов, бесконечных междоусобных войн удельных княжеств, перед нашествием на Русь многочисленных полчищ монголов, уже захвативших огромные территории Сибири и Средней Азии, устами безымянного автора в «Слове» была выражена великая, никогда не стареющая идея единства народов Руси, идея осуждения заносчивых князей, подобных удельному князю Олегу Рязанскому; безымянный автор «Слова» воспел величие и славу тех, кому дорога Русь единая, монолитная, кто видел в единстве народном силу и непобедимость в схватках с иноземными захватчиками.

«Слово о полку Игореве» сыграло значительную роль в развитии классической героической поэмы России. Героическая поэма в литературе XIX века, например, продолжая традиции «Слова», предметом изображения берет преимущественно исторические факты и события великого прошлого страны — как в свое время народная эпопея. Здесь прослеживается прямая связь с развитием литературы — связь классической эпопеи с русской классической героической поэмой.

Обращение авторов этой жанровой формы к истории, причем к истории, сыгравшей значительную роль в судьбах страны и ее народов, объясняется самим беспокойным прошлым и настоящим, вызванными и Отечественной войной 1812 года и другими событиями европейской действительности. Изображение славных исторических событий и активных деятелей в них преследовало свою конкретную цель — памятью о суровых испытаниях и славных победах послужить предупреждающим уроком современности, воспеть силы и возможности страны и показать примеры воинской доблести и патриотизма тех, кто призван защищать Отечество.

Одной из первых и лучших героических поэм в литературе XIX века признана «Полтава» Пушкина. Объектом ее изображения в ней является заключительное победное сражение многолетней войны со шведами в эпоху Петра Первого — разгром русской армией вторгшихся в Россию до того «непобедимых» войск Швеции, наводившей страх на европейские государства. Герой поэмы — великий Петр Первый — организатор усилий народной воли против авантюриста-завоевателя Карла XII.

Иногда предметом героической поэмы является вымышленный сюжетный материал. Однако дух такой поэмы несет в себе героическое начало, раскрывает нравственную доблесть главного героя. Примером может служить поэма Лермонтова «Песня про купца Калашникова». Здесь герой и событие вымышлены, однако сама картина нравов, быта, силы доблести русских людей нарисована правдиво — как имевшая место в жизни. Герой поэмы — купец Калашников — жертвуя собой, идет на смерть во имя человеческой правды.

В классической мировой литературе наряду с реалистическими поэмами (на некоторых из них мы уже останавливались) значительное место занимает **романтическая поэма**. Бессмертные романтические поэмы создали великие и крупные поэты Востока А. Навои («Тахир и Зухра»), «Лейли и Меджнун»), Дурбен («Юсуф и Зулейка»), Лютфи («Гуль и Навруз»), а также такие не менее великие поэты XIX века, как Байрон, Шелли, Пушкин, Лермонтов и др.

Характерная особенность романтических поэм Востока – в изображении подвигов во имя любимой, возвышенных чувств к возлюбленному, страдания любимых в насильственных разлуках. И все поэтическое повествование окрашено мотивами романтической любви, обостренным переживанием героев.

В русской классической романтической поэме XIX века прослеживаются две ее разновидности – романтическая поэма социально-нравственного свойства и поэма социально-патриотической направленности. Первый тип замечательно представлен бессмертными творениями Пушкина «Цыганы» и Лермонтова «Демон», где изображаются незаурядные личности, порвавшие с обществом лицемерных социально-нравственных условностей, фальши и своекорыстия, с обществом, лишаящим вольного человека свободы проявления себя, раскрытия своих внутренних сил.

Однако их устремления к свободе продиктованы желанием обрести личное благополучие, они заражены жгучим эгоистическим чувством личной самооценности. «Страдающие эгоисты» Алеко в «Цыганах» и лермонтовский Демон значительно отличаются от главного героя романтической поэмы социально-патриотического свойства «Мцыри», кровно связанного своими родовыми корнями с отечеством – Кавказом, обреченного насильственно на одиночество за мрачными стенами монастыря, в условиях чуждой ему жизни. Для Мцыри чувство личной свободы, к которой он стремится, овеяно не эгоистическими желаниями личного благополучия. Ему незнакомо чувство индивидуализма. Его «пламенная страсть» – свободная любовь к своей родине, тягостная тоска по родным просторам славного Кавказа.

Наряду с романтической поэмой в русской литературе XIX века вызревает и мощно развивается реалистическая поэма, обусловленная яркой вспышкой критического реализма, во главе которого – неповторимое творчество Гоголя с его совершенно новой жанровой формой – поэмой в прозе «Мертвые души» и блистательной комедией «Ревизор». Это новое направление в литературе осмыслено и обозначено классиком русской критики Белинским



как «натуральная школа»; оно существенно подрывало эстетические устои романтизма, господствовавшего как в европейской, так и в русской литературах конца XVIII — начала XIX веков — вплоть до русских романтиков 30-х годов (Лажечникова, Загоскина и братьев Полевых). Особо отметим важную роль Пушкина — основоположника русского реализма. Свидетельством тому — и реалистическая «эпопея» «Борис Годунов», и роман в стихах «Евгений Онегин», и ряд других его произведений.

Реалистическая поэма, проникнутая высоким пафосом патриотизма и идеями освобождения крестьян от крепостной зависимости, во многом еще сближается с романтической поэмой. Но главное, что в корне отличает ее от романтической, — это воспроизведение жизненной действительности средствами типизации характеров в типических обстоятельствах.

Но прежде, чем рассматривать своеобразие содержания реалистической поэмы, особенно ярко расцветшей во второй половине XIX века, задержим внимание на том, что реалистическая литература вообще и реалистическая поэма, в частности, всегда стремились своим содержанием художественно выразить то время и те тенденции в общественном движении, которые доминируют и выступают приоритетами в жизненной действительности. И в своих главных задачах реалистическая литература решает проблему правдивого показа того, чем живет общество, какие вопросы оно ставит и решает.

И если здесь, в учебнике, умолчать о реалистической поэме второй половины XIX века, как бы не отражающей нашу современность, значит искусственно, априори, обеднить мировое величие и понизить художественные достоинства русской литературы «золотого века». Тем более, что новое в искусстве, как об этом уже говорилось, в отличие от естественных наук, где новые открытия, как правило, отрицают то, чем руководствовались и что признавала за истину вчерашняя наука, никогда не утрачивает своей эстетической ценности. К примеру, эпические эпопеи Древней Греции «Илиада» и «Одиссея» Гомера, равно как и произведения, скажем, Софокла или Еврипида, Данте или Байрона, отнюдь не отражающие

нашей современности, все равно остаются бессмертными творениями, не утратившими своей эстетической ценности во все времена и в том числе – в нашей современности.

Именно это обстоятельство и обязывает сказать об особенностях классической реалистической поэмы-эпопеи такого известного мастера художественной словесности, как Некрасов с его эстетически ценными поэмами «Мороз, Красный нос» и «Кому на Руси жить хорошо», где центральное место занимает эпическое изображение народа способом и средствами типизации характеров в типических обстоятельствах, в которых действуют и проявляют себя герои, отражающие своим поведением и поступками жизненную действительность.

Демократическое движение в толще народной отражает образ «святорусского богатыря» Савелия и образ «заступника народного» Григория Добросклонова, а величественная красота характера русских женщин-крестьянок раскрывается в образах Дарьи и Матрены Тимофеевны. Именно эти образы, наделенные типическими чертами, несут в своем сознании и поведении демократические начала и выражают своими деяниями протест против существующих крепостнических порядков; дух свободомыслия, мечты о человеческой свободе личности, идеи переустройства самодержавной, антидемократической России, демократического обновления всех сфер человеческой жизни эпически воплощены в канве поэтического повествования.

Традиции реалистической поэмы, заложенные в литературе XIX века, нашли продолжение и прумножение в лучших образцах художественной литературы XX века. В этой связи следует назвать такие замечательные поэмы, как «Реквием» А. Ахматовой, «Суд памяти» Е. Исаева, «За далью даль» и «По праву памяти» А. Твардовского, в которых героическое и возвышенное, трагическое и созидательное, высоконравственное и моральное, органически сплавленное в лирическом чувстве гражданского долга перед историческим временем и самим собой мощно озвучено поэтическим голосом обличения и развенчания всего низкого, пошлого, бесчеловечно жестокого.

имевшего место в жизненной действительности тоталитарной страны — так созвучного с духом свободомыслия некрасовских поэм. К примеру, в главе «Так это было» прекрасной философски насыщенной поэмы Твардовского «За далью — даль» раскрываются социально-политические причины страданий лирического героя-матери в поэме А. Ахматовой «Реквием» — как следствие той уродливо-преступной волны, охватившей в одном лице устроителей «светлого будущего», которые черной полосой опутали здоровые корни созидательного общественного движения огромной страны в жуткие 30-е, огненные 40-е и в десятилетия второй половины XX века —

*Когда кремлевскими стенами  
Живой от жизни огражден,  
Как грозный дух он был над нами, —  
Иных «не знали» мы имен.*

А если снять кавычки, то — верно, знали. И помнят и сейчас, конечно, всех «Сходивших в тень по одному. Кто в тень, кто в сон — тот список длинен, — В разряд досрочных стариков. Уже не баловал Калинин Кремлевским чаем ходяков».

*А те и вовсе под запретом,  
А тех и нет уже давно.  
И где каким висеть портретам —  
Впредь на века заведено*

Заведено зловецю, жестко и жестоко теми, кто не вникал в нечеловеческие страдания живых, конкретных людей, так страстно и искренно воспетых А. Ахматовой в ее блистательной, правдивой поэме «Реквием». В мощном, стонущем голосе лирического героя набатно звучит протест против деяний людей, которых Твардовский обвиняет в подхалимаже:

*Гадали, как еще восславить  
Его в столице и в селе.  
Тут не убавить,  
Ни прибавить —  
Так это было на земле.*

И как бы прокладывая «млечный путь» своей души к переживаниям поэтессы, словно к голосу своей родины, взвешивая на весах человеческой совести цену и стоимость

общих утрат, оплаканных Ахматовой за весь материнский и вдовий мир, Твардовский сквозь частокол раздумий о былом в душевной боли обобщает:

*Каких и скольких сыновей  
Не досчиталась ты, рыдая  
Под гром победных батарей...*

Прослеживая эстетически восходящий путь развития реалистической поэмы XX века, становится ясным, что ее авторы более широко, более обобщенно и философски более глубоко, чем в поэме XIX века, показали и развернуто раскрыли величие человеческих свершений и непротистительные прегрешения сильных мира сего в бурном потоке исторического времени почти целого недавно ушедшего столетия.

**Роман.** Термин «роман», обозначающий эпическое многоплановое произведение широкомасштабного охвата жизненной действительности, изображающее судьбы целых стран и судьбы людей, появляется предположительно в XII веке в европейской литературе, созданной на романских языках. В средневековый период в европейских литературах господствовал латинский язык и многие произведения тогда писались на этом языке. Пока наука о литературе еще не прояснила точное происхождение этого термина — «роман», и многие полагают, что он этимологически связан со словом Roma, восходящего к литературе античного Рима. Как бы то ни было, но из всех видов эпических произведений роман — «его безусловное владычество» в европейской и русской литературах получил широчайшее распространение.

Причины его всеобщего признания пытался разгадать еще Белинский: «Может быть, роман удобнее для поэтического представления жизни, — писал он в поисках этой разгадки. — И в самом деле, его объем, его рамки до бесконечности неопределенны». Проясняя для себя причины распространенности романских повествовательных форм, Белинский прибегает к сопоставлению романа с драматическим произведением: «Он (роман — И.В.) менее горд, менее прихотлив, нежели драма, ибо, пленяя не столько частями и отрывками, сколько целым, допус-

кает в себя и такие подробности, такие мелочи, которые при всей своей кажущейся ничтожностью... имеют глубокий смысл и бездну поэзии в связи с целым, в общности сочинения; тогда как тесные рамки драмы... всегда покоящейся спеническим условиям, требуют особой быстроты и живости в ходе действия и не могут допускать в себя» (Белинский В.Г. Полн.собр.соч. — М., 1953, т. 1, с. 271) множества тех или иных «подробностей». И если к словам Белинского добавить, что роман как безгранично широкая форма повествования охватывает цельную историю человеческих судеб и государств, вмещает в себя подробнейшие картины общественных отношений людей, их нравственные движения души, «обрисовку социальных условий» и полное раскрытие цельных характеров в сложных обстоятельствах сложной и динамичной жизни, — то мы получим полное представление о жанре романа.

Жанр романа во множестве его разновидностей обрел повествовательную мощь в классической литературе двух последних веков — XIX и XX столетий. Истоки его — в античной литературе; он возникает в период упадка античной художественной словесности — в начале нашей эры, когда в обществе наметилась и стала быстро прогрессировать тенденция его разложения под натиском формирования феодальных отношений, в которых ранее обезличенный человек лишь представлял в общем «хоре» массовых сцен. В романе человек выходит из «массы», выделяется своими качествами характера, своей энергией, самостоятельностью действий в обновляющемся обществе.

Сюжетной основой такого романа — принятого называть и ныне пока античным романом — обычно была пылкая любовь молодых людей, сталкивающихся с разного рода социальными, нравственными или сословными предрассудками и обычаями старшего поколения. Эти обстоятельства и обуславливали «хождение по мукам» героев, испытывавших всевозможные столкновения с обществом и переживающих различные приключения, побуждающие их проявить себя, свои личностные человеческие качества. Обычно в таком романе все невзгоды, все беды завершаются счастливой развязкой. В таком романе остро

ставится вопрос о частных, личностных интересах отдельной личности, самостоятельного бытия человека, уже не испытывающего необходимости слияния своих интересов с устремлениями всего общества. Происходит выделение такой повествовательной формы из традиционной эпической эпопеи в самостоятельный вид литературы — в романное повествование.

В этой связи интересны наблюдения Белинского, который ищет причины возникновения романа и осмысляет идейно-художественные различия между ним и эпопеей: «...В древнем мире существовало общество, государство, народ, но не существовало человека, как индивидуальной личности, и потому в эпопее греков, равно как и в их драме, могли иметь место только представители народа», и не существовало условий выделения самостоятельных устремлений личности, ищущей в мире людей свою жизненную нишу, свое место и в общественных отношениях, хотя эта самостоятельность человека в романе еще ограничена рамками различных бытовых условий.

И было естественным то, что роман наполнялся разного рода чудесными событиями, загадочными приключениями, в которых герои вынуждены проявлять себя, свою волю, те или иные черты характера. Широко известны такие романы античного мира, как «Золотой осел» Апулея и «Дафнис и Хлоя» Лонга, в которых четко обозначились две романские формы — идиллический роман («Дафнис и Хлоя») и нравоучительный («Золотой осел»).

В романах такого свойства нравственный мир человека, частная жизнь личности, принципы отношений героя к окружающим людям и соответственное этим принципам его поведение в обществе — основные компоненты интересов писателей — воплощались в произведении еще поверхностно, образный строй, сюжетосложение не отличались глубиной проникновения во внутренний мир героя. Психологизм его поведения, мотивы тех или иных поступков персонажей в конфликтных ситуациях освещались схематично или оставались за пределами внимания писателей, — что и ограничивало масштабы и глубину раскрытия характеров.

Античный роман вследствие этого оказал сравнительно небольшое влияние на последующее развитие эпических произведений – вообще на ход литературного творчества. Все это еще предстояло осваивать жанру романа. И тем не менее сбрасывать со счетов античный роман, отказывать ему в праве оставаться в историко-литературном развитии в качестве нового явления будет опрометчиво, ибо уже найденные в его форме романские элементы, сами содержательные компоненты романного повествования заняли свое определенное место в арсенале художественной литературы и продолжали интересовать читателей даже в XIX веке – в эпоху расцвета романтизма и формирования основ реализма; свидетельством тому – признание Пушкина: «читал охотно Апулея».

Интерес к личности, к частной жизни человека, к его нравственному миру в античном романе все же получил продолжение в эпоху феодализма – в средневековом рыцарском романе, в котором интерес к личности обретает новые черты, для раскрытия его характера уже используются более выразительные художественные средства.

В годы «предвозрождения» и в большей мере в эпоху Возрождения, характеризующуюся приоритетами гуманистического мировоззрения и мирозерцания, пробудился идейный интерес к превратностям личной судьбы человека, к возможностям раскрытия нравственного развития личности, к активному проявлению ее разума и становлению ее характера в ходе происходящих внешних событий и в их конфликтных столкновениях с социально значительными нормативами старого мира.

Указанные процессы социально-политического и идейного порядка происходили в пору разложения феодального строя в Европе. Но более отчетливо они проявились в развитии духовной культуры французской рыцарской среды. Именно в рыцарской среде Франции и появилась ранняя романная содержательная форма – рыцарский роман, в идейной основе которого – идеалы благородства, заключавшиеся уже не только в демонстрации вассальной преданности сюзерену, не только в смелом участии рыцаря в походах и сражениях, но и прежде всего в личной независимости, в преданности «прекрасной» даме

— предмету индивидуальной любви, избраннице сердца, для которой рыцарь готов в одиночку и только для нее совершить чудеса доблести.

В рыцарском романе Франции, особенно в ранний период его развития, охотно изображались любовные приключения, в которых персонажи противопоставляли себя окружающей среде, ее нормам, предрассудкам и социально-нравственным требованиям, обнаруживая в своих действиях и решениях характерные черты личной самостоятельности.

Элементы чудесных превращений, загадочные явления, неожиданные повороты в приключениях героев широко используются в рыцарских романах, в сюжетах которых рассказывается уже не о странствиях молодых возлюбленных, а художественно изображаются славные подвиги отдельных рыцарей, запечатленных в легендах и преданиях.

Рыцарь — непомерно храбрый, готовый на подвиги, демонстрирующий воинскую доблесть в борьбе за рыцарскую честь дамы; нравственный кодекс рыцаря — в культовом служении даме, которой он посвящает и свою славу, добытую с мечом в руках. Рыцарь обычно занимал высокое общественное положение и всегда свою службу кому-то посвящал — своему королю, господину, богу, своему сюзерену и т. п..

Французский рыцарский роман — это циклы сказаний и рассказов, из которых и образовались романы о подвигах служителей «Круглого стола», о короле Артуре, об исполнении рыцарями святого Грааля, о честном исполнении религиозного или государственного долга или о подвижнической любви, какой она представлена, скажем, между Тристаном и Изольдой («Тристан и Изольда»).

Рыцарский роман, полностью порвавший с традицией эпической эпопеи и одолевший слабости античного романа, характеризовавшегося поверхностным изображением событий и явлений жизни, схематичной обрисовкой характеров героев, в свое время сыгравших положительную роль в развитии романного творчества. В рыцарском романе нашли более глубокое отражение запросы и



потребности общественного движения; его содержание отмечено более широким, в сравнении с античным романом, охватом различных сторон человеческой жизни; поведение героев отмечено большей свободой, и их действия обрели большую мотивацию. Рыцарский роман постепенно избавлялся и от того схематичного, зауженного изображения характеров, когда все внимание писателя сосредотачивалось лишь на внешнем показе отдельных черт характеров, поднимаясь до художественного осмысления внутреннего мира человека, не вникало в сложную динамику его душевных переживаний.

Эти слабости рыцарского романа, помноженные на изображение в них людей, принадлежащих лишь к элитарной части общества, в дальнейшем все более усугубляются. Это происходит в тот период, когда феодальные отношения распадаются под натиском развития промышленного производства, финансово-банковского все усложняющегося дела, новых форм частной собственности.

С зарождением и развитием рыночных отношений в экономике рыцарство постепенно утрачивает свою общественную роль, свое социально-нравственное значение. Рыцарский роман с его внешней занимательностью, рассказами о рыцарских подвигах в легендарных, наполненных фантастическими элементами приключениях стал восприниматься деловым читателем, занятым усложнившимися производственными и общественными делами, как пустая занимательность, далекая от проблем и забот жизненной действительности.

Обобщенно говоря, распад феодальных отношений и бурное развитие рыночных лишают такой роман питательной почвы. В преддверии новых общественных отношений бурно обновляющийся социальный уклад жизни общества и новых людей в нем сыграл свою решающую роль и в переоценке эстетических ценностей, в развитии искусства и в том числе романного творчества.

На рубеже двух общественных укладов — уходящего феодального и развивающегося рыночного — возникает новый тип романа в его классическом виде, характеризующийся реалистической направленностью. Основными признаками реалистического романа признано считать вели-

кого гуманиста эпохи французского Возрождения Рабле и испанского реалиста Сервантеса с его знаменитым романом «Дон-Кихот», пафос которого в раскрытии вопиющего противоречия между представлениями рыцарства о жизни и самой жизненной действительностью, в утверждении идеи обреченности феодального жизнеустройства.

Социально-сатирический роман Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» подвергает убийственной критике политическую, социально-нравственную систему феодального общества, утверждая идеалы разумной жизни людей, воспевая свободу личности.

Эти великие писатели смело вторгаются в жизнь дряхлеющего, нравственно «больного» общества; показывая в своих романах естественное и закономерное его разрушение, они подвергают критике имеющие место факты порочности и искусственность отношений между людьми. В романах сделана попытка исследования психологии героев, несогласных с социально-политическим устройством феодального общества.

В романах Рабле и Сервантеса правдиво воспроизводятся быт и нравы людей обновляющейся эпохи, ставятся жгучие злободневные вопросы общественного движения и частной жизни людей. Они заложили начало «реалистическому» романному движению, существующему и в наше время на более высокой ступени художественного совершенства в области содержания и формы и выражения авторского замысла. Именно поэтому «Гаргантюа и Пантагрюэль» и «Дон-Кихот» до сих пор не утратили своего эстетического значения.

История мировой литературы знает и другой тип романа, значительно представленный в эпоху Возрождения — тип авантюрного романа («Жиль Блаз» Лесажа, «Робинзон Крузо» Д. Дефо), в более поздние времена развивается и тип сатирического романа с фантастической основой в сюжете («Путешествие Гулливера» Д. Свифта), продолжает существовать и любовно-приключенческий роман — медленно затухающий отголосок рыцарского романа, практически полностью утратившего свое эстетическое значение.

Однако магистральную линию в развитии литературы прочно занимает реалистический роман, характеризующийся широким охватом жизненных явлений, глубоким проникновением в их социально-нравственный смысл, силой художественного изображения общества и человека в нем, критическим отношением к социальным и нравственным изъянам в многообразии общественного движения.

Выше уже шла речь о том, что литературный процесс никогда не бывает однообразным, он всегда противоречив; в его течении возникают произведения отживающих традиций и романы поискового свойства, нащупывающие новые повествовательные формы.

Развитие классического реалистического романа, восходящего на новые ступени художественного совершенства, столь многообразно и многопланово, что общая характеристика все же не в состоянии охватить все многообразие процесса его развития. Поэтому остановимся на рассмотрении основных, типологически устойчивых его элементов, определяющих жанровую специфику романа в том его виде, в каком он представлен на высших ступенях развития реализма в литературе прошлых веков и в лучших образцах писателей XX века.

Типологически устойчивой и важнейшей особенностью романа является его способность к крупным, масштабным формам эпического изображения жизненной действительности, к проникновению в любую область жизненных отношений человека и общества.

В романах раннего периода – периода так называемого «рыцарского романа» изображение частной жизни героев, их личных устремлений и интересов не содержало сколько-нибудь полного социально-обобщающего выражения. Другое дело – классический реалистический роман более позднего времени – литературы XIX века. Он отмечен той особенностью, что в нем в той или иной степени ярко и полно – в опосредованных формах – раскрываются причины общественных подвижек и общие закономерности бесконечно сложных общественных и бытовых человеческих отношений. Расцвет романа, справедливо писал Белинский, происходит «в эпоху развития человечества,

когда все гражданские, общественные, семейные и вообще человеческие отношения сделались бесконечно многосложны и драматичны, жизнь разбежалась в длину и ширину в бесконечном множестве элементов» (Белинский В.Г. Полн. собр. соч., т. 5, с. 40).

Реалистическим романом богата как европейская литература, так и русская, в равной мере полно и глубоко «распахавшая» жизненную «целину» на всю ее социальную, гражданскую и нравственную глубину на основах типизации характеров и обстоятельств, в которых они активно действуют.

В этой связи следует особо подчеркнуть, что в русском реалистическом романе, равно как и в лучших образцах европейского романа, воспроизведение типических характеров в типических обстоятельствах — решающий признак реализма, отличающегося от всех других форм повествования — раннего авангардизма и более позднего модернизма, а также и современного «русского» «постмодернизма» 90-х годов минувшего столетия.

В таких замечательных произведениях, как романы Стендаля («Красное и черное»), Бальзака («Крестьяне»), Диккенса («Оливер Твист»), Теккерея («Ярмарка тщеславия»), Пушкина («Евгений Онегин», «Капитанская дочка»), Лермонтова («Герой нашего времени»), Тургенева («Дворянское гнездо», «Отцы и дети»), Гончарова («Обломов», «Обыкновенная история»), Л. Толстого («Война и мир», «Воскресение»), Шолохова («Тихий Дон»), А. Толстого («Петр Первый», «Хождение по мукам»), Л. Леонова («Русский лес», «Пирамида»), воспроизводится безбрежное содержание жизненной действительности, поднимаются эпохального значения злободневные проблемы как через изображение судеб отдельных людей, так и судеб целых государств и народов.

Расцвет реалистического романа, его поступательное восхождение к эстетическим и содержательным высотам приходится в Европе на XVII — XVIII столетия и связан с лучшими национальными литературными традициями Англии, Франции, Германии, Италии, Испании.

Общеизвестно, что русский реалистический роман в его классическом виде появляется значительно позже ев-

ропейского. Однако, возникнув, он в исключительно короткое историческое время достиг огромных эстетических и содержательных высот и достойно занял в мировой литературе передовые позиции. Не случайно то, что русская литература XIX столетия признана мировой культурой как «литература золотого века», в которой ведущие позиции принадлежат реалистическому письму, характеризующемуся стремлением авторов к художественному совершенству содержания и формы в изображении социально противоречивой общественной жизни и к показу типически конфликтной человеческой личности. Герои произведений вступают в борьбу с негативными силами общественной жизни за свободу человека, за раскованное проявление силы его характера в общественно полезных деяниях. Нередко эта борьба в романе, как и в самой жизни, завершается трагическим для личности исходом. Вспомним, к примеру, судьбы Базарова в романе Тургенева «Отцы и дети», Григория Мелехова в эпопее М. Шолохова «Тихий Дон», Юрия Андреевича в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» или главного героя романа Н. Вирты «Одиночество».

Пути становления и развития реалистического романа отнюдь не усыпаны розами. В его поступательном движении прослеживаются и завидные взлеты и удручающие досадные спады. В XIX веке блистательные романы Бальзака, Стендаля, Диккенса и других великих реалистов европейской литературы теснят натуралистические романы Золя, любовно-интимные, откровенно эротические произведения Мопассана, романы социально зауженного диапазона и приглушенного демократизма Флобера.

Социально-нравственное, духовно значимое, имевшее место в реальной общественной жизни подменяется в таких романах изображением биологического начала в человеке, эстетическое и мировоззренческое значение социальных факторов намеренно или невольно вытесняется активными попытками исследования «тайных движений сердца человеческого» (Бальзак), душевных таинств человека, отошедшего от общественных интересов, социальных проблем в мир своих мелко-личностных пережи-

ваний. В ряде критических и литературоведческих работ Запада (Бютора, Н. Саррот, Роб-Грийе) форму классического романа объявляли устаревшей, завершившей свое существование.

Наметившийся упадок реалистического романа в некоторых европейских литературах в конце XIX века все же не получил такого широкого распространения, чтобы можно было говорить о его окончательном уходе в область истории культуры — как славный памятник исторически кратковременного эстетического взлета.

Традиции бальзаковского-диккенского реалистического романа, принятые и преумноженные такими блистательными реалистами, как Пушкин с его «Евгением Онегиным» и «Капитанской дочкой», Лермонтов с его «Героем нашего времени», Тургенев с «Рудиным», «Дворянским гнездом», «Отцами и детьми».

Дальнейшее развитие русского классического романа отмечено новым восхождением к вершинам художественного совершенства в изображении действительности и правдивом отражении тенденций в общественной жизни, связано с такими великими романистами, как Достоевский, Л. Толстой, Чехов.

И далее, уже в XX веке, реалистический роман продолжает свое развитие. Важнейшими признаками романа нового времени является также изображение типических характеров типических обстоятельствах в процессе их внутреннего становления и в психологически мотивированного проявления ведущих черт характеров в обстановке движения самой общественной жизни и в зависимости от этого движения. Изображение в «новом романе» характера героя в развитии предполагает важнейшее свойство воспроизведения жизненной действительности и в разрешении общественных конфликтов самыми активными деяниями персонажей.

Художественно исследуя жизненную действительность во всем многообразии ее бесчисленных явлений, ведущие писатели XX столетия создали, если можно так выразиться, «коллективный портрет эпохи». Они развернули широкое полотно беспокойной многообразной жизни в самых разных сплетениях и переплетениях подвижного

человеческого бытия — от социально-политических потрясений начала века, строительства «новой» жизни и разрушительных огненных военных лет до закономерного, объективного развала огромной страны.

Такие непомерно огромные масштабы охвата и художественного воспроизведения жизни в шестой части планеты оказались под силу целому «батальону» талантливых писателей, которые использовали в своем творчестве самые разнообразные жанровые формы романного повествования. «Роман XX века — и это одна из характерных его особенностей — вовсе не сосредотачивается в одном каком-либо жанре, справедливо пишет В. Днепров, оглядывая прозу XX века с высот всеохватного обобщения, а, напротив, в гораздо большей степени, чем раньше, развертывает многообразие и обостряет своеобразие своих жанров. Роман социально-бытовой и фантастический, интеллектуальный и социально-символический, биографический и нравственно-драматический, роман лирический и роман-эпопея и т. д. — каждый из них пережил в нашем столетии богатую событиями жизнь».

И если к этому добавить, что в XX веке широко представлен историко-художественный роман со всеми его жанрово-видовыми образованиями, то, пожалуй, можно все это оценить как всеобъемлющую картину состояния реалистического романа в XX столетии.

**Повесть.** В мировой истории романного творчества известны многочисленные литературные факты параллельно развивающейся средней эпической формы, первоначально обозначенной в критике термином повесть и затем признанной всем литературоведением. Происхождение этого термина — «повесть» — символизирует «романную усредненность» по объему изображения жизненной действительности. Повесть представляет собой среднюю эпическую форму, обладающую многими жанрово-видовыми и повествовательными признаками реалистического романа, и решает она те же художественные задачи, но отличается от него меньшими масштабами охвата художественного воспроизведения жизненной действительности, несколько ограниченного по объему изображения картин

жизни, чем в романе. И нередко границы между романом и повестью столь размыты, столь неприметны, что многие произведения одного формообразующего ряда некоторыми литературоведами относятся к роману, другие – к повести. Так, например, реалистические произведения «Капитанская дочка» Пушкина и «Тарас Бульба» Гоголя одни называют повестью, другие – романом. Даже в таком нормативном издании, как «Краткая литературная энциклопедия», в статье о творчестве Пушкина в одном месте «Капитанскую дочку» определяют как повесть, в другом (в той же статье) – как роман. И все же по несколько ограниченному охвату жизни, такие произведения, как «Тарас Бульба» Гоголя, «Хаджи-Мурат» и «Кавказский пленник» Л. Толстого большинство литературоведов относят к «жанру повести».

