

Новое учебное пособие, предлагаемое студентам филологических факультетов высших учебных заведений, уникально тем, что включает содержание нескольких дисциплин, таких как «Введение в литературоведение», «Теория литературы» и т. п.

Своей компактностью, четкостью изложения литературоведческого материала эта книга вызовет бесспорный интерес у учителей школ, молодых литераторов и у всех, кто интересуется теорией словесности.



Д Р О Ф Д



УЧЕБНИК  
ДЛЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ  
ВУЗОВ

Высшее образование

Основы литературоведения



УЧЕБНИК  
ДЛЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ  
ВУЗОВ

Высшее образование

ВЫСШЕЕ  
ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ  
ОБРАЗОВАНИЕ

# ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ



Д Р О Ф Д

ВЫСШЕЕ  
ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ  
ОБРАЗОВАНИЕ

---

# ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

---

Учебное пособие  
для студентов высших  
учебных заведений,  
обучающихся по специальности  
«Русский язык и литература»

Под общей редакцией В. П. Мещерякова



ДРОФД

Москва  
2003

УДК 821(075.8)  
ББК 83.3я73  
О-75

Авторы:

- В. П. Мещеряков* (главы I, VIII, IX, X части первой, VII, IX части второй);  
*А. С. Козлов* (главы II, III, IV, V, VI, VII части первой, часть третья);  
*Н. П. Кубарева* (главы I, VI, VIII, X части второй);  
*М. Н. Сербул* (глава XI части первой, главы II, III, IV, V части второй).

Под общей редакцией *В. П. Мещерякова*

**Основы литературоведения: Учебное пособие для студентов педагогических вузов / В. П. Мещеряков, А. С. Козлов и др.;**  
О-75 Под общ. ред. В. П. Мещерякова. — М.: Дрофа, 2003. — 416 с.  
ISBN 5—7107—6034—X

В данном учебном пособии рассматриваются общие закономерности исторического развития художественной литературы от античности до XX века включительно, характеризуются основные литературные направления, что позволяет увидеть историко-литературный процесс в его преемственности.

Авторам удалось найти такие стиль и метод изложения материала, которые позволяют студентам разобраться в сложных проблемах эстетики и теории словесности.

Для начинающих филологов даются сведения об оформлении научно-справочного аппарата литературоведческого исследования.

УДК 821(075.8)  
ББК 83.3я73

## Предисловие

Данное учебное пособие рассчитано на студентов филологических факультетов педагогических вузов, но может быть полезно и учителям-словесникам, литературоведам, начинающим литераторам.

Книга содержит основные сведения по литературоведению и состоит из трех частей.

Прежде всего в ней разъясняется происхождение и смысл литературоведческих понятий и терминов, как традиционных, так и новейших, а также возможности их практического применения. Во второй части работы прослеживается движение во времени магистральных литературных направлений и школ с целью выявить общие принципы изображения реальности в античности, в средневековой литературе и т. д., вплоть до конца XX столетия. В третьей части дается краткая характеристика важнейших литературоведческих методов исследования — от Аристотеля и Платона до настоящего времени включительно.

Авторы стремились продемонстрировать постоянную изменчивость эстетических критериев в различные эпохи и в то же время выявить их тесную связь, хотя связь эта может принимать и форму отталкивания от позиций предшественников.

Чтобы соблюсти преемственность между школьным и вузовским преподаванием, большинство примеров, приводимых в книге, почерпнуто из русской и зарубежной классики, которая изучается в средней школе и на филологических факультетах вузов.

# ❧ Часть первая ❧

## Глава I

### ОСНОВНЫЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Литературоведение — одна из древнейших отраслей филологического знания. Это наука, но наука особого рода, практически неотделимая от изучаемого ею искусства слова. В самом деле, литературоведческие исследования, мысль которых прямолинейна, а язык беден, не только широкую аудиторию, но и специалистов не заинтересуют. И напротив, можно привести немало примеров, когда, казалось бы, чисто литературные проблемы волнуют многих. Статьи и книги В. Белинского, Д. Писарева, Н. Добролюбова, Н. Чернышевского, Ап. Григорьева, Ю. Тынянова, Д. Лихачева, Ю. Лотмана становились объектом широкого общественного внимания, чему способствовали как глубина и оригинальность мышления названных авторов, так и их умение писать живо и образно.

Понятно, что талант есть необходимое условие всякой научной деятельности: логическая последовательность рассуждений и четкое и изящное формулирование выводов в равной степени характеризуют труды и выдающихся физиков, и математиков, и биологов. Однако в литературоведении проблема формы особенно важна. Литературовед является почти что «соавтором» художника, и от таланта исследователя, его вкуса и такта во многом зависит раскрытие возможностей литературного шедевра. Статья или книга, написанные темно и вяло, пусть даже речь идет о произведении блестящего стилиста, едва ли кого-то смогут заинтересовать.

Литературоведение складывается из трех основных дисциплин.

**I. Литературная критика.** С критики и начинается литературоведение. В простейшей форме критика сводится к оценочным категориям («нравится» — «не нравится»). Любой из нас с

раннего детства начинает классифицировать книги, картины, фильмы с помощью таких суждений, зачастую интуитивных.

Со временем первоначальные вкусовые оценки заменяются рядом дискурсов, основанных на личном опыте и наборе усвоенных в общении с людьми и книгами стереотипов.

Любая оценка произведения в той или иной степени является субъективной, но это не отрицает ее значения. Субъективность есть не только недостаток, но и достоинство критика, при условии, что его позиция обусловлена не стремлением к оригинальности любой ценой, а умением находить и демонстрировать читателю те стороны художественного произведения, которые он не заметил.

В повседневной речи выражение «критиковать» означает «указывать на слабые стороны, недостатки чего-либо». Для литературного критика обнаружение просчетов и слабостей писателя отнюдь не самая важная задача. В идеале литературный критик должен стремиться к тому, чтобы как можно полнее выявить замысел автора и помочь ему избавиться от слабостей, способствуя росту дарования писателя. Еще Белинский справедливо заметил, что плох тот критик, который не открыл ни одного поэта. Разумеется, существует предвзятая и недобросовестная критика, но не она определяет общий уровень.

Литературная критика — наиболее оперативный отклик на современное состояние литературы. Критик имеет дело с новыми произведениями, еще неизвестными именами — события прошлого и устоявшиеся мнения и авторитеты используются им лишь как материал для сопоставления.

**II. История литературы.** По мере накопления отдельных литературных фактов создается база данных, относящихся к прошлому, — начинает складываться история литературы. Она на первых порах интересуется преимущественно историей становления талантов великих. Совокупность «моноисторий» позволяет перейти к созданию истории литературы одной страны. На следующем этапе освоения рассматривается история нескольких литератур, близких по типу культуры и языку.

И наконец, развитие средств общения и усовершенствование способов передачи информации дают возможность воссоздать и историю всемирной литературы во всех ее связях и особенностях. Не следует думать, что именно эта фаза является последним словом литературоведения — таковы общие тенденции современных социальных наук, тяготеющих к обобщениям. Ценность исследования никоим образом не определяется только шириной охвата явлений; очень важны глубина и точность ана-

лиза, тем более что в искусстве творчество одной личности может иметь больший вес, нежели совокупные усилия целой группы писателей, — все зависит от таланта. Как сказал поэт, «вот эта книжка небольшая/Томов премногих тяжелей».

**III. Теория литературы** изучает природу и общественную функцию литературного творчества и вырабатывает методологию его анализа. Наряду с понятием «теория литературы» в настоящее время имеет хождение и термин «**поэтика**». Ее можно разделить на три разновидности: общая, или **макропоэтика**, — выделение и систематизация приемов, при помощи которых создаются художественные произведения определенного исторического периода. Частная, или **микропоэтика**, — выявление индивидуальной системы всех эстетически значимых элементов произведения. **Историческая поэтика**, которая, пользуясь сравнительно-историческим методом, изучает эволюцию отдельных поэтических приемов и их систем, обнаруживая общие черты развития различных культур.

Каждый из этих трех разделов литературоведения тесно связан с остальными. Нельзя заниматься теорией литературы, не зная ее истории и не владея основными приемами критики, так же, как невозможно быть критиком, не усвоив истории литературы и ее теории.

Существует также ряд вспомогательных литературоведческих дисциплин, каждая из которых способна функционировать и как самостоятельная. Другими словами, исследователь может заниматься лишь одной из указанных ниже специальностей, общими усилиями которых изучают многослойное и многозначное художественное произведение.

К вспомогательным литературоведческим дисциплинам относится прежде всего **текстология** (от лат. *textus* — ткань, связь слов и греч. *logos* — наука, изучение). В зарубежном литературоведении вместо термина «текстология» чаще используется термин «**критика текста**». Текстология изучает историю какого-либо текста и его источники. Текстологи восстанавливают пропуски (лакуны) в тексте, возникшие не по воле автора (утрата части страниц или свитка), сравнивают различные варианты произведения, сопоставляют идентичность печатного текста с автографом. Помимо проникновения в творческую лабораторию писателя и возможности проследить эволюцию его мировоззрения и мастерства, текстология преследует и практические цели. Это — издание текста, наиболее полное и максимально приближенное к автографу, его датировка и создание комментариев к нему, сопровождение данного издания справочным аппаратом (именной и предметный указатели и т. п.).

Первоначально текстология занималась исследованием памятников письменности античных времен и средневековья, и только в XIX—XX веках текстологи стали изучать и произведения современных авторов.

Одной из разновидностей текстологии является **палеография** (греч. *palarós* — древний и *gráphō* — пишу). Палеография в основном также имеет дело с древнеписьменными памятниками. Палеографы исследуют материал, на котором зафиксирован текст (это может быть камень, металл, дерево, кожа, папирус, бумага), а также особенности почерка и самих орудий письма. Делается это, порой с применением сложнейших современных технологий, для того, чтобы установить подлинность текстов, особенно древних. Существует целая отрасль палеографии — **дипломатика** (франц. *diplomatique*, от греч. *diplōma* — лист, сложенный вдвое, документ), занимающаяся преимущественно изучением исторических документов с целью определения степени их достоверности. Другая отрасль палеографии — **сфрагистика** (греч. *sphragis* — печать) выявляет особенности печатей на бумаге, воске и других материалах. Две последние дисциплины находят применение прежде всего в истории, но и в литературоведении они бывают необходимы.

К текстологии имеет прямое отношение и **атрибуция** (лат. *attributio* — определение имени автора анонимного произведения или подписанного псевдонимом<sup>1</sup>). В задачу атрибуции входит и датировка произведения. В литературоведении разрешение этих проблем связано с изданием произведения или собрания сочинений какого-либо писателя. Издание любых текстов, начиная от античных и кончая современными анекдотами или частушками, тем более ценно, чем оно ближе к автографу или записанному от исполнителя тексту.

В «совершенном» издании при необходимости обосновывается авторство и датировка текста, определяется его окончательный вид, причем издание обязательно сопровождается справочным аппаратом (ссылки на использованные источники, именной и предметный указатели). Неясные места или устаревшие понятия, неизвестные читателю имена и названия снабжаются комментарием, который может быть рассчитан на широкую аудиторию или носить научно-исследовательский характер. С абсолютной полнотой все эти требования выпол-

---

<sup>1</sup> *Псевдоним* (греч. *pseudónymos*, от *pseúdos* — вымысел, ложь и *ónoma* — имя) — вымышленное имя или фамилия, заменяющее писателю в печати подлинное. Так, например, Борис Николаевич Бугаев известен под псевдонимом Андрей Белый.



нить обычно не удается в силу различных обстоятельств, но в качестве образцов подобных изданий можно сослаться на собрание сочинений В. Белинского (М., 1953—1959. Т. 1—13), И. Тургенева (М., 1978—1986. Т. 1—30), Ф. Достоевского (Л., 1972—1990. Т. 1—30) и некоторые другие.