И по признаку объема повествования не всегда можно дать произведению точное жанровое обозначение. Бывает повесть по объему больше романа, равно как и роман – меньше иной повести. Для сравнения приведем такой пример. Произведение Лермонтова «Герой нашего времени» по объему охвата жизни значительно меньше повествовательного объема произведения Горького «Жизнь Клима Самгина», однако первое и второе есть роман. По крайней мере, так принято. И, пожалуй Белинский был прав, когда утверждал, что принципиальной разницы между предметами романа и повести нет, что разница заключается лишь в объемах художественного освещения этих предметов. «Жизнь наша, писал он, – слишком разнообразна, многообразна, дробна: мы хотим, чтобы она отражалась в поэзии, как в граненном, угловатом хрустале, миллионы раз повгоренная во всех возможных образах, и требуем повести. Есть события, есть случаи, которых, так сказать, не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить ее в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки» (Белинский В.Г. Полн.собр.соч., т. 1, с. 271). В качестве подтверждающего примера можно назвать героико-патриотическое произведение Б. Полевого «Повесть о настоящем человеке», вообразившее в свою жизненно реальную карти-



ну судьбы летчика Мересьева, прототипом которого послужил подлинный герой войны офицер Маресьев.

В русской и зарубежной литературе XIX века параллельно с реалистическим романом существует и повесть – создаются классические образцы повести. Высокое признание у широкого читателя и в науке о литературе получили такие повести, как «Гобсек» и «Банкирский дом Нусингем» Бальзака, «Кармен», «Коломбо» и «Двойная ошибка» Мериме, «Пиковая дама» Пушкина, «Белые ночи» Достоевского, «Хаджи-Мурат» Л. Толстого, «Дама с собачкой», «Степь», «Скучная история» Чехова, «Ася» и «Вешние воды» Тургенева и многие другие талантливые произведения.

Расцвет русской классической повести реалистической направленности наблюдается в 30-е годы XIX столетия, именно в творчестве Пушкина, перешедшего от романтизма к реализму, и романтика-реалиста Гоголя, чье творчество ознаменовано классическими повестями из циклов «Миргород», «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Петербургские повести» и др.

Русская реалистическая повесть в первой половине века занимает ведущие позиции, сосредотачивая внимание на «сочувственном» изображении не представителей дворянства или людей высшего света, а простого «маленького» человека из низшего сословия. У Пушкина в «Станционном смотрителе» главным героем выступает Самсон Вырин, в «Капитанской дочке» значительное место в повествовании занимают капитан Миронов и его дочка Маша, у Гоголя в «Шинели» героем является Башмачкин Акакий Акакиевич, в «Записках сумасшедшего» Поприщин; в повестях «Дубровский» Пушкина и «Тарас Бульба» Гоголя изображены характеры смелых людей. В «Невском проспекте» Гоголь обрисовывает трагедию человеческой жизни в условиях самодержавного строя.

В строго научном смысле не все названные произведения подпадают под определение «повесть». Дело в том, что в критике первой половины XIX века, когда литературоведение как пельная наука о художественном творчестве еще переживала стадию формирования и становления и сам термин «повесть» понимался широко повес-

тью считалось всякое прозаическое произведение эпического рода, по объему содержания, детализации и обрисовки жизненных явлений меньше романного объема. Впрочем, это жанровое «смещение» наблюдается и в современном литературоведении, о чем мы уже говорили выше.

В русской и других национальных литературах СНГ, в том числе и в узбекской, повесть также занимает значительное место и представлена такими замечательными мастерами художественного творчества, как М. Пришвин, Ю. Крымов, К. Паустовский, В. Белов, В. Распутин, В. Некрасов; в узбекской литературе успешно работают в жанре повести такие замечательные писатели, как У. Хашимов («Дела земные»), М. Мухаммат-Дост («Возвращение в Голатепа»), Тагай Журад («Люди, живущие под луной»), М. Махмудов («Измена», «В поисках вечных мелодий») и многие другие талантливые писатели, ярко, красочно изображающие картины современной, всегда беспокойной жизненной действительности, выводя на общественный суд сложные социально-нравственные, семейно-бытовые вопросы и проблемы, требующие положительного разрешения в реальной жизни.

**Рассказ.** В литературоведении рассказом называется эпическое произведение, небольшое по объему и охвату жизненной действительности, в котором реально изображается какое-либо одно (иногда несколько) событие и в ходе его развития раскрываются те или иные ведущие черты характера героя, участвующего в них. Становление и развитие рассказа в истории литературы идет параллельно с повестью, и адекватно решаются в нем те же художественные задачи, но ограниченные самим объемом «рассказового» сюжета. Но это ограничение во многом условно. Бывают рассказы, изображающие какой-то один жизненный факт, но содержащий в себе такое огромное социальное значение, что позволяет писателю подняться до широких обобщений, охватывающих значительную часть судьбы героя. Такой рассказ по объему содержания трудно отделим от повести. Например, произведение Шолохова «Судьба человека» лишь по форме и

композиционно – (рассказ в рассказе) ближе к рассказу, чем к повести, а по объему содержания, по глубине и широте охвата жизни главного героя (Андрея Соколова) и людей, непосредственно связанных с его судьбой, ближе к повести. Часто встречаются и такие рассказы, в которых представлена вся жизнь главного героя. Достаточно назвать такие произведения Чехова как «Душенька», Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича», чтобы в этом убедиться.

«Жанром» рассказа увлекались многие художники словесного искусства – Л. Толстой, А. Чехов, М. Горький, М. Шолохов, К. Паустовский и др. Значительное место занимает рассказ и в творчестве многих зарубежных писателей – Мопассана («Пышка», «Дуэль»), Флобера («Простая душа»), Мериме («Маттео Фальконе»).

Еще одна особенность отличает рассказ от повести – количество героев и персонажей; обычно их немного. К примеру, в рассказе Чехова «Спать хочется» – лишь один персонаж, в рассказе Горького «Челкаш» действуют два героя. Сжатость и уплотненность повествования, количественная ограниченность персонажей, строгий отбор выразительных деталей, композиционная простота, одноплановость (редко двуплановость) сюжета, скудная, но очень выразительная обрисовка человека, фактов действительности, пейзажа – характерные черты рассказа.

**Очерк.** Очерк по преимуществу явление эпическое, хотя встречаются очерки и лирического свойства. Описательно-повествовательное изображение – особое свойство очерка, содержание которого складывается, формируется на основе наблюдений, суждений, умозаключений автора, представляющего собой композиционное ядро произведения. Специфическая особенность очерка, как самостоятельного вида литературы в классическом его понимании, заключается в принципах объединения отдельных сцен, картин, деталей живой действительности в цельное произведение, в котором в открытых формах проводятся проблемные сопоставления или противопоставления изображаемого.

Развитие очерка наблюдается в двух способах изобра-

жения – документально-публицистическом и художественном. Документальный очерк воспроизводит факты и явления живой действительности именно в том виде, в каком они имеют место в жизни. Очеркист не имеет права создавать ни связи между фактами и между героями, ни характеры по своему усмотрению и воображению. Очеркист не волен изменять ситуации, обстоятельства, цифровые выкладки и «не смеет ошибаться даже в цвете глаз своего героя» (Б. Агапов).

Документальный вид очерка, выполняющий функции как образной информации и иллюстрации, так и своеобразного «разведчика» новых для общественной и культурной жизни тем и проблем, объединяет несколько жанровых разновидностей: очерк-обозрение, тематический цикл публицистических очерков, очерк – путевые заметки и т.п.

Художественный вид очерка обладает своей спецификой, которая видится в том, что предметом его изображения обычно является уклад жизни той или иной среды или отдельно взятого человека, нравы того или иного сословия, отношения между людьми в том или ином трудовом коллективе и т.п.

Строгих идейно-тематических рамок тех или иных видов очерка не существует. Встречаются очерк-биография, очерк дневниковый, очерк о состоянии или развитии литературного течения или театрального новаторства. «Но во всех своих разновидностях очерк есть всегда единство правоописательного содержания и особой (определяемой «свободой» композиции) системы изобразительно-выразительных средств» (Богданов В.А. КЛЭ, т. 5, 1968, с. 517).

Очерк любой разновидности традиционно содержит в себе глубокое обобщение, выражает авторскую конкретную оценку того предмета, который взят для осмысления и изображения, не допуская свободного домысливания реальных явлений жизни.

Расцвет очерка приходится на середину XX века. Он развивается как разновидность документальной прозы, он занимает весьма заметное место среди литературных жанров. В эти годы во Франции и России получил широкое распространение очерк, в котором преобладал инте-

рес к обнаженному факту действительности. Но наряду с такой формой познания и освещения реальной жизни обрели широкую известность очерки лирической и философской наполненности Э. Хемингуэя (сборники «Зеленые холмы Африки», «Смерть после полудня»), А. Сент-Экзюпери («Земля людей»), очерковая документальная литература ряда зарубежных авторов – Ж. Лаффита («Живые борются»), Л. Муссиака («На плоту «Медузы»), Дж. Олдриджа («О многих людях») и др.

В России особенно бурно развивается очерк в 40-е годы XIX века. И. Панаев, В. Даль, Д. Григорович в своих очерках описывали образ жизни людей различных сословий, народные обычаи, традиции. Возникают крупные очерковые формы – циклы и обзоры Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Успенского, Короленко. Русская литература XX столетия раздвинула горизонты освещения реальной жизни, наполнилась замечательными очерками, повествующими об исторических и социальных событиях, А. Тодорского, А. Серафимовича, Л. Рейснер, Д. Фурманова, М. Шагиняна, М. Горького, М. Ильина, Б. Галина, Б. Агапова, В. Ставского, И. Ильфа и Е. Петрова.

В военные годы активизируется эпический очерк в лице К. Симонова, В. Гросмана, публицистический очерк у И. Эренбурга, Н. Тихонова, Л. Леонова.

В первое послевоенное десятилетие наблюдается спад в развитии очерковой литературы, утратившей былую искренность, дух исследования жизни, лишившейся своей познавательной функции.

Новое возрождение очерка приходится на 50-60-е годы. В эти годы авторы смело поднимают вопросы и проблемы послевоенной жизни страны. Вспомним замечательную книгу В. Овечкина «Районные будни» или очерки В. Тендрякова («Тяжелый характер»), Г. Тропольского («Из записок агронома»), Ф. Абрамова («Вокруг да около»), Е. Дороша («Деревенский дневник»), посвященные проблемам деревни, состоянию сельского хозяйства России.

Если рассказ возник и развивался практически одновременно и параллельно с повестью и романом, то документальный и художественный очерки появились значительно позже. Но это вовсе не значит, что они по своим

эстетическим и содержательным достоинствам «ниже» рассказа; очерк по своим содержательным свойствам, пожалуй, несколько не уступает рассказу. Он в значительной степени близок к рассказу как по объему, так и по повествовательным формам, но задачи у него другие, не совпадающие с рассказом; более того он решает и ряд особых задач, не присущих рассказу, что и определяет его специфические черты.

Возникновение эпического очерка обусловлено возросшей образованностью интеллектуального мира и возросшим интересом к жизни различных социальных слоев в бурно изменяющемся обществе. Так, в 40-е годы XIX века особо ярко расцветает так называемый «физиологический» очерк и объясняется это потребностью возросшего национального сознания общественных сил в осмыслении и познании условий жизни и характеров видных и простых, но мудрых людей различных социальных кругов, различных профессий города и деревни. Назовем, к примеру, альманах «Физиология Петербурга», очерки В.И. Даля, Григоровича, которые знакомят читателя с малоизвестными, но важными явлениями, оценивая их с точки зрения интересов самого общества.

Если современный очерк рассматривать в более широком смысле, чем художественный, то он имеет несколько видов: очерк газетный, очерк-портрет, очерк публицистической направленности, может быть и политический очерк, и историко-литературный и др.

Но задержим внимание на собственно художественном очерке, к которому близко примыкает очерк-портрет, рассказывающий о творческой судьбе того или иного поэта, писателя, драматурга, художника или музыканта, о судьбе того или иного важного явления в художественном развитии. Любой из видов художественного очерка в своем содержании непременно несет познавательные и воспитательные элементы, так как в них воспроизводятся такие черты облика, характера людей, такие факты и лица, в которых раскрываются их типические свойства, выявляются социально-нравственные и общественные закономерности.

Многие из них написаны такими известными писате-

лями, как М. Пришвин, Г. Николаева, К. Паустовский, В. Овечкин, В. Тендряков, В. Солоухин, произведения которых сыграли заметную роль в освещении различных сторон жизни страны, в постановке и разрешении ряда общественно важных проблем — экологических, нравственных, производственных, семейно-бытовых и др.

**Басня.** С древнейших времен ведет свою поэтическую родословную басня, ее истоки — в древней Греции, Индии, Египте. Изучение этого эпического вида словесного искусства занимает заметное место в критике XIX века и в современном литературоведении. Многие исследователи, осмысливая различные художественные формы басни, представили в публикациях свои определения понятия «басня». Вот некоторые из них, свидетельствующие о незатухающем интересе к ее своеобразию и самобытности: басня — один из видов лиро-эпического жанра, близкого к притче и представляющего собой краткий, чаще всего стихотворный, нравоучительный рассказ с иронического или сатирического свойства; басня — это наименьшая по своему объему повествовательная форма, «маленький аллегорический рассказ, преследующий нравоучительные цели»; басня — один из основных сатирических жанров, решающих задачи осмеяния отрицательного в жизни, порочного поведения определенного типа людей.

Можно встретить и другие формулировки, проясняющие эстетические и содержательные функции этого вида эпического творчества. Все они в своей понятийно-смысловой сути не противоречат друг другу, если опустить из виду то, что одни в басне видят вид литературы, другие — жанр; одни относят басню в «разряд» эпических видов, другие — в лиро-эпический жанр. Насколько этот вопрос принципиален? Или не принципиален? Вопрос риторический, хотя бы потому, что сама басня как историко-литературное явление от этого и не страдает и не испытывает трудностей в своем развитии.

Важно обратить внимание на то, что многие басни (лучшие их образцы) делятся на две части: первая представляет собой передачу осмеиваемого факта, лица, события, явления; вторая — нравоучение в виде сформули-

рованной морали или афоризма, как то: «как ни приманчива свобода, но для народа гибельна она, Когда разумная ей мера не дана», «не любит узнавать себя никто в сатире», «услужливый дурак опаснее врага». Однако подобное деление — не норма; бывают басни, которые ограничиваются лишь первой частью — когда ее мораль или нравоучение раскрывается в ходе рассказа о чем-либо.

В одних баснях связь первой части со второй осуществляется переходным «мостиком» типа: «Мораль сей басни такова» в самых различных вариациях; в других — эта связь просто подразумевается. Встречаются басни, в которых мораль, нравоучение помещается в самом начале произведения, выступая своеобразным зачином, и затем доказывается в сюжете ее обобщающий смысл. К примеру, зачин в басне Крылова «Ворона и лисица» несет в себе глубокоую обобщающую мысль, мысль-досаду, мысль-сожаление и лирически окрашенное огорчение по поводу того, что коварная, гнусная лесь никого ничему не учит:

*Уж сколько раз твердили миру,*

*Что лесь гнусна, вредна: но только все не впрок,*

*И в сердце льстец всегда отыщет уголок.*

Ведь отыскала ж лъстивая лиса в глупом вороньем сердце свой уголок: не удержалась каркуша, хоть и знала, что лесь коварной лисы «вредна» и опасна. И за то наказана: сыр — божий дар — перекочевал в пасть лисы.

Крылов — писатель-моралист. Он учит честности, порядочности, благородству, бескорыстию, человеческой мудрости, добросовестному отношению к своему гражданскому долгу, патриотизму, любви к отечеству. Эти моральные качества выражают ведущие черты характера человека. Такие басни, как «Демьянова уха», «Тришкин кафтан», «Кот и повар», «Волк на псарне», «Ворона и лисица» и многие другие с лукавым юмором осмеивают общечеловеческие слабости, учат жизненной мудрости, патриотизму, житейской смекалке. Традиции Крылова нашли продолжение и преумножение в басенном творчестве писателей XX века.

Для басни, с одной стороны, характерно иносказание, когда говорится одно, а понимается совсем другое. Такое явление называют «эзоповым языком», и подается



оно в форме иронически-лукавого намека. Мысль басни прозрачна, ясна, строго логична, предельно конкретна.

В историческом срезе басня - наиболее устойчивая поэзия, структурные ее особенности почти не меняются на протяжении всего ее развития.

Считается, что басня возникла в древней Греции. Самым значительным баснописцем был знаменитый Эзоп, оказавший большое влияние на развитие этого вида эпического творчества. Напомним, что именно он ввел в оборот басни форму иносказания, в которой главная идея-мысль обволакивается таким своеобразным словосочетанием, что «ум прокладывается в них» как луч солнца сквозь редящийся туман: если хочешь понять глубину содержания, потаенную мысль произведения, вслушайся в звукопись, улови подтекстовое течение мысли.

В России первые опыты в создании басни принадлежат Кантемиру. Наибольший вклад в осмысление видовой природы басни внес Сумароков, определивший ее типические устойчивые черты, придав произведению «характер типовой бытовой сценки», миниатюрной комедии нравов и создал саму стихотворную форму, так называемый «вольный стих» разностопного ямба, «полно передающего интонацию иронически-лукавого сказа» (КЛЭ, т. I, 1962, с. 468).

В западноевропейской литературе расцвет басенного творчества приходится на XVIII век. Крупнейшим его представителем является Лафонтен, оказавший влияние на развитие и русской басни, в частности на творчество несравненного, знаменитого баснописца Ивана Андреевича Крылова, оставившего поистине бесценное наследие в мировой литературе. Именно басенное творчество принесло ему в России всенародную славу. Своей славой Крылов в значительной мере обязан Сумарокову — первому, кто осмыслил эстетическую природу басни.

Басенное творчество Крылова отмечено особой концентрацией мысли в фразе лаконичной, короткой, телеграфно рубленой сжатостью предложения, сосредоточенностью внимания на центральном эпизоде, событии, характере человека. Сюжет басни Крылова всегда афористи-

чен; многие его афоризмы, краткие изречения вошли в народную речь в качестве пословиц и поговорок: «У сильного всегда бессильный виноват», «А ларчик просто открывался», ...да только воз и ныне там», «А Васька слушает да ест», «уж лучше пей, да дело разумей».

Изобразительная сила басен Крылова не только в их сатирической обобщенности, но и в простоте и тонкости красок. Он умеет передать и лирическое отношение к изображаемому предмету и национальный колорит типического характера, и красоту русского пейзажа, используя для этого изумительное богатство русского языка.

В литературе XX века жанр басни расцветает в новых образах, новых и традиционных темах, продолжая и прумножая традиции Хемницера, Сумарокова и, конечно же, Крылова.

Как Лафонтен, Хемницер и Сумароков своим творчеством подготовили появление великого классика-баснописца Ивана Крылова, так и не в меньшей мере Крылов сыграл решающую роль в формировании басенной школы в литературе XX века, достойно представленной в ней замечательным баснописцем Сергеем Михалковым и другими талантливыми мастерами этой школы.

## Виды лирических произведений

Курс «Введение в литературоведение» преследует цель дать студенту представление об общих свойствах литературы, ее родах, видах, жанрах, показать общие особенности содержания и формы того или иного литературного явления, эволюцию этих явлений в историческом времени, раскрыть и уяснить важные моменты в социально-исторической природе видов и жанров. Подробно и глубоко эти явления будут изучаться в курсах «История русской литературы», «История зарубежной литературы» и в курсе «Теория литературы». Поэтому в данном учебнике мы намеренно ограничили себя лишь познанием основ литературных видов – в частности видов лирических произведений – оды, сатиры и элегии.

В начале главы «Роды, виды, жанры» мы рассмотрели все три способа художественного изображения действительности, отображения и отражения в ней существенного, типического, своеобразного в общественной жизни и выражения авторского отношения к происходящему в обществе. Более или менее полно мы рассмотрели типы образов, которые несут в себе общезначимые эпические, лирические и драматические черты, которые способствуют полному воспроизведению жизненной действительности и сознания людей, отражающих особенности самого общества, в котором они живут и действуют в соответствии с его требованиями и запросами.

Исходной позицией в рассмотрении нами видов лирических произведений выступает центральная мысль о том, что в лирике писатель или поэт стремится к отражению не частного и случайного в жизни, а к личностному выражению общего, общечеловеческого и закономерного через свои переживания того, что происходит в обществе.

Особо важно подчеркнуть, что поэт воспроизводит общезначимое как бы от своего имени через непосредственное, эмоционально чувственное выражение своего внутреннего переживания, вызванного тем или иным жизненным фактом, тем или иным явлением, наблюдаемым им.

Литературоведение обязано попытаться хоть в какой-то мере точно с допущением некоторых условностей выделить исторически сложившиеся жанрово-видовые, типовые единицы.

Так, в античной литературе одическая поэзия имела несколько лирических форм: гимны в виде хвалебных песен, собственно оды, в стихотворной форме прославляющие знатное лицо или грандиозное событие; выделялась особая стихотворная форма — эпитафия, — содержащая мотив скорбной утраты по случаю ухода из жизни человека; знала античность и еще одну стихотворную форму противоположного с эпитафией настроения — эпиталаму, посвященную бракосочетанию; в древности встречается и сатирически окрашенная поэтическая форма, живущая и в современной литературе, это эпиграмма, адресованная конкретному лицу; вызрел и такой вид, как элегия, выражающая грусть, печаль, душевное расстройство или беспокойство лирического героя. Такое видовое деление лирики продолжалось и в поэзии классицизма — вплоть до конца XVIII века. К середине XIX века это дробное «видовое» деление постепенно утратило свое эстетическое значение. Впрочем, об этом — потом, несколько позже.

Античная литература обладает сравнительно немногими лирическими формами отражения жизни через внутреннее переживания лирика-автора. Это обусловило строгое и точное разграничение лирики на отдельные ее виды, о которых пойдет речь ниже.

Значительный, неувядающий вклад в становление и развитие лирики Востока внес великий Алишер Навои (подлинное имя — Низамеддин Алишер). Он родился 9 февраля 1441 года в городе Герате. Здесь он получил светское образование. В годы учебы Навои изучает историю, берет уроки музыки, занимается каллиграфией, литера-

турой, осваивает языки фарси и староузбекский, которому отдает предпочтение и за богатство и чистоту которого всю жизнь борется с его противниками. На этих двух языках пробует писать стихи. Поэтические произведения, написанные им на узбекском языке, он подписывал «Навои», т. е. «мелодичный», а под стихами, созданными на фарси ставит подпись «Фани», т. е. «бренный» или «смертный». В этих псевдонимах четко проглядывает отношение поэта к данным языкам.

В ученический период Навои увлекается поэзией, созданной на языке фарси. Особо сильное впечатление произвела на него книга Аттара «Разговор птиц», которую он знал почти всю наизусть. Однако это увлечение вскоре прошло, потому что Навои увидел в родном языке (староузбекском) множество достоинств, которыми, по его мнению, не обладает язык фарси. Словарный запас староузбекского по сравнению с фарси значительно богаче; родной язык поэта более музыкален, мелодичен. Староузбекский язык способен передавать тончайшие оттенки мыслей и чувств. Свое отношение к этим двум языкам Навои выразил в лингвистическом трактате «Спор двух языков», в котором доказал значительные преимущества родного, т. е. староузбекского языка.

Надо заметить, что в XV веке проблема узбекского языка была острейшей; язык фарси был языком государственным. Все деловые документы, государственные бумаги писались на фарси, большинство художественных произведений и научных трудов тоже писалось на фарси. Кстати сказать, Навои не выступал вообще против фарси и никогда не умалял его ценности и значения. Он просто добивался того, чтобы староузбекский, т. е. родной народный язык, обрел статус государственного, чтобы и поэзия создавалась на родном языке.

В детские и юношеские годы другом Алишера был принц Хусейн Байкара, который победил в междоусобной борьбе за престол. Этот факт сыграл значительную роль в судьбе Навои. Друзья жили в Мешхеде, когда шахом Мавераннахра был Абулкасым Бобур. Здесь будущий великий поэт и мыслитель готовил себя в большую жизнь — занимался логикой, философией, математикой, астро-

номией, лингвистикой и другими науками; вместе с Хусейном он пробовал свои силы в поэзии.

После смерти Абулкасыма Бобура правителем Герата стал бездушный и жестокий шах Абусаид, против него восстали балахшанцы, с которыми Навои был очень дружен. За это он был сослан Абусаидом в Самарканд, где Алишер прожил до весны 1469 года – до того, как его друг детства Хусейн Байкара стал правителем Герата. Навои возвращается в Герат, и Хусейн Байкара вскоре жалует ему звание хранителя печати, затем в 1472 году – титул визиря. Это открывало перед Навои большие возможности для развертывания работ по благоустройству городов. С его помощью на средства государства возводились медресе, мечети, больницы, бани и пр. Будучи высоким государственным деятелем – визирем, Навои находит время для поэзии, интересуется музыкой, живописью, литературой, историей народов Востока и Запада, поддерживает ученых, художников, мастеровых.

Поэзия Алишера Навои, его научные изыскания пользовались огромным признанием. В 1470 году он создал свой первый диван «Редкости начала». За три года (1483 – 1485) в период наивысшего творческого взлета он написал пять поэм своей «Хамсы». Это великое поэтическое наследие составило более пятидесяти тысяч строк.

Алишер Навои создает большое количество художественных произведений и научных трудов: «История царей», «Положение Саида Хасана Ардашера», «Пять удивлений», «Драгоценные собрания» о жизни и творчестве 450 поэтов XV века. Книга «Пять удивлений» замечательна тем, что в ней собрана огромнейшая информация о культурной (в широком смысле) жизни Мавераннахра и Хоросана второй половины XV века. В самом конце столетия, в 1499 году, Навои создал свою знаменитую книгу «Весы метров», ее теоретическое и практическое значение не утратило своей ценности и в наше время – спустя более 500 лет. В том же году он написал и свою философскую поэму «Язык птиц», в которой воспевает жизнь природы и человека в ней, поэтически ярко и убедительно выражает свою любовь к человеку.

Большое место в творчестве Навои занимает лирика. Известны четыре дивана его лирических произведений: «Чудеса детства», «Редкости юности», «Диковины средних лет», «Полезные советы старости». Лирика Навои была образцом поэтической зрелости; центральное место в его стихах занимают передовые идеи того времени, думы художника о месте человека на земле, о его гуманной роли, высокой нравственности, раздумья о своей эпохе и судьбах своей страны.

Попутно подчеркнем: заметный след оставил Алишер Навои и в эпическом жанре. Он задумал создать «Хамсу» (т.е. «Пятирицу») на староузбекском языке. И это было большим испытанием его таланта, которое он выдержал блестяще. Впервые в истории тюркских народов была написана «Хамса» на староузбекском языке – это величайшее произведение XV века, великий памятник прославленному в веках Алишеру Навои. «Хамса» состоит из пяти поэм: «Смятение праведных», «Лейли и Меджнун», «Фархад и Ширин», «Семь планет», «Стена Искандера». «Хамса» – произведение глубоко философской направленности, в нем остро ставятся вопросы государственной власти и морали, вопросы воспитания в молодежи высоких идеалов, любви и дружбы; разрабатываются темы науки, просвещения, даются обширные познания о земле и небе, о природе и человеке.

Первая поэма «Хамсы» – «Смятение праведных». В ней автор излагает философские, социально-политические и морально-этические взгляды на мир и природу.

Во вступлении к поэме Навои восхваляет своих предшественников, создавших аналогичные циклы поэм, – Низами, Эмира Хосрова Дехлеви и Джами, рассуждает о величии слова, излагает основные положения суфизма – мистического религиозного учения о мире как о высшей божественной сущности.

Основная часть поэмы – это беседы-притчи, в которых поднимаются различные вопросы веры, осуждаются несправедливость и жестокость, корыстолюбие и тщеславие.

В поэме отражены такие высокие нравственные идеалы Навои, как великодушие, справедливость, доброта, щедрость души, порядочность, искренность.

Автор прославляет добро и изобличает зло. Доброе начало Навои видит в справедливости, прежде всего – в справедливости правителя, в его верности закону. Тирания, деспотизм, насилие, лицемерие – величайшее бедствие и недопустимое зло. В главе «О властителях» он порицает правителей, угнетающих народ, гневно разоблачает лицемерных ханжей, нечестных людей из мусульманского духовенства. С большой симпатией пишет Навои об истинных творцах науки, осуждает проходимцев и шарлатанов от науки.

Вся поэма проникнута гуманной идеей справедливости как залога процветания страны и народа.

«Лейли и Меджнун» – вторая поэма «Хамсы» – продиктована жизненными потребностями той эпохи. Она направлена против диких традиций и законов своего времени, в защиту человеческих прав, свободы личности, взаимной любви и взаимоуважения. Эта поэма – глубоко художественный и сильный протест против племенных междоусобиц и взгляда на женщину как на бесправное существо.

Третья поэма «Хамсы» – «Фархад и Ширин». Ее сюжет основан на народно-поэтическом творчестве и восходит к народному преданию о любви Фархада и Ширин.

Сложнейшие сюжетные коллизии поэмы подчинены главной цели – изображению двух могущественных сил, олицетворяющих все светлое на земле: любовь и труд, страстные и возвышенные чувства, творческие дерзания человека. В этой поэме воплощены идеи дружбы между народами через дружбу великолепного художника и путешественника Шапура с Фархадом, отражена и идея братства людей различных национальностей.

Высокие гуманистические идеи верности и добра про­ни­зы­ва­ют «Семь планет» четвертую поэму «Пятерицы». Это страстное и яркое повествование о любви иранского шаха Бахрама и Диларам, в которое вплетены семь вставных рассказов, отличающихся большим мастерством и занимающих в поэме Навои главное место, поскольку в них отражены мысли автора о нравственных нормах и прославляются высокие моральные качества человека.

Пятая поэма «Пятерицы» «Стена Искандера» представ-



ляет собой фантастическое, идеализированное жизнеописание великого полководца древности Александра Македонского (Искандера). Искандер в поэме просвещенный, справедливый государь. В завоеванных им странах кончается беззаконие и устанавливается справедливость. Для ограждения своих владений от диких племен он строит неприступную стену, закрывающую в ущелье проход, по которому в его владения проникали враги. Эта стена и есть стена Искандера – символ мира и спокойствия.

В образе Искандера отображена мечта Навои о справедливом правителе.

«Пятерица» Алишера Навои – прекрасный памятник узбекской классической литературы и выдающийся вклад великого узбекского поэта в сокровищницу мировой литературы.

Согласимся с тем, что в ходе исторического развития человечества с его коренными сменами социальных формаций общественная жизнь усложнялась, усложнялся и обогащался внутренний мир человека, отражающего особенности и своеобразие общественной жизни. Это – закономерно и объективно. И естественно то, что попытки теоретиков классицизма внести в этот вопрос ясность, «порядок и закон» столкнулись с такими трудностями, что не увенчались сколько-нибудь значительными успехами. Сложившиеся понятия о таких видах лирики, как **оды, элегии, стансы, сонеты, мадригалы, сатиры** и ряда других форм лирики уже не охватывали многие лирические произведения, как бы выпадающие из этой видовой системы.