Для того чтобы заниматься литературоведением, необходимо знать не только историю и теорию литературы. Литературоведу нередко приходится использовать в своей работе данные истории, искусствоведения, культурологии, лингвистики, психологии, философии и многих других наук. Порой литературовед берет на себя обязанности следователя, причем «детективные» задачи, которые ему приходится решать, даже сложнее, чем повседневная деятельность настоящего следователя, поскольку литературовед имеет дело с событиями прошлого, где свидетельствуют одни лишь документы. Такова, например, история с сенсационными «Письмами и записками» французской писательницы Омер де Гелль, в конце 1830-х годов путешествовавшей по России и встречавшейся с Лермонтовым. Как сто лет спустя доказали Н. Лернер и П. Попов, мемуары эти были фальсификацией, автором которой был П. Вяземский (сын поэта П. А. Вяземского), опубликовавший в 1877 году статью об Омер де Гелль и ее бумагах (см.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 353—354). О работе литературоведа увлекательно поведал И. Андроников в своей книге «Я хочу рассказать вам...» (Л., 1962).

В настоящее время в любой отрасли знания накоплены огромнейшие массивы литературы по общим и частным проблемам. Это в полной мере относится и к литературоведению. Ориентироваться в океане книг, брошюр, статей и т. п. без специальных путеводителей невозможно. Роль такого путеводителя исполняет **библиография** (от греч. *biblion* — книга и *gráphō* — пишу).

В античности термин «библиография» имел несколько иное значение, чем ныне. Под библиографией понималось просто перечисление книг. Второе рождение термин получил во Франции XVII века, где у знати возникло немало обширных библиотек. В это время библиографами стали называть специалистов, которых нанимали для составления реестров (описей) книг с целью учета их как дорогостоящих вещей и их обнаружения в шкафах и сундуках. Уже в XIX столетии библиография превратилась в многоотраслевую научную дисциплину, имеющую свои методики и теорию.

Первоочередная задача библиографии — описание книг или статей. Описание это предназначается для библиотечного каталога и содержит основные сведения о новой или ранее не учтенной работе. В библиографическом описании упоминается автор публикации, ее заглавие и выходные данные, т. е. место и год издания, объем в страницах и называется раздел науки или искусства, к которому данная работа относится. Оценка работы в задачу библиографического описания не входит; разве что буквально в двух-трех строках (если это не видно из заглавия) излагается содержание работы.

Библиография делится на два основных раздела: научно-вспомогательная и рекомендательная. Рекомендательная библиография является пособием для начинающих читателей и содержит перечни основных публикаций по определенным разделам знания или темам. Например: Энциклопедия русской жизни. Роман и повесть в России второй половины XVIII — начала XX века: Рекомендательный библиографический справочник. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1988.

Научно-вспомогательная библиография стремится к исчерпывающей полноте, т. е. к учету всех изданий по какой-либо проблеме или тематике, хотя на практике это почти недостижимо, поскольку какое-то количество публикаций всегда ускользает от внимания библиографов. Различают библиографии общего типа — посвященные литературам определенных стран и периодов (библиография русской литературы XVIII века; библиография французской литературы XX века и т. д.), персональные (их также иногда называют **семинариями**), содержащие сведения о творчестве одного писателя, и тематические. Пример персональной библиографии: *Пиксанов Н. Островский. Литературно-театральный семинарий*. Иваново-Вознесенск, 1923 или *Добровольский Л., Лавров В. Библиография пушкинской библиографии. 1846—1950*. М.; Л., 1951.

Ориентирование в основных видах библиографических пособий — одно из условий квалификации литературоведа. В каждой литературоведческой работе, будь то статья или монография, должны быть учтены точки зрения предшественников, исследовавших данную тему. Литературовед может соглашаться с ними или полемизировать, но он просто обязан владеть литературой вопроса, дабы не «открывать Америку».

Для начинающих исследователей (курсовая работа или дипломное сочинение) именно библиографические разыскания представляют основную трудность. Вот почему здесь предлагается максимально краткий список главных библиографических пособий по русской литературе.

Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1—2 (ч. 1—2). Л., 1987—1989.

*Мезьер А. В.* Русская словесность с IX по XIX столетие включительно. Ч. I—II. СПб., 1899—1902.

Энциклопедический словарь бр. А. и И. Гранат. Т. 1 — 55, 57, 58. М., 1910—1948. В т. 11 содержится библиографический указатель новейшей русской беллетристики (1861—1911 гг.).

История русской литературы XIX века / Под ред. К. Д. Муратовой. М.; Л., 1962.

Краткая литературная энциклопедия. Т. 1—9. М., 1962—1978.

История русской литературы конца XIX — начала XX века / Под ред. К. Д. Муратовой. М.; Л., 1963.

История русской литературы XVIII века / Под ред. К. Д. Муратовой. М.; Л., 1964.

Русские писатели: Библиографический словарь. М., 1971.

Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.

Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 1—2; Л., 1988—1999 (издание не закончено).

Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М., 1989—1999. Т. 1—4 (издание не закончено).

Русские писатели: Биобиблиографический словарь: В 2 ч. М., 1990.

История русской литературы XIX — начала XX века / Под ред. К. Д. Муратовой. СПб., 1993.

Русские писатели, XX век: Биобиблиографический словарь: В 2 ч. М., 1998.

Современный словарь-справочник по литературе. М., 1999.

Русские писатели 20 века: Биографический словарь. М., 2000.

Оставим в стороне процесс возникновения и оформления в конкретных формах литературоведческого замысла, ограничившись общими соображениями по поводу технического оформления работы.

В ходе рассуждений исследователь анализирует определенные тексты, ссылается на труды предшественников или на архивные материалы.

Эти ссылки (их называют сносками или примечаниями) оформляются несколькими способами. Самый распространенный таков: в тексте работы вверху законченной цитаты ставится

порядковая цифра, а внизу страницы, в подстрочнике (под чертой), под той же цифрой указывается источник информации.

Нумерация ссылок может быть постраничной. Это значит, что на каждой новой странице повторяется порядок нумерации — от единицы до необходимого предела. Существует также нумерация сквозная. При ней каждая ссылка получает свой номер по возрастающей, т. е. от единицы до любой необходимой цифры — 59, 151 и т. д. В больших работах (монография, коллективный труд и др.) сквозная нумерация обычно употребляется лишь в пределах глав или разделов.

Возможны и другие варианты оформления сносок. Порядковые номера сносок идут по нарастающей, а подстрочник переносится в конец статьи или главы. И еще один способ. Все источники цитирования сосредоточиваются в конце работы и пронумерованы по нарастающей. В самом же тексте исследования после цитат указываются в скобках две цифры, отделенные друг от друга запятой. Первая из них обозначает порядковый номер цитируемого источника, а вторая — страницу, на которую ссылаются. Выглядит это так: (14, 327).

Если же какой-либо источник не цитируется, а просто упоминается в целом, следует снабдить соответствующую ему сноску сокращением см. (смотри). Например: См.: *Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие для учителя. Л., 1983.*

Характер оформления сносок в отечественном литературоведении не раз изменялся и к настоящему времени имеет следующий вид. Сначала указывается фамилия автора, а после нее инициалы. Затем приводится название книги или статьи, на которую ссылаются, причем название пишется без кавычек. Следующий момент — выходные данные работы — место и год издания<sup>1</sup>. Прежде указывалось еще и издательство, теперь оно опускается. Таким образом, сноска должна выглядеть так: *Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1984. С. 106.* Если ссылаются на полное собрание сочинений писателя, то пишут: *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. (иногда употребляется аббревиатура ПСС): В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 1. С. 232.*

---

<sup>1</sup> Москва, С.-Петербург (Петроград, Ленинград), Киев, Ростов-на-Дону обозначаются аббревиатурами (М., СПб., Пг., Л., К., Ростов н/Д). Все остальные города пишутся полностью (Самара, Новосибирск, Минск и т. д.). При наличии двух мест издания приводят названия обоих (М.; Л.). Если место издания не указано, пишут «Б. м.» (без места). Аналогичным сокращением пользуются и при отсутствии указания на год издания — «Б. г.» (без года).

При ссылке на статью, помещенную в журнале или научном сборнике, сноска оформляется так: *Муратова К. Д.* Эпистолярное наследие М. Горького // Рус. лит. 1988. № 2. С. 216—228; *Калачева С. В.* Принципы анализа лирического произведения // Принципы анализа литературного произведения. М., 1984. С. 149; *Небольсин С. А.* Декадентство или декаданс? // Контекст. 1976. М., 1977<sup>1</sup>. Названия журналов или общеизвестных периодических изданий пишутся без кавычек и в сокращении (Вопр. лит.; Изв. АН РФ; Лит. в школе; Рус. лит.; Лит. обозрение; Филол. науки; Вестн. МГУ. Сер. 9. Филология; Лит. газета и т. д.), равно как и названия «Ученых записок» различных университетов и институтов (Учен. зап. Башкирского ун-та. Вып. 53. Сер. филол. наук. № 22; Изв. II отд. АН. 1904. Т. 9. Кн. 2)<sup>2</sup>.

Если возникает необходимость на протяжении нескольких раз сослаться на одну и ту же работу, то только в первый раз необходимо приводить все ее данные полностью (*Вацуро В. Э.* Записки комментатора. СПб., 1994), в дальнейшем можно ограничиться лишь фамилией автора и названием книги или статьи с указанием необходимой страницы (*Вацуро В. Э.* Записки комментатора. С. 98). Если ссылки на эту работу идут подряд, следует ограничиться обозначением: Там же. С. 61. В дореволюционных изданиях аналогичное указание часто делалось при помощи латинской аббревиатуры (*Ib.*; *Ibid.*; *Ibidem* — там же).

При частом цитировании какого-либо одного текста целесообразно загружать подстрочник постоянными ссылками, рациональнее прибегнуть к другому способу. После первой отсылки к источнику (*Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч.: В 3 т. Пг., 1911. Т. 2. С. 86) в сноске указывают: «В дальнейшем ссылки на это издание, кроме особо оговоренных случаев<sup>3</sup>, приводятся в тексте, причем римскими цифрами обозначается том, а арабскими — страница». Таким образом, после цитаты указываем в скобках (II, 133) и т. д.

Если в книге не указан автор, т. е. она выполнена авторским коллективом, что предполагает наличие редактора, то отсылка

---

<sup>1</sup> Этот сборник имел в оглавлении указание на год создания его, а выпускался он порой и на год-два позднее, что и указывалось в выходных данных книги.

<sup>2</sup> См.: Указатель сокращений и полных названий научной и технической литературы. М., 1957.

<sup>3</sup> Имеются в виду другие издания, в корпус которых включены отсутствующие в названном издании материалы или комментарии.

к этому изданию будет выглядеть так: Словарь литературоведческих терминов / Под ред. Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева. М., 1974.

Несколько слов по поводу техники использования цитат в тексте работы. Нередко исследователю для подкрепления своих рассуждений достаточно лишь начальной и конечной фраз цитируемого периода. В таком случае допустимо сделать в тексте цитаты купюру (франц. *coupure*) — сокращение в тексте. Подобные изъятия оформляются посредством многоточия, заключенного в ломаные скобки, показывающие, что усечение сделано не автором цитируемого текста.

Овладеть этими техническими навыками начинающему исследователю так же необходимо, как химику или математику языком формул. Без надлежащим образом оформленных ссылок литературоведческая работа будет выглядеть некорректно.

## Глава II

### СПЕЦИФИКА ИСКУССТВА

Определение специфики искусства традиционно связывается с двумя способами мышления — художественным или научным. Эти способы мышления являются двумя формами отражения и освоения действительности. Такое понимание художественного и научного видения реальности исходит из посылки, что у науки и искусства не только общие корни, но и общие цели. Однако эту точку зрения разделяют далеко не все современные теоретики, ряд которых указывает на диаметрально противоположность науки и искусства. Более того, многие современные литературоведы склонны противопоставлять искусство, творящее «собственную реальность», самой действительности.

Споры о специфике и сути искусства, художественного творчества ведутся еще со времен античности. Сущность художественного творчества Аристотель связывал с врожденной «страстью» человека к подражанию и узнаванию. Он разработал основные правила и приемы «мимесиса» (подражания), послужившие впоследствии основанием для развития эстетики классицизма. Одна из основополагающих идей Аристотеля состояла в том, что художественное творчество является делом «тэхне», т. е. ремеслом, которому следует обучаться так же, как, скажем, ткачеству. Платон в отличие от Аристотеля видел суть искусства в ином. Он вернулся к гомеровскому пони-

манию искусства как дела боговдохновенного и выдвинул положение о «заразительности» искусства. По его мнению, Муза вдохновляет поэта или рапсода, которые, в свою очередь, «заражают» слушателей, причем все вместе они впадают в своего рода безумие или божественную одержимость.

С помощью «тэхне», по Платону, можно научиться лишь низшим формам искусства, высшие же есть дар богов.