И тогда появились попытки заменить **традиционный принцип** видового деления лирического рода литературы на **тематический признак**, не учитывающий сложного многомерного характера переживаний лирического героя. Предлагаюсь делить лирику по тематическому признаку – на философскую, гражданскую, любовную, пейзажную, бытовую и т.п.. Такое деление лирики на указанные «виды» не привело к универсальности решения вопроса – классификации лирического способа изображения; попытка не увенчалась успехом, так как усложнилась сама об-

пещенная жизнь; усложнились и способы выражения поэтических переживаний.

И в самом деле, согласно тематическому **призыву** стихотворения, к примеру, «Обвал» и «К морю» Пушкина легко отнести к виду пейзажной лирики, хотя бы потому, что в их сюжетах пейзаж несет значительную смысловую нагрузку: выступает в «Обвале» символическим образом борьбы двух стихий – горного обвала и неукротимой силы величественного Терека; и символическим образом величия и красоты успокоенного морского прибоя, «голубых волн», – успокоенного до очередной «непогоды». Все это так. Однако тот и другой пейзаж неразрывно связан с общим философским взглядом поэта на жизнь как на деяние, как на вдохновляющую силу красоты, побуждающую к творчеству или какому-либо другому полезному делу.

В том и другом произведениях – философское выражение высокого человеческого чувства, вызванного восторгом созерцания неумемной силы и мощи «свободной стихии» природы. И более того, в стихотворении «К морю» тема прощания с величественной картиной успокоенного морского прибоя, таящего в себе необузданность взрывной стихии, сплавлена, «сцеплена» европейской и российской историей:

*Одна скала, гробница славы...  
Там погружались в хладный сон  
Воспоминанья величавы:  
Там угасал Наполеон.*

*Там он почил среди мучений.  
И вслед за ним, как бури шум,  
Другой от нас умчался гений,  
Другой властитель наших дум.  
Исчез, оплаканный свободой,  
Оставив миру свой венец.  
Шуми, волнуйся непогодой:  
Он был, о море, твой невец.*

Так пейзаж морской стихии, как символ воли и красоты человеческого духа, соотнесен с судьбой страны,

притихшей до времени будто «говор волн» в преддверии суровой «непогоды».

Стало быть в «Обвале» ясно выражена философия человеческих устремлений, олицетворенная в природной стихии; а в стихотворении «К морю» историческая память о европейских и российских судьбах народов, переданная через картину морского прибоя, успокоенного до времени очередной «непогоды», через «голубые волны», потаенно хранящие в своем ласкающем шуме разъяренность водной стихии.

Отсюда неизбежно следует, что рассмотренные нами два пушкинские стихотворения, равно как и множество лирических произведений других талантливых поэтов, трудно отнести к виду пейзажной лирики, ибо их содержание, овеянное общим историко-философским взглядом поэта на жизнь как на извечное деяние людей всегда в конфликтном человеческом обществе, не укладывается в заузенные пейзажные рамки.

Поэтому, в принципе соглашаясь с мыслью о какой-то возможной новой видовой или жанровой классификации лирического рода, все же полагаем, что более уместно придерживаться традиционного принципа его деления.

И в то же время краткое рассмотрение нами некоторых исторически и эстетически устойчивых видов лирической поэзии, подробно и глубоко изучаемых в специальном курсе «Теория литературы», охватывает лишь те видовые формы, которые позволяют показать их содержательную и формообразующую изменчивость в историческом времени, — оду, сатиру, элегию.

**Ода.** В древней, античной литературе еще не знали видовых различий в поэзии и любое стихотворение называлось **одой**. Но с развитием и усложнением человеческого общества, объективно влияющего и на развитие литературы и на жанрово-видовую разветвленность в лирической поэзии, понятие «ода», определяющее всеобщие формы лирики, постепенно заузило свои понятийные рамки, и к одам стали относить только торжественно-хвалебные стихотворения, воспевающие важные события,

происходящие в обществе, величественные героические подвиги человеческой личности или группы людей, славившие возвышенные исключительные характеры, восторженно повествующие о тех или иных значительных явлениях природы.

В древнегреческой одической поэзии ее классиком выступает знаменитый Пиндар, оказавший своим творчеством колоссальное влияние на дальнейшее развитие лирической поэзии во многих странах. Причем это влияние было столь продолжительным, что ощущалось в поэзии даже в конце XVIII века. Многое из того замечательного, что было сделано им в разных литературных родах, история словесного искусства не сохранила. Он создавал эпические религиозные гимны, тематику и предмет изображения которых он черпал из богатого мифологического наследия. Дошли до нас некоторые дифирамбы в честь бога Диониса, торжественные гимны, песнопения, восхваляющие военные победы греков над врагами своей страны. В его творческом наследии встречается и такая лиро-эпическая форма поэзии, как эпиникии — песни, создаваемые в честь спортсменов-победителей на олимпийских играх.

Значительность содержания, стремительность смены ярких образов, метафоричность и афористичность языковых средств, глубокое, взволнованное личностное переживание автора, тематическая своевременность содержания, близость мысли и чувства поэта и слушателя наполняли эпиникии Пиндара поэтической выразительностью, свежестью мысли, тонким проникновением в образы и потому пользовались восторженным одобрением у древних греков.

Оды Пиндара отличаются эпической цельностью изображения отдельных, особо важных и значительных моментов в жизни древних греков и определяются близостью взглядов слушателей и поэта на воспеваемые жизненные явления. Чрезвычайно интересно то, что в одах Пиндара наблюдается органическое сплавление лирического и эпического.

На эту особенность в одическом творчестве Пиндара обратил внимание Белинский: «Здесь (в одах — И. П.)

еще мало **обособления** и общее, хотя и проникается вдохновенным ощущением поэта, однако проявляется более или менее отвлеченно. Это начало, первый момент лирической поэзии, потому, например, **гимны** Каллимаха и Гесиода, дифирамбы Пиндара носят характер эпический, допускают в себя повествования и вообще являются в виде лирических поэм довольно большого объема» (Белинский В.Г. Полн. Собр. соч., т. 5, 1954, с. 48).

Широкое распространение одическая поэзия получила в древней Римской империи, прославлявшей и государственное устройство страны, и знаменитого правителя Рима великого Августа. Это были произведения по характеру повествования во многом сближавшиеся с древнегреческой эпикой и хвалебными песнями (дифирамбами), но по содержанию и форме были оригинальны, несли в себе дух римской почвы.

Одним из известнейших представителей римской одической поэзии был Вергилий с его знаменитой «Энеидой». Его одическая поэзия отличалась от древнегреческой тематики, она утратила связь с духом своего народа, стала более дворцовой, хотя элементы эпоса в ней еще прослеживались. Его хвалебные песни, посвященные величественному образу Августа, по внешним признакам напоминали пиндаровские оды. В римской одической поэзии известно и такое имя, как Гораций. В его творчестве нашли место и оды, в которых ведущие позиции заняла тема, удовлетворяющая политическим и эстетическим запросам высших аристократических кругов, и которые непосредственно служили интересам римского императора. За это поэт был приближен ко двору и получил непосредственное покровительство в лице Мecenата. Видимо, с его именем связано то, что покровительство русских купцов в области искусства в России стали называть мecenатством, а не спонсорством. Купец-мecenат был бескорыстен, оказывал покровительство по зову души, в отличие от современного спонсора, выделяющего помощь на определенных, выгодных для себя условиях — хотя бы в рекламных целях. Пушкин, занимавшийся творчеством Горация, оценивая его одическую поэзию и, в частности, его хвалебные гимны Октавиану, обратил внимание

на их политическую направленность. Пушкин неодобительно отзывался о некоторых одах Горация, в которых он совершенно отошел от освещения национальных интересов римского общества, всецело замкнувшись в рамках дворцового «песнопения».

Но при всех содержательных изъянах одического творчества Горация, его оды оставили след в развитии этой формы словесного искусства.

Обобщая сказанное о древнегреческой, древнеримской и восточной одической поэзии, следует подчеркнуть, что она все же сыграла некоторую подготовительную роль в возникновении европейского классицизма.

Однако большая заслуга в этом вопросе принадлежит французской литературе. В середине XVI века — в эпоху Возрождения — группа французских поэтов во главе с известным поэтом Ронсаром, названная в истории и теории литературы «Плеядой», разрабатывает новые формы одической поэзии, наполняет ее новым содержанием национального характера. К примеру, «Плеяда» выступала против засилья чужеземными образами в литературе, боролась против латинского языка, принятого в аристократической поэзии, за его замену языком национальным, опиралась на теоретические изыскания Дю Белля. Он доказывал, что богатство французского национального языка столь значительно, что поэзия вполне может обходиться без латыни, в состоянии создавать яркие, художественно зрелые произведения на национальном французском языке. Ронсар и его единомышленники, декларируя национальный характер французской поэзии, богатство своего национального литературного языка, родовыми корнями связанного с языком народным, в значительной мере подготавливали почву для возникновения классицизма. Именно в этом усматривается прогрессивность тенденции во французской поэзии.

Однако нельзя не отметить и того факта, что одическое творчество «Плеяды» еще во многом оставалось аристократическим. Поэты «Плеяды» еще не сумели освободиться от вкусов, привычек, понятий, господствовавших в аристократических кругах. Многие их оды посвящались дворцовым пирам, светским маскарадам и турнирам, зат-

мевающим национальные интересы французского государства. Такое противоречие имеет естественное объяснение. Закономерность противоречий «Плеяды» состоит в том, что и ее лидер Ронсар, и ее теоретик Дю Белля воспитывались в условиях господства аристократической литературы, оказывающей еще сильное влияние на формирование нового мирозерцания, нового мировоззрения этой группы поэтов.

Однако эти противоречия все же не помешали расцвету французской оды на рубеже двух столетий — XVI — XVII веков, сыграли значительную роль в одическом творчестве замечательного поэта Малерба.

Певец абсолютной монархии, борец против старофеодальных обычаев и привычек еще имевших место во французском обществе, Малерб, мировоззрение которого несет в себе дух патриотизма, сознание гражданского долга перед своей Францией, создает совершенно новую одическую поэзию — **жанр героической оды** исторической или политической тематики, в которых гражданский, патриотический пафос доминирует.

В литературных кругах Малерба справедливо признают основоположником классической оды. Он создает ряд правил, связанных с рифмовкой оды, решительно выступает против засорения поэтического языка чужеземными словами и словосочетаниями, против использования диалектной лексики, понятной людям лишь отдельных районов Франции и не понятных во французском обществе. Композиция его од подчинена строгой внутренней логике, гармоническому сочетанию сюжетных частей, образная система отличается цельностью выражения центральной идеи, полному раскрытию авторского замысла. Эти по форме и содержанию оды Малерба и эстетические требования, которые предъявлял он к одическому искусству, заложили основы развития французской и вообще европейской поэзии, подготовившей классицистическое словесное искусство.

XVIII век ознаменован расцветом русской одической поэзии, возглавляемой Ломоносовым и Державиним. Гражданский пафос, патриотический настрой, выраженный в идеях служения своему отечеству, образная взве-

шенность, композиционная гармоничность сюжета — все это в той или иной мере созвучно с одическим творчеством Малерба.

Однако это не говорит о подражательности ломоносовских од. Они оригинальны, вызрели на русской почве и традициях русской литературы. Их содержание и форма совершенно национальны. В одах Ломоносова поется слава воинским подвигам («Мне струны поневоле звучат геройский шум»), гражданскому служению России, воспеваются величественное значение национального искусства, исполненного духом высоких нравственных и эстетических традиций своего народа.

Выдающийся одописец Ломоносов разработал свои оригинальные требования к содержанию и форме оды, полагая, что она должна писаться непременно «высоким стилем»; предложил ямбический размер, расширяющий эстетические и содержательные возможности в одическом стихосложении. «Ямбические стихи, — писал и говорил он, — поднимаясь тихо вверх... благородство, великолепие и высоту умножают». Для Ломоносова возвышенное, торжественное в оде должно быть связано с воспеванием русской земли, достоинств своей родины, героических подвигов ее сынов, любованием красотой русской природы. «Всю русскую землю, — писал Гоголь, оценивая поэтическое творчество Ломоносова, — озирает он от края до края с какой-то светлой вышины, любуясь и не любуясь ее беспредельностью и действенною природою». Ломоносовские теоретические мысли, суждения о соответствии одической формы ее содержанию не утратили своей эстетической ценности до сих пор.

Замечательные оды, исполненные гражданско-патриотического пафоса, создавал крупный одописец Державин, оказавший заметное влияние на возвращение поэтического таланта великого, неповторимого Пушкина. Сатирически окрашенные оды Державина «Вельможа», «Властиителям и судиям» несут в себе лучшие образцы гражданской лирики, по духу близкие к Ломоносовской оде.

Державинское одическое творчество характеризуется тем, что он разрабатывает и создает различные одические жанры — героическую, гражданскую, философскую, са-



тирическую, углубляя в них национальный патриотический и гражданский пафос, наполненный критическим отношением к жизненным тенденциям в обществе.

После Ломоносова и Державина и позже после пушкинской оды «Вольность» ода в литературе XIX века утрачивает свое общественное значение, оставаясь в своих лучших образцах классикой в литературе XIX века. В литературе XX века можно сказать одическая лирика сошла на нет.

**Сатира.** В терминологическом хозяйстве литературоведения встречаются термины, определяющие понятие в двух значениях — в широком, общем понимании и толковании и в узком, определяющем частный элемент в художественном изображении. Например, образ в широком значении обозначает или цельность типического характера героя (образ Болконского, образ Григория Мелсхова, образ Чичикова и т. п.) или образ природы (образ осени, образ русского леса, образ Сибири и т. п.); и в узком значении (образ грозы, образ-афоризм, образ-метафора и т. п.).

Термин «сатира» также имеет два значения — широкое и узкое, употребляемое для обозначения целого литературного явления: сатира XIX века — или: сатира Гоголя, сатира Салтыкова-Щедрина и др. Сатира как общее направление осмеивает, гневно осуждает, изобличает пороки общественного движения. Этим же термином — «сатира» обозначается и узкий круг литературных явлений, таких, как жанр литературных произведений — сатирический роман, сатирический рассказ и т. п. К разряду узкого понимания термина «сатира» относятся лирические произведения, высмеивающие человеческие слабости, гневно осуждающие людские пороки.

В эпическом и драматическом родах (способах) сатирический пафос писателя, драматурга раскрывается в изображении ими отрицательных характеров и явлений жизни.

Вид лирических произведений сатирического свойства характеризуется непосредственным, личностным выражением поэтами своих мыслей, чувств, переживаний, свя-

занных с изображением отрицательных явлений жизни, включенных ими в произведения и оцениваемых с позиций личной к ним неприязни через раскрытие своих переживаний наблюдаемого и осмысляемого.

По внешним признакам сатира содержит нечто обратное, противоположное оде. Ода воспевает высокое, прекрасное, достойное восхваления и восхищения, сатира — обличает порочное, низменное, достойное осуждения.

В далеком прошлом общий характер нацеленности содержания сатиры мало чем отличается от сатиры, скажем, XIX века или сатиры XX столетия; их схожесть — в обличении и осмеянии всего низменного, порочного, пошлого в обществе и людях этого общества. Эта типологическая схожесть разнится в поэтической форме в самом предмете сатиры. Например, лирическая сатира Навои нацелена на осуждение поведения и поступков людей «высшего света» по отношению к дехканам, ученым, литераторам, ремесленникам, создающим материальные и духовные ценности.

Великий Навои не был, так сказать, «чистым» сатириком. Он непревзойденный лирик, но и создатель эпических форм в поэзии. Его произведения «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун» несут в себе лирическое и эпическое начала с привнесением в произведения остро сатирических элементов.

Такие произведения Навои исполнены высокого лирического пафоса, содержат элементы и острой сатиры, бичующие одно из высших зол — предательство, коварство и жестокость. Вот фрагмент из произведения «Фархад и Ширин», бичующий предательство и коварство злого шаха Хосрова и коварство его прислужника против Фархада:

*...А шах Хосров, злодей эпохи той,  
Весь мир топча губительной пятой,*

*Бездействовал угрюмо день и ночь,  
Все о Фархаде думал день и ночь;  
Как обезвредить, как его убрать,  
Чтоб двинуть, наконец, на приступ рать?..*

*Но вот один бесчестный негодяй,  
Хитрец и плут, известный негодяй...*

*Перебежал к Хосрову. Денег тьму  
Шах посулил предателю тому.*

*А подлый плут решил награду взять  
И хитростью живым Фархада взять.*

*Он так сказал: «Я чувств его лишу,  
Но дать людей в засаду мне прошу».*

Среди замечательных узбекских лириков в первой половине XV века, таких, как Саккаки, Атаи, Гадаи, видное место занимает крупнейший лирик Лютфи, произведение которого завоевали высокое признание еще при его жизни. «Изящные газели Лютфи, - писал Алишер Навои, оценивая поэтическое творчество Лютфи, - безмерно популярны в Ираке и Хорасане... в персидском и тюркском языках маулану (т.е. господину) Лютфи не было равных» (Цит. По кн. «История узбекской литературы». — Ташкент, 1965, с. 16). В знаменитой лиро-эпической поэме «Гуль и Навруз» (1411 г.), наряду с воспеванием защиты отечества, храбрости воинов, чистой и благородной любви, возвышенных нравов, поэт восстает против кровопролитных войн между царевичами- тимуридами, разорившими страну, выступает за создание единого централизованного государства; бичует лицемерие, коварство, жестокость:

*Как только враждовать мы перестанем,  
единство станет нашим достоянием...*

*Глаза-злодеи кровь несчастных льют,  
Коварство взглядов - где они берут?*

Поэму Лютфи «Гуль и Навруз» еще трудно отнести к виду лирической сатиры в современном ее понимании. В ней сочетаются и одические мотивы, и элементы эпического свойства, и сатира. Но важно то, что сатира уже проникает и в раннюю узбекскую литературу.

В древнем Риме ярким представителем лирической сатиры выступает знаменитый Ювенал, творивший на рубеже первого и второго столетий нашей эры. Он направляет свое острое сатирическое слово против пошлости, разврата и пресыщенности патрицианского общества, бичует произвол и насилие, душевную черствость людей, извращение человеческих нравов. Общественное значение лирической сатиры Ювенала, сыгравшей важную роль в дальнейшем развитии литературы, состоит в остроте поднимаемых общезначимых проблем, в силе художественного изображения и осмеяния пороков людей и общества.

Демократическое движение в России, начиная с середины XVIII – и всего XIX века, нашедшее художественно мощное отражение в литературе, обусловило и развитие лирической сатиры в лице Кантемира, Ломоносова, Державина, Пушкина, Лермонтова, Некрасова многих других известных поэтов-лириков.

**Элегия.** Элегией называется лирическое стихотворение, выражающее настроение поэта по поводу какого-либо печального события. Исторические истоки элегии восходят к траурной, похоронной песне, исполнявшейся в ритуале погребения знатного человека. Мотивом такой песни выступало горестное сожаление о невосполнимой утрате, неизбывная печаль близких, горестные чувства общих друзей. Позже в ходе развития лирического творчества в элегии перестали быть обязательными грусть и печаль именно о смерти близких людей; она обретает несколько иное содержание: тема смерти раскрывается в форме возможного, допустимого.

Наибольшее распространение элегия как вид лирических произведений получила в эпоху сентиментализма и романтизма в европейской и русской литературах. В России родоначальник сентиментализма Н. Карамзин и крупнейший представитель романтизма Жуковский создавали элегии, насыщенные грустными, печальными, меланхолически окрашенными мотивами и размышлениями о бренности человеческого бытия, сожаление об уходящей жиз-

ни, грустные мысли о неизбежности завершения жизненного пути в бренном мире человеческой суесть.

В классической литературе XIX века содержание и тональность элегии претерпевает заметные изменения. Ее содержание наполняется социальными мотивами. Теперь элегия откликается на отрицательные явления в общественной жизни России человеческой болью; скорбными переживаниями овеяны элегии Лермонтова «И скучно, и грустно», «Выхожу один я на дорогу», «Пленный рыцарь». Его элегии отличаются от элегий сентименталистов и романтиков начала века откровением души поэта, охваченного скорбными переживаниями уже не по поводу бренности человеческого существования, а о конкретных изъянах в обществе. Элегия включает в содержание и элементы обличительного свойства без указаний на пути устранения отрицательных явлений в жизни страны. Это наблюдаем, например, в элегии Некрасова «Внимая ужасам войны».

**Лирико-эпические жанры.** Лирико-эпическими называются такие произведения, в которых эпическое изображение жизненной действительности непосредственно сочетается с лирическим раскрытием образа самого автора с его переживаниями.

В лирико-эпических произведениях поэт показывает, как изображаемое событие, жизненное явление сказалось на судьбе персонажей и отразилось в его душевном состоянии. В романе в стихах Пушкина «Евгений Онегин» развернуто показана история судеб Онегина, Татьяны, Ленского, Ольги и других «милых сердцу» автора героев, переплетенная с ходом внутреннего развития чувства и переживания поэта, его внутренней связи с жизнью эпохи, ярко отраженной в произведении.

Вот некоторые лирико-эпические жанры: **баллада, поэма, роман в стихах.** Такие произведения органично сочетают в себе эстетические признаки эпоса и лирики и отмечены большей или меньшей полнотой охвата жизненного процесса и в тех же масштабах лирического раскрытия характера героя. Лирико-эпические произведения по

охвату жизненного материала делятся на малую форму (баллада), среднюю форму (поэма) и большую форму (роман в стихах).

История возникновения этих жанров не одновременна. Жанр баллады возник значительно раньше, чем поэма или роман в стихах. Истоки баллады лежат в древнем устном народном творчестве, ее переход в собственно литературу приходится на период возникновения письменности. Жанр поэмы — явление более позднее: она возникает в «письменной» литературе — в период очень высокого художественного развития лирики и более широких ее задач изображения действительности и получает широкое распространение в русской литературе в начале XIX века. Однако в европейском словесном искусстве лиро-эпическая поэма появляется много раньше — в эпоху Возрождения и, в частности, в творчестве Шекспира. Его поэма «Лукреция» — это и есть лиро-эпическое произведение.

Балладой называется лиро-эпическое произведение, героический или фантастический сюжет которого окрашен обостренным эмоциональным чувством автора. Такова, к примеру, баллада Шиллера «Перчатка», баллада Лермонтова «Воздушный корабль», В. Скотта «Разбойники», баллада в литературе XX века — «Синий пакет» Н. Тихонова. Ее истоки — в песенном синкретическом искусстве; она связана с музыкальным сопровождением. Сюжет баллады обычно строится на каком-то одном эпизоде в решающий момент его развития. Характер героя в ней предстает в одной-двух существенных чертах — в момент действия высокого напряжения и раскрытия эмоционально обостренного переживания автора.

Во многих балладах эмоциональное раскрытие внутреннего переживания автора усиливается чисто песенным приемом в качестве рефрена. Так, в балладе В. Скотта «Разбойники» рефрен:

*О, счастье — крах  
И гибель — прах,  
По мой закон любить,*

*И я хочу  
в лесах,  
в лесах  
Вдвоем с Эдвином жить!.. —*

передает эмоциональный настрой души автора и несет в себе следы традиции античного песенного искусства, отражающего чувство высокого напряжения.

Но баллада более поздняя — в литературе XX века совершенно утрачивает связь с песенными формами. В произведении Н. Тихонова «Баллада о гвоздях» высокий эмоциональный настрой достигается не путем введения песенного начала, оно вообще отсутствует, а за счет напряженной энергии авторской речи, подчеркивающей значительность изображенного эпизода и лирическую углубленность содержания баллады.

Лиро-эпической поэмой называют стихотворное произведение средней формы, по содержанию и структуре близкое к повести или рассказу. В поэме сама стихотворная форма является весьма существенным, хотя и не главным признаком, отличающим поэму от повести. Например, поэма Вольтера «Генриада» наполнена таким высоким поэтическим духом, что, по словам Дидро, «если изложить «Генриаду» прозой, она все же останется поэзией» (Дидро Д. Избранные произведения. — М.-Л. 1951, с. 199). В лиро-эпической поэме особые стихотворные средства раскрытия отношения героя и автора к изображаемому событию, явлению или жизненному случаю — они содержат или откровенное сочувствие к происходящему или откровенное его неприятие, отрицание и представлены как имеющие отношение к жизни поэта и его судьбе, выражающие его миропонимание.

В поэме «Полтава» Пушкин изображает значительное событие петровской эпохи — победное сражение русской армии со шведскими войсками показано как факт, имеющий значение для будущего России, и как личностное отношение героев и автора к случившемуся. Автор в «Полтаве» выразитель личного, эмоционально обостренного патриотического переживания и такого же переживания

героев поэмы. Описание Полтавской битвы у Пушкина строится таким образом, как будто сам поэт ожидал этого события, еще не зная, чем оно завершится, переходя от тревоги и напряженности ожидаемого к восторженному чувству победы. «Ура! Мы ломим, гнутся шведы», сообщает поэт, вкладывая в местоимение «мы» смысл личного соучастия в напряжении и торжестве случившегося. В этом заключается непосредственная связь отношений автора и его героев к происходящему в поэме, где переживания поэта органически сплавлены с чувствами героев произведения. Эта особая, лирическая, форма как бы непосредственного участия поэта в изображаемом; внутренняя его слитность с событиями определяет отличия лиро-эпической поэмы от эпической и лирической поэмы.

Лиро-эпическая поэма многообразна и широко распространена в европейской и русской литературе. Одной из наиболее признанных, весьма значительной своим содержанием является героическая поэма, изображающая подвиги человека в великом историческом событии — как в «Полтаве» Пушкина или в «Василии Теркине» А. Твардовского, где герои и авторы слиты в одном высоком переживании — в переживании ожидания возможного светлого исхода изображаемого события.

Роман в стихах — особый, наиболее сложный литературный жанр, не так часто встречающаяся форма изображения жизненной действительности, где органически слиты поэзия и проза, где романное повествование, основанное на широком охвате жизни, воплощено в стихотворной форме. В таком произведении дается более сложное, чем в обычной поэме, переплетение, сплавление, «сцепление» отношений и взаимоотношений между людьми, населяющими сюжет романа, где автор (поэт-писатель) обрисовывает более детально, более подробно окружающий мир героев, характеры которых предстают во всей полноте их проявления. Высокими образцами романа в стихах являются блистательный «Дон Жуан» Байрона и знаменитый роман Пушкина «Евгений Онегин».

И образ автора в романе в стихах раскрывается с го-



раздо большей полнотой и многогранностью, чем в обычной поэме. Здесь и его лирические высказывания, более насыщенные элементами миропонимания и мировосприятия, и характер автора самообрисован шире и глубже, переплетаясь с частью его биографии. Характер автора значительно усложнен тем, что его опосредованное раскрытие несет в себе характерные особенности и черты целой эпохи.

## Виды драматических произведений

Драматические произведения, входящие в общее понятие «драматургия», в отличие от эпических и лирических, обладают той типологически устойчивой особенностью, что их авторы (драматурги) лишены возможности с помощью своего авторского слова обрисовать характеры, описать события и явления жизни, выразить непосредственно свое отношение к происходящему в пьесе, к действующим лицам, обрисовать поведение персонажей и мотивы этого поведения. Драматург не вмешивается в жизнь героев, не подсказывает им, как надо поступать в той или иной ситуации и не разъясняет читателю-зрителю, что и как происходит в сюжетной жизни произведения. Вспомним известное выражение: историк в своем сочинении рассказывает о том, что было, а художник описывает, как было.

В драматическом произведении автор (драматург) лишен права на то и другое. Он смотрит на происходящее в пьесе глазами читателя-зрителя как бы со стороны, сам выступает как бы сторонним созерцателем. Раскрытие характеров и развитие действия преподносится в драме путем диалогов и монологов персонажей, высвечивающих их чувства, мысли, переживания, отношение к происходящему в сценическом действе. Показывая внешний по отношению к автору мир явлений и характеров, драматург воплощает его путем непосредственного самовыявления действующих в драме лиц. Драма обладает особыми чертами, о которых и пойдет речь. «Драматическая поэзия, особо подчеркивал Белинский, характеризуя основные черты драмы, не полна без сценического искусства: чтобы понять вполне лицо, мало знать, как оно

действует, говорит, чувствует, — надо видеть и слышать, как оно действует, говорит, чувствует» (Белинский В.Г. Полн. собр. соч., т. 2, с. 305). Белинский, таким образом, указывает на одну из важнейших черт драмы, предусматривающую слияние двух форм изображения — речевого и сценического действия.

Драматургия в силу этого обстоятельства является «самой трудной формой литературы» — на это указывали многие литераторы. Сложность работы над драмой заключается в том, что каждое лицо в ней характеризуется и его словом, и его действием «самосильно», без подсказывания самого драматурга.

В эпическом произведении герои и «проходные» персонажи, изображаемые писателем, действуют так, как сказал о них писатель. Он на протяжении всего действия не оставляет их без своего внимания, без своего вмешательства в их дела; писатель всегда вместе с героями и вместе с читателем, которому «подсказывает», как нужно понимать героев произведения, описывает и объясняет их мысли и переживания, вскрывает внутренние пружины их души, психологию их поведения в той или иной сюжетной ситуации, строго согласуясь с логикой эпического повествования. Писатель непосредственно обрисовывает цельность характеров героев, разъясняет читателю их типические черты в индивидуальном проявлении. Непосредственно вмещаясь в судьбы героев, писатель добивается того, чтобы сделать фигуры романа или повести художественно рельефными, ясными и убедительными.

Драматургическое произведение не позволяет автору такого свободного вмешательства в действие персонажей, не допускает каких-либо свободных разъяснений читателю-зрителю по поводу поведения героев. Все это за него, опосредованно, делает артист, изображающий характер персонажа путем своих специфических средств выражения — голосом, жестом, интонацией, мизансценами, паузами, мимикой и т. п.

Существенной особенностью драмы является **драматический характер** сюжета и разворачивающегося в нем действия, в котором облик персонажа, основные черты его характера раскрываются в обстоятельствах особого на-

пряжения и подъема всех его внутренних сил, мобилизованных самим напряжением борьбы конфликтующих сторон.

В сущности, не всякое жизненное событие, явление, факт живой действительности могут составить сюжет драмы. Драматизм сюжета в пьесе предполагает такой быстропротекающий, острый по характеру проявления конфликт, (т.е. борьба персонажей), который требует высшего напряжения всех физических, умственных, психологических сил конфликтующих между собой персонажей или групп персонажей.

Термин «**драматизм**» закрепился в литературоведении как обозначение особого напряжения внутренних сил человека и особого кризисного состояния развивающихся в пьесе противоречий и действий. Само событие, взятое автором для изображения, объективно содержит в себе драматическую потенцию тяжелого исхода, основанную на острых противоречиях и противоборстве людей в них, отстаивающих свои взгляды на явления жизни или выражающих свои представления о развивающемся сценическом событии.

К примеру, в пьесе А. Корнейчука «Фронт» основной конфликт строится на столкновении противоречий двух типов военачальников – командующего фронтом генерала Горлова и командующего армией генерала Огнева. Острота конфликта носит такой драматический характер, что для одного – Горлова – предначертан тяжелый исход: решительное освобождение командующего от должности, несмотря на его большие заслуги в прошлом перед страной. Ведь Горлов – один из опытнейших генералов, кавалер четырех орденов за успешное участие в гражданской войне. Драматизм его судьбы состоит в том, что воевать в новых военно-исторических условиях он не умеет. Его боевой опыт безнадежно устарел, так как военная наука и практика ушли далеко вперед и формы ведения боевых действий характеризуются стремительной подвижностью моторизованных войск, оснащенных новой военной техникой и оружием. Все это требует обширных знаний и умений руководить в совершенно иных условиях, чем в гражданской войне. А Горлов этого не осоз-

нает, он с гордостью говорит, что «воевать учился не в академиях, а в бою». И естественно то, что вверенные ему войска несут неоправданно большие потери в людях и технике. Но он не может трезво оценить этот драматический факт: мешает и его устаревший военный опыт, которым он продолжает руководствоваться, и поверхностные знания современного боя, и гордыня, мешающая оценить свои ошибки.