Учения Аристотеля и Платона послужили основой для развития многочисленных теорий, авторы которых на протяжении веков пытались объяснить суть и специфику искусства, разгадать его тайну.

Так, романтикам чрезвычайно импонировала идея божественности искусства и избранности творческой личности, которая возвышается над толпой. Концепция «заразительности» художественного творчества глубоко разрабатывалась Л. Толстым в трактате «Что такое искусство?» (1898). Основу эмоционального переживания читателя, зрителя или слушателя он видел в передаче чувства, испытанного художником, творческой личностью вообще, посредством красок, звуков, движений. Идеи Аристотеля более двух тысяч лет также оказывали глубокое воздействие на литераторов. Так, классицисты (XVII в.), отвергая платоновское учение об одержимости творца художественных произведений, как и Аристотель, опору творчества находили в разуме, в рационализме. Крупнейший теоретик французского классицизма Н. Буало, обращаясь к поэтам, призывал: «Учитесь мыслить вы, затем уже писать».

Романтики же, подобно Платону, находили в искусстве прежде всего иррациональную силу, порой подавляющую разум, хотя Платона — теоретика идеального государственного устройства — и смущал этот стихийный иррационализм. Для романтиков, отвергавших рационализм, ценность искусства заключалась в способах выражения эмоций. Их привлекал именно иррационализм искусства, предоставляющий свободу для выражения самых сильных эмоций (здесь следует отметить, что Платон призывал к сдержанности). Именно в безудержности фантазии видели немецкие (братья Шлегели) и английские романтики (Вордсворт, Колридж) животворящую силу, способную «преобразовать», по словам А. Шлегеля, действительность.

Таким образом, специфика искусства, художественного творчества заключалась для романтиков не в аристотелевском «мимесисе», не в «подражании природе» (к чему призывал Н. Буало), а в способности творить «идеальную» поэтическую природу. «Искусство, — писал в этой связи А. Шлегель, —

в действительности представляет собой фактор самостоятельный, преобразующий природу...»

Это было радикально новым пониманием сущности искусства, приведшим к его культу, к проповеди «искусства для искусства». В XX веке стало выдвигаться понимание искусства как высшей формы человеческого познания, превосходящего познание научное. Наиболее последовательно такая идея была разработана в теориях современных «новых критиков». Поэзия для них — не «мимесис», не способ отражения действительности и не средство выражения эмоций поэта, а особый вид знания. В отличие от научного, схематического, это знание является, по словам «новых критиков», более «плотным», а значит, и более глубоким. Английские искусствоведы К. Белл и Р. Фрай, предшественники американских «новых критиков», интересовались, в отличие от последних, и эмотивной стороной искусства. Однако они считали, что эмоция в искусстве носит особый, эстетический характер и не имеет ничего общего с обычной житейской эмоцией.

Для всех «новых критиков» характерен культ искусства, поэзии, стремление противопоставить их науке и обыденной действительности, ибо, как они считали, поэзия творит свою собственную, высшую реальность.

Идея исключительности искусства, выдвинутая романтиками и энергично развивавшаяся в конце XIX века, в XX столетии была поддержана не только «новыми критиками», но и целым рядом других литературоведческих школ, в частности, последователями Б. Кроче и многими так называемыми «семантическими критиками» (Ф. Уилрайт и др.). Как особую «символическую» форму определил искусство философ-неокантианец Э. Кассирер, хотя он и не подчеркнул исключительность этой формы, ее превосходство над другими (научной, например).

До настоящего времени сохранилась и самая древняя, восходящая к Гомеру, идея божественности искусства. Так, в книге известного русского ученого Вяч. В. Иванова «Чёт и нечёт», посвященной проблемам кибернетики, утверждается, что гениальным поэтам идеи посылаются из космоса.

Наряду с теориями, подчеркивающими божественность и исключительность искусства, в XX веке продолжают развиваться не менее традиционные, идущие от Аристотеля, концепции, авторы которых не считают искусство, художественное творчество чем-то божественным или исключительным. Наиболее последовательное выражение этой идеи можно найти у структуралистов и постструктуралистов. Искусство, в ча-



ственности художественная литература, понимается ими в качестве одного из «текстов», не так уж сильно отличающегося от «текстов» научных. Так, известный французский структуралист К. Леви-Стросс ставит в один ряд художественные тексты мифов и все современные учения о них. Мысль о незначительном отличии научного отражения мира от художественного поддерживается и многими другими современными учеными различной ориентации. Для них наука и искусство — две формы отражения и освоения действительности.

Похоже трактуют сущность искусства и ученые фрейдистской ориентации. Как марксисты, так и психоаналитики рассматривают искусство с прагматической точки зрения: только марксисты стремятся использовать искусство в политических целях, а психоаналитики — в медицинских. В своем понимании специфики художественного творчества последователи З. Фрейда опираются на идеи итальянского философа и теоретика литературы XVIII века Дж. Вико, считавшего художественное мышление более древней формой человеческого сознания. С течением времени художественное «освоение» мира все более активно заменялось аналитическим, научным, что позволило некоторым философам (Гегелю, например) говорить о смерти искусства и замене его философией. Мысль о том, что искусство — древнейшая форма отражения действительности и что оно за истекшие тысячелетия утратило многие из своих прежних функций, проступает и в рассуждениях Фрейда, писавшего: «Искусство, несомненно, не началось как *l'art pour l'art*<sup>1</sup>; первоначально оно служило тенденциям, большей частью уже заглушим в настоящее время».

Таким образом, на вопрос «что такое искусство?» литературоведение не может дать однозначного ответа. И это не свидетельствует о слабости науки, а, скорее, укрепляет представление об искусстве, художественном творчестве как о чрезвычайно сложном явлении, на котором лежит покров некой тайны. Эту тайну отчасти можно определить с помощью известного определения немецкого философа XVIII века И. Канта как «вещь в себе». Примечательно, что один из самых известных литературоведов и лингвистов Англии XX века Айвори Ричардс, энтузиаст строго научных методов исследования художественного творчества, в конце жизни вынужден был признать, что лучшие образцы мировой литературы и искусства обладают тайной, которую «нельзя разгадать, да и едва ли нужно разгадывать».

---

<sup>1</sup> Искусство для искусства (*франц.*).

Это верно, хотя сам процесс «разгадывания» представляется чрезвычайно интересным и во всех отношениях плодотворным. Каждая из известных теорий художественного творчества способна объяснить, как правило, лишь один из аспектов искусства. И эти теории вовсе не обязательно должны исключать одна другую. Несомненно, что искусство обладает тем, что Платон определял как заразительность и одержимость, однако без аристотелевского «тэхне» искусство также не обходится. Оно может выражать как чисто эстетические эмоции, так и нести особое знание. А уж использоваться художественное творчество может во всех областях человеческой жизни — от медицины до политики.

И все же важнейшим при определении природы искусства должно быть понимание того, что оно обладает собственным, особым способом существования, собственными онтологическими основами и особым «языком» или формой выражения. И «язык» этот не переводим полностью на другие «языки», в частности на научный. Именно поэтому так трудно науке ответить на, казалось бы, простой вопрос — «что такое искусство?».

### Глава III

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

Художественный образ является одной из важнейших категорий эстетики, определяющих суть искусства, его специфику. Само искусство часто понимается как мышление в образах и противопоставляется мышлению концептуальному, возникшему на более позднем этапе человеческого развития. Мысль о том, что первоначально люди мыслили конкретными образами (иначе они еще просто не умели) и что абстрактное мышление возникло значительно позже, развивал еще Дж. Вико в книге «Основания новой науки об общей природе наций» (1725). «Поэты, — писал Вико, — раньше образовали поэтическую (образную. — *Ред.*) речь, составляя частые идеи... а появившиеся впоследствии народы образовали прозаическую речь, соединяя в каждом отдельном слове, как бы в одном родовом понятии, те части, которые уже составила поэтическая речь. Например, из следующей поэтической фразы: «Кровь кипит в моем сердце» народы сделали одно-единственное слово «гнев».

Архаическое мышление, а точнее говоря, образное отражение и моделирование действительности сохранилось до настоя-

щего времени и является основным в художественном творчестве. И не только в творчестве. Образное «мышление» составляет основу человеческого мироощущения, в котором образно-фантастически отражается действительность. Другими словами, каждый из нас привносит в представляемую им картину мира некоторую долю своего воображения. Не случайно исследователи глубинной психологии от З. Фрейда до Э. Фромма так часто указывали на близость сновидений и художественных произведений.

Итак, художественный образ есть конкретно-чувственная форма воспроизведения и преобразования действительности. Образ передает реальность и в то же время создает новый вымышленный мир, который воспринимается нами как существующий на самом деле. «Образ многолик и многосоставен, включая все моменты органического взаимопревращения действительного и духовного; через образ, соединяющий субъективное с объективным, сущностное с возможным, единичное с общим, идеальное с реальным, вырабатывается согласие всех этих противостоящих друг другу сфер бытия, их всеобъемлющая гармония»<sup>1</sup>.

Говоря о художественных образах, имеют в виду образы героев, действующих лиц произведения и, разумеется, прежде всего, людей. И это правильно. Однако в понятие «художественный образ» часто включаются также различные предметы или явления, изображенные в произведении. Некоторые ученые протестуют против такого широкого понимания художественного образа, считая неправильным употребление понятий наподобие «образ дерева» (лиственль в «Прощании с Матерой» В. Распутина или дуб в «Войне и мире» Л. Толстого), «образ народа» (в том же романе-эпопее Толстого). В подобных случаях предлагается говорить об образной детали, каковой может быть дерево, и об идее, теме или проблеме народа. Еще сложнее обстоит дело с изображением животных. В некоторых известных произведениях («Каштанка» и «Белолобый» А. Чехова, «Холстомер» Л. Толстого) животное фигурирует в качестве центрального персонажа, психология и мировосприятие которого воспроизводятся весьма обстоятельно. И все же существует принципиальное отличие образа человека от образа животного, не позволяющее, в частности, серьезно анализировать последний, ибо в самом художественном изображении присутствует наро-

---

<sup>1</sup> Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 252.

читость (внутренний мир животного характеризуется посредством понятий, относящихся к человеческой психологии).

Очевидно, что с полным основанием в понятие «художественный образ» могут быть включены лишь изображения персонажей-людей. В иных же случаях употребление этого термина предполагает некоторую долю условности, хотя и «расширительное» его использование вполне допустимо.

Для отечественного литературоведения «особенно характерен подход к образу как к живому и целостному организму, в наибольшей степени способному к постижению полной истины бытия... В сравнении с западной наукой понятие «образа» в русском и советском литературоведении само является более «образным», многозначным, имея менее дифференцированную сферу употребления. <...> Вся полнота значений русского понятия «образ» показывается лишь целым рядом англо-американских терминов... — symbol, copy, fiction, figure, icon...»<sup>1</sup>.

По характеру обобщенности художественные образы можно разделить на индивидуальные, характерные, типические, образы-мотивы, топосы и архетипы.

**Индивидуальные образы** характеризуются самобытностью, неповторимостью. Они обычно являются плодом воображения писателя. Индивидуальные образы чаще всего встречаются у романтиков и писателей-фантастов. Таковы, например, Квазимодо в «Соборе Парижской Богоматери» В. Гюго, Демон в одноименной поэме М. Лермонтова, Воланд в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова.

**Характерный образ**, в отличие от индивидуального, является обобщающим. В нем содержатся общие черты характеров и нравов, присущие многим людям определенной эпохи и ее общественных сфер (персонажи «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского, пьес А. Островского, «Саги о Форсайтах» Дж. Голсуорси).

**Типичный образ** представляет собой высшую ступень образа характерного. Типичное — это наиболее вероятное, так сказать, образцовое для определенной эпохи. Изображение типичных образов было одной из главных целей, равно как и достижений реалистической литературы XIX века. Достаточно вспомнить отца Горио и Гобсека О. Бальзака, Анну Каренину и Платона Каратаева Л. Толстого, мадам Бовари Г. Флобера и др. Порой в художественном образе могут быть запечатлены как социально-исторические приметы эпохи, так и общечело-

---

<sup>1</sup> Литературный энциклопедический словарь. С. 256.

веческие черты характера того или иного героя (так называемые вечные образы) — Дон Кихот, Дон Жуан, Гамлет, Обломов, Тартюф...

**Образы-мотивы и топосы** выходят за рамки индивидуальных образов-героев. Образ-мотив — это устойчиво повторяющаяся в творчестве какого-либо писателя тема, выраженная в различных аспектах с помощью варьирования наиболее значимых ее элементов («деревенская Русь» у С. Есенина, «Прекрасная Дама» у А. Блока).

**Топос** (греч. *topos* — место, местность, букв. значение — общее место) обозначает общие и типичные образы, создаваемые в литературе целой эпохи, нации, а не в творчестве отдельного автора. Примером может служить образ «маленького человека» в творчестве русских писателей — от А. Пушкина и Н. Гоголя до М. Зощенко и А. Платонова.

В последнее время в науке о литературе очень широко используется понятие «**архетип**» (от греч. *arche* — начало и *týpos* — образ). Впервые этот термин встречается у немецких романтиков в начале XIX века, однако подлинную жизнь в различных сферах знания дали ему работы швейцарского психолога К. Юнга (1875—1961). Юнг понимал архетип как общечеловеческий образ, бессознательно передающийся из поколения в поколение. Чаще всего архетипами являются мифологические образы. Последними, по Юнгу, буквально «нашпиговано» все человечество, причем архетипы гнездятся в подсознании человека, независимо от его национальности, образования или вкусов. «Мне как врачу, — писал Юнг, — приходилось выявлять образы греческой мифологии в бреде чистокровных негров».

Гениальные («визионарные», по терминологии Юнга) писатели не только носят в себе эти образы, как и все люди, но и способны их репродуцировать, причем репродукция не является простой копией, а наполняется новым, современным содержанием. В этой связи К. Юнг сравнивает архетипы с руслами пересохших рек, которые всегда готовы наполниться новой водой.

В значительной степени к юнгианскому пониманию архетипа близок широко распространенный в литературоведении термин «**мифологема**» (в англоязычной литературе — «мифема»). Последний, подобно архетипу, включает в себя как мифологические образы, так и мифологические сюжеты или их части.

Много внимания в литературоведении уделяется проблеме соотношения образа и символа. Проблема эта ставилась еще в средние века, в частности Фомой Аквинским (XIII в.). Он считал, что художественный образ должен отражать не столько

видимый мир, сколько выражать то, что нельзя воспринять органами чувств. Так понятый образ фактически превращался в символ. В понимании Фомы Аквинского этот символ был призван выражать прежде всего божественную сущность. Позже, у поэтов-символистов XIX—XX веков, образы-символы могли нести и земное содержание («глаза бедняков» у Ш. Бодлера, «желтые окна» у А. Блока). Художественный образ не обязательно должен быть «сухим» и оторванным от предметной, чувственной реальности, как это прокламировал Фома Аквинский. Блоковская Незнакомка — пример великолепно-го символа и одновременно полнокровный живой образ, отлично вписанный в «предметную», земную реальность.

Философы и литераторы (Вико, Гегель, Белинский и др.), определявшие искусство как «мышление в образах», несколько упрощали сущность и функции художественного образа. Подобное упрощение характерно и для некоторых современных теоретиков, в лучшем случае определяющих образ как особый «иконический» знак (семиотика, отчасти структурализм). Очевидно, что посредством образов не только мыслят (или мыслили первобытные люди, как справедливо отмечал Дж. Вико), но и чувствуют, не только «отражают» действительность, но и творят особый эстетический мир, тем самым изменяя и облагораживая мир реальный.

Функции, выполняемые художественным образом, многочисленны и чрезвычайно важны. Они включают в себя эстетические, познавательные, воспитательные, коммуникативные и др. возможности. Ограничимся лишь одним примером. Иногда созданный гениальным художником литературный образ активно воздействует на саму жизнь. Так, подражая гётевскому Вертеру («Страдания юного Вертера», 1774), многие молодые люди, как и герой романа, кончали жизнь самоубийством.

Структура художественного образа одновременно и консервативна, и изменчива. Любой художественный образ включает в себя как реальные впечатления автора, так и вымысел, однако по мере развития искусства соотношение между этими составляющими меняется. Так, в образах литературы эпохи Возрождения на первый план выдвигаются титанические страсти героев, в эпоху Просвещения объектом изображения преимущественно становится «естественный» человек и рационализм, в реалистической литературе XIX века писатели стремятся к всестороннему охвату действительности, открывая для себя противоречивость человеческой природы, и т. д.

Если говорить об исторических судьбах образа, то едва ли есть основание отделять древнее образное мышление от современного. Вместе с тем для каждой новой эпохи возникает потребность нового прочтения образов, созданных прежде. «Подвергаясь многочисленным истолкованиям, проецирующим образ в плоскость определенных фактов, тенденций, идей, образ продолжает свою работу отображения и преобразования действительности уже за пределами текста — в умах и жизнях сменяющихся поколений читателей»<sup>1</sup>.

Художественный образ — одна из самых многогранных и сложных литературоведческих и философских категорий. И неудивительно, что посвященная ему научная литература чрезвычайно велика. Образ исследуется не только литераторами и философами, но и мифологами, антропологами, лингвистами, историками и психологами.

## Глава IV

### ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ

Форма и содержание — два важнейших литературоведческих понятия. Они применимы, в сущности, к любым природным или общественным явлениям. Однако в художественном творчестве понятия «содержание» и «форма» приобретают особый смысл и значение. **Содержание**, говоря в общем, это то, **о чем** повествуется в произведении, а **форма** — **как** это делается, какие художественные средства используются.

В философский и литературоведческий обиход категории «форма» и «содержание» были введены лишь в XIX веке. До этого произведение всегда рассматривалось в его целостности. И такой подход к художественному произведению был вполне оправдан, ибо в нем форма органически связана с содержанием и расчленить эти две его составляющие можно лишь чисто абстрактно.

Немецкие философы XIX века, прежде всего Гегель в своей «Эстетике», весьма детально исследовали сущность этих двух категорий. Гегель и другие мыслители концентрировали внимание, правда, больше на содержании, чем на форме его выражения. Да и само понятие «содержание» было введено в научный обиход Гегелем.

---

<sup>1</sup> Литературный энциклопедический словарь. С. 255.

Достаточно указать на те разделы «Эстетики» Гегеля, где он рассматривает содержание и форму лирических произведений. Философ убедительно показывает, что содержанием последних является «сама душа поэта, субъективность как таковая, так что дело в чувствующей душе, а не в том, о каком именно предмете идет речь». Анализируя же форму лирических произведений, Гегель во многом повторяет свои прежние мысли о содержании, добавляя к этому в основном лишь наблюдения над тем, что отличает лирику от эпоса. Подробно и конкретно проблема формы им не рассматривается. Этот акцент на содержании, который вел к некоторому перекосу в понимании художественного произведения, не остался незамеченным. И как реакция на него в XX столетии наметилась другая крайность — чрезмерный интерес к форме. Во многих странах, в том числе и в России, появились так называемые формалисты (1910—1920). Последние много сделали для понимания важности именно формальных сторон произведения, однако они часто грешили невниманием к его содержанию. Из верной посылки, гласящей, что изменение формы ведет к разрушению содержания произведения, они сделали поспешный вывод о том, что в последнем главенствует форма, а его содержание является сугубо «внутренним», поэтическим. Более того, появились утверждения, что наряду с «предметной» реальностью существует и «реальность поэтическая» (Ф. Уилдрайт). Этим самым кардинально менялось понимание сущности содержания и его отношения к форме. Если в XIX веке форма рассматривалась как нечто менее важное по сравнению с содержанием, то теперь наоборот — содержание стало пониматься в качестве «формального». Его связи с «внешним» миром обрывались. Американские «новые критики», в частности, отказались замечать в поэтических произведениях их эмоциональное «содержание» и отрицают хотя бы малейшую связь произведения с личностью его творца.

Обе эти крайности — чрезмерное внимание к содержанию или, наоборот, к форме — ведут к неверному пониманию произведения. Форма и содержание важны одинаково. И самое главное — они неотделимы друг от друга в каждом конкретном произведении. Это касается и поэзии, и прозы. У. Фолкнер, оправдывая сложность, неудобочитаемость своих романов, подчеркивал, что их форма — неизбежное следствие сложности содержания, что в другой форме это содержание выразить было бы невозможно. «Мы (я и Томас Вулф), — писал У. Фолкнер, — пытались втиснуть все, весь наш опыт буквально в каждый абзац, воплотить в нем любую деталь жизни в



каждый данный ее момент, пронизать ее лучами со всех сторон. Поэтому романы наши так неуклюжи, поэтому их так трудно читать. Не в том дело, что мы сознательно стремились сделать их неуклюжими, просто иначе не получалось».

Мысль Фолкнера о нерасчленимости содержания и формы, об их единстве разделяется и учеными. Так, В. Кожинов справедливо утверждает, что «форма есть не что иное, как содержание в его непосредственно воспринимаемом бытии, а содержание есть не что иное, как внутренний смысл данной формы. Отдельные стороны, уровни и элементы литературного произведения, имеющие формальный характер (стиль, жанр, композиция, речь художественная, ритм), содержательный (тема, фабула, конфликт, характеры и обстоятельства, идея художественная, тенденция) или содержательно-формальный (сюжет), выступают и как единые, целостные реальности формы и содержания».

Как видно из этого высказывания, в некоторых случаях бывает весьма трудно определить, формальным или содержательным является тот или другой элемент произведения. В этой связи обращают на себя внимание мысли одного из виднейших литературоведов и лингвистов XX века Р. Якобсона о «звуковом символизме» в поэзии. Не только слова, но и звуки в поэзии, их комбинации, считает Р. Якобсон, могут нести семантическую нагрузку, т. е. обладать содержательностью. Концепция «звукового символизма» очень важна для понимания специфики именно поэтической художественной формы и ее отношения к художественному содержанию. Дело в том, что поэтическая форма отличается особым богатством, обилием и тонкостью оттенков. Для выражения научной истины предпочтительна сухая форма выражения. В идеале это формула. В художественном же творчестве, особенно в поэзии, скорее наоборот — содержание выражается с помощью метафор, многозначных, часто весьма туманных символов, неожиданных ассоциаций, сравнений и т. п. Поэтому те, кто говорит о радикальном отличии языка поэзии от языка науки, имеют все основания для такого утверждения. Другое дело, что цели искусства и науки часто совпадают.

Следует различать художественную форму «вообще» (жанры, роды литературы и т. п.) и форму отдельного произведения. Общепринятые законы жанра, например, требуют соблюдения определенных требований формы. Уже Аристотель четко определил формальные требования того или другого жанра литературы. Начиная с эпохи романтизма, эти требования были ослаблены, хотя и не отпали совсем. Например, форма сонета, столь популярного в эпоху Возрождения, соблюдается и современными авторами.

Определенную историческую обусловленность испытывает и содержательная сторона литературы. Уже литература эпохи эллинизма (IV—I вв. до н. э.) по своему содержанию существенно отличается от древнегреческой литературы классического периода. Смена литературных эпох неизбежно влекла за собой изменения как в форме, так и в содержании художественного творчества. При этом часто обнаруживалась характерная деталь — новое содержание часто облекалось в старые художественные формы и наоборот. И в том, и в другом случае это было губительно для развития литературы. И, как правило, находилась гений, способный облечь новое содержание в соответствующие новые формы. Такими были, в частности, Байрон и Пушкин. Если же творец новых форм, выражавших новое содержание, не появлялся, то процветало эпигонство, тормозящее развитие литературы.

Однако следует иметь в виду, что в художественном творчестве новые формы годны чаще всего для выражения только нового содержания. Они не являются универсальными и не должны рассматриваться как лучшие по сравнению с прежними. Последние могли в свое время лучше всего соответствовать своему содержанию. В этом проявляется одна из характернейших особенностей художественного творчества, отличающая его от науки. В науке открытие нового чаще всего знаменует конец старого. Теория Коперника означала смерть учения Птолемея. Гениальные драмы Шекспира не «отменяли» гениальных трагедий Еврипида.

И еще один знаменательный момент в этой связи — свобода от норм, от жестких рамок и ограничений в отношении формы и содержания вовсе не гарантирует появления более совершенных произведений. Великие авторы древнегреческих трагедий творили в условиях жесточайшей нормативности как в смысле формы, так и содержания, но кто может сказать, что их трагедии уступают в чем-то драмам романтиков, отбросившим, как они говорили, «путы» классицизма, требования нормативности и пользовавшимся почти ничем не ограниченной свободой.