Молодой генерал Огнев обладает знаниями современной военной науки, глубоко понимает, что одной воинской доблести солдат и офицеров недостаточно для успешного ведения боевых действий; он хорошо обучен в академии успешному ведению боя в современных условиях и потому вступает в борьбу с генералом Горловым, указывая на его заведомо ошибочные распоряжения, которые ведут к напрасной гибели людей и не обеспечивают успех задуманной им операции.

Борьба двух генералов, отражающая труднейшее военное время, связанное с рядом поражений советской армии, исполнена напряженного драматизма. Конфликт между двумя военачальниками и завершается драматическим исходом: генерала Горлова, несмотря на его боевые заслуги снимают с должности. Драматизм ситуации усугубляется еще и тем, что Горлов так и не осознал причины, по которой отказали ему в доверии командовать фронтом.

Общезвестно, что любое произведение любых родовых форм характеризуется теми или иными композиционными приемами, делением на части, главы или другие разделительные приемы.

В драматическом произведении — в пьесе — также существуют свои деления: на акты, явления, картины, части и т. п. Но все они тесно связаны единой авторской идеей, **единством действия**. Именно в единстве действия заключена одна из ключевых особенностей драмы.

В эпическом произведении, особенно таких крупных форм, как роман, писатель разрабатывает ряд тем, связанных друг с другом, и подчиняет их раскрытию центральной темы, поднимает несколько взаимодействующих проблем, восходящих в конечном итоге к раскрытию всего

замысла произведения. И, естественно, писатель имеет право на различные историко-художественные экскурсы, на создание вставных эпизодов, картин, на различные лирические, философские или иные отступления, отражающие авторский замысел произведения. Об этом мы уже говорили.

Драматург, решающий свои художественные задачи, пребывает в более тесных рамках единства действия, и он не может себе позволить размаха романских форм повествования. Драма, по Белинскому, предполагает «простоту, немногосложность и единство действия» как «одно из главнейших условий драмы, в ней все... направлено к одной цели, к одному намерению» и в ограниченных рамках сценического действия.

Нормативность этих требований, своеобразие драматического изображения жизненной действительности можно проследить на примере инсценировки (т. е. перевода эпического произведения в драматическое) романа Л. Толстого «Анна Каренина». Тематически и проблемно сложнейшее повествование, в котором обрисовано и прелюбодеяние Бетси и Тушкевича, показаны любовные похождения Облонского, и, как следствие, закономерный распад семей в светском обществе и лицемерное сокрытие развращенности людей под «крышей строгого» соблюдения нравственных законов дворянской семьи. Искусственность и фальшь светского воспитания, якобы ведущего к семейному благополучию, и трагедия Анны, открыто нарушающей эти «законы», всегда декларируемые и никогда не соблюдаемые; и, наконец, показ «благополучной семьи» Левина, через судьбу которой писатель разрешает семейную проблему. Важно и то, что каждый эпизод, каждое сюжетное явление открыто и философски осмысливается и представляется в оценках писателя в самых различных повествовательных формах — или от собственного имени в качестве лирического отступления или от «третьего лица». Все это в сплещении со множеством других тем обусловило не драматическое, а эпическое повествование.

В пьесе же такие сюжетные ходы невозможны. Так в инсценировке романа «Анна Каренина», поставленной в

МХАТе, взят лишь один сюжетный ход, связанный с историей жизни лишь трех персонажей – Анны – Каренина – Вронского. Такая «упрощенность» романного сюжета и обеспечила инсценировке **драматическое единство действия**.

В эпическом произведении читатель **узнает**, как герой действует, в драматическом – зритель **видит** его действия. Когда-то Достоевский в письме к В. Оболенской писал, что «есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической... Для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей» А одна из тайн и состоит в том, что в основе эпоса – познание происходящего, в драме – его непосредственное видение.

Существенной отличительной особенностью драмы является воспроизведение жизненных фактов, явлений в форме настоящего времени, жизнь как бы протекает только сейчас – именно в час видения зрителем. Поэтому в драме художественная реальность в полной мере раскрывается только в сочетании со сценическим действием, с непосредственным, слуховым и зрительным восприятием одновременно. К тому же сценическое действие нередко сопровождается музыкальным оформлением, усиливающим восприятие зрителем происходящего на сцене.

В эпическом произведении писатель непременно расскажет, что чувствует, как переживает герой в сюжетной ситуации; в драме же это делает сам артист: он передает своим словом, выражением лица, жестом, интонацией голоса, слезами или блеском своих глаз. Вся полнота жизни, иллюзия ее подлинности передается этими особыми средствами, присущими только театру.

Пути художественного воплощения «реальности» в сценическом действии имеет свои исторически сложившиеся видовые формы – **трагедия, комедия, собственно драма**.

**Трагедия.** Жизнь человека и общества в своем историческом течении полна взлетов и падений – величественного, восторженного и печального, драматического и комического. Художественная реалистическая литература во всех ее возможных видах и жанрах стремится наиболее

полно и выразительно воплотить в своих произведениях то, что происходит в жизни людей и обществ.

Одним из значительных литературных видов, восходящих к древним формам словесного искусства, является **трагедия**, зародившаяся в Древней Греции и получившая наиболее яркое воплощение величественного человеческого страдания во имя высоких социальных или нравственных идеалов. Возвышенные, благородные деяния человека в трагедии обычно завершаются психологически тяжелым исходом — гибелью героя, его осознанной или неосознанной жертвенностью. Впрочем, не всегда трагедия завершается собственно трагическим исходом. История литературы знает различные финалы в трагедиях. Рассмотрим эту проблему в историческом срезе.

Взлет древнегреческой трагедии приходится на V век до нашей эры, когда в поэзии уже появились яркие, значительные образцы эпических и лирических видов литературы: в словесном искусстве Древнего Востока значительное место занял героический эпос, например, о подвигах знаменитой Томирис, легендарных Ширака и Рустана в борьбе народов Средней Азии против иноземных завоевателей.

Питательной средой для древнегреческой трагедии, опиравшейся на огромные достижения эпоса и лирики, являлись драматически насыщенные события и эпизоды, поэтически воплощенные в произведениях эпического и лирического творчества. Крупнейший поэт-классик одической поэзии Пиндар фигурально подчеркивал, что в своем творчестве «питался крохами от роскошной трапезы Гомера». Поэтические успехи Пиндара и Ариона в лирике являются базовой основой возникновения трагедии, освоившей свои средства и приемы проникновения во внутренний мир человека. Родо-корневые истоки древнегреческой трагедии — в дифирамбах и обрядовых песнях в честь бога Диониса, покровителя винограда и виноделия; с его именем связывали весеннее пробуждение природы, богатство выращенных земных даров.

Мифический сын царя богов Зевса и земной женщины Семелы особо привлекал поэтов своей содержательной жизнью, полной страданий и величественных свер-



пений: в судьбе Диониса люди находили воплощение и своих судеб. И потому в обрядовых песнях с жертвоприношениями своему кумиру Дионису, исполнявшихся хором под сольное пение корифея (запевалы), сообщается о событиях в жизни бога Диониса. Хор при этом выражал свое то или иное отношение к происходящему. В одних песнях корифей сообщал о страданиях и гибели бога плодородия Диониса, и тогда хор в унисон корифею печалился, скорбел о злоключениях своего кумира. В других песнях, где корифей рассказывал о благополучном воскресении и торжестве Диониса над злом, хор выражал свое ликование, воспевал победу жизни над смертью, добра над злом.

Так вот горестные песни о мучениях Диониса и торжественно-веселые - о его благополучном исходе в своих страданиях - и явились зародышами в первом случае трагедии, во втором - комедии.

Сложный, исторически долгий, эстетически многообразный путь развития прошла древнегреческая трагедия - от синкретических форм изображения трагического в обрядовых песнях до бессмертных величественных трагедий крупнейших художников античной эпохи Эсхила, Софокла, Еврипида. Их драматургическое творчество было столь велико и эстетически столь значительно, что заинтересовало Аристотеля, который, опираясь на их творческий опыт, рассматривал трагедию как мощное литературное явление.

Аристотель теоретически осмыслил и показал существенные признаки трагедии, дал развернутую характеристику ее художественных особенностей, указал на возвышенность повествования этого вида драмы, заключающуюся в воспевании торжества правды, силы человеческого духа, красоты человеческого чувства и нравственного подвига. Возвышенное действие видел Аристотель в титаническом подвиге героя трагедии Эсхила «Прикованный Прометей», испытавшего нечеловеческие мучения за свой благородный поступок во имя счастья людей, но же подчеркнул и злодеяния, низменную волю Клитемнестры в трагедии «Агамемнон» или Медеи в одноименном произведении Еврипида. Великий мученик Прометей, воп-

реки всеисильной воле Зевса, обрекающего людей на гибель, дает им спасительный огонь — символ вечной жизни и благополучия, за что, по воле «царя богов», был прикован к скале. Ему угрожают более страшными муками, если он не подчинится воле Зевса.

Прометей вызывал в душах зрителей возвышенное чувство сострадания. Преступные деяния Клитемнестры и Медеи, наводившие ужас на зрителя, сменялись на возвышенные чувства при виде справедливого возмездия за их злодеяния. Важно подчеркнуть, что для Аристотеля трагическое действие, вызывающее чувство жуткого страха за судьбу героев, связано с возвышенным чувством сострадания и сочувствия зрителя.

В античном мире искусства нередко сюжетом для трагедии берется предание или легенда, наполненная тяжкими муками героев, вызывающая чувство сострадания.

В трагедии Софокла «Эдип-царь» использован материал предания о судьбе сына фиванского царя Лая и его жены Иокасты. Прорицатель оракул извещает его родителей, что Эдип, повзрослев, убьет своего отца царя Лая и женится на своей матери Иокасте, и царь приказывает пастуху убить ребенка, чтобы избежать трагической судьбы. Но пастух нарушает приказ Лая: ему жалко малыша Эдипа. Он тайно отдает мальчика бездетному коринфскому царю Полибу, который усыновляет ребенка. Повзрослев, Эдип считает себя наследником царя Полиба, не зная, что его отец жестокий царь Лай. Оракул, в свою очередь, предсказывает страшную судьбу Эдипу, который, чтобы предотвратить предсказание оракула, покидает Коринф. И по дороге близ фиванского царства в случайной схватке убивает своего истинного отца Лая, освобождает фиванских людей от страшного Сфинкса. За эти важные услуги фивы делают его преемником Лая и женят на его вдове Иокасте, которая является его родной матерью, о чем, разумеется, Эдип и не подозревал. Пораженный этим известием, Эдип ослепляет себя.

Как не трудно увидеть, произведение «Эдип-царь» овеяно иными трагическими чувствами, чем «Прикованный Прометей» или «Агамемнон». Если в этих трагедиях страдания одних героев вызваны преступными действия-

ми других персонажей, что вызывает у зрителя сочувствие к одним и ненависть к другим людям, населяющих произведение, то в трагедии «Эдип-царь» переживания зрителя складываются из досады и сожаления о трагической участи Эдипа.

Кстати, в этом произведении судьба главного героя — не завершается трагическим исходом — его гибелью, что, кстати сказать, опровергает ошибочное мнение некоторых литературоведов, отстаивающих обязательность физической смерти основных персонажей трагедии. Эдип остается жить и страдать от того, что узнает страшную истину: он — убийца своего родного отца. И эти душевные муки преследуют его постоянно, вызывая досаду, сочувствие и неизбежное горестное сострадание зрителя к его мучительной судьбе.

И во многих других трагедиях герои не гибнут, а в ходе своих долгих жизненных мучений обретают нравственную возвышенность. Это мы находим и в произведениях Эсхила и Софокла.

Вспомним по случаю трагедию Софокла «Эдип в Коломне», написанную позже произведения «Эдип-царь». Здесь тот же герой в мучениях и страданиях находит новую цель жизни, восходя до такого нравственного совершенства в своих благородных деяниях, что его имя становится священным для жителей Коломны. В трагедии Эсхила «Освобожденный Прометей» великий мученик за счастье людей, провалившийся по злой воле Зевса в царство мрака и страшных мучений, через тысячелетия будет счастливо освобожден усилиями Ио, страдающей не от Зевса — от преследований Геры. Благодарная Ио за хоть и слабое, но так ей необходимое прометеевское утешение, освобождает Прометея из черной бездны, куда его заточил разгневанный Зевс.

В трагедиях и более позднего времени — в эпоху Возрождения — также раскрывается величие человеческого духа героев, борющихся за высокие, возвышенные и благородные цели, требующие от них большой жертвенности и нравственной силы. Таков великий в своих деяниях республиканец тираноборец Брут в трагедии Шекспира «Юлий Цезарь», таков же и Карл Моор в романтической

трагедии Шиллера «Разбойники». Их страдания величественны, деяния благородны.

Иной характер обретают чувства величественности и страха в трагедиях Шекспира «Ричард III» и «Макбет». В этих произведениях величественно, возвышенно само действие и торжествующая в нем высокая нравственность и справедливость, вызывающая в зрителе и чувство ужаса, и чувство гордости за деяния героев, тогда как чувство сострадания к ним уходит на второй план.

В этой связи Аристотель и определяет «генеральную» цель трагедии – вызвать в зрителе, в его смешанном чувстве ужаса и сострадания, побуждение к совершенствованию душевного уклада, к очищению человеческих чувств – **катарсису**. Кстати, одни трактуют это понятие как утоление зрителями психологической потребности в переживаниях страха и сострадания; другие, например, известный мыслитель Лессинг, считают, что Аристотель вкладывал в это понятие общий нравственный смысл глубокого философского значения. Как бы то ни было, а сущность трагедии в том и состоит, что, страшась за судьбу героя, сострадая его человеческим бедам, зритель эти чувства переносит из театрального действия на жизнь реальных, окружающих его людей.

И так еще одной обязательной чертой трагедии как древнегреческой, так и средних веков нашей эры и эпохи Возрождения, остаются возвышенные события и незаурядные натуры, характеры которых и определяли возможность их деяний и возвышенность чувств и переживаний зрителя.

Рассмотренные нами важнейшие особенности древнегреческой трагедии и эпохи Возрождения сохраняются у этого вида драмы и во все последующие века.

В античную эпоху трагедия, как вид драматического искусства, обрела композиционную стройность, соблюдение которой для авторов было обязательным. Она, композиция, характеризовалась стройной последовательностью расположения ее основных частей. В трагедии есть **пролог**, вводящий зрителя в ситуацию сценического действия того или иного эпизода; затем – основное действие, переходящее в перипетию – в кульминацию действия; и

развязка, завершающаяся хоровой песней. Эта классическая структура античной трагедии долгое время оставалась неизменной.

Позже, заметим, ее построение подвергается некоторым изменениям. Участие хора как заключительного акта театрального действия утрачивает свое значение, а затем вообще уходит из театрального представления. Зато возрастает объем и протяженность основного действия, которое наполняется, детализируется характеристиками облика персонажей, углубляется показ героев в действии, расширяется и акцентируется внимание авторов на их ярких, рельефно исполняемых поступках, что обеспечивает более полное раскрытие характеров персонажей.

Но, повторимся, это произойдет позже, в другое, послеплатоническое время. Однако все важнейшие особенности древнегреческой трагедии в основном сохранились и в последующие века, несмотря на то, что продолжатели традиций великих Эсхила, Софокла и Еврипида вносили в трагедию некоторые новшества.

Упадок древнегреческой литературы к началу нашей эры связан с тем, что читательная почва для такого вида драматического искусства ушла из жизненной действительности, испытывающей большую ломку в общественном устройстве. В Европе долгое время наблюдался расцвет трагедии и в первые века нашей эры. Например, в римской драме преобладал не театр, а цирковые представления с кровавыми действиями — мистерии, народно-бытовые сцены сатирической направленности.

В средние века развитие драмы, таким образом, пошло по другому пути. В это время она не получила ожидаемого расцвета. И лишь в эпоху Возрождения и в последующие за ней столетия трагедия переживает небывалый расцвет во многих европейских странах. В Испании появляются трагедии на новых принципах и в свете новых идей драматургов Лопе де Вега и Кальдерона; мир узнает творения великого английского драматурга Шекспира, затем рождаются трагедии представителей французского классицизма — Корнеля и Расина, а несколько позднее — знаменитых немецких поэтов и драматургов Гете и Шиллера, а в России — трагедии несравненного Пушкина.

Как в античном мире высшим достижением трагедийного искусства являлись древнегреческие трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида, так в эпоху Возрождения классическую форму представляли трагедии Шекспира, поднявшего театр по сравнению с античным на более высокую ступень художественного изображения жизненной действительности и раскрытия трагических характеров.

Появление величайшего драматурга эпохи Возрождения Вильяма Шекспира несет в себе хорошо проглядываемую закономерность, сочетающую в себе гений его таланта и причины расцвета его бессмертного дарования. Шекспир жил и творил в эпоху, заполненную значительными драматическими явлениями в общественном движении. Радикальной ломке подвергнулся феодальный уклад жизни, вызревали новые общественные условия, товарно-денежная система с боями уступала место финансово-рыночным отношениям. Эти социальные противоречия между феодалами и зародившейся новой когортой дворянства приводили к сложной борьбе старого феодального уклада с нарождающимся новым общественным порядком.

И если сама эпоха содержала материал многочисленных трагедий, связанных с ломкой старого уклада, то естественно и сами факты этой ломки обуславливали Возрождение нового театра, в той или иной мере отражающего жизненную действительность. К тому же, в английской драме к этому времени уже сложились определенные традиции, своими истоками, уходящие в средневековое драматургическое искусство с его мистериями, фарсом, кровавыми театральными зрелищами, обогащенными народно-бытовыми реалистическими сценами.

В эпоху Возрождения, с расцветом шекспировской драмы английская драматургия достигает больших эстетических высот. Такие известные драматурги, следуя новым веяниям жизненной действительности, как Кид, Пилли, Бен Джонсон, разрабатывают в трагедии пути отражения философского и исторического видения эпохи, широко используют психологические мотивы поведения героев трагедий. Гений Шекспира, опирающийся на художественный опыт своих предшественников и учитывающий твор-

чество его современников, поднял трагедию на небывалую высоту, гениально воплотив в своих творениях все то новое, что предоставила ему сама эпоха Возрождения.

Это обязывает нас задержаться на важнейших чертах трагедий Шекспира, исполненных прежде всего величайшего драматизма, театрального действия. Он решительно отказался от показа поступков героев, не мотивированных внутренним, психологически обоснованным побуждением; его привлекают волевые проявления личности в конфликтных обстоятельствах. Поступок любого персонажа в любой трагедии – есть непосредственное, конкретизированное речевыми характеристиками выражение живой сущности характера героя. Шекспир реалистичен даже в деталях, в изображении мифологически чудесного в предсказаниях оракула – ведьма в «Макбете», прорицатель трагической судьбы героя в «Юлии Цезаре», хоть и не выступают «мотиваторами» поведения персонажей, однако несут в себе посылы тех противоречий, которые стимулируют потенцию раскрытия характеров в их возможных мыслях и желаниях.

Не менее важно указать и на ту особенность шекспировских трагедий, что в них совсем исчезает элемент лиризма, имевший место в античной трагедии и выразившийся в хоровом песнопении и в сольном речевом исполнении корифея.

В трагедиях Шекспира зритель встречается только с непосредственными участниками конфликта, изображаемого в театральном действе. Замысел пьесы, авторское отношение к усложненным характерам действующих лиц в трагедии рельефно вырисовываются в самих действиях и речах персонажей и определяют драматизм шекспировских трагедий. И в этом весьма существенная особенность изображения жизненной полноты многогранных характеров. «Лица, созданные Шекспиром, писал Пушкин, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков... У Мольера Скупой скуп и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолобив, остроумен». Многогранная обрисовка характеров героев в трагедиях Шекспира – значительная черта

реалистического письма драматурга, раскрывающего всю глубину драматического действия, обеспечивая полное понимание зрителем сложных мотивов поведения лиц и их переживаний. В шекспировских трагедиях широкий круг действующих лиц, активно действующих во множестве сценических эпизодов и картин, самораскрывая те или иные черты характеров. В сценах встреч Гамлета с Офелией (Трагедия «Гамлет») раскрывается раздвоенность духовного мира Гамлета и его мечта о настоящей человеческой любви, так недостающей в его жизни.

Существенной особенностью некоторых трагедий Шекспира является показ характеров в становлении, в развитии; статичность образов, наделенных одной-двумя чертами характера, одним мотивом поведения – неприемлемы для Шекспира, его герои – живое воплощение динамики характеров, подвижность их действий связана с обстоятельствами.

В пьесе «Король Лир» характер главного героя предстает перед читателем в динамике становления и развития. Если в первой сцене Лир, наделенный властью и ослепленный льстивыми речами Гонерилы и Реганы, предает проклятию младшую дочь Корнелию, беззаветно преданную ему и искренне любящую его, то в конце пьесы, пройдя путь унижений, познания всей лживости старших дочерей, Лир предстает перед зрителем обновленным, в его характере обнаруживаются черты понимания сути вещей, ценная сущность добра и зла. Теперь он, окрепший духом, прозревший разумом, ищет прощение у своей Корнелии, которая в его глазах – воплощение порядочности, глубокой искренности, человеческой доброты.

Эпико-драматическая широта действий героев в пьесах Шекспира – как одна из ведущих черт его драматургии – прослеживается в стремлении автора к представлению в пьесе полного раскрытия сущности сценического конфликта. В этом одно из значительных отличий трагедий Шекспира от созданного его предшественниками. В его пьесах большое количество активно действующих фигур, решительно не похожих одна на другую; каждое лицо выполняет свою сценическую роль в полном соответствии с замыслом автора. В его пьесах почти не бывает



персонажей-статистов, пассивно «отрабатывающих» малозначительную роль. Даже в массовых сценах каждая фигура рельефно вырисовывает своей манерой поведения ведущие признаки того или иного сословия.

Шекспировские массовые сцены – это шаг вперед в развитии трагедийного искусства. Встречаются у него пьесы, в которых живут полнокровной жизнью до 40 и более персонажей.

Шекспир смело нарушает принцип единства места действия и времени действия в сюжетном ходе драматургического повествования – в зависимости от обстоятельств и поступков в них героев, обычно значительных, отражающих закономерности возникновения, течения и разрешения изображаемого конфликта в самых многообразных его формах проявления.

В «Короле Лире» как бы два временных среза и две смены действия. Показ истории жизни короля и его дочерей сочетается с показом жизни семейства Глостера. Этот параллелизм действия двух социальных групп героев необходим Шекспиру для усиления раскрытия типических обстоятельств изображаемой жизненной действительности и отражения закономерности развития острого жизненного конфликта. В трагедии «Тимон Афинский» Шекспир обрисовывает индивидуальные черты типических характеров многочисленных мнимых «друзей» Тимона, которые отворачиваются от него в час беды. Типическая схожесть их натур – в ложности их «дружеских» отношений с главным героем.

Многообразие фигур с их индивидуальными чертами характеров и многообразие трагически окрашенных действий, близких к тому, как оно бывает в реальной жизни, делает пьесы Шекспира в высшей степени зрелищными, вызывающими в душах зрителей активный эмоционально-обостренный отклик, воздействующий на сознание и вызывающий нравственно очистительный толчок. В этом художественная сила и бессмертность драматургического творчества Шекспира, оказавшего огромное влияние на дальнейшее развитие драматургии.

Существенная особенность трагедий Шекспира и многих его последователей состоит еще и в том, что трагичес-

кое уже не отделяется от воспроизведения комического — смешного, осмеиваемого низкого и пошлого в людях и сюжетных ситуациях. Впрочем, сочетание трагического и комического уже встречается в некоторых трагедиях его предшественников. Однако такое сочетание не характеризовалось остротой и глубиной эмоционального воздействия на зрителя, ибо комическое присутствовало в произведениях обособленно — вне связи с действиями главного героя и других трагических персонажей, что и зауживало показ многогранности характеров и широту охвата жизненной действительности.

Шекспир в этой части изображения трагического действия выступает новатором, органически сплавляя в сюжете трагическое и комическое в действиях разных персонажей, раскрывая этим самым сложность и цельность их характеров, цельность жизненной действительности.

Вспомним по случаю образ Короля Лира, органически сочетающего в своей натуре трагическое и комическое одновременно, или «друзей» Тимона, представленных в трагедии в таких же двух ракурсах изображения.

Укажем и еще на одну важную черту трагедий Шекспира — на многообразие языковых средств, на широко используемые различные речевые пласты в поэтических формах изображения. В его трагедиях доминирует так называемый белый стих, открывающий наибольшие возможности сближения с разговорной речью. Однако отдельные сцены, изображающие обыденное, низкое, иногда писались и прозой. При этом автор никогда не нарушал основополагающий эстетический закон строгого соответствия художественной формы его содержанию.

Гений Шекспира многие века остается вершиной в истории драматургического искусства, не утратившего величайшего эстетического значения и по сей день. После ухода из жизни автора «Ромео и Джульетты», «Гамлета», «Короля Лира», «Отелло», «Ричарда III», «Макбета» в течение двух столетий в Европе и России не появляется произведений, равных гениальным творениям Шекспира. При этом следует подчеркнуть, что даже классическая французская трагедия в лице крупнейших драматургов Корнеля и Расина, отмеченная многими художественны-

ми и содержательными достоинствами, не поднимается до вершин великого английского чародея – Шекспира, не достигает его блистательных успехов в развитии широты и глубины сценического действия, полноты и цельности многогранно представленных характеров.

Значительный вклад в дальнейшее развитие трагедии нового времени вносят Гете с его трагедиями «Ген фон Берлихинген», «Эгмонт» и Шиллер с его романтической трагедией «Разбойники». Особенность их трагедий – в политической направленности, в открытом протесте против существующих социальных порядков в обществе.

Новый взлет трагедии в лучших традициях шекспировской драматургии приходится на литературу XIX века в лице великого русского реалиста Пушкина с его трагедией «Борис Годунов», широко охватывающей исторические события напряженнейшего периода в истории государства российского.

Своеобразие этой трагедии заключается в эпическом характере повествования и в том, что главным героем является не только Борис Годунов, выведенный в названии произведения, но и само историческое событие, в ходе бурного течения которого раскрываются характеры персонажей. На это обратил внимание Белинский, справедливо указывая, что Пушкин показал человеческую судьбу, «судьбу народную», представленную в многочисленных народных сценах, отвергающих царские притязания Бориса на российский престол.

Русская трагедия до Пушкина переживала период стагнации, оставаясь в традициях затухающего классицизма, постепенно теряющего свое эстетическое и содержательное значение под напором вызревающего романтизма и вспыхнувшего на исторически короткое время сентиментализма.

Трагедии Хераскова, Сумарокова, Княжнина, Озерова, разумеется, уже несли в своем содержании некоторые важные реалистические зачатки, которые мощно расцветут в последующем развитии русской драматургии. А пока до Пушкина, счастливо прошедшего стадию романтизма и своим «Борисом Годуновым» твердо ставшего вместе с

Гоголем на рельсы нового, ими закладываемого реализма, русская трагедия XVIII века теперь представляла лишь историческую ценность.

Пушкин глубоко понимал общее состояние русской драмы и совершенно определенно заявлял, что «дух века требует великих перемен и на сцене драматической». Гений Пушкина не только позволил ему увидеть «дух времени», осознать бесценное величайшее значение шекспировского театра, но и внести в русское трагедийное искусство целый ряд весьма существенных новшеств, подвигнувших русскую литературу к завоеванию небывалых эстетических высот, названных позже «золотым веком».

Выше мы уже говорили о том, что одна из важнейших особенностей трагедийного творчества Шекспира, помимо ряда других не менее ценных достоинств его творений, в широте действия и полноте раскрытия многогранности характеров.

Продолжая эту шекспировскую традицию, великий Пушкин вносит свои значительные эстетические ценности, преумножая и развивая традиции Шекспира. Свидетельством тому – бессмертное творение «Борис Годунов», содержание которой характеризуется ясно намеченной социальной направленностью. В трагедии заметное место занимает тема народа, его непосредственное участие в напряженных исторических событиях в лице массовых сцен и конкретных народных образов Пимена, юродивого, хозяйки корчмы, беглых монахов.

Трагедия Пушкина отмечена широтой охвата исторически значимых событий в общественной жизни России и острой конфликтностью, вызванной непримиримыми противоречиями между такими противоборствующими силами, как, с одной стороны, закостенелым, консервативным боярством, упорно стремящимся сохранить свои влиятельные позиции, с другой, дворянством, жаждущим полноты власти в стране. Этот их конфликт пересекается с народным конфликтом, в основе которого – неприятие того, что происходит в самых верхних эшелонах власти самодержавной России.

В трагедии ярко показано, что не только Борис и Самозванец добиваются полноты власти в стране, но хотят

е заполучить и влиятельнейшие представители дворянства Шуйский, Воротынский, Басманов, властная Марина Мнишек, изменившая своим аристократическим принципам.

Конфликт трагедии усложняется интригами и польских влиятельных кругов и российских дворцовых вельмож. Вся многосложная конфликтная ситуация овеяна мыслью народной, отрицавшей притязания на власть Самозванца и вмешательства в дела бурлящей России ее заморских врагов. А непосредственно сам народ предвестник новых грозных событий, — представленный в массовых народных сценах, грозно «безмолствует». И в этом его «безмолвии» выражение ненависти к рвущемуся к власти Самозванцу и к корыстным интригам, — «своим» и закордонным, — которые стремятся выгодно извлечь для себя социальную и политическую пользу.

Пушкинский «Борис Годунов» отличается от европейской классической трагедии своеобразием живого, близкого к народному языку. Широко используя белый стих, Пушкин сумел многообразием индивидуальных речевых характеристик персонажей раскрыть социальные особенности каждого из действующих лиц, рельефно показать их принадлежность к конкретному сословию, высветить через речевые характеристики каждого ведущие черты их характеров.

Строгое единство действий, эпическая полнота и цельность изображаемых характеров в их индивидуальном проявлении, драматизм их поведения, трагичность поступков персонажей, «сцепленных» развитием сложного конфликта, логичная смена времени и места действия в сюжетном единстве произведения, развернутое изображение судьбы героя и судеб людей, вовлеченных в социально-политический конфликт, борющихся за российский престол, наконец, опосредованное выражение закономерностей общественного движения в этот период — характерные особенности трагедии «Борис Годунов», поднявшие русское трагедийное искусство на новую ступень по сравнению, скажем, с французской классической трагедией и с драматургией русского классицизма.

Новаторство Пушкина в «Борисе Годунове» ярко ска-

залось и в своеобразии жанра «маленьких трагедий», разработанных великим русским поэтом. Это - небольшие по объему, но весьма содержательные произведения, близкие по остроте и способам выражения трагического к «Борису Годунову».