Специалистам, занимающимся исследованием художественной литературы, часто необходимо рассматривать лишь один из компонентов того единства, которое представляют собой форма и содержание. Выше было указано на опасность попыток чрезмерно акцентировать и преувеличивать роль каждого из них в отдельности. Только понимание их неразрывности и взаимопроникновения способствует взвешенному решению многочисленных проблем, порождаемых этими непростыми литературоведческими и философскими категориями.

## Глава V

### ТЕМА И ИДЕЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

**Идея** (греч. *idea* — первообраз, идеал, идея) — основная мысль произведения, выражающаяся посредством всей его образной системы. Именно способ выражения принципиально отличает идею художественного произведения от научной идеи. Идея художественного произведения неотделима от его образной системы, поэтому не так легко бывает найти ей адекватное абстрактное выражение, сформулировать ее в отрыве от художественного содержания произведения. Л. Толстой, подчеркивая неотделимость идеи от формы и содержания романа «Анна Каренина», писал: «Если бы я хотел сказать словами все то, что я имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман, тот самый, который я написал, сначала».

И еще одно отличие идеи художественного произведения от идеи научной. Последняя требует четкого обоснования и строгого, часто лабораторного, доказательства, подтверждения. Писатели, в отличие от ученых, не стремятся, как правило, к строгой доказательности, хотя у натуралистов, в частности у Э. Золя, такую тенденцию можно найти. Художнику слова достаточно поставить тот или другой волнующий общество вопрос. В самой этой постановке и может быть заключено основное идейное содержание произведения. Как отмечал А. Чехов, в таких произведениях, как «Анна Каренина» или «Евгений Онегин» не «решен» ни один вопрос, но тем не менее они пронизаны глубокими, общественно значимыми идеями, волнующими всех.

К понятию «идея произведения» близко и понятие «идейность». Последний термин в большей степени связан с позицией автора, с его отношением к изображаемому. Это отношение может быть различным, так же как и различными могут быть идеи, выражаемые автором. Позиция автора, его идеология определяются прежде всего эпохой, в которой он живет, присущими этому времени общественными взглядами, выражаемыми той или иной социальной группой. Для просветительской литературы XVIII века была характерна высокая идейность, обусловленная стремлением к переустройству общества на принципах разума, борьбой просветителей с пороками аристократии и верой в добродетель «третьего сословия». Одновременно развивалась и литература аристократическая, лишенная высокой гражданственности (литература «рококо»). Последнюю нельзя назвать «безыдейной», просто идеи, выра-

жаемые этим направлением, были идеи противоположного просветителям класса, класса, теряющего историческую перспективу и оптимизм. В силу этого идеи, выражаемые «прециозной» (изысканной, утонченной) аристократической литературой, были лишены большого социального звучания.

Идейность писателя не сводится только к тем мыслям, которые он вкладывает в свое создание. Важен и отбор материала, на котором базируется произведение, и определенного круга персонажей. Выбор героев, как правило, детерминирован соответствующими идейными установками автора. Например, русская «натуральная школа» 1840-х годов, исповедовавшая идеалы социального равенства, с сочувствием рисует жизнь обитателей городских «углов» — мелких чиновников, бедных мещан, дворников, кухарок и т. п. В советской литературе на первый план выходит «настоящий человек», озабоченный прежде всего интересами пролетариата, жертвующий личным во имя общегосударственного блага.

Чрезвычайно важной представляется проблема соотношения в произведении «идейности» и «художественности». Далекое не всегда даже выдающимся писателям удается воплотить идею произведения в совершенную художественную форму. Нередко художники слова в своем стремлении как можно более точно выразить волнующие их идеи сбиваются на публицистику, начинают «рассуждать», а не «изображать», что, в конечном счете, только ухудшает произведение. Примером такой ситуации может служить роман Р. Роллана «Очарованная душа», в котором высокохудожественные начальные главы контрастируют с последними, представляющими собой что-то вроде публицистических статей.

В таких случаях полнокровные художественные образы превращаются в схемы, в простые рупоры идей автора. К «прямому» выражению волнующих их идей прибегали даже такие величайшие художники слова, как Л. Толстой, хотя в его произведениях такому способу выражения отведено сравнительно мало места.

Обычно художественное произведение выражает главную идею и ряд второстепенных, связанных с побочными сюжетными линиями. Так, в знаменитой трагедии «Царь Эдип» Софокла наряду с основной идеей произведения, гласящей, что человек — игрушка в руках богов, в великолепном художественном воплощении проводятся идеи о притягательности и одновременно брэнности человеческой власти (конфликт Эдипа с Креонтом), о мудрой «слепоте» (диалог слепого Тиресия со зрячим телесно, но духовно слепым Эдипом) и целый ряд других. Характерно, что античные авторы даже самые глубокие мысли

стремились выразить только в художественной форме. А что касается мифа, то его художественность без остатка «поглощала» идею. Именно в этой связи многие теоретики говорят о том, что чем древнее произведение, тем оно художественнее. И это не потому, что древние создатели «мифов» были талантливее, а потому, что у них просто не было другого способа выражать свои идеи в силу неразвитости абстрактного мышления.

Говоря об идее произведения, о его идейном содержании, следует также иметь в виду, что оно не только создается автором, но может вноситься и читателем.

А. Франс говорил, что в каждую строку Гомера мы вносим свой смысл, отличный от того, который вкладывал в нее сам Гомер. К этому критики герменевтического направления добавляют, что восприятие одного и того же художественного произведения бывает различным в разные эпохи. Читатели каждого нового исторического периода обычно «вчитывают» в произведение господствующие идеи своего времени. И это действительно так. Разве не пытались в советское время наполнить роман «Евгений Онегин», исходя из доминирующей в то время «пролетарской» идеологии, тем, о чем и не помышлял Пушкин? В этом отношении особенно показательна интерпретация мифов. В них при желании можно найти любую современную идею от политической до психоаналитической. Не случайно З. Фрейд увидел в мифе об Эдипе подтверждение своей идеи об изначальном конфликте сына с отцом.

Возможность широкого толкования идейного содержания художественных произведений как раз и вызвана спецификой выражения этого содержания. Образное, художественное воплощение идеи не является таким точным, как научное. Это и открывает возможность весьма свободного толкования идеи произведения, равно как и возможность «вчитывания» в него тех идей, о которых и не помышлял автор.

Говоря о способах выражения идеи произведения, нельзя не упомянуть учения о пафосе. Известны слова В. Белинского о том, что «поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это — живая страсть, это — пафос». И поэтому идея произведения «является не отвлеченной мыслью, не мертвой формой, а живым созданием». Слова В. Белинского подтверждают то, о чем говорилось выше — идея в художественном произведении выражается специфическими средствами, она «живая», а не абстрактная, не «силлогизм». Это глубоко верно. Следует лишь уточнить, чем все же отличается идея от пафоса, ибо в формулировке Белинского такое различие не просматри-

вается. Пафос — это прежде всего страсть, и она связана с формой художественного выражения. В этой связи говорят о «патетических» и бесстрастных (у натуралистов) произведениях. Идея же, неразрывно связанная с пафосом, все же больше относится к тому, что называют содержанием произведения, в частности, говорят об «идейном содержании». Правда, это деление относительное. Идея и пафос сливаются воедино.

**Тема** (от греч. *thema*) — то, что кладется в основу, основная проблема и основной круг жизненных событий, изображенных писателем. Тема произведения неразрывно связана с его идеей. Отбор жизненного материала, постановка проблем, т. е. выбор темы, диктуются теми идеями, которые хотел бы выразить в произведении автор. В. Даль в «Толковом словаре» определил тему как «положение, задачу, о коей рассуждается или которую разъясняют». Этим определением подчеркивается то, что тема произведения — это прежде всего постановка проблемы, «задачи», а не просто те или другие события. Последние могут быть предметом изображения и определяться также в качестве сюжета произведения. Понимание «темы» главным образом как «проблемы» предполагает ее близость к понятию «идея произведения». Эта связь была отмечена Горьким, писавшим, что «тема — это идея, которая зародилась в опыте автора, подсказывается ему жизнью, но гнездится во вместилище его впечатлений еще неоформленно, и, требуя воплощения в образах, возбуждает в нем позыв к работе ее оформления». Проблемная направленность темы часто выражается в самом названии произведения, как это имеет место в романах «Что делать?» или «Кто виноват?». В то же время можно говорить чуть ли не о закономерности, заключающейся в том, что почти все литературные шедевры имеют подчеркнуто нейтральные названия, чаще всего повторяя имя героя: «Фауст», «Одиссея», «Гамлет», «Братья Карамазовы», «Дон Кихот» и т. д.

Подчеркивая тесную связь идеи и темы произведения, нередко говорят об «идейно-тематической целостности» или о его идейно-тематических особенностях. Подобное объединение двух различных, но тесно связанных меж собой понятий представляется вполне оправданным.

Наряду с термином «тема» нередко употребляется и близкий к нему по смыслу — «**тематика**», что подразумевает наличие в произведении не только главной темы, но и различных побочных тематических линий. Чем масштабнее произведение, чем шире в нем охват жизненного материала и сложнее идейная основа, тем больше таких тематических линий. Основная

тема в романе И. Гончарова «Обрыв» — повествование о драматизме поиска своего пути в современном обществе (линия Веры) и «обрыв», которым заканчиваются подобные попытки. Вторая тема романа — дворянский дилетантизм и его губительное воздействие на творчество (линия Райского).

Тема произведения может быть как общественно значимой — именно такова была тема «Обрыва» для 1860-х годов, — так и незначительной, в связи с чем иной раз говорится о «мелкотемье» того или иного автора. Однако следует иметь в виду, что некоторые жанры по самой своей природе предполагают «мелкотемье», т. е. отсутствие общественно значимых тем. Такова, в частности, интимная лирика, к которой понятие «мелкотемье» неприменимо в качестве оценочного. Для крупных же произведений удачный выбор темы является одним из главных условий успеха. Это хорошо видно на примере романа А. Рыбакова «Дети Арбата», небывалый читательский успех которого обеспечила прежде всего острая для второй половины 1980-х годов тема разоблачения сталинизма.

## Глава VI

### СЮЖЕТ И ФАБУЛА. КОМПОЗИЦИЯ

**Сюжет** (франц. *sujet* — предмет, содержание) — совокупность происшествий, ход событий в повествовательных и драматических (иногда и в лирических) произведениях.

Сюжет основывается на **конфликте** (лат. *conflictus* — столкновение) между действующими лицами. В столкновении желаний, интересов героев раскрываются их характеры, психология. Вне конфликта сюжет не развивается, и тогда, как это наблюдается в лирике, центр тяжести переносится на изображение и анализ чувств.

Однако в литературе XX века универсальность конфликта как движущей пружины сюжета поколеблена. «Так, жанр идиллии не знает конфликта, во всяком случае, в привычном смысле. Б. Шоу писал о том, что в основе современной драмы должна лежать «дискуссия». Ее нельзя свести к конфликту. Получившие развитие в XX веке философия и эстетика, основанные на понятии «диалог»... также демонстрируют излишнюю прямолинейность традиционных представлений о всеобщности конфликта»<sup>1</sup>. Поскольку в настоящей работе в основном

<sup>1</sup> Современный словарь-справочник по литературе. М., 1999. С. 232.

рассматриваются произведения классиков, необходимо охарактеризовать сюжет в его традиционном понимании.

Сам термин «сюжет» впервые введен в обиход в XVII веке классицистами П. Корнелем и Н. Буало, но уже Аристотель уделил этому понятию внимание. То, что теперь именуется «сюжетом», Аристотель именовал «сказанием» (*mythos*). При этом он подчеркивал, что именно изображаемые события, т. е. сюжет, а не характеры, составляют основу трагедии. «Трагедия, — утверждает он, — есть подражание действию», а «само подражание действию есть сказание... Сказанием я называю сочетание событий». И далее: «Стало быть, начало и как бы душа трагедии — сказание, и только во вторую очередь — характеры».

Древнеримские писатели ввели в обиход термин «**фабула**» (*fabula* — рассказ, басня), также имея в виду ход событий, изображенных в художественном произведении.

Употребление различных обозначений одного и того же понятия привело к некоторой терминологической путанице. Иногда сюжет и фабула рассматриваются как синонимичные понятия. В других же случаях сюжетом называют весь ход событий, а фабулой лишь основной конфликт или центральную интригу действия.

Проблема соотношения понятий «сюжет» и «фабула» подробно рассмотрена в работах Г. Пospelова. «Сюжетом» Пospelов называет «сами события», а «фабулой» — «повествование о событиях». При таком понимании представляется возможным четко определить разницу между этими двумя терминами. Фабула может отличаться от сюжета: во-первых, порядком повествования, т. е. события (сюжет) могут быть рассказаны не в хронологическом порядке, а с перестановками, пропусками. Именно так изложены события в романе М. Лермонтова «Герой нашего времени». Во-вторых, различие может определяться «мотивировкой повествования» (рассказ о событиях может быть дан в форме письма, дневника или в форме воспоминания). Наконец, отличие связано с «субъектом повествования» — повествование может вестись от имени героя или от имени автора.

Таким образом, в теории Г. Пospelова сюжет, понимаемый как «сами события», предстает как нечто стабильное, хронологически зафиксированное, тогда как «рассказ о событиях» (фабула) может вестись различными лицами, в различной форме и с нарушением хронологии. Из этого следует, что в некоторых произведениях «сюжет» и «фабула» могут практически совпадать. В других же, где автор прибегает к различным «фабульным приемам», они существенно отличаются друг от друга.



Следует иметь в виду, что в 1920-х годах представители так называемой русской «формальной школы» предложили свое понимание соотношения «фабулы» и «сюжета». Оно соответствует рассмотренной теории Пospelова с точностью «до наоборот». Они стали именовать «фабулой» события в жизни персонажа, а «сюжетом» то, как рассказано о них в произведении. Однако более традиционной и чаще используемой является та трактовка этих терминов, которую дает Г. Пospelов.

Большой вклад в разработку теории сюжета внес академик А. Н. Веселовский. В работе «Поэтика сюжетов» (1906), вошедшей в его знаменитую «Историческую поэтику», он выдвинул и детально разработал понятие «мотив». «Под «мотивом», — писал Веселовский, — я разумею формулу, отвечающую... на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными, или повторяющиеся впечатления действительности. Признак мотива — его образный одночленный схематизм; таковы неразложимые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает (затмение), молния — огонь сносит с неба птица и т. д.»<sup>1</sup>. Мотив определяется Веселовским в качестве простейшей повествовательной единицы, аналогичной понятию «клетка» в биологии или понятию «элемент» в таблице Менделеева. Комбинации простейших мотивов образуют то, что именуется сюжетом. На первобытном уровне человеческое сознание продуцирует мотивы, которые затем соединяются в сюжеты-темы. Мотив, таким образом, — древнейшая первобытная форма художественного сознания. В этой связи А. Веселовский говорит даже о «палеонтологии мотивов».

Выдающийся ученый ставил перед собой грандиозную задачу — выявив основные мотивы, проследить затем все их комбинации, т. е. сюжеты, которые представлены в дальнейшем словесном творчестве человечества. При этом Веселовский склонялся к мысли, что последующие поколения только комбинируют завещанные им предыдущей эпохой мотивы и образы, «обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых».

Эти мысли Веселовского о сюжете и о сюжетосложении будут позже, уже в XX веке, развиты представителями различных критических школ. Так, К. Юнг и Г. Мэррей будут разрабатывать теорию «бессознательной» передачи сюжетов и образов (архетипов) из поколения в поколение. У. Шекспир, по

<sup>1</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 494.

утверждению английского ученого Г. Мэррея, «ничего не зная» об «Орестее» Эсхила и о мифе об Оресте, воспроизвел в трагедии «Гамлет» основной ход событий, т. е. сюжет древнего мифа, а самого Гамлета сделал почти точной копией Ореста.

Проблема сюжетосложения станет одной из важнейших и в литературоведческом структурализме. Так, В. Пропп, идя по стопам Веселовского, в своей книге «Морфология сказки» (1928) выделил в русской волшебной сказке несколько десятков мотивов, первичных сюжетов, которые являются ее структурной основой.

Французские структуралисты создали целую науку о сюжетосложении, сводя все литературные сюжеты в целом к слишком общим категориям, мало что добавляющим к пониманию своеобразия художественных произведений.

Как уже отмечалось, сюжет не является обязательным для всех литературных произведений. В лирических стихах он чаще всего отсутствует, поскольку в них выражаются чувства поэта, а не события. Конечно, и в поэзии могут изображаться драматические события («Руслан и Людмила» А. Пушкина, «Василий Теркин» А. Твардовского, баллады В. Жуковского). Порой сюжет может отсутствовать и в прозаических произведениях (поэма в прозе М. Пришвина «Фацелия»).

Сюжет состоит из следующих основных элементов: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка.

**Экспозиция** (лат. *expositio* — объяснение, изложение) — элемент сюжета, содержащий описание жизни героев до того, как они начнут действовать в произведении. Экспозиция может быть как краткой, так и очень подробной, состоящей из нескольких глав, как это имеет место, например, в романе И. Гончарова «Обломов». Если экспозиция стоит в начале произведения, она называется «прямой». Существует и так называемая «задержанная» экспозиция, которая помещается уже после начала действия. Следует отметить, что для современной литературы наличие экспозиции не слишком показательно: во второй половине XX века редко кто из писателей пользуется развернутыми описаниями, предваряющими действие.

**Завязка** — исходный эпизод сюжета. Обычно завязка появляется в начале произведения, хотя порой возникает и в середине него и даже в конце. Так, о решении Чичикова купить мертвые души мы узнаем уже в конце «Мертвых душ».

Завязка может быть подготовлена экспозицией. В этом случае повествование характеризуется последовательностью и мотивированностью. Однако нередко произведение начинается с немотивированной, внезапной завязки, придающей действию

остроту и загадочность. Примером такой завязки может служить начало романа Н. Чернышевского «Что делать?». На интригующей завязке, как правило, строятся детективные романы и повести.

В объемных многоплановых произведениях (например, в романе Л. Толстого «Анна Каренина») возможно наличие нескольких завязок, начинающих ту или иную сюжетную линию.

**Развитию действия** способствуют дальнейшие действия героев. В рассказе А. Чехова «Смерть чиновника» это мучительные сомнения и неоднократные визиты Червякова к генералу, на которого он нечаянно чихнул в театре. Развитие действия подготавливает его кульминацию.

**Кульминация** (от лат. *culmen* — вершина) — момент наивысшего напряжения действия в произведении. В момент кульминации конфликт достигает наибольшей остроты и приводит к столкновению героев. Наиболее наглядно кульминация проявляется в драматургии. Такова сцена «мышеловки» в трагедии Шекспира «Гамлет», когда герой разоблачает убийцу своего отца. После кульминации действие начинает двигаться к развязке.

**Развязка** — завершающая часть сюжета, финал действия. В развязке разрешается конфликт, добавляются последние штрихи к психологическому портрету героев (мужество Эдипа и Антигоны в трагедии Софокла, благородство Гамлета). Развязка мотивируется всем ходом событий. Но так было не всегда. В античных трагедиях разрешение противоречий зачастую определялось вмешательством богов. Своего рода общим местом в древнегреческих трагедиях являлось появление какого-либо бога, спускавшегося сверху на особой театральной машине. Бог этот и разрешал все коллизии. Благодаря этому впоследствии возник термин *Deus ex machina* (бог из машины), при помощи которого обозначалось внезапное, логически необъяснимое решение конфликта. Случайная, неожиданная развязка порой встречается и в литературе нового времени («Метель» Пушкина).

Развязка, будучи заключительной частью сюжета, вовсе не обязательно должна быть последней в цепи сюжетных элементов. Нередко произведение начинается с развязки (убийство в детективе), а затем развертывается повествование о предшествующих событиях.

Существует еще и ряд вспомогательных элементов сюжета. Первым среди них следует считать **пролог** (греч. *prologos* — предисловие) — повествование, обычно краткое, не связанное непосредственно с событиями, которые определяют движение сюжета, и дающее представление о предшествующей жизни

персонажей. Пролог был почти обязателен в античной, средневековой и ренессансной драматургии. Впоследствии он употреблялся сравнительно редко (пролог в «Руслане и Людмиле» А. Пушкина). Пролог всегда находится в начале произведения.

Ближе к прологу **предыстория** (калька с нем. *Vorgeschichte*). Как и пролог, предыстория дает сведения о свершившемся прежде, чем начал разворачиваться данный сюжет, но предыстория может располагаться в любом месте произведения — в середине, ближе в конце (рассказ о юности Чичикова и его «подвигах» на службе в «Мертвых душах» Н. Гоголя).

К внесюжетным элементам относится и **авторское отступление**, в котором писатель выражает свое отношение к какому-либо герою или проблеме (размышления автора об огромных возможностях русского народа и о двух типах писателей в «Мертвых душах»). В том же ряду стоит и **вставная новелла** (итал. *novella* — новость) — краткий рассказ с самостоятельным сюжетом, на первый взгляд не имеющий непосредственного отношения к происходящему в произведении, но на самом деле помогающий его осмыслению. Такова сказка о вороне и орле, которую Пугачев поведал Гриневу («Капитанская дочка» А. Пушкина), таковы бесчисленные истории, которые Швейк вспоминает по любому поводу («Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека). Как и предыстория, авторское отступление и вставная новелла не имеют жестко фиксированного местоположения в произведении.

Последний из внесюжетных элементов — **эпилог** (от греч. *epi* — после, *lógos* — слово, букв. — послесловие). В эпилоге содержатся сведения о дальнейшей судьбе героев, после разрешения основного конфликта произведения. Эпилог, как и пролог, был показателен для древнегреческой драмы, однако он иногда встречается и в литературе нового времени («Отцы и дети» И. Тургенева, «Война и мир» Л. Толстого, «Униженные и оскорбленные» Ф. Достоевского).

Использование основных сюжетных компонентов и внесюжетных элементов зависит прежде всего от авторского замысла, хотя в известной мере это определяется и временем, в котором существует писатель, и литературной практикой эпохи. В современной литературе мы не найдем ни развернутых экспозиций, ни прологов, ни эпилогов, да и сам сюжет зачастую едва прочерчен, а то и вовсе отсутствует.

Но существование художественного произведения невозможно без продуманной организации его составляющих — композиции. **Композиция** (лат. *compositio* — соединение, со-

ставление, связь) — ответственность, взаимосвязь всех составляющих произведение частей, эпизодов, образов. Композиция произведения во многом определяет характер и силу воздействия произведения на читателя, слушателя, зрителя.

Искусство композиции один из непререкаемых компонентов художественного таланта, причем знание законов композиции, детально разработанных современным литературоведением, не служит гарантом создания совершенных произведений. В эпоху Гомера не было ни такой науки, ни даже понятия «композиция», что не помешало слепому рапсоду создать гениальные произведения, поражающие не только грандиозностью описанных событий и красотой поэтического языка, но и совершенством композиции. В «Илиаде», например, не пересказываются хронологически многочисленные события десятилетней войны под Троей. Гомер выбирает лишь несколько дней и несколько наиболее ярких эпизодов. Более того, почти все эти события поэт группирует в основном вокруг одного момента, с которого и начинается поэма. Это ссора Ахиллеса с Агамемноном. Умение не просто соединить эпизоды, но сконцентрировать действия вокруг наиболее композиционно значимого — одно из высших достоинств «Илиады».

Композиция «Одиссеи» также поражает своей продуманностью. И здесь Гомер снова уклоняется от строгой хронологии. О начале приключений Одиссея мы начинаем узнавать лишь при чтении IX главы поэмы.

Пример Гомера свидетельствует, во-первых, о том, что композиционный талант может быть дан поэту от природы, будучи результатом скорее художественной интуиции, чем выучки. Во-вторых, очевидно, что композиция — один из основных признаков именно художественного произведения и что она обладает определенной содержательной самостоятельностью, углубляя смысл повествования, придавая ему бóльшую силу художественного воздействия.

О связи композиции и содержания произведения очень верно сказал Л. Толстой, подчеркнувший, что иногда «нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить на другое, не нарушив значение всего произведения».

Уже в классический период древнегреческой литературы проблеме композиции посвящались теоретические работы. Аристотель выдвинул знаменитое требование «соразмерности». И не только по отношению к трагедии, но по отношению ко всему («прекрасному», а значит, и к словесному творчеству, подчеркивая, что «прекрасное состоит в величии и порядке», а также в со-

размерности своих частей. В этой связи он похвалил Гомера, который «сложил «Одиссею» равно, как и «Илиаду», вокруг одного действия», являющегося композиционным центром его поэм.