Трагична судьба главного героя в пьесе «Дон Жуан», сломанная его же страстным стремлением добиться личного счастья и эгоистических наслаждений за счет благополучия и счастья других людей, отравляя их душевное состояние. Трагична жизнь скупого рыцаря, наглухо плененного страстью накопительства. Трагична судьба гениального Моцарта и одаренного Сальери, сжигаемого чувством неодолимой зависти. В «маленьких трагедиях» Пушкина «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Дон Жуан», «Каменный гость» ярко изображены и осуждены наиболее сильные человеческие пороки, нравственная и духовная ущербность, удручающая ограниченность жизненных интересов, соотносимых с гнусными преступными помыслами социально и нравственно «ужасных людей».

В произведениях основоположника русской трагедии как вида драматургической поэзии «Борис Годунов» и «маленьких трагедий» Пушкина тема трагического обретает такое расширительное многообразие, что переходит и в другие виды и жанры русской литературы поэтического и прозаического способов изображения жизненной действительности. Подробно об этом студенты узнают, прослушав и усвоив материалы курсов по истории русской литературы XIX и XX веков.

**Комедия.** Комедия – вид драматургических произведений – возникает и развивается в русской и зарубежной литературе в двух эстетически равновеликих направлениях: **комедии внешних положений** и **комедии характеров**. Каждое из этих «направлений», не исключаяющих взаимопроникновения по тем или иным проблемно-тематическим задачам, по приоритетным критериям, развивалось и шло по своим имманентным законам, разграничиваясь в одном случае **внешним комизмом**, в другом – раскрытием социальных типических характеров и жизненных явлений.

Но общей главной целью комедии является осмеяние всего низкого, пошлого, порочного в человеке и ошибочного, нелепого, порочного в общественной жизни. Названные «направления» определяются равновеликими только с точки зрения их эстетического начала, но оценочные критерии по их внешней комедийности и социальной нацеленности значительно разнятся.

Курс «Введение в литературоведение» предполагает научно точные определения и толкования того или иного литературного понятия. Это как бы обязывает и нас дать исчерпывающую формулировку общего представления о комедии. Однако сделать это «строго» по-научному — точно и определенно — не всегда представляется возможным, хотя бы потому, что ее видовое и проблемно-тематическое многообразие противится попыткам найти математически точную, полно исчерпывающую формулу, наподобие, скажем, такого примера: квадрат гипотенузы равен сумме квадратов двух катетов, или дважды два равно четырем.

Явления литературы не всегда поддаются математически взвешенным формулам. Но ведь нередко особой нужды в том и нет. Казалось бы, нет надобности искать полную формулу и для определения понятия «комедия», хотя такую попытку мы сделаем, разумеется с оговоркой, что любое определение в той или иной мере «хромает» неполнотой охвата всех признаков явления.

**Комедия** — это вид драматического произведения, в котором осмеиваются какие-либо отрицательные черты и свойства людей, а подчас и жизнеустройство общественных отношений. При этом подчеркнем, что для нас важнее подлинно высокая комедия с содержанием высокого общественного накала и преследующая нравственно-воспитательные цели на примерах отрицательного или положительного поведения людей. Общеизвестно, что и в отрицательном, обратном положительному, находим элемент воспитательный: не поступай так, как поступают безнравственные городничий или сплетники тяпкины-ляпкины в комедии Гоголя «Ревизор».

Иными словами, высота комедии оценивается нами не критерием чистой развлекательности, а раскрытием

социально емких характеров людей как главной особенностью их проявления в отдельно взятые эпохи. Такой вид драматического произведения называем **комедией характеров**.

В разные эпохи создавались комедии. Задержим внимание на лучших образцах этого вида драмы, чтобы показать в них наиболее существенные и важные особенности, оставившие заметный след в комедийном творчестве драматургов разных эпох.

Древнегреческая комедия, равно как и трагедия, своими родовыми корнями уходит в так называемую дифирамбическую форму театрального представления. Ее истоки — в обрядовых (фаллических) песнях, посвященных богу плодородия, исполнявшихся на дионисийских торжествах, нередко сопровождавшихся карнавальными шествиями. Участники этих веселых процессий исполняли лукаво-веселые песни, выразительные по внутреннему смыслу танцы, сопровождая острыми сатирического свойства шутками. Такие шествия назывались комами (т. е. комы). Не к этому ли названию восходит термин «комедия»? Во всяком случае, первые шаги древнегреческой комедии высокого общественного звучания родились здесь — в обрядовом синкретическом искусстве.

Постепенно изменяясь, наполняясь новым содержанием, обновляясь в формах выражения идейного смысла, чисто обрядовое действие актеров перерождалось в зачатки первых комедий — **дорийские бытовые сцены** (мимы) и **аттические хоровые песни** обличительного свойства.

Все это и явилось первоосновой в создании высокой древнегреческой комедии, которая и по форме, и по содержанию, и по идейно-смысловому наполнению являла совершенно новый вид драматического искусства.

Поднявшись на новые эстетические высоты по сравнению с синкретическими формами поэзии, комедия из песенно-хорового действия выросла в разговорно-диалогическое и монологическое действие актеров, хотя они продолжали взаимодействовать и с хором, и с танцами. Как правило, сюжет комедии формировался для игры трех актеров, исполнявших по несколько ролей и взаимодействовавших с хором.



Виднейшим древнегреческим комедиографом был Аристофан, хотя до его прихода в литературу комедия уже обрела довольно развитые формы. Сюжет его комедии также разыгрывался тремя актерами, которые, исполняя по несколько ролей. Они взаимодействовали с хором, в задачу которого входило передавать зрителю мысли автора, сопровождая сценическое действие танцами. Актеры широко использовали различные маски, соответствующие тем ролям, которые они исполняли в данный момент. Маски художественно оформлялись, усиливая впечатление зрителя и сценическую иллюзию жизни.

Особо следует указать, что в самом строении комедий Аристофана, равно как и других авторов того времени, уживались такие элементы, которые несли в себе характерные черты и трагедии, и драмы, и будущих оперы и балета. Комедии Аристофана отмечены той важной особенностью, что содержание их сюжетов наполнялось мощным общественно значимым зарядом — социальной злободневностью, политически заостренной тенденцией, ситуациями морально-нравственного смысла; комедии ярко отражали состояние общественной жизни античной эпохи, характеризующейся извечной закономерной борьбой стареющих форм общественного устройства и нарождающихся новых.

Античная эпоха времен творений Аристофана характеризовалась распадом устоев стареющих религиозно-философских воззрений и формированием новых понятий в развитии религиозного учения, вызванных серьезными политическими и социальными противоречиями в общественной жизни древней Греции, обусловившими поиски различными социальными группами людей новых форм общественного мироустройства.

Все это явилось питательной почвой для развития древнегреческой комедии, получившей наиболее мощное выражение в тенденциозном комедийном творчестве Аристофана, постигшего значительные эстетические высоты в способах комедийного отражения жизненной действительности.

И в этом заключено историко-литературное и эстетическое значение комедий, созданных Аристофаном, сыг-

равших несомненно положительную роль в дальнейшем развитии драматического, комедийного искусства.

Примечательная особенность произведений «отца комедии» Аристофана состоит в том, что основной частью его комедий являются сценки (или ряд сцен) **агон**, — построенные вокруг полемики (спора) героев на злободневные политические или религиозные темы. Другие четко обозначенные части перед основной и после нее подготавливали стоящий в центре произведения **агон** и, так сказать, утверждали его результаты. Начинается комедия **прологом**, в котором представляется главная тема в качестве противопоставления мнений — **тезы и антитезы**, совершенно определенно обозначая содержание борений персонажей в главной части. За **прологом** следует так называемый **парод** — сценическое действие, подготавливающее накал самой полемики «спорщиков» и переход ее в **агон** — в основную часть сюжета комедии, сопровождаемую несколькими отдельными связанными по смыслу сценами. Завершается комедия **экסодом**, в содержании которого чаще всего четко обозначался положительный и отрицательный результат полемики актеров — «спорщиков». В **эксод**е утверждалось торжество идей положительного персонажа и комически высмеивались побежденные отрицательные персонажи.

В дальнейшем развитии комедии композиционное членение на указанные аристофановские части, все же связанные единством действия, утрачивается, исчезает. Но общий композиционный принцип, обеспечивающий единство действия, не только сохраняется, но и проявляется четче, полнее путем других композиционных приемов, усиливающих осмеяние отрицательных сторон общественной жизни. К примеру, в комедиях Мольера «Скупой», «Мещанин во дворянстве», «Тартюф» единство действия определяется осмеянием отрицательных человеческих типов, избличением социальных пороков в общественной жизни его времени. Безграничная скупость, лицемерие, двурушничество, тщеславие, малодушие, развращенность нравов — предмет мольеровского изображения жизненной действительности.

Вернемся к творчеству Аристофана — «отца комедии»

античного мира. Его мировоззрение отразило в себе дух противоречий самой его эпохи. Будучи из высокого сословия, Аристофан сочетал в себе передовые взгляды на развитие общественного и политического жизнеустройства с аристократическими предрассудками и понятиями. Незыблемость основ религиозного сознания, вылившихся в резкие выпады против учения Сократа, привела его к трагическим последствиям. Все это, разумеется, нашло отражение и в его комедиях «Ахарняне», «Мир», «Лисистрата» и других.

И все же в главном содержании его комедий, отразивших дух противоречивого времени, четко прослеживаются прогрессивные мотивы, сыгравшие наряду с художественными достижениями огромную положительную роль в развитии комедии. Его лучшие произведения насыщены зарядом действенного общественного характера, жгучими социально-политическими проблемами, овеяны мощным гражданским пафосом, острым нелицеприятным осмеянием человеческих пороков в людях, занимающих высокое социальное положение в обществе.

В те далекие от нас античные времена Аристофана волновала тема мира, ставшая в наше неспокойное столетие одной из важнейших, основополагающих литературных тем. Шла многолетняя, изнуряющая война, принесшая многочисленные страдания людям Греции. И естественно то, что Аристофан во многих своих комедийных произведениях мужественно выступает против этого всегда противного человеческому естеству явления — войны, безжалостно поглощавшей людские и материальные ресурсы и обогащавшей только тех, кто с утроенной силой делал воинские панцири, ковал мечи, палицы, копья и другие предметы военного снаряжения. В разгар военных действий, дивящихся уже несколько лет, Аристофан создает комедию «Ахарняне», ядовито высмеяв тех, кому «война-мать родная»; затем пишет комедию с многозначительным названием «Мир», позже появляется и комедия «Лисистрата». Автор высмеивает людей, заинтересованных в этой войне, одновременно прославляя труд мирного человека, воспевая тех, кто создает орудия для земледелия, а не для войны.

Комедии Аристофана невоенной проблематики тематически многообразны и всегда злободневны. В произведениях «Плутос» саркастически звучит тема нищеты и богатства; комедия «Птицы» поднимает проблему социально-политического неустойства общества; нашла место в его комедии «Лягушки» и животрепещущая тема общественной и воспитательной роли поэзии.

Комедии Аристофана населены образами разных сословий и общественного положения. Однако судьей в оценках драматического конфликта нередко выступают герои «низшего сословия» — честные крестьяне, городские ремесленники-простолюдины. Например, гневным судьей в комедии «Ахарняне» выступает простой человек Динеополь, строго оценивает драматический конфликт в пьесе «Мир» острый на язык Тригей, гневно изобличает алчность богачей герой комедии «Плутос» мудрый Хремил.

Изобличение, осмеяние и осуждение отрицательных сторон жизни и отрицательных персонажей, а также одобрение поведения положительных героев — обычная для комедий Аристофана антитеза.

Значительными успехами в области комедии отмечена европейская литература XVII века в лице блистательного французского драматурга Мольера, творившего в традициях классицизма, программа для которого была разработана Буало в его книге «Поэтическое искусство».

В своем комедином творчестве Мольер несомненно опирался на эстетические достижения великого древнегреческого драматурга Аристофана в области комедии. Как и Аристофан, Мольер рассматривал смех не как внешнее шутовское, чисто развлекательное действие героев, хотя подобного рода элементы нередко и присутствуют в его произведениях в качестве вспомогательных, а как идейное, действенное оружие борьбы не только с человеческими, но и общественными изъянами средствами комедийного их осмеяния и изобличения.

В этом смысле традиции Аристофана и Мольера весьма близки, несмотря на то, что последний творит в русле французского классицизма, а первый — в традициях античной литературы позднего периода.

И расходятся они в том, что Аристофан известен как гениальный создатель социально-обличительной комедии, а Мольер – создатель блистательных общественно-нравоучительных комедий, которым присущи и сильные и слабые стороны.

Высокое достоинство драматических произведений Мольера заключается в том, что он крупным планом изображает типические характеры, призванные исправлять нравы людей при помощи смеха. В его нравоучительных комедиях остро звучит критика «подмоченных» нравов той части французской аристократии и духовенства, которая поражена хронической болезнью ханжества, лицемерия, пошлости, духовного словоблудия и душевного опустошения. Автор остро высмеивает и рабское подражание людей верхнего эшелона нового сословия старому дворянскому образу жизни – порочному и постепенно уходящему из обновляющегося общества в историческое небытие. В ряде ярко выписанных, запоминающихся комедийных образов – аристократов Доронта, Доримены, владельца огромных капиталов Журдена и др. – воплощены типические черты характеров людей, достойных осмеяния и изобличения их испорченных нравов и социальных пороков.

В комедиях «Скупой», «Мещанин во дворянстве», «Тартюф», «Слуга двух господ» раскрыты и осмеяны такие живучие типические черты характеров, присущие определенным людям разных времен и эпох, как обостренная скупость, прикрытая ложной добродетелью, корысть и тщеславие, гнусная, ничем не прикрытая пошлость, хорошо упакованная в обертку нравственной порядочности, и скрытое от людских глаз прелюбодеяние, а также позорное ловкачество плутов – моральных уродов дворянской знати и дворовой челяди, жаждущей мелкой поживы.

Сильная сторона комедийного творчества Мольера, проникнутая пафосом гражданского нравоучения, характеризуется строгим соблюдением единства действия, направленного на развернутое раскрытие идейного смысла произведения. Даже включенные им в некоторые свои комедии элементы балетных танцев, на поверхностный

взгляд, выпадают из единства действия, однако на самом деле они, эффектно оживляя поток сценического действия, органически вплетены в сюжет и выполняют дополнительную роль в раскрытии идеи и в разрешении драматического конфликта. Вспомним для примера комедию «Мещанин во дворянстве», где единство действия «прослоено» сценами балета с музыкальным сопровождением, оживляющим сценическое действие и не нарушающим единство действия.

Таким образом, изображение Мольером типических характеров комедийных персонажей, строгое соблюдение единства действия, острая, поданная в занимательно комедийной форме критика нравов французской аристократии и части духовенства, высмеивание пороков людей из «низшего сословия» (домашних слуг, дворовых прислужников и т. п.) – все это явилось огромным шагом вперед в развитии французского и вообще европейского драматического искусства, основанного на эстетических принципах классицизма. Опираясь на богатейший опыт драматического творчества Эсхила, Софокла, Аристофана, Мольер создал такие замечательные комедии, которые оказали мощное влияние на последующее развитие комедийного искусства.

Рассматривая комедийное наследие Мольера с высот славных достижений драматического творчества русской литературы золотого XIX века, легко обнаружим некоторые слабости мольеровских комедий. И студенты должны знать, что делаем мы это отнюдь не для того, чтобы понизить эстетическое и историческое значение комедий Мольера, а чтобы показать более конкретно гигантские шаги восхождения драмы и ее видов к эстетическим высотам, достигнутым в русской литературе XIX века, прошедшей огромнейший путь от «Слова о полку Игореве», эпохи классицизма Сумарокова и Фонвизина и романтизма Кукольника и Полевого до великих творений Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Островского, Л. Толстого, Чехова.

В комедиях Мольера еще встречается схематизм в разработке и раскрытии характеров героев; господствуют нор-

мативы классицизма с его принципами «единства места, времени и действия», которые ограничивали возможности драматурга в развертывании сюжета во времени (сценическое действие – в один день), пространстве (действие происходит в одном месте), действии (центральная интрига не прерывалась побочными действиями).

Все это обязывало Мольера ограничивать сюжетные ходы. Впрочем, последний принцип (единство действия) Мольер все же иногда нарушал («Мещанин во дворянстве»), вводя побочные сцены, освещающие театральное течение спектакля.

Замечательные образцы комедии создала русская классическая литература в лице названных выше писателей, поэтов и драматургов. Их произведения, единые в своем гражданском, патристическом, нравственном пафосе и социальной направленности, заняли первые ряды в мировой реалистической литературе. Эстетическое достоинство лучших образцов этого вида драматических произведений – в тематическом многообразии, ярком и целостном раскрытии отрицательных и положительных характеров, насыщенных всегда сарказмом, изобличительно острым комизмом. Такими лучшими образцами являются комедии первой половины XIX века Грибоедова «Горе от ума», появившаяся в 1824 году, и Гоголя «Ревизор», поставленная в Александринском театре в 1836 году.

Величие и своеобразие русской классической комедии можно ясно понять хотя бы при кратком рассмотрении комедий Грибоедова, вознесшего комедийное творчество на неизмеримо большую по сравнению с классицизмом эстетическую и идейную высоту, и Гоголя, давшего сатирическую картину всего порочного, что было характерно для русской провинции, для всей России.

В произведении «Горе от ума» – этой «комедии жизни» (Гончаров) – высмеиваются и изобличаются социально-нравственные пороки и изъяны общества и людей в нем, охватывая проблему огромной, длительной русской эпохи – от Екатерины Второй до современного драматургу времени – первой четверти XIX века. Подобного

размаха сатирического изображения живой действительности еще не знала мировая комедиография.

Самобытность, оригинальность комедии характеризуется не абстрактно-обобщенным осмеянием людских и общественных пороков, а конкретно способом типизации образов через поступки и поведение группы (в 20 лиц) отрицательных персонажей глазами и острым умом положительного героя, безукоризненно честного Чацкого. Он и умнее всех, и самый острый обличитель фамусовского мещанского общества великосветской Москвы.

Своеобразие «Горя от ума» - в изумительной красоте и богатстве поэтического языка. «Нельзя представить себе, чтоб могла явиться когда-нибудь другая, более естественная, простая, более взятая из жизни речь, писал о комедии И. А. Гончаров в статье «Мильон терзаний». Проза и стих слились здесь во что-то неразделенное затем, кажется, чтобы их легче было удержать в памяти и пустить опять в оборот шутку и злость русского ума и языка» (Гончаров И.А. Мильон терзаний).

Комедия Грибоедова «Горе от ума» колоссальный восходящий шаг от европейского и российского классицизма к высотам классического реализма.

Одна из примечательных особенностей комедии Гоголя, равно как и грибоедовского «Горя от ума», — их национальная самобытность. Задолго до появления «Ревизора» и вообще русской классической комедии Гоголь удрученно вопрошал, оценивая односторонность репертуаров московских и петербургских театров: Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! На сцену их, на смех всем!»

И сам же Гоголь создал ряд произведений для театра и в том числе свою знаменитую комедию «Ревизор». Именно в этом произведении особо ярко и убедительно изображает великий сатирик галерею российских «плутов и чудаков». Сатирически осмеивая и изобличая таких отрицательных «героев», как Барсуковы, Пролетовы, Бурдюковы, Собачины («Владимир 3-й степени»), Ихаревы, Кругели, Головы («Игроки»), Анучины, Подколесины, Жевакины («Женитьба»). Городничие, Тяпкины-Ляпки-



ны, Хлестаковы, Держиморды и др. («Ревизор»), Гоголь поднимается до высоких общечеловеческих обобщений. Раскрытие характеров несет в себе не только типические черты ущербности русских социально-нравственных уродов, но обнаруживает их сходство с отрицательными типами других народов: плут всегда плут — будь он русским или немцем, французом или башкиром — методы и приемы его действий и поведения, философская аргументация любого плута — типологична, и служит оправдательным целям его поведения.

Общечеловеческий характер комедий Гоголя вытекает из прямых задач сатирика — осмеяние и изобличение человеческих пороков, обрисовка их характеров, развитие и разрешение социально-общественных конфликтов, показ и гневное осуждение общественных пороков.

Комедии Гоголя овеяны авторским чувством устремленности к высоким общественным идеалам, к воспитанию в зрителе ненависти и отвращения к человеческим и общественным порокам, — ощущениям, очищающим его душу от житейских безнравственных привычек.

И здесь он, Гоголь, продолжает развитие традиций, заложенных в комедиях Аристофана, которые в своей первоначальной сути выражали общественное и воспитательное назначение. Этому служит и положительный герой Чацкий в комедии Грибоедова «Горе от ума» и положительный герой — сам убийственный смех — в комедиях Гоголя «Женитьба», «Игроки», «Ревизор», и все отрицательные персонажи гоголевских комедий, обрисованных и показанных автором в пафосе отвращения и ненависти к ним.

Кто-то мудро сказал: любить человека — задача адски трудная. Любовь к порядочным людям, которые живут нормальной жизнью, не приемлют Хлестаковых, Сквозник-Дмухановских, Держиморд, выражена опосредованно — в лирическом пафосе сатирика, в его «незримых слезах», пронзительном смехе, пропитанном глубоким авторским сочувствием к тем, кого обманывают, надувают, безжалостно обирают и несправедливо наказывают. Авторской болью и досадой за живучесть человеческих и

общественных пороков овеваны все комедии Гоголя. Не случайно комедийные произведения Гоголя называют трагическими. Трагизм его отрицательных героев заключается в их социально-нравственной ущербности, в убогости человеческого духа, в душевной несостоятельности.

Сочетание комического и трагического — одна из важнейших особенностей гоголевских комедий. Эта особенность равновелико характеризует комедийное творчество многих замечательных драматургов и второй половины XIX века — Островского, Чехова, Л. Толстого и других приемников Гоголя — самобытных, ярких, своеобразных по особенностям дарования и интересам к жизненной действительности. Например, комедии Островского социально-бытовой направленности, чеховские — нравственно-психологической. Однако в принципах изображения гнусного, ущербного, порочного в обществе, в осмеянии пошлости, мещанского миропонимания персонажей, в сочетании серьезного и комического они — прямые последователи Гоголя, вместе с ним создавшие русскую классическую комедию и драму реалистического метода, о коренных особенностях которого пойдет речь в специальной главе «Стиль, направление, художественный метод».

**Драма.** Мы уже говорили о том, что некоторые литературоведческие термины имеют узкое и расширительное значение. Например, образ — в обозначении герой произведения и образ — словесная поэтическая единица, в их совокупности — система образов. Термин «драма» как раз один из таких — он обозначает литературный род и вид драматического рода.

Возникнув в древнегреческом искусстве как театральное действие, драма на протяжении веков развилась во множестве разных драматургических форм изображения: трагедия, комедия, форма, сочетающая сценическое (театральное) действие — для зрителя и как произведения для обычного чтения. Поэтому драму принято рассматривать, с одной стороны, подобно эпосу и лирике как один из родов литературы, с другой, — как жанр или вид драматических произведений. Произведения А. Островского

«Гроза», А. Арбузова «Иркутская история» – собственно драмы; эпическое полотно романа «Анна Каренина» Л. Толстого в своем содержании – тоже драма: в судьбе Анны.

В учебнике «Введение в литературоведение» Л. В. Щепиловой говорится: «Позднее, чем трагедия и комедия, складывается в литературе **третий жанр** (подчеркнуто нами – И. П.) драматургического произведения – **драма**». В подобном же учебнике Г. Абрамовича драма как особое литературное явление изучается в главе «Виды драматических произведений» и, естественно, рассматривается как видовая форма изображения. В таком жанрово-видовом смещении понятий греха большого нет: таковы особенности терминологического хозяйства в литературоведении. И дело не в терминах, а в самой различительной сути драматургических форм.

В европейской литературе вид (жанр) драмы возникает в XVIII веке – в период острой борьбы в общественном движении «третьего сословия» против отживающего свою историю феодального мироустройства. Появляется новый вид театрального действия – так называемая «мещанская драма», мощно отразившая борьбу людей против аристократического сословия и избравшая своей тематикой семейные конфликты из жизни людей средних и «низших» слоев общества, отказавшись от возвышенного изображения выдающихся людей исключительных характеров.

В этом и состоит существенное отличие новых драматических произведений от трагедии классицистических форм изображения. Такие произведения, воспроизводящие печальные события и обстоятельства, порой играют трагическую роль в судьбах персонажей и одновременно утрачивают в себе возвышенное, исключительное в характерах крупных общественных личностей. Такие произведения выделились в самостоятельный вид драматических пьес, понимаемых некоторыми литературоведами как **жанр драмы**.

Понятие «драма» как вид (или жанр) в драматическом роде сложилось в европейской литературе XVIII века. Ее отличает от комедии и трагедии классицизма сочувствен-

ное изображение частной жизни «простого» человека, его семьи. Такой социальный герой из низшего сословия в литературе классицизма допускался только в комедии и не предполагался в трагедии. В новой сценической форме – слияние комического и трагического уже предполагалось.

На эту особенность драмы указал Дидро в своей работе «О драматической литературе» как на закономерность слияния в одном сюжете трагического и комического – «серьезного и трогательного». Именно Дидро назвал такие произведения **жанром драмы**. И хотя лучшие образцы драмы все же заметно уступали своими эстетическими достоинствами трагедии и комедии классицизма, однако она – драма – нашла свою нишу в драматургическом искусстве.

Пьесы Дидро «Побочный сын», «Отец семейства» не могут сравниться с трагедиями Корнеля и Расина или комедиями Мольера. Однако их значение состоит в том, что они появились и открыли путь к совершенству этого жанра – драмы. И это движение к ее совершенству прослеживается, например, в творчестве немецкого драматурга Лессинга. Его ранняя пьеса «Мисс Сара Сампсон», относящаяся к жанру «мещанской драмы», страдает большими эстетическими изъянами, чем его же драма, написанная позже, «Эмилия Галотти».

Подлинным родоначальником европейской классической драмы является Шекспир с его великолепным образцом «Венецианский купец».

Классическая русская драма создается в литературе XIX и XX веков. Изначально русская драма исходным источником берет драматическое творчество Грибоедова и особенно Гоголя, которые, в отличие о европейской «мещанской драмы», в своих пьесах сумели органически сплавить комическое и трагическое. В дальнейшем эта особенность комедий Гоголя в литературе XIX века, а затем и в литературе XX века обрела новое драматургическое качество – качество **русской классической драмы**, характеризующейся органическим сочетанием комического и трагического, возвышенного и смешного, что, в свою оче-

редь, сблизило классическую комедию с драмой, в которой изображение жизни предстает перед зрителем-читателем во всем многообразии и многомерности сценического конфликта и в формах трагического, и в формах смешного.

Еще в первой четверти литературы XIX века органическое смешение того и другого обнаруживается в комедии Грибоедова «Горе от ума», где элементы смешного и печального раскрывают «подлейшие черты» в характерах Фамусова, Скалозуба, Молчалина, Репетилова, Тугоуховского, где судьба Чацкого полна трагизма, вызывает и чувство сострадания к нему и усиливает чувство отвращения к наивно-глупому фамусовскому обществу, отвергавшему мудрость героя, испытывавшего «миллон терзаний» социально-нравственной ущербности людей, окружающих Фамусова и Скалозуба.

Грибоедовское смешение комического и трагического ясно прослеживается во многих пьесах А. Островского, а в произведениях Чехова драматическое и смешное, трагическое и умеренно сатирическое так сплавлено в сюжетах, что порой трудно определить грани между этими элементами. Не случайно, пьеса «Вишневый сад» воспринимается зрителем по-разному — для одних это комедия, у других оставляет впечатление настоящей драмы. И сам автор рассматривал «Вишневый сад» как «веселую» комедию, быть может, потому, что социальная острота несколько приглушена речевыми характеристиками и поведением персонажей, насыщенных комическими деталями. А в целом судьбы людей в пьесах Островского и Чехова драматичны.

Русская классическая драма XIX века создала образцы этого вида «драматургической поэзии» самой высокой пробы. Социальная острота конфликтов, подлинный драматизм сценического действия, типизация характеров в их индивидуальном проявлении, высокие нравственные порывы положительных героев, острота критики или осмеяния всего пошлого, порочного в людях и обществе, мощные опосредованно представленные оценки их действий — высочайшее завоевание русской реалистической

драмы в лице Грибоедова, Гоголя, А. Островского, Чехова, Л. Толстого.

Они подготовили почву для дальнейшего развития реалистической русской драмы XX века, ключевая роль в которой принадлежит М. Горькому. Его замечательные пьесы «Дети солнца», «Дачники», «На дне», «Мещане» остро обозначили проблемы в общественном движении своего времени. В них ярко и убедительно отражены исторически значимые тенденции в обществе.

Велико умение Горького раскрывать ведущие черты характеров персонажей через их действия в остроконфликтных ситуациях. В пьесе «Дети солнца» запоминается образ влюбленного в науку и преданного ей профессора Протасова, вдохновенно решающего сложные вопросы науки и остающегося принципиальным в разрешении конфликта с обществом, что приводит его к трагическому непониманию сложнейших процессов, происходящих в обществе.

В пьесе «Дачники» в центре сценического действия — изображение глубоких переживаний представителей подлинно русской интеллигенции Марии Львовны, Власа, Варвары Михайловны по поводу деяний той части интеллигенции, названной А. Солженицыным «образованщиной», которая попирает славные нравственные традиции глубоко мыслящей русской интеллигенции XIX века, извращает саму ее национальную сущность — хранительницу высокой русской культуры. В «Дачниках» Горький заостряет внимание на серьезной опасности появления в общественном движении такой «образованщины» в лице Басова, Шалимова, Сулова, мнящих себя «интеллигенцией» нового типа, в сущности не знающей и не понимающей общественной роли подлинно русской интеллигенции.

Это горьковское опасение ясно раскрылось только теперь, когда «дачники в своей стране» — т. е. «образованщина» 90-х годов XX века своими действиями в общественном движении привели страну к губительному мироустройству, основанному на дикой, необузданной стра-

сти первоначального накопительства любой ценой. То, что опосредованно показал Горький в помыслах и действиях дачной «образованщины», Россия пережила — теперь мы это ясно видим — в 90-е годы XX столетия. Под знаменем «демократического выбора» и нового радикального изменения мироустройства в российском обществе экономическая и политическая «образованщина» начисто разрушила старый прогнивший тоталитарный «законопорядок», но не создала того «нового» демократического миропорядка, который бы сплотил общество, направил бы его усилия на создание нового мироустройства, обеспечивающего стабильность и подъем во всех областях жизни страны.

## Глава XVI

### Стиль, направление, художественный метод

В творчестве крупного художника встречаются произведения столь разнообразные по манере изображения жизненной действительности, что на первый взгляд не представляется возможным найти в них что-то такое общее, что характеризует его творческую индивидуальность, отличную от творческой индивидуальности других художников. На самом деле это не так.

В произведениях высокоталантливого автора — будь то писатель, поэт или драматург — у каждого в отдельности как бы ни были произведения разнообразны, разнохарактерны, исследователь без труда находит то общее в индивидуальном, что и определяет его типологически устойчивую самобытность. Споры нет, у каждого художника своя изобразительно-выразительная система, свой писательский слог, непохожий на слог других художников.

Но есть одна из самых важных особенностей художественного творчества, которая позволяет отличить одного от другого. Речь идет об индивидуальной манере писателя, определяющей типологию его стиля. Чем своеобразней, чем талантливей писатель, тем ярче высвечивается его самобытность, тем отчетливее выступают особенности его творчества — в системе изобразительно-выразительных средств, в тематической сфере, в своеобразии постановки и разрешения общественных или семейно-бытовых конфликтов, в излюбленных приемах разработки характеров героев и особенно в полноте идейного художественного раскрытия замысла писателя.

История литературы знает множество фактов, когда



одному художнику в равной мере сильно удаются произведения любого рода и вида литературы. Пушкину, Лермонтову доступны любые формы воспроизведения действительности — от романтических и реалистических стихов и поэм до великих реалистических произведений прозаических форм, от миниатюр, рассказов до таких больших форм, как роман или эпопея.

Есть крупнейшие мастера художественного слова, наиболее успешно работающие в одних жанрах и менее успешно в других. Гоголя мы знаем как великого сатирика, прозаика и драматурга и не знаем как поэта. Л. Леонов — крупнейший прозаик и драматург и не известен как поэт; М. Шолохов — великий, несравненный романист, талантливый рассказчик, но он неопытен в жанрах поэзии и драматургии; А. Якубов — мастер в создании великолепных повестей и романов; А. Арипов — велик в своей поэзии и не известен как романист.

Современного художника поэтического слова А. Вознесенского читатель знает, как одного из больших поэтов, творчество которого отмечено набором поэтических средств из арсенала «формальной школы». Однако встречаются случаи, когда художник, прославившийся как замечательный поэт, вдруг, неожиданно для читателей и критиков, переходит как бы к несвойственной ему новой форме изображения — к прозе. Такая метаморфоза произошла с прославленным поэтом-песенником Б. Окуджавой, в зрелом возрасте перешедшим к созданию исторических романов и повестей. Его перу принадлежат «Путешествие дилетантов» и «Свидание с Бонапартом». Крупнейший романист А. Толстой, снискавший себе прочную славу своими блистательными романами «Петр Первый» и «Хождение по мукам», начинал творческую жизнь как поэт. Его художественное дарование раскрылось и в таком жанре, как фантастический роман. Кто в юношеские годы не зачитывался его «Аэлитой» и «Гиперболоидом инженера Гарина», содержание которых предвосхитило высадку человека на Луну и появление лазерной техники.

И тем не менее большинство писателей, поэтов и драматургов великолепно владеют художественным словом в определенном на всю творческую жизнь виде или жанре – эпическом, лирическом, драматическом или смешанном – лиро-эпическом. Так, Л. Толстой прославился своими беспримерными романами «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», хотя писал он и детские рассказы и сказки, и произведения «малой прозы» для взрослого читателя («Севастопольские рассказы», «Кавказский пленник» и др.)

При всем многообразии форм изображения жизненной действительности того или иного писателя все же у каждого из них есть свои излюбленные приоритетные темы и проблемы, своя стилевая манера в разработке сюжетов, характеров, в идейно-эмоциональном настрое повествования.

В творчестве Л. Толстого общая стилевая манера характеризуется той особенностью, которая проявляется с наибольшей силой в психологическом анализе динамики и эволюции характеров, в ярком и многомерном раскрытии «диалектики души». Л. Толстой увлекается нравственно-этическими проблемами, характерными как для общества высшего света, так и для людей помещичье-дворянской среды, находящихся на более низкой ступени социально-иерархической лестницы.

Стилевая манера Толстого особо характеризуется психологическим анализом поведения людей, раскрытием богатства или убогости внутреннего мира персонажей (Андрей Болконский или Элен Курагина, Пьер Безухов или Нехлюдов и т. п.); чеховская стилевая манера письма – в «целомудренной боязни» многословия при раскрытии внешнего облика действующих лиц или в раскрытии их внутреннего мира.

Некоторые исследователи, ссылаясь на известную статью Белинского «О русской повести и повестях Гоголя», утверждают, что оригинальность, самобытность, «простота вымысла», «совершенная истина жизни» определяют своеобразие стиля писателя. В принципе соглашаясь с

этим, все же заметим: все эти указанные признаки указывают на общие черты реализма и не вскрывают индивидуальные стилевые качества того или иного конкретного писателя, отличающегося от других авторов-реалистов. Иными словами, здесь налицо указание на некоторые общие черты русской реалистической литературы XIX века.

Стиль и метод — понятия не адекватные, не тождественные. Однако многие исследователи эти понятия рассматривают как синонимы. Характеризуя, скажем, стилевое своеобразие творчества Л. Толстого, определяя его отличительные стилевые черты, находят в нем «чрезвычайную наблюдательность», тонкий психологический анализ душевных порывов, поэтическое видение картин живой природы; при этом особо отмечают якобы присущую Толстому «изысканную простоту» повествования.

Все это, с одной стороны, верно — все это есть в произведениях великого писателя, исключая лишь то, что отличительной чертой является «изысканная простота» повествования, с другой, такие стилевые черты, как наблюдательность, тонкость психологического анализа, мотивация поведения героя, поэзия в картинах природы, простота и изящество повествования — находим в творчестве Тургенева, Пушкина, Гончарова и у великого Шолохова, Есенина, мощных талантов Ю. Бондарева, С. Орлова, Д. Гранина, А. Толстого и многих других. А «изысканную простоту» повествования вряд ли можно приписать Л. Толстому, Ф. Достоевскому, Л. Леонову, творчество которых отмечено глубокой философской усложненностью изображения виденного и познанного ими мира людей — жизненной действительности.

Стилевое отличие всех крупнейших художников определяется своеобразием повествования, особенностями содержания и формой выражения этого содержания в их знаменитых произведениях, особенностями поэтического языка, манерой художественного освещения предметов живой действительности, непохожестью обрисовки характеров и разрешения конфликтов.

Пожалуй, верно сказано: быть в поэзии по-настоящему

му оригинальным в стилевом плане, не похожим на других — это значит оставаться самим собой, опосредованно или непосредственно выражать свои человеческие качества, свое духовное богатство, заложенные в процессе самовоспитания, в процессе познания жизни во всем объеме ее проявления. В самобытной стилиевой манере раскрывается облик писателя или поэта, его внутреннее содержание души и его отношение к мироустройству. **Стиль — это проявление личности художника, своеобразие его характера, своеобразие и глубина мыслей и чувств.**

Рассматривая индивидуальное творчество писателя с этих позиций, мы сразу же обнаружим стилиевую непохожесть и самобытность и Пушкина, и Шолохова, и Толстого и любого другого великого или крупного художника.

В науке о литературе встречаются самые различные определения понятия «стиль». Для нас наиболее приемлемое определение этого понятия такое: **«стиль — художественное своеобразие литературного произведения, проявляющееся во всей целостной поэтической структуре, во всей содержательной многомерности, выраженной в конкретной образной форме».** Стиль — это еще и идейно-художественное своеобразие, раскрывающееся в целостной поэтической структуре, а не простая сумма (набор) художественных особенностей произведения. Стиль еще и органические связи и взаимодействие использованных художественных средств «как единой изобразительно-выразительной системы, раскрывающее такое-то содержание в такой-то его форме».

Научная «потребность» в разных определениях понятия «стиль» объясняется двумя наиболее важными причинами: 1. Каждое такое определение обуславливает глубокое познание литературных созданий в их живой полноте и присуще органическому единству всех его составляющих образных компонентов; 2. Без познания индивидуальных стилей весьма трудно внедриться разумом в область более широких стилиевых начал, обнаруживаемых в писательской практике конкретного автора.

К тому же, понятие «стиль» употребляется в разных

значениях – в широком и узком смыслах: в социальном и нравственном плане, в своеобразии национальных обычаев и традиций. Образ жизни человека в индивидуальном понимании и образ жизни в общем толковании: американский образ жизни, восточный образ жизни, западноевропейский образ жизни и т. п. Все это не что иное, как стилевые формы жизни человека или общества.

В литературоведении понятие «стиль» также употребляется в разных значениях – связанных с общими особенностями литературного состояния той или иной эпохи, с особенностями различных литературных направлений. Нередко понятие «стиль» употребляется в значении литературного метода: стиль классицизма, стиль романтизма, стиль критического реализма. Стилем обозначаются и особенности творчества одного конкретного писателя, равно как и его индивидуальный метод: стиль Чехова, стиль Толстого, стиль Шолохова, стиль Б. Пастернака и т. п. Здесь речь – об индивидуальном стиле конкретного писателя.

Попутно заметим, что курс «Введение в литературоведение» предполагает лишь общее знакомство с понятием «индивидуальный стиль». Глубокое и подробное изучение стиля в широком его понимании – стиль эпох, литературных направлений предусматривается в курсе «Теория литературы», когда студенты уже освоили историко-литературные курсы в предыдущие годы обучения.

Встречается и стилевое обозначение отдельного произведения: стиль рассказа «Судьба человека», стиль рассказа В. Астафьева «Фотография, на которой меня нет» или сентиментальный стиль Н. Карамзина в «Бедной Лизе».

Таким образом, в великом множестве литературных произведений, отмеченных индивидуальным многообразием, выявляется и вскрывается только то общее, типологически схожее, что имеет место во всех произведениях, и не обращается внимание на индивидуальные частности – во всем этом и заключено понятие «стиля».

На этот счет представляет интерес высказывание одного из критиков о крупнейшем драматурге XIX века А.

Островском: «В произведениях талантливого художника как бы они ни были разнообразны, всегда можно примечать нечто общее, характеризующее всех их и отличающее их от произведений других писателей».

Наши теоретические рассуждения о понятии «стиль», осмысление его как идейно-художественного своеобразия и как единой системы изобразительно-выразительных средств, взаимодействующих в «форме жизни» и обуславливающих полноту содержания и формы, выражающую это содержание, - не будут глубоко усвоены студентами, если все это не подкрепить примерами из самой творческой практики писателей.

Рассматривая стилевое своеобразие творчества Чехова, исследователь Тагер заметил, что, «чем богаче и разнообразнее были найдены Чеховым способы эмоционального «самораскрытия» изображаемой действительности, тем скупее и сдержаннее звучал авторский голос в его произведениях». Причем «голос автора» порой так сплетается с голосом героя, что трудно их различить. Чехов, пожалуй, всегда скуп на размашистый образ, на пространное, как это бывает у Л. Толстого, описание литературного события. Однако он подбирает такие точные детали эмоционального настроя души героя, которые вполне отвечают его стилевой манере — когда «словам тесно, а мыслям просторно». К примеру, в рассказе «Дом с мезонином» читаем: «Останьтесь еще минуту, - попросил я. — Умоляю вас». В этой сдержанной фразе — и смятение души, и боязнь сказать лишнее, ибо многословие, как полагал Чехов, затуманивает эмоциональное «самораскрытие» обрисованной печальной любовной сцены расставания с женщиной, которая не будет принадлежать герою никогда. Чехов находит также скупую, сдержанную фразу, вложенную в уста героини, полно раскрывающую ее внутреннее волнение, близкое к отчаянию: «Если бы вы знали, как я и мама горько плакали». И это весьма характерно для стилевой манеры писателя, у которого словесная сжатость содержания всегда соответствует стремительности формы.

Наиболее ощутимо своеобразие и самобытность стиля

того или иного поэта проявляется в его эмоциональном «самораскрытии» изображаемой жизненной картины. Сопоставим два стихотворения, принадлежащие двум великим мастерам поэтического слова – Пушкину и Лермонтову – так близких по духу и так не похожих по стиливому выражению своих чувств и переживаний. Перед нами два стихотворения, одинаковых по названию и предмету изображения – образу величавого Кавказа.

*Кавказ подо мною. Один в вышине*

*Стою над снегами у края стремнины:*

*Орел, с отдаленной поднявшись вершины,*

*Парит неподвижно со мной наравне.*

Яркая зарисовка горной вершины величественного Кавказа, характеризуется «скрытым» от читателя эмоциональным всплеском души поэта, опосредованно раскрывающим его волнительное чувство восхищения: он «наравне» с парящим в высоченном небе орлом, так же как и он, орел, обозревает живую подвижность «грозных обвалов», снежных заносов и неудержимых в своей стихийной страсти волн горного Терека, «играющего в свирепом веселье». Он «бьется о берег... как зверь молодой... и лижет утесы голодной волной», беспомощно враждует с «немymi громадами» гранитных скал, безжалостно «теснящих» его в глубоких расщелинах.

Стилевая манера этого стихотворения такова, что в нем нет прямо и непосредственно высказанных чувств восхищения, восторга, глубоких внутренних переживаний. Однако сама стилевая наполненность стиха точными метафорами, сравнениями, эпитетами («грозные обвалы», «нагие громады», «лизет утесы голодной волной», «играет и воет, как зверь молодой», «немые громады» и т. п.) – опосредованно ведет к эмоциональному «самораскрытию» переживаний поэта. В этом и есть особенности стиля стихотворения, в котором изображена картина изумительной природы Кавказа.

Тот же первозданный край с его восхитительной незабываемой дикой природой представлен в стихотворении Лермонтова «Кавказ». Стилевое своеобразие этого лермон-

товского стихотворения характеризуется именно откровенным проникновенным лиризмом — чувствами и переживаниями поэта, в отличие от пушкинского Кавказа, где переживаниями лирического героя представлены опосредованно, «скрытно», оголены и проявляются в непосредственно обнаженных чувствах лирического героя.

*Хотя я судьбой на заре моих дней,  
О южные горы, отторгнут от вас,  
Чтоб вечно их помнить, там надо быть раз:  
Как сладкую песню отчизны моей,  
Люблю я Кавказ.*

У Пушкина Кавказ изображается в тот момент, когда он его видит с высоты орлиного полета, у Лермонтова — в чувственных воспоминаниях, связанных с горестной невозможной утратой в «младенческие лета» своей матери. Поэт откровенно говорит о том, что он «счастлив был», когда «ущелья гор» и «вершины скал» были частью его юной жизни. И теперь, тоскуя по ним, живет в воспоминаниях о «любимом Кавказе».

Стиль поэта Лермонтова в «Кавказе» и стиль поэта Пушкина в его «Кавказе» так самобытны, так резко различаются и манерой письма, и зарисовкой «южных гор», и стихотворным построением, и изобразительно-выразительной системой, что их невозможно спутать.

Наблюдается стилевое различие этих произведений и в поэтической форме — в размере, ритмике, рифмовке. Однако объединены они адекватной идеей — искренней, хоть и у одного сдержанной, завуалированной, у другого — выраженной с непосредственно открытым для писателя лиризмом, любовью к изумительной природе Кавказа.

В поэзии нередки случаи стилевого совпадения одного произведения с другим, написанные авторами даже в разные литературные эпохи.

Вот один из таких примеров: первые строчки стихотворения Жуковского о зловещем скупце епископе Гаттоне.

*Были и лето и осень дождливы,  
Были потоплены пажити, нивы,  
Хлеб на полях не созрел и пропал,*



*Сделался голод — народ умирал.*

А вот строки из известного Некрасовского стихотворения:

*Поздняя осень. Грачи улетели.*

*Лес обнажился, поля опустели.*

*Только не сжата полоска одна...*

*Грустную думу наводит она*

По некоторым внешним признакам и по технике исполнения в этих стихотворениях четко прослеживается стилевое совпадение. И то и другое начинается с созерцания природы с переводом мысли к хлебному полю. Совпадает и авторское настроение, полное грусти и сожаления, «сцепленное» чувством сострадания. Есть совпадение и в технике исполнения стихов: оба стихотворения написаны четырехстопным дактилем со смежной женской и смежной мужской рифмой.

Вот совершенно совпадающая схема этих фрагментов:

VV/ VV/ VV/ V

VV/ - VV/ - VV/ V      ААбб – рифмовка смежная

VV/ VV/ VV/

VV/ VV/ VV/

И, казалось бы, мы вправе говорить о близости (если не тождестве) стилей этих во всех отношениях разных поэтов. Но это в корне не так.

Это четко видимое стилевое совпадение в стихотворениях Жуковского и Некрасова скорее удивительная случайность, нежели закономерность. Однако непрофессионально, ошибочно осмыслять стилевое своеобразие произведений поэтов, написанных в разные эпохи и разными методами, и тем более рассуждать о сходности их стилей на основе сопоставления лишь фрагментов. Жуковский – яркий представитель романтизма, Некрасов – не менее яркий представитель реалистического метода. А метод – и это однозначно – определяет стиль, как бы «диктует» поэту стилевое своеобразие его произведений по закону единства содержания и формы.

Известно, что чем самобытней талант поэта или писателя, тем отчетливей видны особенности их стилей. От-

брасывая эту случайность частного порядка, можно с большой достоверностью утверждать, что невозможно спутать поэзию Жуковского и Некрасова.

В поэзии Некрасова смысловое наполнение характеризуется идейным постоянством, спрессованным в двух словах — «народный заступник»; характерные звуковые и смысловые интонации присущи некрасовской лирике, овеянной «великою скорбью» о человеке-труженике, обличающей общественное мироустройство крепостной России. Это — лейтмотив всего поэтического творчества Некрасова.

Писатель, поэт, драматург, если они принципиальны в оценках жизненных явлений и мироустройства своего времени, всегда несут в своем творчестве печать и дух «сына своего отечества», наполняя содержание произведений характерными чертами судьи и адвоката нравственно-социальных подвижек в обществе, в котором они живут и которых тревожат и волнуют как ответственных людей, призванных своим талантом говорить людям жизненную правду.

Дарование художника — явление природное, так сказать, богом данное, однако качества врожденного таланта формируются и шлифуются в жизненном процессе той общественной среды, в которой он активно участвует.

Здесь речь — о его мировоззрении и мировосприятии, неразрывно связанных с характером, темпераментом, свойствами его дарования и активности в развитии общества, с жизненным опытом и общими определяющими моментами стилевого своеобразия художника. Если писатель (будь он очеркист, публицист или рассказчик) глубоко осознает роль своего слова в формировании общественного мнения, то это высокая прибавка к его таланту и тем стилевым особенностям, которые в целом характеризуют его творчество. Подлинный художник говорит и пишет так, как свойственно только ему, а не кому-либо другому. Если ты писатель-реалист, то «говори о том, о чем можешь сказать только ты, потому что ты сам увидел это в жизни, сам передумал, перечувствовал, понял, сделал

выводы. Его тема разговора о **большом, значительном, интересном не только для самого творца прекрасного или «узкого круга людей, а для самых широких слоев читателей»** (Исаковский).

Самобытность стиля талантливого писателя всегда соответствует высокому значению того вклада в развитие литературы, который он вносит своими произведениями, ярко и убедительно отражающими тенденции и особенности общественного движения.

Общезвестно, что реальная жизнь людей и общества всегда многолики и разбросаны по плоскости во времени и пространстве так широко и неохватно, что писатель в их познании и подборе для художественного изображения исходит из позиции раскрытия значительного, общеинтересного – того, что составляет суть человеческого и общественного бытия. Обогащенный глубокими знаниями многообразия жизненных явлений и опираясь на свой жизненный опыт, свой идейно-эстетический кругозор, писатель обретает возможность самого широкого охвата и показа растекающейся во времени и пространстве живой действительности – но, естественной, в той ее части и в тех гранях ее проявления, которые соответствуют мировоззрению и миропониманию художника. Именно поэтому у каждого значительного писателя своя ниша изображения жизни, свои глубины, связывающие его с человеком и обществом, что накладывает неизгладимую печать на его стиль, на своеобразие его повествования.

Глубокий интерес М. Шолохова к жизни донского казачества, Айбека – к судьбе великого Навои и его эпохе, А. Якубова – к жизни узбекских дехкан и сельскохозяйственной науке, Новикова-Прибоя – к военному морскому флоту, Айвазовского – к необузданной стихии моря – определили их выбор жизненного материала, стилевые особенности художественного изображения действительности и разрешение жгучих проблем современности.

Л. Толстой, ни на час не порывая связей с жизнью и судьбой России, с ее злободневными социальными проблемами, отдает предпочтение нравственным, морально-

этическим вопросам в обществе в целом и отдельного человека в частности.

И. Гончаров — этот мудрый, глубоко знающий дворянскую городскую и усадебную жизнь российской провинции художник в своих романах изображает именно то, что волнует его, что знает он лучше всего. «То, что не выросло и не созрело в самом, чего я не видел, не наблюдал, чем не жил, — то недоступно моему перу! У меня есть своя нива... Я и пишу только то, что видел и знал», — писал И. Гончаров. Это его откровение примечательно тем, что включает в себе один из немногих непреложных принципов реализма, присущего, пожалуй, всем писателям-реалистам XIX и XX веков и отражает общие стилевые черты названных здесь и неназванных многих других талантливых художников двух столетий.

Таким образом, понятие «стиль» можно рассматривать и как общее творческое направление группы писателей определенной эпохи, и как индивидуальное, присущее отдельному автору своеобразие и самобытность повествования при его личных интересах к той части художественного познания и изображения жизни, которая в большей мере, чем все другое, волнует писателя.

Индивидуальный стиль любого писателя характеризуется не только его манерой письма, хотя это и важно и надо учитывать в оценках стиля, но и прежде всего его отношением к изображаемой жизни и той связью, которая отчетливо проглядывает между миропониманием художника и людьми, представленными в его произведениях в качестве героев и персонажей.

Индивидуальное стилевое своеобразие у многих писателей проявляется в обрисовке внешнего облика действующих лиц путем проникновения во внутренний мир этих лиц, раскрывая перед читателем все их духовное богатство, социально-нравственную красоту или ущербность души, отраженную в их поведении и характере. А внешний облик литературного героя начинается с обрисовки его портрета, который в свою очередь дополняет те или иные черты характера, указывает на его привычки, вку-

сы, манеру одеваться и т.п. При этом крупный художник широко использует и средства создания портрета для разрешения определенных идейно-эстетических задач.

Григорий Мелехов в «Тихом Доне» — человек сильных страстей, решительных поступков, обостренного чувства личного достоинства, наделен той родовой казацкой гордостью, которая порой отрицательно отзывается в его отношениях с «простыми мужиками». И портрет его в этом смысле характерен.

Родом пошел в отца — коренаст, широкоплеч, на голову выше своего старшего брата Петра, «такой же как у бати вислый коршунячий нос», чуть косые прорези горячих глаз. Лицо его как бы литое из твердого сплава, «острые плиты скул обтянуты коричневой румянеющей кожей». Он несколько сутул, «как и отец, даже в улыбке было у него что-то от отца — общее звероватое». Это та часть портрета Григория, которая дополняет его молодой еще не окрепший характер жесткими штрихами, как бы предваряющими в нем могучую силу характера, тащущуюся до времени в кипящей душе будущего протестанта. Как живой предстает Григорий перед читателем — смуглый казак с угрюмым взглядом, вспыльчивый, решительный в поступках доходящих порой до безрассудства. Недюжинная сила заложена в его «сутуловатой» фигуре, в быстром огненном взгляде, в лихой, ладной посадке в седле горячего коня. Таков молодой Григорий в портретных зарисовках автора в первых частях романа. В его облике таится неумная жизненная страсть, дикая казацкая энергия, готовая выплеснуться безудержным порывом творить свою судьбу.

Иными портретными деталями наделен автором облик Григория в конце эпопеи — в дни трагического завершения романной жизни героя. Теперь он предстает перед читателем духовно сломленным, опустошенным, утратившим былую страсть к жизни. В его облике ничего не осталось из того, что когда-то характеризовало его человеком больших возможностей. Что-то жесткое, озлобленное, волчье особенно остро впечаталось в его лицо, когда-то лишь

контурно, намском обозначенное в «звероватых» глазах, в «острых плитах скул». Утомленный, измученный муками совести, сраженной гордыни, возвращается Григорий из банды Фомина — с безлюдного речного острова, заросшего лесом и кустарником, в котором «лишь волчьи выводки из года в год находят в чаще надежное убежище». И Аксинья замечает в облике своего возлюбленного заметные перемены: «черные ресницы его с сожженными солнцем кончиками», «чуть вздрагивала, шевелилась верхняя губа, обнажая плотно сомкнутые белые зубы, пишет Шолохов. — Аксинья всмотрелась в него внимательнее и только сейчас заметила, как изменился он за эти несколько месяцев разлуки. Что-то суровое, почти жестокое было в глубоких поперечных складках между бровями ее возлюбленного, в складках рта, в резко очерченных скулах... И она впервые подумала, как, должно быть, страшен бывает он в бою, на лошади, с обнаженной пашкой. Опустив глаза, она мельком взглянула на его большие узловатые руки». Глубоким вздохом сопроводились в ее душе эти отмеченные перемены, неизбывной болью отозвалось и в сердце читателя ее приглушенное переживание.

Бесчисленное количество стиливых приемов, наблюдаемое в творчестве больших художников, невозможно перебрать и представить студентам в одном учебнике. Нечислимое богатство индивидуального, неповторимого в стиливых исканиях писателей не дает нам возможности передать в полном объеме всего их неохватного многообразия. Поэтому мы ограничились лишь несколькими, наиболее значительными, наиболее интересными примерами «поэтических прелестей» из богатейшего арсенала индивидуальных стилей писателей, чтобы хоть в какой-то мере ясно показать и дать общее представление о художественном стиле одного писателя или типологически сходных стилей той или иной группы писателей.

Научившись распознавать стиливые особенности на примерах из произведений названных выше художников и затем закрепив эти теоретические знания на практичес-

ких занятиях, студент в полной мере овладеет способами изучения стиля любого писателя или целого творческого направления.

Необходимо усвоить еще и то, что индивидуальные стили писателей возникли отнюдь не одновременно с возникновением письменной литературы, что их появление — результат длительного исторического пути развития художественной литературы, результат многовековых творческих поисков творцами прекрасного. Даже в древней русской литературе, когда уже было создано величественное художественное произведение «Слово о полку Игореве», искать элементы индивидуального стиля не представляется возможным. Стилиевые поиски характеризовались постепенным выделением собственно художественных стилей из общепринятых церковных, летописных, канцелярских повествований и сочинений.

Только в XVIII веке в художественной литературе наметились ее стилиевые особенности общего свойства — высокий, средний и низкий стиль, по определению Ломоносова, каждый из которых предназначался для создания определенных конкретных форм литературных сочинений. Например, высоким стилем писались оды, низким — комедии, личные письма... однако это были лишь общие стилиевые начала. Индивидуальный стиль в современном представлении обнаруживаем в творчестве таких писателей конца XVIII века, как Державин, Карамзин, Фонвизин, Крылов, Жуковский и др.

Наиболее яркое многообразие индивидуальных стилей сформировалось в период расцвета русской реалистической литературы — в XIX веке. Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Тургенев, Островский, Лесков, Гончаров, Л. Толстой — выработали свои индивидуальные стили, столь совершенные, что их невозможно спутать друг с другом. Стилиевые традиции литературы XIX века нашли свое продолжение и развитие в реалистической литературе XX века в лице великих мастеров художественного слова Л. Леонова, М. Горького, М. Шолохова, Б. Пастернака, С. Есенина, А. Толстого, М. Булгакова, А. Ахматов-

вой и многих других талантливых писателей, в том числе таких крупнейших узбекских реалистов, как А. Каххар, Айбек, А. Мухтар, А. Якубов, А. Арипов, П. Кадыров.

Рассматривая многообразие стилей и своеобразие его проявления в творчестве отдельного писателя, нельзя пройти мимо такого существенного вопроса, как художественно-образный язык творцов прекрасного. Одним их важнейших элементов языковых средств, характеризующих стилевую манеру писателя, является его слог. **Слогом называется характерная для писателя манера образно-выразительной речи, воплощенной в общий строй повествования.** Речь человека — письменная и устная — всегда в той или иной степени индивидуальна, если не «подпорчена» казенными трафаретами, суконными клише, приобретенными в профессиональной действительности; речь индивидуальна и по лексическому богатству (или бедности), и по манере выражения своих мыслей и чувств, и по способам конструирования речи, — по слоговой структуре.

Речь интеллигента, особенно если он филолог или философ, многословна, усложнена синтаксическими оборотами; речь рабочего или крестьянина — рубленая, немногословная, так сказать «телеграфная», с использованием пословиц и поговорок. Художественной речи присуща строгая индивидуальность, она всегда образна, слог ее стилизован, также индивидуален. Писатель, стремясь к оригинальности выражения мысли, вырабатывает свою особую манеру письма. Это позволяет ему с наибольшей полнотой и проникновенностью рассказать о наблевшем, передать по-своему и черты характера героя, и ход сюжетного события, и чувства, мысли, переживания своих персонажей, и непременно свое отношение к ним, свои оценки их действий.

Важную роль в этом играет слог повествования, если можно так выразиться, слоговая структура речи. Слог Л.Толстого, особенно романный слог, чаще всего усложнен множеством придаточных предложений и деепричастных оборотов, отмечен «композиционной» усложненностью, интонационными характеристиками. Чеховский слог,



как правило, прост (в лучшем понимании этого слова), ограничен в использовании придаточных предложений и деепричастных оборотов. Его слог чаще всего краток, но текуч; фраза характеризуется внутренним напряжением, смысловой подчеркнутостью, обилием свежих эпитетов, «сочных» метафор, простотой и лаконичностью выражения сути изображаемого явления, события, характера героя.

Приведем для иллюстрации некоторые примеры из произведений крупных художников слова. Вот фраза, обычная для романного творчества Л.Толстого, слог которого многоступенчат, нетороплив, обильно детализирован, усложненно-обстоятелен: «Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и ни выгоняли всех животных и птиц – весна была весною даже в городе...»

И следующая за этим не менее длинная фраза, насыщенная иронической интонацией, раскрывает бесполезность неумных усилий человека покорить живительную силу природы, неподвластную воле недобрых к ней людей большого города: «...Солнце грело, трава, оживая, росла и зеленела везде, где только не соскребли ее, не только на газонах бульваров, но и между плитами камней, и березы, тополи, черемуха распускали свои клейкие и пахучие листья, липы надували лопавшиеся почки; галки, воробьи и голуби по-весеннему радостно готовили уже гнезда, и мухи жужжали у стен, пригретые солнцем...»

И далее вдруг короткие, контрастно острые, полные горькой иронии фразы, завершающие нарисованную картину бесполезности усилий горожан затоптать, искоренить, вытравить всеильное родовое природное начало: «...веселы были и растения, и птицы, и насекомые, и дети. Но люди – большие, взрослые люди не переставали обманывать и мучить себя и друг друга».

Слоговое (от слог) сочетание длинной тирады о бесполезных людских деяниях с двумя взрывными, как выстрел, короткими заключительными фразами, завершающими по-толстовски динамичную картину реальной действительности современного ему города – картину обобщающие емкую, эмоционально насыщенную личностным переживанием писателя за судьбу живой природы, оказавшейся ненужной очерствевшим душам горожан.

Это его неприятие деяний людей по отношению к природе, которая могла бы оживить, украсить городской интерьер, легко укладывается в словах восхищения мощной, неодолимой жизненной силой природы, всегда оживающей в лучах согревающего весеннего солнца, даже и тогда, когда горожане тщетно пытаются погубить ее.

Нарисованная живая картина, как видим, скупа на яркие эпитеты, усложненные метафоры и сравнения, в ней нет ничего такого особо образного, чтобы расцветило, украсило повествование – все это, по мнению автора, было бы лишним, затушевывавшим остроту его досадного, грустного переживания за людей, «мучающих и обманывающих себя».

А вот пример из чеховского стилевого своеобразия. Стиль Чехова почти всегда лаконичен, уплотнен; его повествовательные формы характеризуются известным афоризмом: «словам тесно, а мыслям просторно».