Аристотель, а также теоретики классицизма (Буало) считали необходимым следовать четко установленным нормам и правилам компоновки художественных произведений. Например, драма должна была состоять из пяти актов. Составляющие античную трагедию и комедию части также были строго фиксированными. Трагедия, например, содержала следующие композиционные элементы — пролог, парод (первое выступление хора), эпизодии (диалоги), стасимы (песни хора в неподвижном состоянии) и эксод (завершающая песня).

Фиксированность частей драмы предполагала определенную механистичность ее написания. Аристотель, как мы знаем, не связывал создание художественных произведений с «бог вдохновением» и приравнивал поэта к ремесленнику. Поэт просто должен овладеть основами своей профессии, в том числе и мастерством композиции. Таким образом, творческая личность у Аристотеля откровенно принижалась.

В эпоху романтизма, провозгласившего полную свободу художника от всех норм и правил, авторы уже не были стеснены жесткими требованиями в отношении композиции произведений, фиксированность компоновки произведения была отвергнута. Началось смешение жанров и эксперименты в области формы. Исчезало то, что Гораций называл «прелестью порядка». Главным, особенно в поэзии, становилось самовыражение автора, творца, что вело к снятию всех классицистических запретов в отношении формы построения произведения, его композиции.

Эксперименты с композицией романа начали еще сентименталисты. До них излюбленным методом построения повествования в эпоху Возрождения был принцип «нитки с бусами», т. е. составление произведения из ряда новелл. Таковы произведения Дж. Боккаччо, Дж. Чосера и других авторов XIV—XV веков. У Чосера в основу композиции его «Кентерберийских рассказов» (1380-е гг.) положена еще и тема «большой дороги», на которой сталкиваются меж собой персонажи самых различных званий и состояний. Эта тема и основанная на ней композиция будет многократно использоваться и просветителями XVIII века. Достаточно вспомнить роман Г. Филдинга «История Тома Джонса, найденыша» (1749). Другим моментом, на котором держалась композиция просветительского романа, была биография героя. Позднее к этому же приему нередко прибегал и Ч. Диккенс. Этот принцип построения романа в комплексе с другими сохранился в реалистической литературе на протяжении XIX и XX веков.

Однако уже у сентименталистов можно встретить и иной метод компоновки романа. Так, в романе Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1767) стержнем композиции являются не хронологически выстроенные события, а «мнение» центрального героя. Хронология в романе нарушается, что позволяет автору делать различные отступления, давать вставные эпизоды, описывать душевное состояние действующих лиц. Тема «большой дороги» здесь служит лишь отправной точкой для «путешествия» в заповедную «страну психологии» персонажа.

Подобная свободная композиция будет позднее широко использоваться в литературе. Яркий пример тому — композиция лироэпической поэмы Дж. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1818). И здесь просветительская тема «большой дороги» постоянно прерывается лирическими отступлениями, анализом психологического состояния героя.

Подчеркивая новаторство Байрона в области формы, композиции произведений, их романтическую свободу построения, Пушкин писал: «Байрон мало заботился о планах своих произведений или даже вовсе не думал о них: несколько идей, слабо между собой связанных, были ему достаточны для сей бездны мыслей, чувств и картин».

Начинавшиеся с эпохи сентиментализма и романтизма активные эксперименты с формой, в том числе и с композицией произведений, достигли апогея в XX веке, когда были теоретически обоснованы и использовались на практике различные методы построения художественного произведения. Значительное влияние на композицию современного романа оказала, в частности, теория «точек зрения», разработанная американским писателем конца XIX века Генри Джеймсом. Одно и то же событие романисты, вслед за Г. Джеймсом, стали подавать через восприятие различных героев. Особенно ярким примером такой композиции служат романы У. Фолкнера, в частности «Шум и ярость» (1929). В XX веке стал широко применяться метод кинематографического или калейдоскопического построения художественных произведений, при котором изображаемые эпизоды, часто сменяя друг друга, происходят в разных местах и в разное время. Так, Э. Хемингуэй в цикле рассказов «В наше время» легко переносит читателя из Европы в Америку, изображая мало или вообще не связанные между собой события.

Заметно повлияла на компоновку современных романов и теория «потока сознания» Уильяма Джеймса. Представители так называемой «литературы потока сознания» (М. Пруст,

В. Вулф, Дж. Джойс и др.) ставили в центр изображения сознание главного героя. Все внешние события рассматривались через призму этого сознания. Естественно, что это радикально влияло на композицию произведения.

Что касается драмы, то после разрушения романтиками ее канонической формы она также претерпела радикальные изменения, касающиеся и композиции. Модная в XX веке так называемая «драма абсурда» (С. Беккет, Э. Ионеско, Г. Пинтер и др.), тяготея к психоанализу и философии экзистенциализма, концентрирует внимание на «расщепленном» сознании героев. «Абсурдные» события — лишь материал для столь же абсурдного их осмысления действующими лицами драмы.

Композиция произведения самым тесным образом связана с проблемой художественного времени. Как уже сказано, просветители предпочитали линейную хронологию, сохранившуюся во многих произведениях вплоть до нашего времени. Вместе с тем уже в конце XIX века, и особенно в XX столетии, начались эксперименты с художественным временем. Они основывались на новейших концепциях времени, выдвинутых вначале А. Эйнштейном, а затем психологами и мифологами.

«Мифологическое» время не линейно, а циклично и движется по замкнутому кругу. В терминологии мифологов это называется «возвращением времен». Разумеется, речь идет не о физическом, а «психологическом» времени, т. е. о его восприятии людьми мифопоэтической эпохи. Подобное толкование времени возникает у писателей глубинно психологической ориентации, в частности у М. Пруста. Герои цикла его романов «В поисках утраченного времени» (1913—1925) воспринимают время как категорию глубоко личностную, психологическую. В этом качестве время может течь в различных направлениях, быть «памятью боков и плеч», может даже вообще исчезать. Один из героев Пруста говорит: «Иной раз, едва лишь гасла свеча, глаза мои закрывались так быстро, что я не успевал сказать себе: «я засыпаю». А через полчаса просыпался от мысли, что пора спать...» Большой частью в романе Пруста время движется в обратном направлении, порой вообще застывает. Таким образом, время, как и многое другое в литературе XX века, стало объектом экспериментов, которые заметно отражаются и на композиции произведения.

Если Гомер строил свои произведения вокруг одного действия, то современные авторы под влиянием теорий «потока сознания», психоанализа, экзистенциализма и других чаще всего — на основе одного рефлектирующего сознания, а порой



и «бессознательного». Действие как таковое при этом может вообще отсутствовать. Акцент на рефлектирующем сознании бездействующего, зачастую абсурдного «героя» привел, в частности, к исчезновению в европейской драматургии трагедии как высокого жанра, к замене ее абсурдистской драмой, композиция которой весьма хаотична, поскольку действия в ней нет, герои статичны, а время «стоит». Образцом такой пьесы в чистом виде является «В ожидании Годо» С. Беккета (1952).

Модернистский и особенно постмодернистский роман также характеризуется исчезновением «героя» и сумбурным, часто абсурдным построением, что позволяет говорить о гибели современной литературы. Одна из причин ее гибели в том, что современными литературными экспериментаторами отброшены все традиционные нормы и правила композиции. Отсюда «антидрама», «антироман», «антигерой» и «антилитература» вообще, т. е. «литература, убивающая самую себя».

Такой вывод, несмотря на известное его обоснование (см., например, книгу Дж. Грэффа «Литература против самой себя», 1979), является все же поспешным и чересчур пессимистичным, хотя бы потому, что наряду с бесчисленными экспериментами с формой и содержанием произведений продолжают существовать и традиционные методы их построения. Кроме того, очевидно, что далеко не все эксперименты с формой и, в частности, с композицией были разрушительны и бесплодны.

## Глава VII

### ПОНЯТИЕ О ПАФОСЕ

**Пафос** (греч. *pathos* — страсть, воодушевление, страдание) обозначает то, что принято называть душой произведения. Другими словами, это — чувство, страсть, которые вложил в свое создание автор и которыми он хотел бы воодушевить читателя. Если целью научного текста является прежде всего передача определенной информации, то для художественного произведения важнее зазечь, «заразить» читателя авторскими эмоциями.

В зависимости от времени в термин «пафос» вкладывались различные значения. Первыми стали употреблять этот термин античные риторы, а из риторики он перешел и в поэтику. Аристотель в своей «Риторике» считал, что хорошо построенная речь должна быть «патетической». Вместе с тем он осуждал чрезмерную эмоциональность, призывая оратора быть «ровным» и «не идти на поводу у страсти».

В эпоху романтизма это аристотелевское положение было отвергнуто. Культивируя именно страсти, романтики видели достоинство литературы как раз в изображении бурных страстей.

В русском литературоведении большое распространение имела теория пафоса, разработанная В. Белинским. Хотя критик резко осуждал биографический метод Ш. Сент-Бёва с его копанием в подробностях жизни писателя, он все же соглашался с тем, что «источник творческой деятельности человека есть его дух, выражающийся в его личности». При этом Белинский симпатизировал тому духу личности, который прославляли романтики, — пламенному, страстному, противостоящему холодной рассудочности классицизма, несмотря на то что и классицизм и романтизм в целом он решительно отвергал. «Искусство, — писал Белинский, — не допускает к себе отвлеченных философских, а тем менее рассудочных идей: оно допускает только идеи поэтические; а поэтическая идея это не силлогизм, не догмат, не правило, это — живая страсть, это — пафос».

Белинский подробно разъяснил различие, существующее между пафосом и страстью. В страсти, по его мнению, «много чисто чувственного, кровного, нервического, земного», тогда как «под «пафосом» разумеется тоже страсть, и притом соединенная с волнением в крови, с потрясением всей нервной системы, как и всякая другая страсть; но пафос есть страсть, возжигаемая в душе человека идеею и всегда стремящаяся к идее, следовательно, страсть чисто духовная, нравственная, небесная».

Пафос здесь понимается как неразрывное единство мысли и чувства. Подобное единство возникает лишь в подлинном искусстве. Таким образом, истинный пафос (а он порой может оказаться и ложным) становится показателем и критерием ценности художественного произведения.

В западноевропейской эстетике разработкой теории пафоса занимались Ф. Шиллер, П. Рюдер, Г. Гегель. Последний называл пафосом «разумное содержание, которое присутствует в человеческом «я», наполняя и проникая собою всю душу». Высказывалась мысль (И. Винкельман) о том, что пафос может быть связан со страданием. Ф. Шиллер в этой связи говорил о пафосе трагического героя, страдающего, но борющегося с этим страданием.

Гегель, размышляя над сущностью пафоса, говорил о благородных и «диких» страстях. Искусство, считал философ, призвано облагородить эти «дикие» страсти. «...Дикость и необузданную силу страсти, — писал Гегель, — искусство смягча-

ет уже тем, что оно доводит до сознания все то, что человек чувствует и совершает в таком состоянии».

Здесь речь идет об этическом аспекте пафоса. В самом деле, накал страсти, вложенной в произведение и способной зажечь читателя, не всегда может служить критерием истинной ценности данного произведения. Не напрасно Платон так боялся «одержимости» поэтов и «яростного» элемента в их творениях, ведь страстной может быть и защита антигуманных (расистских, например) идеалов.

Каждое подлинно художественное произведение имеет свой пафос. Вместе с тем и все творчество того или другого автора отмечено единым, главенствующим пафосом. Более того, доминирующим пафосом могут характеризоваться целые эпохи в искусстве. Так, можно говорить о революционном пафосе литературы переломных эпох, в частности, русской и советской литературы первой трети XX века. Революционный пафос определяет тональность поэзии Маяковского и многих других его современников.

Как уже отмечалось, пафос может быть истинным и ложным. Под последним обычно разумеется выспренность, пустая риторичность произведения, идея которого ложна или выражается автором не от чистого сердца, а «по заказу». Но даже и то, что у поэта было одухотворено искренним пафосом, может восприниматься определенным разрядом читателей в качестве ложного и вредного. Именно так рассматривались произведения революционных «красных» писателей читателями-эмигрантами. И наоборот, пафос отрицания и обличения советского строя, господствовавший в литературе русской эмиграции, расценивался в «красной» России как ложный.