«Токарь Григорий Петров, издавна известный за великого мастера и в то же время за самого непутевого мужика во всей Голчинской волости, везет свою большую старуху в земскую больницу. Нужно ему проехать верст тридцать, а между тем дорога ужасная, с которой не справиться казенному почтарю, а не то что такому лежебоке, как токарь Григорий. Прямо навстречу бьет резкий, холодный ветер. В воздухе, куда ни взглянешь, кружатся целые облака снежинок, так что не разберешь, идет ли снег с неба или с земли. За снежным туманом не видно ни поля, ни телеграфных столбов, ни леса, а когда на Григория налетает особенно сильный порыв ветра, тогда не бывает видно даже дуги. Дряхлая, слабосильная кобыла плетется еле-еле...

Здесь, как и у Толстого, тоже картина природы и человек в ней. Только у великого романиста — «человечки», недобрые по отношению к ней, как бы старающиеся покорить ее, затоптать, лишить ее живительной силы, что вызывает горестные мысли у писателя и его читателей. У Чехова, хоть и «лежебока», «непутевый мужик», но он терпеливо, вместе со своей «слабосильной кобылкой», мужественно одолевает суровую «непогодь», безжалостную к нему стихию с помощью своей верной послушницей «дряхлай кобылой».

Иные ассоциации, иные чувства вызывает у читателя эта чеховская живая картина природы и человек в ней. Здесь нет ни авторского открытого возмущения, ни острой критики неустроенности сельской жизни, ни осуждения зимней русской непогоды, ни прямого обругивания ленивого мастерового токаря Григория. Писатель предельно скуп, сдержан в оценках происходящего. Внешне все как бы предельно просто: пожилой мужчина везет свою жену в больницу в зимнюю «непогодь». Автор скуп и на портретные детали, остается как бы сторонним наблюдателем, т. е. открыто, непосредственно не выражает своего отношения к созданной жизненной картине.

Однако это только кажущееся впечатление. На самом деле его отношение к происходящему, его идейно-эмоциональная оценка четко выявляется в использованных образных средствах. Хоть он и токарь, «великолепный мастер», но «мужик-лежебока», т. е. ленивый, вовсе не тот, каким известен в округе. И отношение Григория к жене, с одной стороны, грубовато-крестьянское; у нее даже имени нет, она просто «больная старуха», с другой, он заботлив о ней: в «непогодь» везет ее за 30 верст, чтобы помочь ей избавиться от болезни.

В зарисовке опосредованно обозначена боль автора за бедность «великолепного мастера» Григория, у которого — не лошадь резвая, а «дряхлая, слабосильная кобыла». И в то же время автор уважителен к домашнему животному — безответному труженику: не кобыла, не лошадь, а «кобылка». Вся живая картина овеяна грустной иронической

усмешкой, за которой стоит и боль душевная, и критика неустроенности жизни сельского мастерового. Каждая чеховская фраза подчеркнута сдержанная, не навязчивая, улавливается «целомудренная боязнь» автора увлечься пышными эпитетами, раскрашенными метафорами и сравнениями. Здесь каждая фраза подчеркнута сжата, уплотнена, что, собственно, и способствует динамичности повествования, точности использования языковых средств.

Два примера, взятые из творчества великих художников - Л. Толстого и А. Чехова, показывают, сколь различны их стилевые черты, как не схожа манера письма, построение речи у того и другого, и как разнятся их способы передачи идейно – эмоционального настроения. Толстой наполняет картину остро обличительным пафосом, прямо, непосредственно выражает свое возмущение по поводу происходящего. Чехов в идейно – эмоциональном настрое подчеркнута сдержан; отношение к происходящему выражает не прямо, а опосредованно – путем подбора таких слов и словосочетаний, которые разрозненно, отдельно друг от друга ничего не выражают, тогда как в совокупности их восприятия обнаруживается мощный идейно – эмоциональный заряд, направленный на раскрытие чеховского отношения к нарисованной жизненной картине.

Как не трудно увидеть, индивидуальные стили Толстого и Чехова, их слоговые особенности повествования столь различны, что их спутать просто невозможно, как невозможно спутать повествовательные стилевые формы любого другого крупного художника.

Особо подчеркнем, что приведенные примеры ни в какой мере не охватывают всего бесконечного разнообразия индивидуальных стилей писателей и поэтов. Любой крупный художник всегда оригинален, его стиль именно индивидуален, т. к. не похож ни на что другое. **Стиль – это характер писателя, отражение его внутреннего мира и мироощущения.**

Индивидуальные стили писателей как литературное явление вызревали в процессе исторически длительного

периода развития литературы. Их появление приходится на конец XVIII века. Крылов, Фонвизин, Державин, Карамзин, в отличие от литераторов древнерусской литературы, когда об авторской индивидуальности еще говорить было нельзя, каждый из которых уже выступает со своим, строго индивидуальным писательским стилем.

Мощный расцвет многообразия индивидуальных писательских стилей связан с развитием сентиментализма, романтизма и, конечно же, реалистической литературы, что, в свою очередь, указывает еще и на то, что индивидуальные стили поэтов и писателей в эпоху расцвета реализма обрели широчайший простор для их совершенства и развития. Многогранность и богатство индивидуальных стилей — характерная черта реализма.

Понятие «стиль» вбирает в себя как индивидуальные особенности письма отдельно взятого писателя и его отдельно взятое произведение, так и общие стилевые особенности различных литературных эпох или отдельных творческих групп, объединенных теми или иными эстетическими взглядами, тем или иным отношением к действительности, теми или иными способами отражения жизни. Известны такие группы поэтов и писателей, близких по стилевому и содержательному признаку, это представители «формальной школы» — символисты, футуристы, кубисты, акмеисты, имажинисты. А эти творческие группы в общем литературном процессе предстают как своеобразное, обособленное литературное явление, характеризующееся общими стилевыми чертами, «своей» эстетикой.

**Символизм** — художественно-литературное течение или как обозначают это творческое явление многие исследователи — направление в литературном процессе конца XIX — первой четверти XX века. Его основы сложились в конце 70-х годов прошлого столетия в творчестве французских поэтов П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме и др. Затем символизм шагнул в такие страны, как Бельгия, Австрия, Норвегия и другие европейские страны. По значительному охвату европейской культуры, по масштабам

этого континентального движения, по своеобразному эстетическому взгляду на способы изображения и отражения жизненной действительности через знаковые образительно-выразительные средства символизм можно рассматривать как литературное направление при известной условности этого термина – «направление».

Дело в том, что в русском литературоведении середины XX века сложилась тенденция, по которой очень часто понятие «направление» употребляется как синоним понятия «литературный метод». Однако надо признать, что такое понимание этих двух понятий и их толкование в строго научном плане вряд ли допустимо.

Литературный метод – понятие более всеохватное, содержит такое расширительное во времени и пространстве национальных культур значение, что сам термин «направление» может восприниматься как художественно-литературное явление, которое не есть нечто обособленное, замкнутое границами особой эстетики, а как течение, распластающееся между методами классицизма и романтизма.

Смещение в толковании этих терминов – метод и направление – не проясняет, а в известном смысле размывает их понятийное разновеличие. Нередко сентиментализм одни рассматривают как течение, как нечто краткосрочно-переходное, как промежуточное явление между методом классицизма и методом романтизма. И это, пожалуй, правильно, т.к. просуществовал он в историческом времени недолго и стремительно сошел на нет, «поглощенный» романтиками 30-х годов в лице Лажечникова, братьев Полевых, Загоскина, затем «захваченный» ранним творчеством Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Поэтому обозначить сентиментализм как устойчивое направление, тем более как литературный метод не представляется строго научным.

И совершенно справедливо то, что КЛЭ и ряд других «нормативных» изданий это художественно-литературное явление – сентиментализм – «узаконивают» как **течение** конца XVIII – начала XIX столетий, но не как направле-

ние и тем более не как метод. Да и имен-то сентиментализм оставил в истории русской литературы всего два — его родоначальника — Н. Карамзина и его последователя — И. Дмитриева. Все другие «сентименталисты» — а их было много — эпигоны, подражатели и не более того.

Теоретические корни символизма как общеевропейского литературного движения восходят к трудам известных философов А. Шопенгауэра («Мир как воля и представление») и Э. Гартмана («Философия подсознательного»), которые полагали, что «первореален не высший мир (материя, пространство, время, причинно-следственные связи), а «мировая воля», образующая «вечные формы вещей, их Идеи». А искусство — есть «средство созерцания, интуитивного прозрения извечных Идеи — форм сквозь реальность».

В задачи нашего курса «Введение в литературоведение» не входит глубокое, всестороннее изучение теоретических основ символизма. Эту задачу призван осуществить курс «Теория литературы», который читается на старших курсах вузов, когда студенты, пройдя значительную подготовку по филологическим и философским наукам, уже в состоянии освоить теоретические знания сложного учения символизма. Поэтому здесь ограничимся рассмотрением самой доктрины символизма, его общей концепции и основных принципов. В целом, его доктрина, разработанная в ряде теоретических и критических работ, концептуально сводится к мысли о том, что в реальной жизни, «в глубине вещей, повседневно данных в опыте, скрывается **тайна** — Идея, доступная лишь искусству, прежде всего музыке, а также поэзии, пользующейся музыкальными средствами речи».

Символисты видят в поэзии высшую форму знания мира вещей и положений, постижение, обнаружение и воссоздание в поэзии идеи Красоты, через выражение которой раскрывается идея добродетели, идея высшего разряда добра, сердечности. Символисты Западной Европы считают одной из важнейших задач передачу через образ-символ идеи единства мира, которая обнаруживает

себя в тех соответствиях, что выражаются в поисках эмоционального таинства внешнего вещного мира.

В доктрине символизма европейской поэзии образный язык рассматривается не как средство коммуникации, а как средство магического влияния на сознание и больше всего на подсознание исключительно тех людей, которым доступно понимание «зашифрованности» символов идеальной абстрактной формы.

Символисты Запада определили поэзию как «особый тип художественного мышления», содержание которого не может быть передано обычными речевыми средствами, что вызвало тенденцию разрушения смысловой определенности слова в сторону его зыбкости, мерцающей многозначности, «многозначности» поэтического образа, добиваясь небывалой выразительности в семантической игре образов-символов.

Русский символизм усвоил многие эстетические установки и ориентации, в том числе и взгляды на творчество как на интуитивное постижение мира в поисках его целостного единства. Однако в процессе творческого оформления русского символизма в самостоятельное течение такие формы искусства обрели существенное национальное и социальное своеобразие. Русские поэты-символисты органично сплели ведущие признаки западной доктрины символизма с драматизмом социальной напряженности беспокойной эпохи в Европе и России конца XIX и начала XX века.

Русский символизм — явление многообразное, возникшее и вызревшее в условиях глубокого социального и духовного кризиса, обусловившее противоречивое состояние большого общества. Один из родоначальников русского символизма — Д. Мережковский, рассматривая один из существенных признаков символизма, подчеркивал, что символ есть отражение и выражение «безграничной стороны мысли», смысловой текучести в многозначной потенции художественного образа. В том же ключе «скрытости» реального выражения мысли Вяч. Иванов утверждал: «Символ только тогда истинный символ, когда



он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намска и внушения нечто неизлагаемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине» (Вяч. Иванов. По звездам). По существу эта его концепция мало чем отличается от установок символистов Западной Европы. Это и понятно: доктрина — есть доктрина в буквальном смысле слова, хоть и перенесена на российскую почву. И здесь символисты ратуют за «мировую волю» (по Шопенгауэру), не ограниченную ни законами «объективно-материального мира», ни даже потребностью быть понятой читателем и зрителем.

В русской литературе конца XIX века и первой четверти XX века прочные позиции занимала группа поэтов и писателей, творческая стилевая манера которых в науке обозначена как **символизм**. Крупнейшие символисты Д. Мережковский, В. Брюсов, А. Блок, А. Белый оставили заметный след в истории русской литературы. Многие их произведения не утратили своего эстетического значения и в наше время.

Вот одно из ранних стихотворений А. Блока, наглядно демонстрирующее эстетическую доктрину символизма:

*И вечный бой! Покой нам только снится  
Сквозь кровь и пыль...  
Летит, летит степная кобылица  
И мнет ковыль...  
И нет конца! Мелькают версты, кручи...  
Останови!  
Идут, идут испуганные тучи...  
Закат в крови!  
Закат в крови! Из сердца кровь струится!  
Плачь, сердце, плачь...  
Покоя нет! Степная кобылица  
Несется вскачь!*

Чтобы понять смысловую «текучесть» образов этого стихотворения, надо быть хорошо подготовленным в знаниях истории социальных взрывов этого «вечного боя»

первой четверти XX столетия. Читатель должен обладать огромнейшим воображением, чтобы понять и стилевое своеобразие стиха, и его символику — такие его символы-образы, как «летит степная кобылица», «мнет ковыль», «испуганные тучи», «закат в крови», «и; сердца кровь струится», «плачь, сердце», «покоя нет», «степная кобылица несется вскачь». Читателю, не обладающему всем этим, смысл данного стихотворения остается непонятной загадкой.

**Понятие о художественном методе.** Идеино-художественное своеобразие творчества писателя, проявляющееся в особенностях его эстетических, социально-бытовых ситуациях, в изобразительно-выразительных средствах показа действительности, принято называть **индивидуальным стилем**.

Для удобства понимания различий между стилем и методом подчеркнем, что **стилевое своеобразие** (в творчестве писателя или группы писателей) выражается в **системе художественных, изобразительно-выразительных средств**, во внутренних устойчивых связях и их взаимодействии. Иными словами, **общие для группы писателей принципы отбора, изображения и оценки жизненных явлений действительности в свете их близкого по духу мировоззрения и называется художественным методом**. Художественный метод тоже предполагает в той или иной мере полное рассмотрение изобразительно-выразительной системы художественных произведений, хотя это и область стиля. Художественный метод понимается как особый тип мирозерцания, образного видения мира и его воссоздания (или пересоздания), обобщения жизненного материала, взятого для формирования сюжета, и выделение в нем самого важного. «Художественный метод, по справедливому замечанию Л.К. Тимофеева, не совокупность тех или иных приемов, а всякий раз индивидуально преломленный тип образного видения мира и его пересоздания».

Как видим, стиль и метод — понятия разные, хотя во многих исследованиях эти два термина понимаются как

тождественные, т. е. одного смыслового значения. Изучение стиля писателя — есть исследование системы художественных изобразительно-выразительных средств в их разнообразных закономерных связях; осмысление, изучение художественного метода — есть исследование идейно-художественной концепции жизни в творчестве писателя.

Эта концепция обнаруживается в закономерных, логических связях и взаимодействиях художественных образов. Отсюда вытекает единственно верное заключение, что индивидуальный метод определяет его индивидуальный стиль, выступает, так сказать, «стилеподсказывающим» фактором, под косвенным влиянием которого формируется стиль писателя.

Выше уже подчеркивалось, что под индивидуальным методом писателя подразумевается индивидуальный принцип отбора, изображения и оценки жизненной действительности, взятой для создания конкретного произведения. Поэтому отождествлять эти два понятия (стиль-метод) — ошибочно, неверно, ибо художественный метод предстает в многообразии индивидуальных стилей, тогда как стиль не может выступать «законодательным» фактором в формировании многообразия индивидуальных методов.

До сих пор мы рассматривали художественный метод писателя как конкретное индивидуальное проявление того или иного исторически сложившегося общего художественного метода, отражающего приоритетные тенденции конкретной литературной эпохи.

Художественный метод как общие **принципы** отбора, изображения и оценки жизненных явлений действительности — это особый тип образного видения мира и его пересоздания (или воссоздания, воспроизведения), и особые принципы художественного воплощения жизненного материала в многообразии «форм жизни». Таким образом, художественный метод — не есть совокупность (суммарность) тех или иных стилевых приемов, а устойчивый тип образного видения мира.

Многовековой опыт развития художественной литера-

туры убедительно показывает, что рождение, становление и смена художественных методов исторически и социально обусловлены. Даже у отдельно взятого писателя нередко обнаруживаются переходы из одного творческого метода в другой.

Романтик Пушкин с его «Бахчисарайским фонтаном», «Цыганами», «Кавказским пленником», «Русланом и Людмилой», написанными методом романтизма, в более поздний творческий период становится реалистом, создав «Полтаву», «Медного всадника», «Евгения Онегина».

И блистательный Лермонтов был и романтиком, и реалистом. Так, вслед за романтической поэмой «Мцыри» следует реалистический роман «Герой нашего времени», а затем снова его романтическая поэма – «Демон».

Вспомним и такой яркий пример из творчества Гоголя – романтические «Вечера на хуторе близ Диканьки» и реалистическую сатиру – «Ревизор». По этому поводу замечательно высказался В. Белинский в статье «О русской повести и повестях Гоголя»: «Поэзия двумя, так сказать, способами объясняет и воспроизводит явления жизни. Эти способы противоположны один другому, хотя 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 к народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам. Поэтому поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела – на **идеальную и реальную**» (Белинский В.Г. Полн. Собр. соч., т. 1, с. 262). Здесь несомненно речь идет о двух художественных методах в русской литературе – романтическом и реалистическом, сформировавшихся в первой половине XIX столетия. Рожденные эти два метода практически в один исторический период, имели **равновеликое значение** и сохраняют эти свои позиции до нашего XXI века.

Однако стоит задержать внимание на том, что художественные методы возникают не спонтанно, а обусловлены социально-историческими факторами. Однажды за-

родившись, окрепнув, получив заряд развития, художественный метод трансформируется, обретает новые черты, которые отражают изменения в самой общественной жизни, затем также в силу изменений общественной жизни художественный метод уступает место другому способу изображения. Так, зародившись в средневековье, классицизм потеснился сентиментализмом, а затем под мощным натиском романтического направления полностью сошел с литературной арены.

Жизнеспособность художественного метода всегда обусловлена определенными общественными и духовными потребностями. И если эти потребности качественно изменяются, изменяются и качественные характеристики художественного метода. Эти изменения в конечном итоге приводят к полному изживанию господствовавшего метода. Ему на смену приходит новый метод, в котором еще долгое время продолжают действовать элементы, выработанные предшествующим развитием литературы.

Такое явление в науке называют **преемственностью литературных традиций**. Преемниками Пушкина, Лермонтова, Гоголя и романтиков 30-х годов ( Полевого и Лажечникова) явились писатели-реалисты И. Гончаров и И. Тургенев, Л. Толстой, А. Чехов и многие другие. Истинными наследниками великих традиций этих писателей в свою очередь явились М. Шолохов и М. Горький, Л. Леонов и А. Толстой, К. Симонов и другие реалисты XX века. Показательно то, что в одном ряду, так сказать, на равных, с этими писателями-реалистами стоит и группа реалистов-романтиков XX века: А. Грин, Я. Ильясов, В. Катаев, В. Каверин и другие.

Многовековой опыт развития художественной литературы свидетельствует о том, что **романтизм и реализм** — это не просто конкретно-исторические методы, ограниченные тем или иным историческим временем. Это основополагающее глобальное по своим масштабам явление следует рассматривать как весьма устойчивое развитие литературы на протяжении нескольких эпох. Элементы реализма и романтизма четко прослеживаются и в антич-

ной литературе, и в литературе эпохи Возрождения, и в произведениях эпохи классицизма Корнелия и Фонвизина, Мольера и Сумарокова, Лафонтена и Крылова.

Хотя главная черта реализма — изображение типичных характеров в типических обстоятельствах — это совершенно игнорируется, что вызывает смущение и замешательство многих современных критиков. Ведь не случайно творческим исканиям этой группы писателей и их произведениям критика до сих пор не нашла методологически четкого определения. Такую литературу критики определяют то как «неоавангардизм», то как «концептуализм», то как «русский сюрреализм», а некоторые из них «новую волну» 90-х годов называют «неоклассикой» или «сверхреализмом». Во всяком случае одно определенно ясно: критика — в поисках теоретического осмысления того, что происходит с русской литературой последнего десятилетия, как «уберечь душу» от современной литературной «пены» 90-х годов минувшего столетия.

Известный искусствовед Г. Вагнер, пытаясь осмыслить и понять это новое явление, осуждает масскультуру, хлынувшую в русскую национальную культуру. И в то же время, не принимая ту «пену», что образовалась на мощной волне «свободы творчества», свободы «самовыражения в искусстве», сам (и, пожалуй, помимо своей воли) оказывается в плену этой пучины: «Если признать, что традиционный реализм действительно реализм (что весьма спорно), писал он в статье «Уберечь бы душу», то искусство авангарда вполне резонно назвать сверхреализмом», т.е. надреализмом. И далее добавляет: «Недаром самое авторитетное его направление так и называют: сюрреализмом».

Статья Г. Вагнера знаменательна своим противоречием, как в чистом зеркале отразила противоречивую суть современной критики в оценках происходящего в современной литературе. А большая ценность его статьи «Уберечь бы душу» в искренней попытке понять то, что происходит в литературном процессе и вообще в русской национальной культуре.

И в самом деле: голова идет кругом от разного рода новаций. Эта «новая литература» и «новая» ее критика отвергают многие каноны традиционного реализма – не признают единства содержания и формы, отвергают и единство стиля, и целостное единство произведения, осмеивают и формулу «изображение типических характеров в типических обстоятельствах», являющуюся основополагающим критерием в определении реалистичности или «сюрреалистичности» художественного произведения.

Спору нет, художественная литература разных эпох и периодов столь многообразна и столь разнообразна, что, казалось бы, расставить ее по известным нам категориям не представляется возможным.

Но это не так. Формула «изображение типических характеров в типических обстоятельствах» позволяет выделить различные **«виды» реализма**: реализм эпохи Возрождения, реализм литературы XIX и XX веков и «неореализм» 90-х годов прошлого столетия, условно обозначенный как «постмодернизм».

И нет спору, условность обычна в искусстве – воссоздавать (воспроизводить) жизненные явления, факты, события, переживания, мысли и чувства героев и писателя во всем их живом, неповторимом выражении, тогда следует согласиться, что это признаки не только реалистического искусства, но и вообще всего подлинно прекрасного и романтического, и модернистского и какого угодно другого. «Та сторона видимости, на которой преимущественно сосредоточено внимание... искусства, должна быть воплощена со всем допустимым ему реализмом, - писал известный символист В. Брюсов, указавший на возможную условность в романтизме и допустимую в разумных пределах – в реализме. – Так, скульптура стремится быть реалистичной в воспроизведении форм, представляя телам быть цвета то мрамора, то бронзы, то чугуна. Точно также в черной гравюре рисунок реалистичен, а окраска условна».

Утверждая мысль о том, что в искусстве условность – дело обычное, но в пределах разумного, необходимого

для передачи жизненно важного, просвечивающего реальное, бывающее в жизни или, если не бывающее, то правдиво отражающее ее. Брюсов задерживает внимание на игре артистов на подмостках сцены: «Реалистичной должна быть и игра артистов, воплощающая сценическое действие, только реализм этот не должен переходить в натурализм. Интонации голоса артистов, их жесты, их мимика должны соответствовать жизненной правде в той мере, в какой форме статуи соответствуют формам человеческого тела. Мы не считаем скульптурные создания нежизненными оттого, что они размерами больше или меньше нормального человеческого роста, хотя бы то был гигантский Зевс, Фидея или крохотная золотая статуэтка Челлики. Мы не считаем неправдивыми карикатуры Леонардо да Винчи, хотя изображенные им уродства вряд ли встречаются в жизни. Но мы отказываем в художественности созданиям, которые противоречат нашим понятиям о возможном: статуям, нарушающим законы анатомии, картинам, нарушающим законы перспективы. Игра артистов должна быть реалистичной в том смысле, что должна являть нам действия возможные, хотя бы и преувеличенные в ту или иную сторону: в комедии — в сторону пошлости, в сторону величия — в трагедии» (Брюсов В. Реализм и условность на сцене. // Сб. «Театр». — СПб, 1908, с. 257).

Из этих суждений В. Брюсова вытекает, что реализм, равно как и романтизм, допускает известную условность, — романтизм в большей мере, реализм — в меньшей. Реализму не чужда условность, однако она «работает» в произведении в той мере и в тех пределах, которые не искажают жизненную действительность, а воплощают ее в образах по законам реалистического искусства, воссоздавая жизненную реальность на принципах типизации. А изображение типического — есть выявление наиболее существенного, общезначимого и, разумеется, общественно-респонсивного в обществе.

Именно в этом с особой силой и художнически заостренной отчетливостью проявляется идейная позиция пи-



сателя-реалиста. Такой писатель стремится дать правдивое изображение не только наиболее существенного, но и особо характерного в жизненной действительности; он создает характеры и картины жизни, ей соответствующие, ее отражающие. Художник-реалист использует такие изобразительно – выразительные средства языка и в такой соответствующей содержанию форме, которые в комплексе убеждают читателя в верности повествования и в правдивости изображения типических характеров в сюжетных обстоятельствах, непременно типизированных.

Здесь важнейшую роль играет художественный вымысел, полнота которого по сути безгранична и направлена на выявление самых существенных закономерностей жизненной действительности. Иными словами, художник, опираясь при создании образа на взятый им прототип, на создание художественной целостности романной картины жизни, отсеивает все лишнее, что мешает выявлению этих закономерностей и ярче высвечивает и углубляет самое характерное, самое ценное в ней. И верно сказано во множестве монографий и статей, посвященных исследованию проблем реализма, что реализм наряду с правдивостью изображаемых картин-образов преследует цель воспроизведения типических характеров непременно в типических обстоятельствах.

Правдивость образа, правдивость жизненно ярких деталей чрезвычайно важны в раскрытии основных закономерностей в реальной жизни, представленной в произведении по эстетическим законам типизации. Для Пушкина, Гоголя, Л. Толстого, Шолохова, Айбека, А. Мухоморова, А. Якубова и многих других крупных писателей-реалистов характерно такое обилие реальных деталей, необходимых им для раскрытия ведущих черт в характерах героев, которые развернуто представляют в произведении обстоятельства их жизни.

Вспомним подробности описания семейно-бытовых деталей в доме и усадьбе Пантелея Прокофьевича Мелехова («Тихий Дон»), которые раскрывают уклад жизни середняка донского казачества, воплощая в образах самое

характерное. Или вспомним, гоголевское подробное описание общезначимых деталей в доме помещика Плюшкина – «знаменитая кучка хлама», наваленного посередине комнаты, его нелепая одежда, описание лица, глаз, подбородка, – чем-то напоминающих захлапленность его комнаты. Все эти детали плюшкинского быта и само его самоговорящее имя – Плюшкин – подводит читателя к мысли о типичности данного персонажа как «прорехи на человечестве». Описанные детали дома Плюшкина и портретные черты его облика дорисовывают типичность его характера и типичность тех обстоятельств крепостного устройства жизни помещного дворянства, отличающегося узостью взглядов на жизнь общества крепостной России.

Писатели реалистического направления рисуют картины жизни людей в таких условиях и в таких обстоятельствах, как они сложились в ходе исторического развития общества и в соответствии с особенностями всего их уклада жизни, вызревшего в результате социального мироустройства конкретного сословия. В произведении Грибоедова «Горе от ума» образы Фамусова, Скалозуба, Загорецкого, Молчалина на контрастном фоне характера и действий не от мира сего Чацкого дают полное представление о их характерах, их психологии, морально-нравственном укладе крепостнического «фамусовского общества», типически отражающего крепостничество как историческое явление, характерное для России.

Реалистическое изображение, воссоздающее жизнь в формах самой жизни без очевидного нарушения ее привычных жизненных пропорций, не исключает, а предполагает и известную условность, и возможность гиперболизации явлений, и острый гротеск в раскрытии основных черт типических характеров, и преувеличение в разумных границах при обрисовке и описании типических обстоятельств. Это наблюдаем в творчестве Чехова, Гончарова, Тургенева, Гоголя и у многих зарубежных авторов. Наиболее ярко гипербола и гротеск используются в сатирических произведениях: «Ревизор» и «Нос» у Гоголя, «Путешествие Гулливера» у Дж. Свифта, «История

одного города» у Салтыкова-Щедрина. В этих произведениях гротеск и гипербола служат типизации характеров и обстоятельств, обнажая сильное чувство осуждения писателями самой действительности.

Вся история русской литературы XIX века свидетельствует о том, что писатели-реалисты изображали типы таких характеров, которые имели широкое распространение в обществе. Мы уже рассматривали типы «лишних людей» в произведениях Лермонтова, Пушкина, Гончарова и др. Распространен в литературе двух веков и тип персонажа — образ «утешителя» — фигура, старающаяся путем внушения людям терпимости, примирения к превратностям жизни облегчить их страдания. В образе Луки в пьесе Горького «На дне» предстает «примиритель» ко лжи как своеобразной «религии рабов и хозяев»; в образе Платона Каратаева («Война и мир») Л. Толстой исповедует идею «непротивления злу насилием», т. е. терпеливую надежду, что люди недобрые, самосовершенствуясь, постепенно изживут в себе зло, станут носителями человеколюбия, доброты и справедливости. Платон Каратаев для Толстого — тип «утешителя» — человек положительный, у Горького Лука — фигура отрицательная, достойная осуждения. В типологической схожести этих двух образов таится идея отказа от какой бы то ни было борьбы со злом. Житейская философия Каратаева, Луки сходится в том типическом, что находим в народной мудрости: «Плетью обуха не перешибешь», а потому и пытаться это делать бессмысленно. «Утешительство» и примиренчество — одного философского порядка, единой нравственной категории. И разница только в том, что один автор это явление осуждает, другой — признает как реально данное, третий — «скрытно» от читателя над ним иронизирует.

Реализм преследует цель правдоподобного изображения типического. И степень этой верности во многом зависит от мировоззрения художника, от его миропонимания, выраженного в типических образах. Но в любом случае объективная правдивость типического героя в реалистическом искусстве выступает нормативным фактором

обобщения через художественно-конкретное воплощение жизненного материала в конкретно-индивидуальных образах.

А как же быть с фантазией в реалистическом искусстве – с фантазией, которая есть нечто ирреальное, «виртуальное», как теперь называют ее? Не противоречит ли это идейно-художественным принципам реализма, одним из общих признаков которого есть «реалистическое изображение, воссоздающее романную жизнь в формах самой жизни»?

Фантастические образы, фантастически представленная в произведении «виртуальная» действительность не противоречит общепризнанным канонам реализма, если они способствуют раскрытию существенного в общественной жизни, общеинтересного, происходящего во внутреннем мире типических героев, ведущие черты характеров которых выражают в индивидуальном проявлении общезначимое в современной писателю жизненной действительности. Фантастические образы Мефистофеля, героя повести Гоголя «Нос», Тени отца Гамлета в произведении Шекспира «Гамлет» реалистичны в своей общественной сути, не разрушающей реалистический смысл, по выражению Горького, смысл «наиболее общезначимого». Иными словами, речь идет о таком художественном вымысле даже самых невероятных расхождений с реальной действительностью, близком к мифотворчеству, к мистике, который несет в себе черты реального. Разумеется, если «реально данное» воплощено в образе и содействует раскрытию существенных процессов в общественном движении современности. **«Вымыслить – значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ, так мы получим реализм»**, – подчеркивал М. Горький. И далее добавлял: «Но если к смыслу извлечений из реально данного добавить, домыслить – по логике гипотезы – желаемое, возможное и этим еще дополнить образ, – получим тот романтизм, который лежит в основе мифа» т. е. в основе фантазии (Горький М. Полн. собр. соч. в 30-ти томах, т. 27, с. 312).

**Кстати о романтизме.** Писатель-романтик отражает жизненную действительность не с позиций типизации образов и обстоятельств, а создает в произведении образы и обстоятельства исключительные, запредельные, наполненные приключенческими событиями.

Исключительность характеров, возвышенная условность, нарочитая приподнятость над реальностью, эмоциональное преувеличение повествования, обостренная мечтательность героев, переживание ими необычного, исключительного в романной жизни, «обгоняющей ход событий», которые неестественны — все это признаки романтизма. Герой романтического произведения — исключительная личность, действующая вне «окружающей материальной среды», вне конкретных жизненных потребностей, за пределами реалистической психологии образов, непозволительных с точки зрения реализма ирреальных поступков в виртуальных обстоятельствах.

Художественный вымысел романтизма служит задачам сцепления исключительности, необычности в изображаемых явлениях романной жизни героев. Романтизм исповедует сильные, возвышенные страсти людей, изображает резко контрастные характеры, представляет читателю сюжеты необычные, заполненные ситуациями, близкими к фантастике. Писатель-романтик художественно воплощает в характере героя, действующего в исключительных обстоятельствах, свою авторскую мечту, мечту-протест, отраженную в действиях героев, мечтающих о свободе личности, независимой от суровых жизненных обстоятельств. Лермонтовский романтический герой Мцыри предпочитает гибель монастырской неволе.

История и теория литературы различают два типа романтизма — пассивный романтизм и активный романтизм. Пассивный романтизм, по утверждению Горького, «пытается примирить человека с противоречиями действительности, вступающей в разлад с мечтами людей о вольной жизни» (М. Горький о литературе. — М., 1972, с. 311); активный романтизм усиливает волю человека, побуждает к активному действию в жизни. Активный романтизм

(в отличие от пассивного) звал к преобразованию жизни, исходя из надежд на возможность обновления цивилизации.

Виктор Гюго, ранний М. Горький создают свои образы в духе времени, отражающего закономерный ход общественного движения в сторону возможных демократических перемен; характеры их героев наделены качествами бунтарей, мятежников. В образах Данко и Сокола ранний Горький показывал протестантские характеры. Возвеличивая в них «безумство храбрых», подчеркивал, что в основе этого «безумства» эгоистичное начало: думы лишь о своей личной свободе, свободе для себя, свободе от общества; он доказал, что жить в обществе и быть свободным от общества, от его обычаев и традиций — дело гибельное.

Пассивный романтизм в лице, скажем, Шатобриана, проповедовал уход людей от серьезных перемен в обществе в мир «детей природы», не отвергая и не отрицая «губительного» влияния современной ему цивилизации на сознание людей. Свидетельством тому сюжеты его произведений «Ренэ» и «Атала».

**Натурализм в литературе** — это стремление писателей и драматургов представлять в произведениях все подробности внешней жизни натурально, фотографически точно, не углубляясь в изображение главного, существенного в жизни общества, «не проникая во внутреннюю диалектику вещей» и положений.

О натурализме сложилось мнение как о явлении, уходящем от изображения типических характеров и типических обстоятельств, присущих реализму. Отказываясь от углубленного изображения внутреннего мира человека, от изображения психологической мотивизации поступков героев, писатели-натуралисты уделяют значительное место изображению физиологической стороны жизни людей, подчиняя себе изображение человека, так сказать, в целом, вне индивидуального проявления его характера в цепи изображаемых событий и жизненных фактов.

Натурализм как метод в литературе, — подчеркивали

критики, был «мало пригодным» для художественного изучения и изображения важных общественных движений. Натурализм как явление в литературном развитии в сторону методологически нового направления — метода романтизма, был неоднозначен. Натурализм физиологии и патологии, разрушая связи с реалистическим и романтическим направлениями, уже заявившими о себе творчеством Гюго, Лермонтова и других видных авторов, сосредоточил внимание на изображении тех «мелочей» жизни, не имеющих сколько-нибудь общезначимого и общественно интересного значения. Например, известный натуралист Гюнасманс в романе «Вниз по течению» стремится изобразить романную жизнь, перенасыщенную мельчайшими деталями из будничной жизни мелкого чиновника, занятого не общественно полезным делом, а поисками удовлетворения своих «кухонных» потребностей.

Натурализм в своих крайних формах занят повышенным вниманием к теневым, нездоровым сторонам жизни, представляя читателю уродливых, духовно обедненных людей, пребывающих в стороне от общественных проблем и забот. И в то же время, натурализм русских писателей XVIII века в лице Ф. Эмина, М. Чулкова, В. Левшина, стремившихся к жизненной правдивости, но уходивших от типизации характеров и обстоятельств, все же был той первоначальной основой зарождения реализма, который в полную силу развился и окреп в творчестве таких выдающихся реалистов XIX века, как Пушкин и Лермонтов, Тургенев и Гончаров, Достоевский и Л. Толстой.

В литературном движении во времени и пространстве ничто заметное и значительное не проходит даром, оставляя свои приметные следы. Так, в недрах классицизма возникает романтическое начало, которое, пройдя через краткую вспышку сентиментализма в лице Карамзина и Дмитриева, сложилось в метод романтизма — в лице писателей 20-30-х годов XIX века - Лажечникова, Полевого и ранних Пушкина и Лермонтова, которые, затем с наибольшей силой раскрылись как писатели-реалисты, про-

ложив дорогу великим Гоголю, Достоевскому, Тургеневу, Гончарову, Л.Толстому, Чехову и реалистам XX в лице М. Шолохова, А. Толстого, Л.Леонова и многих других писателей. Реалистические романы XX столетия «Тихий Дон», «Русский лес», «Петр Первый», «Белая гвардия», нашли великое признание не только у себя в стране, но и в Европе, Америке и странах современного Востока.

**Классицизм.** Реализму как художественному методу в его классических формах предшествовали три мощных периода развития литературы – классицизм, сентиментализм, романтизм, в недрах которых вызревали и крепили элементы реализма, оформившегося в мощный метод «классический реализм» в литературе XIX – XX веков.

Классицизм в наиболее зрелой форме возник во Франции XVII столетия, в период становления абсолютизма, характеризовавшегося усилением государственной власти, опиравшейся на новое сословие – буржуазию и ориентировавшаяся на более активную, передовую часть дворянства. Новое общественное и экономическое движение вызвало в литературной жизни Франции такие новые эстетические запросы общества, которые в художественной литературе оформились в каноны строго определенных форм отражения жизненной действительности, характеризовавшейся также строгими общественными порядками монархического абсолютизма.

Методологические основы литературы того периода, особенно в драматургии, значительно потеснившей другие литературные роды – эпос и лирику, – сводились к таким канонам, – требованиям, – как соблюдение **принципа трех единств**: единства действия, времени и места. Такая литература, воссоздававшая жизненную действительность, строго соблюдая принцип трех единств, получила название **метода классицизма**. Кумиром французской классицистической драматургии стал Корнель «гений величавый», в трагедиях которого ярко изображались конфликтные столкновения гражданского долга с



личными страстями и привязанностями людей. В его произведении «Гораций» конфликт разрешался в духе монархического абсолютизма. Гражданский пафос таких трагедий характеризовался идеями государственного национального единства. Эта основополагающая идея господствует в произведениях над всеми другими идеями и подчиняет себе содержание любой трагедии.

В эпоху классицизма получили широкое распространение «малые литературные формы» моралистического свойства, которые находим в баснях Лафонтена, в «Максимах» Ларошфуко, в произведении «Характеры или нравы этого века» Лабрюйера.

Рационализм классицизма, ослабивший интерес общества к жанрам эпоса и лирики и отмеченный сословной ограниченностью, отразился как на выборе героев, так и на отборе изображаемых событий и в разрешении конфликтов.

Крупнейший теоретик классицизма Буало в известной и солидной работе «Поэтическое искусство», опираясь на художественные достижения классицистов, особо подчеркивал, что предметами изображения непременно должно быть то, что интересно для «двора и города». Ценность произведений должна определяться именно с этих позиций. И хотя в классицизме обнаружены и слабые стороны, — в схематизме изображения событий и явлений — его роль в дальнейшем развитии литературы, пришедшей в конечном итоге к высшим формам изображения жизненной действительности — к реализму, была значительной, направленной на воссоздание той жизненной правды, которая имела место хотя бы в светском обществе. Буало настаивал на том, что «пусть правда выглядит всегда правдоподобно».

Принципы классицизма, воплощенные в лучших произведениях драматургии, в целом незыблемы. Однако авторы все же иногда пренебрегали его канонами — особенно единством времени и места. Устремления таких авторов были направлены на более полное и в известной мере правдоподобное изображение событий и явлений жизни.

ной действительности: это способствовало сближению драматургии с реальной жизнью.

Один из крупнейших классицистов Мольер, например, придерживался лишь тех требований классицизма, которые сковывали воображение, ограничивали возможности более широкого правдоподобия. И потому его трагедии отмечены некоторой односторонностью в обрисовке характеров, представляя зрителю лишь одну-две ведущие черты. Его герой если скуп, то – скуп до конца, если злодей, но только злодей, лишенный других черт характера.

Но при этом Мольер умело схватывал и изображал наиболее существенные, общезначимые общественные конфликты, обрисовывал характеры героев, взятых из жизни различных социальных слоев. Творчество Мольера потому и до сих пор не утратило эстетического значения; лучшие его трагедии нередко ставятся в современном театре.

Русский классицизм расцвел в середине XVIII века в лице таких поистине замечательных художников, как Ломоносов, Фонвизин, Державин, молодой Крылов, которые, следуя канонам классицизма, использовали и элементы реализма – критического реализма. Эти замечательные художники-классицисты обращали свой взор на основные противоречия в общественной жизни России, показывали через действия и чувства героев неблагоприятное жизнеустройство для развития человеческой личности, при этом не поднимаясь до идей радикальных перемен в жизнеустройстве российского общества.

Сильные стороны русского классицизма – государственный, гражданский пафос, рационалистический культ разума и энергии. В главном следуя общепринятым принципам классицизма, русские авторы-классицисты – Кантемир, Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков, Державин и «сатиры смелый властелин» Фонвизин, все же выражали и отображали свои национальные черты и особенности. Это сказалось прежде всего в более широком освещении отечественной истории – в произведениях Ломоносова о

Куликовской битве («Тамира и Селим»), Сумарокова («Дмитрий Самозванец») и Княжнина («Вадим»), объединившихся общей национально-патриотической тематикой; в сюжетах их произведений нашли отражение конкретные события и представлены конкретные герои отечественной истории. Русские классицисты изображают людей и жизненную действительность в более демократической манере и в менее абсурдной форме, чем классицисты Европы.

Демократизм русского классицизма проявился и в установках на критическое осмысление и освещение изображаемой действительности - в сатирах Кантемира, комедиях «Недоросль» и «Бригадир» Фонвизина, в некоторых одах Державина. Их произведения - это начальная стадия подлинного реализма, пока еще выраженного в классицистических формах. Но они уже обозначают некоторые важные элементы реального отображения жизненной действительности.

Русский классицизм, таким образом, явил новаторские начала, как потенциальный предвестник зарождения новых принципов изображения жизни, которые в XIX веке вызрели в русский романтизм, а затем - в образование жизнелюбившего нового метода - метода реализма.

**Сентиментализм.** Однако необходимо указать на ту особенность развития литературного процесса в русской литературе, который привел ее к подлинному реализму не сразу, а через хоть и кратковременный, но исторически значительный этап литературного движения - через **течение сентиментализма**. Во главе этого течения были такие знаменательные писатели, как Николай Карамзин - художник и историк, и Иван Дмитриев - его последователь и единомышленник. Повесть Карамзина «Бедная Лиза» сыграла колоссальную роль в формировании сентиментализма и выступила предвестником русского реализма. Художественная концепция повести вызвала в литературных кругах множество подражателей. Они не оставили за-

метного следа в развитии литературы, но в известном смысле продлили на некоторое время это течение — сентиментализм, который и не продержался сколько-нибудь долго, потому что не нашлось в литературном мире творческой фигуры, достойной талантов Карамзина и Дмитриева.

В русской истории и теории литературы одни исследователи рассматривают сентиментализм как направление, другие — как литературное течение. Мы же будем придерживаться оценок этого в принципе значительного явления менее радикально.

Русский сентиментализм — это все же не направление в широком понимании этого термина, а литературное течение — промежуточное между классицизмом и романтизмом, хотя бы потому, что он, во-первых, — не сформировал устойчивую эстетическую концепцию и не вылился в значительную группу высокоталантливых художников, развивших новаторство Карамзина. Сентиментализм оказался явлением исторически кратковременным, эстетически переходным от одного метода к другому — от классицизма к романтизму. Значение русского сентиментализма, возникшего лишь в конце XVIII века, т. е. гораздо позже европейского почти на столетия, заключалось в том, что он был менее устойчив, чем сентиментализм, скажем, английский или французский. В России сентиментализм видится лишь как одно из ответвлений в литературном процессе, властно прокладывавших пути к методам романтизма и реализма. Поздний Крылов, «злой на острое слово» Новиков, «друг свободы» Фонвизин, «вестник предстоящих социально-политических перемен» Радищев своим творчеством вытеснили скоро ослабевший сентиментализм, закладывая черты критического реализма и подготавливая рождение крупнейшего представителя романтизма поэта Жуковского и великих реалистов Гоголя и Пушкина. Так что русский сентиментализм вряд ли можно рассматривать как самостоятельное направление, ибо в нем уже своеобразно переплелись черты романтизма и реализма.

Нет спору, в художественных произведениях Карамзина «Письма русского путешественника», «Наталья боярская дочь» и особенно в его повести «Бедная Лиза» наиболее отчетливо проявились черты русского сентиментализма. Однако относительная прогрессивность произведений этого родоначальника сентименталистского течения с годами быстро утрачивает свое эстетическое значение, ибо у его последователей горизонты мира чувств и переживаний сужаются до изображения слезливой чувственности представителей дворянства, мало что знающих о жизни «простонародья».

Лицо Карамзина ушло от живого, народного языка, подменив его дворянской речевой изысканностью. И потому их произведения оказались невостребованными обществом. Сентиментализм в истории литературы связан лишь с именами Карамзина и Дмитриева.

Впрочем, оставляем право за студентами выработать в ходе изучения истории русской литературы и ее теории на старших курсах свое мнение о литературном статусе сентиментализма с учетом того, что он возник не только в России, но и прежде всего в Европе. Зарубежные сентименталисты отказываются изображать в своих произведениях людей из высших слоев общества, предпочитая им «людей обыкновенных». Образы царей, дворцовых вельмож, полководцев, национальных героев теперь уступают место человеку — мещанину, людям среднего сословия; вместо изображения исключительных исторических событий сентименталисты художественно исследуют внутренний мир человека, освещая его частную личную жизнь, основное внимание уделяя миру чувств и переживаний, чего явно не хватало классицистам.

Высокопарная, изысканная речь, господствовавшая в произведениях классицистов, в сентиментализме заменяется на речь, близкую к разговорной, более демократичную, освежая само повествование новыми речевыми красками.

И не только в этом проявились особенности сентиментализма, отличавшего его от классицизма. Сентимен-

таллисты расширили социальные горизонты в изображении жизненной действительности, значительно углубились в осмысление и художественное освещение внутренней жизни человека из среднего сословия, что сыграло свою положительную роль и в развитии таких повествовательных форм и такого содержания, которые несли в себе общинтересное, общезначимое и доступное понимание для широких кругов читателей.

Сентиментализм способствовал — и это чрезвычайно важно — появлению новых повествовательных литературных жанров. Читатель получил такие новые жанры, как дневники, путешествия, романы и повести эпистолярного свойства, произведения исповедального характера, выраженного в откровениях героя перед читателем, раскрывающего со всей полнотой свои мысли, чувства, личные переживания о происходящем в его жизни и жизни общества. Пафос таких произведений — в нравовании, в активном вмещательстве писателя в нравственные проблемы общества и в их оценках происходящего.

Все это нашло место в произведениях таких крупнейших сентименталистов Англии, как Стерн («Сентиментальное путешествие» и «Тристан Шенди») и Ричардсон («Памела», «Клариса Гарлоу»).

В порядке примера припомним историю жизни служанки Памелы из романа Ричардсона, которую пытается обольстить ее хозяин лорд, аристократ, но из этой его затеи ничего не получается. Героиня романа обладает такой высокой степенью добродетели, что аристократ отказывается от своей прихоти и проникается особым уважением к Памеле, находя в ней не просто покорную служанку, всегда готовую услужить своему хозяину, но человека высоких нравственных качеств, личность, достойную глубокого уважения. Плотская страсть аристократа под воздействием активной благодетели Памелы перерождается в глубокое обожание молодой девушки, которая становится его любимой женой.

Следует, однако, подчеркнуть, что в романах Ричардсона противопоставление высоких нравственных чувств и

помыслов героев из средних и низших слоев общества и развращенной духовно обедненной аристократии не поднимается сколько-нибудь выше и значительней морализаторского нравоучения. Социальное значение характеров героев в его произведениях раскрыто поверхностно: автор оставляет социальные проблемы, вытекающие из самого повествования, за пределами романов.

Французский сентиментализм второй половины XVIII века значительно обостряет социальные проблемы. Это связано с тем, что само беспокойное общество «третьего сословия» оказалось в преддверии огромных социальных потрясений на пороге известной французской революции. Крупным протестантом в литературе явился Жан Жак Руссо, выступающий против феодальных общественных порядков. Его идейное кредо сформулировано в произведении «Общественный договор», где он особо подчеркивал: «Человек рождается на свет свободным, а между тем он везде в оковах».

И это его идейное кредо закрепляется и утверждается в романе «Новая Элоиза». Выступая проповедником права каждого человека на счастье, на свободное существование, Руссо изображает действительность и характеры героев не в условных формах, а стремится к воспроизведению каждого жизненного явления, каждого человека в их неповторимом своеобразии, по выражению Гюго, «заменяя персонажи людьми». Хотя и у Руссо еще нет реалистически подробного, строго социального анализа действительности, ибо мыслит он и изображает человека вообще, так сказать, вне его социальной сути. Даже наиболее реально представленные влюбленные друг в друга аристократка Юлия и бедный учитель Сен-Пре остаются только людьми вообще, без раскрытия их разных социальных характеров, отмеченных логической несовместимостью. Они связаны лишь интимной перепиской между собой.

Значение сентиментализма велико тем, что в его произведениях привлечено внимание к страданиям людей-личностей, и занижено тем, что авторы не стремятся к раскрытию социальных причин их страданий. Уход сентименталистов от раскрытия социальных причин страда-

ния людей, населяющих их произведения, стремление авторов к преувеличению лишь самого значения личностного чувства героев в конечном итоге - в более поздний период сентиментализма вели писателей к поискам исключительного в жизни и тем самым подготавливали почву для развития романтизма как нового литературного метода.

**Романтизм в сочетании с реализмом.** Романтизм возник в самом конце XVIII – начале XIX веков, сформировавшись в самостоятельный метод с присущими ему, как мощному и яркому литературному явлению, устойчивыми принципами изображения жизни и признаками, отражающими его эстетические черты, определяющие способности романтизма открывать и художественно отражать подлинные закономерности жизненных процессов, открывать перспективы развития этих процессов.

Романтизм утверждал – и это чрезвычайно ценно за писателем и поэтом право на свободу творчества – показывать художественно сильно и красочно **исключительное, особенное** в обществе и жизни людей. Романтизм, а вслед за ним реализм зародились и развивались в условиях определенной социально-исторической обстановки и на основе лучших достижений художественного опыта предшествующих литературных эпох. Не отказывая в праве на существование в литературном процессе других течений (символизма, модернизма и т. п.), подчеркнем, что романтизм и реализм прошли значительную «соревновательную» школу самоутверждения. Их завоевание этого права, с одной стороны, изображать жизненную действительность в формах исключительного, с другой, отражать правдиво реальное содержание жизни, ее тенденций и закономерностей движения общества.

Отличие романтизма и реализма от других способов изображения (классицизма, сентиментализма) заключается еще и в том, что эти методы оказываются соизмеримы с теми запросами и потребностями людей, которые были вызваны всем ходом исторического движения и развития общества. А завоеванная свобода творчества



предоставляла значительные возможности глубже познавать жизнь, поэтически более развернуто показывать в произведениях живые картины многообразной действительности, используя и элементы фантазии, и символические, и компоненты из области мифотворчества.

При всем этом мы не случайно романтизм и реализм рассматриваем в одном эстетическом ряду. Дело в том, что, во-первых, многие великие художники Гоголь, Пушкин, Лермонтов и некоторые другие талантливые творцы прекрасного (например, ранний М. Горький) начинали как романтики и утверждали своими ранними произведениями принципы романтизма. Во вторых, классическая реалистическая литература XIX века и дальнейшее ее развитие в XX столетии органически сочетают в себе в широком диапазоне элементы активного романтизма в той большей степени, что воспринимается нами как явление закономерно неизбежное.

Вспомним еще раз, хотя выше об этом уже шла речь, реалистическую романтику «Тараса Бульбы» Гоголя, и романтические произведения минувшего столетия — роман А. Грина «Алые паруса», многие повести К. Паустовского или романтически окрашенный реалистический роман В. Каверина «Два капитана».

Обобщенно говоря лучшие русские писатели двух минувших веков всегда «озаряли изображаемое ими мечтой о должном, желаемом, лучшем», не отказываясь представлять читателю реалистические картины исключительного, наполненные яркой фантазией.

Вспомним и знаменитые романтические произведения Пушкина «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» или Лермонтова «Демон» и «Мцыри». Несколько позже эти же поэты-писатели прочно перешли на рельсы реализма и утвердились как основоположники метода реализма, проложив творческую дорогу великим реалистам второй половины XIX века Достоевскому, Тургеневу, Л. Толстому, Гончарову, драматургу А. Островскому.

О прочности и неизбывности реализма в историко-литературном развитии, его всемирно-историческом значении свидетельствует и то, что его эстетические принци-

пы и художественные традиции получили мощное продолжение и умножение в литературе XX века в лице прозаиков И. Бунина, М. Шолохова, Л. Леонова, М. Булгакова, А. Толстого, поэтов С. Есенина, позднего В. Маяковского, А. Твардовского, Л. Мартынова, драматургов А. Вампилова, В. Розова, М. Рощина, опять же Л. Леонова и множества других талантливых писателей, поэтов и драматургов, создававших свои прекрасные произведения методом реализма.

На реалистических позициях стояли, а многие и теперь остаются на них, крупнейшие узбекские реалисты XX века — А. Кадыри, А. Якубов, А. Мухтар, Айбек, А. Каххар, П. Кадыров, А. Арипов и многие другие талантливые узбекские писатели, поэты и драматурги.

Хотя надо признать, что в 90-е годы XX столетия модернистские течения заметно теснят реализм, пытаюсь утвердить приоритеты в современном литературном процессе, свои «постмодернистские» принципы изображения. В этой «новой волне» литературного движения конца XX начала XXI веков значительные творческие позиции занимают В. Пьецух, Л. Петрушевская, Т. Толстая, С. Соколов и другие. Заметно уступил «постмодернизму» и один из крупнейших писателей-реалистов Ч. Айтматов, пишущий на русском языке, своим романом «Тавро Кассандры». И все же пока литературу «новой волны» трудно определить как устоявшееся направление или метод. Это — пока еще смелый эксперимент и поиск новых форм изображения.

А реализм продолжает жить в лице таких безусловно талантливых писателей, как Ю. Бондарев, В. Астафьев, В. Распутин, П. Проскурин, В. Белов, И. Васильев, Д. Балашов, М. Лобанов, В. Личутин, С. Бородин. Реализм продолжает жить и в узбекской литературе в лице таких замечательных художников, как А. Якубов, П. Кадыров, У. Хашимов, У. Усманов и многих других.

Реализм русской и узбекской литературы XX века — незабвенное наследие национальных культур, хранящее в себе значительные общечеловеческие ценности.

### Библиографический список

1. Аристотель. Поэтика (любое издание).
2. Аркин И.И. Уроки литературы. Практическая методика. – М., 1998.
3. Артамонов С.Д. Сорок веков мировой литературы. – М. 1998.
4. Бахтин М. Эстетика словесного искусства. – М., 1979.
5. Белая Г. Литература в зеркале критики. – М., 1986.
6. Беллинский В.Г. О русской повести и повестях Гоголя; Взгляд на русскую литературу 1847 года; Разделение поэзии на роды и виды (любое издание).
7. Благой Д.Д. Мысль и звук в поэзии // Славянские литературы. – М., 1973.
8. Бондаренко В. «Московская школа» или эпоха безвременья. – М. 1990.
9. Брюсов В.Я. Реализм и условность на сцене. В сб. «Театр». СПб., 1908.
10. Буало Н. Поэтическое искусство (любое издание)
11. Будагов Р.Н. Писатели о языке и язык писателей. – М. 1986.
12. Бушмин А.С. Наука о литературе. – М., 1980.
13. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М. 1989.
14. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М., 1989.
15. Волков В.Ф. Творческие методы и художественные системы – М., 1978.
16. Гаспаров М.Л. Очерки истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М., 1984.
17. Гинзбург Л. О литературном герое. – Л., 1979.
18. Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л., 1977
19. Гиришман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа – М., 1991.
20. Гоголь Н. В. О литературе. – М., 1952.
21. Горький М. О прозе; О письмах (любое издание).
22. Горький М. Полн. собр.соч. в 30-ти томах.
23. Громов Е. Содержание и форма в искусстве. – М. 1871.

24. Гуляев Н.А. Литературные направления и методы в русской и зарубежной литературе XVII – XIX веков. – М., 1986.
25. Добин Е.С. Сюжет и действительность (любое издание).
26. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – М., 1977
27. Жирмунский В.М. Теория стиха. – Л., 1975.
28. Иванова Н. Человек науки и наука человечности. // Вопросы литературы, 1980, №3.
29. Илесов Б.А. Введение в литературоведение. Курс лекций. – Ташкент, 2001.
30. Илесов Б.А. Свободный стих и перевод. – Ташкент, 1995.
31. История узбекской литературы, т.т. 4-5. – Ташкент, 1995.
32. Каримов И.А. Национальная независимость, экономика, политика, идеология. – Ташкент, 1993.
  
33. Кожинов В.В. Сюжет. Фабула. Композиция. В кн.: Теория литературы. – М., 1964.
34. Колобова Л.Л. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX – XX веков. – М., 1990.
35. Краткая литературная энциклопедия. – М., 1962 – 1978, т.т. 1-9 (под редакцией А.А. Суркова).
36. Левидов А.М. Автор – образ – читатель. – Л., 1983.
37. Лессинг. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. – М., 1982
38. Литературный энциклопедический словарь (под редакцией В.М. Коженикова, П.А. Николаева). – М., 1987
39. Литературоведческие термины (материалы к словарю). – М., 1997-1999.
40. Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. – М., 1984.
41. Ломоносов М.В. Письма о правилах российского стихотворства (любое издание).
42. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистического искусства. – М., 1976.
43. Лотман Ю. М. Анализ художественного текста. – Л., 1972.
44. Мирзаев И.А. Человеческий фактор и художественное мышление. Основные тенденции развития современной узбекской прозы. – Ташкент, 1990.
45. Москвичева Г.В. Русский классицизм. – М., 1986.
46. Неупокоева И.Г. Национальные литературы в системе мировой литературы – М 1967
47. Николаев П.А. Реализм как творческий метод. – М., 1983.

48. Новиков Л.А. Искусство слова. – М., 1991.
49. Ортега-и-Гассет. Дегуманизация искусства. – М., 1991.
50. Павлович Н.В. Язык образов. – М., 1995.
51. Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля. – М., 1970.
52. Практика современного стихосложения. – Л., 1982.
53. Пьецух В. Я и прочее. – М., 1990.
54. Ревякин А.И. Проблемы изучения и преподавания художественной литературы. – М., 1972.
55. Словарь литературоведческих терминов (Ред.-сост. Тимофеев Л.И.). – М., 1974.
56. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч. – М., 1984.
57. Тимофеев Л. Основы теории литературы. – М., 1974.
58. Утехин М.П. Жанры эпической прозы. – Л., 1982.
59. Федотова О.И. Основы русского стихосложения. – М., 1997.
60. Фесенко Э.Я. Теория литературы. Учебное пособие. – Архангельск, 2001.
61. Хализев В.Е. Драма как род литературы. – М., 1986.
62. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999.
63. Холщевиков В.Е. Стихотворение и поэзия. – Л., 1991.
64. Храпченко М.Б. Горизонты художественного образа. – М., 1986.
65. Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. – М., 1975.
66. Худайбергенов Н. Победа или поражение. // Литературное обозрение, 1983, №3.
67. Чернец Л. В. Литературные жанры. – М., 1992.
68. Чернец Л.В. Введение в литературоведение. – М., 2001.
69. Эйдинов В. Стиль художника. – М., 1991.
70. Энциклопедический словарь юного литературоведа. – М., 1988.
71. Эркаев А. Духовность – энергия независимости. – Ташкент, 1998.

## АННОТАЦИЯ

*Данная книга— первый самостоятельный учебник по курсу «Введение в литературоведение» (взамен традиционных российских, которыми прежде пользовались студенты-филологи нашей республики).*

*Учебник построен на теоретическом и художественном материале классической русской реалистической и частично зарубежной литературы. Теоретические суждения снабжены и подкрепляются доказательным анализом лучших образцов художественного творчества от Гомера до выдающихся мастеров художественного слова XX века.*

*В учебнике авторы широко представили и узбекскую литературу в лице таких выдающихся мастеров художественного слова, как А.Навои, Айбек, А.Кадыри, П.Кадыров, А.Якубов, А.Арипов, А.Мухтар, Зульфия и др., — чего в прежних, российских, учебных изданиях не бывало.*

*Учебник написан на основе содержания типовой программы, изданной в Республике Узбекистан.*

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b>	<b>3</b>
<b>Раздел I. Общие свойства художественной литературы .....</b>	<b>25</b>
Глава I. Предмет литературы и ее назначение	25
Глава II. Специфические свойства науки и искусства	68
Глава III. Содержание и форма художественной литературы. Образное мышление	92
Глава IV. Геронческое, трагическое и комедийное в литературе.....	116
Глава V. Жизненные типы и типичность в художественной литературе. Ее познавательное значение .....	144
<b>Раздел II. Литературное произведение.....</b>	<b>165</b>
Глава VI. Художественное произведение как целостное отражение живой действительности	165
Глава VII. Идеино-тематическое, проблемное содержание литературного произведения	183
Глава VIII. Сюжет и композиция литературного произведения	202
Глава IX. Язык художественного произведения	238
Глава X. Стихосложение	289
<b>Раздел III. Закономерности литературного развития. К истории вопроса</b>	<b>330</b>
Глава XI. Понятие о литературном процессе	330
Глава XII. Литературные роды, виды и жанры	350
Глава XIII. Виды эпических произведений	364
Глава XIV. Виды лирических произведений .....	403
Глава XV. Виды драматических произведений	426
Глава XVI. Стиль, направление, художественный метод	464
<b>Библиографический список</b>	<b>513</b>

Редактор:  
Тех. редактор: *Т. Тошева.*  
Верстка *Л. Бинашева.*  
Корректор:

Подписано в печать 20.11.2006-у. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Гарнитура TimesUz, кегель 9,5.  
Печать офсетная. Усл. печ. лист. 32,5  
Тираж 1000 экз. Заказ № 10.