Итак, в понятие «пафос» в различные эпохи вкладывался неодинаковый смысл, хотя в своем большинстве литературоведы исходят в своем определении пафоса из мысли Белинского, считавшего, что пафос — это «духовная» страсть, доминирующая в произведении. При этом современные исследователи (Г. Поспелов) различают несколько видов пафоса.

**Пафос героический** — «воплощение в действиях отдельной личности, при всей ограниченности ее сил, великих национально-прогрессивных стремлений...» (пафос античных мифов и легенд, средневековой рыцарской и богатырской поэзии и т. д.)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Поспелова. 3-е изд., испр. и доп. М., 1988. С. 114.

**Пафос драматический**, возникающий в произведении под воздействием внешних сил и обстоятельств, угрожающих желаниям и стремлениям персонажей и даже их жизни («Бесприданница» А. Островского, «Анна Каренина» Л. Толстого).

**Пафос трагический** состоит в изображении неразрешимых противоречий между требованиями жизни и невозможностью их осуществления. «Трагическое, — писал Белинский, — заключается в столкновении естественного влечения сердца с идеею долга, в проистекающей из того борьбе и, наконец, победе или падении» («Гамлет» У. Шекспира, «Доктор Живаго» Б. Пастернака).

**Пафос сатирический** одухотворяет произведения, в которых строй жизни и человеческие характеры являются предметом негодующе насмешливого освещения. Таковы «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, «История одного города» М. Салтыкова-Щедрина. В тех случаях, когда автор сознает несовершенство жизни и человеческих возможностей, однако не бичует их, не негодует, а смеется над своими героями и даже жалеет их, мы имеем дело с пафосом юмористическим или комическим. Комическим пафосом проникнуты «Посмертные записки Пиквикского клуба» Ч. Диккенса, рассказы А. Чехова «Смерть чиновника» и А. Аверченко «Крыса на подносе».

**Сентиментальный пафос**, свойственный прежде всего литературному направлению XVIII века, состоит в «душевной умиленности, вызванной осознанием нравственных достоинств в характерах людей, социально униженных или связанных с безнравственной привилегированной средой»<sup>1</sup>. В качестве примеров произведений такого рода наиболее показательны «Юлия, или Новая Элоиза» Ж. Ж. Руссо, «Страдания юного Вертера» И. В. Гёте, «Бедная Лиза» Н. Карамзина. В основном гипертрофированная чувствительность как определяющий фактор сентиментального пафоса к началу XIX столетия в литературе постепенно исчезает. Вместе с тем чувствительно-умиленное отношение автора к своим героям в той или иной мере никогда не пропадает в искусстве слова. Писатели всегда жалели и будут жалеть отдельных своих героев («Бедные люди» Ф. Достоевского, «Мороз, Красный нос» Н. Некрасова, «Матренин двор» А. Солженицына, некоторые произведения К. Паустовского, В. Белова и др.).

**Романтический пафос** передает рефлективную душевную восторженность, которая возникает в результате выявления некоего возвышенного начала и стремления обозначить его

<sup>1</sup> Введение в литературоведение. С. 137.

черты (Байрон, Гофман, Жуковский, ранний Пушкин). И романтический пафос, появившийся в начале XIX века, пережил эпоху романтизма и нередко присутствует в литературе XX века. Например, романтическим пафосом проникнута повесть А. Грина «Алые паруса», некоторые повести Ч. Айтматова и Б. Васильева.

В последние годы понятие о пафосе в литературоведении почти вышло из употребления. Причина этого не только в изменении литературной «моды». Важнее другое: наш век чуждается открытого проявления чувств, недаром уже давно и в русской, и в зарубежной литературе центральным героем стала рефлектирующая личность, далекая и от героизма, и от романтизма, если и обнаруживающая какие-либо эмоции, то, как правило, замаскированные иронией.

## Глава VIII

### ЛИТЕРАТУРНЫЕ РОДЫ И ВИДЫ

В древнейшие времена искусство носило синкретический (греч. *synkrētismos* — соединение) характер. Музыка, танец и поэзия (песня или просто ритмические звуки и телодвижения) не существовали по отдельности. Постепенно каждая из этих категорий первобытного искусства обособилась. Так возникли различные области искусства, причем внутри каждой из них также происходило дальнейшее размежевание. Внутри литературы определились три самостоятельных раздела или рода — эпос, лирика и драма.

Каждый из родов соответствует определенной функции поэтического слова и разрабатывает ее художественную специфику.

**Эпос** (греч. *épos* — слово, речь, рассказ) — зародившаяся в глубокой древности эпическая форма поэзии представляет собой повествование о важном для всего племени или народа событии. Повествование это могло быть как стихотворным, так и прозаическим. В эпосе события предстают как бы не зависящими от рассказчика, который стремится к максимальной объективности изображения и словно отсутствует в произведении. Только в XVIII—XX веках автор перестает скрывать свое присутствие и начнет напрямую обращаться к читателю. Со временем формы и функции эпоса усложняются и развиваются.

В эпосе начинают использоваться разнообразные способы передачи событий. Вначале это, как уже отмечалось, был без-

личный рассказ, в котором подробно описывался внешний вид действующих лиц и предметов, их окружающих. Персонажи в эпосе прибегают к монологам и диалогам; повествование обычно ведется в прошедшем времени. В эпосе нового времени автор уже становится участником и режиссером событий, причем при их изображении употребляются все временные формы.

**Лирика** (греч. *lyricós* — поющее под звуки лиры) определялась Аристотелем как повествование, в котором «подражающий остается самим собой, не изменяя своего лица». Другими словами, лирика передает внутренний мир личности, отражает ее эмоции.

**Драма** (греч. *dráma* — действие). Драма предназначается для постановки на сцене и основана на действии, направленном на разрешение какого-либо конфликта. Происходящее в драме воспринимается как совершающееся в настоящий момент, хотя события, воспроизводящиеся в драме, могут быть отнесены к прошлому или будущему. В отличие от эпоса и лирики драма оперирует только собственной речью персонажей (монологи и диалоги). Если эпос и лирика имеют внутреннее членение на отдельные эпизоды (главы, строфы) и членение это в значительной мере произвольно (главы могут быть пространными и краткими), то в драме такое членение обусловлено более жестко. Для удобства зрителей и концентрации сил актеров драма обычно делится на равные по объему акты или действия с паузами (антрактами) между ними.

Литературные роды в силу давней традиции тяготеют к синтезу между собой и другими видами искусства. Так, для эпоса показателен союз с живописью и графикой (античные фрески и изображения на бытовой утвари, как правило, иллюстрируют важнейшие события эпоса, а книга впоследствии обрастает «картинками»). Лирика же, особенно на ранних стадиях развития, была неотделима от музыки. И ныне некоторые разновидности лирики напрямую связаны с пением и музыкальным сопровождением. Драма первоначально была близка к пантомиме (греч. *pantomimos* — подражающий всему) — сольному драматизированному танцу, а впоследствии обрела и словесное выражение. Находят применение в драме и изобразительное искусство (декорации) и музыка (водевиль, опера).

Литературные роды также имеют тенденцию к взаимопроникновению. В эпосе встречаются элементы драмы и лирики, в лирике — эпоса и т. д.

Традиция родового членения, заложенная Аристотелем, была канонизирована в эпоху классицизма и стала общеупо-

требительной вплоть до настоящего времени. Вместе с тем ряд литературоведов, особенно зарубежных, предлагают отказаться от этой классификации как непригодной для постижения всех возможностей, неповторимых в своем качестве художественных произведений.

Тем не менее в практике литературоведения понятие **рода** существует как эстетическая категория и предполагает включение в его сферу широкого круга произведений, объединенных сходными признаками. Поскольку каждое отдельное произведение отличается от другого, несмотря на ряд общих черт, возникает необходимость в уточнении формулировки его особенностей. Таким образом, появляется потребность более мелко деления разновидностей художественного произведения — и в обиход вводится понятие **вида**. Следует подчеркнуть, что абсолютно четкая терминология в литературоведении до сих пор отсутствует. Так, многие исследователи наряду с термином «род» используют и «**жанр**» (франц. *genre* — род, вид), хотя чаще всего под «жанром» понимают «вид». Наконец, в термине «жанр» содержится и понятие о «жанровой форме», т. е. об особенностях идейно-эмоциональной трактовки изображаемого в пределах одного вида (пасторальный, приключенческий, исторический роман и т. д.). Некоторые теоретики считают, что в отдельный род может быть вынесена сатира, иногда и роман классифицируется как литературный род, а не жанр.

Учитывая это обстоятельство, рассмотрим основные разновидности литературных родов в наиболее распространенной их трактовке, начиная с эпоса. Древнейшей его разновидностью является **эпопея** (греч. *εποποιία, épos* — слово, повествование и *ποίησ* — творю). На ранней стадии развития литературы эпопея представляла собой монументальную форму произведения, в котором освещались проблемы общеплеменного или народного значения. Первоначально эпопея имела стихотворную форму и являлась повествованием о героическом периоде истории, населенном полумифическими героями-богатырями. Герои такой эпохи противостоят врагам-захватчикам и карают злодеев. Вначале эпопея бытовала в устном виде, в передаче поэтов-сказателей, обретая затем письменную форму.

Почти каждый народ создавал свои эпопеи и веками хранил их в коллективной памяти. Древнейшая известная нам эпопея шумеро-аккадское «Сказание о Гильгамеше» (около III тысячелетия до н. э.). В Индии — это «Махабхарата» и «Рамаяна», в Греции — «Илиада» и «Одиссея», во Франции — «Песнь о Роланде», на Руси — циклы богатырских былин, в

Армении — «Давид Сасунский», у тюркоязычных народов — «Манас» и «Алпамыш» и т. д. Для героического эпоса характерны невозмутимо спокойная тональность повествования и внимание ко всем подробностям жизни (описание щита Ахилла в «Илиаде»). Белинский замечал, что автор в эпопее «еще смотрит на событие глазами своего народа, не отделяя от этого события своей личности».

Вековой опыт безымянных сказителей учитывался профессиональными писателями. Приемы эпопеи использовали в своем творчестве римский поэт Вергилий («Энеида», I в. до н. э.), в Португалии — Камоэнс («Лузиады», XVI в.), во Франции — Вольтер («Генриада», XVIII в.), в России — Н. Гоголь («Мертвые души»), Л. Толстой («Война и мир»), М. Шолохов («Тихий Дон»), в Германии — Т. Манн («Иосиф и его братья») и т. д.

Из эпопеи родилась **поэма** (греч. *poiēma* — творение), получившая воплощение во многих разновидностях. Некоторые ученые полагают, что поэма есть порождение всех трех литературных родов, поскольку можно найти немало поэм, где сюжета как такового почти нет; существуют и поэмы, построенные по драматическому принципу в форме диалога или даже монолога. Подавляющее большинство поэм написаны в стихах, но есть и поэмы в прозе («Мертвые души» Н. Гоголя).

Поэмой принято считать большое стихотворное произведение, в котором отчетливо выражена сюжетно-повествовательная организация. Заметная роль в поэме принадлежит повествователю — лирическому герою. Существуют различные разновидности поэм. Среди них **поэма героическая** («Освобожденный Иерусалим» итальянского поэта Т. Тассо, 1580; «Россияда» М. Хераскова, 1779), в которой обычно действуют исторические персонажи, совершающие великие деяния; **дидактическая** («Труды и дни» древнегреческого поэта Гесиода, VIII—VII вв. до н. э. или «Опыт о человеке» А. Попа, 1757), ставящие своей целью запечатлеть достижения трудовой деятельности или науки.

**Бурлескная поэма** (франц. *burlesque*, от итал. *burlesco* — шуточный) имела комический характер, определяющийся контрастом между темой и способом ее трактовки. Иногда вместо термина «бурлеск» используется другой — «травести» (итал. *travestire* — переодевать). В бурлеске «высокая» тема излагается подчеркнуто «низким слогом», как, например, в «Энеиде» И. Котляревского (1798), где происхождения древнеримского героя описаны с помощью сниженно-бытовой лексики, а персонажи ставятся в грубовато-комические ситуации.



Период расцвета поэмы — эпоха романтизма. Романтический герой, стоящий над пошлой повседневностью, страдает от разлада с окружающими и борется за собственную свободу и независимость. В романтическом герое прежде всего выражается авторское «я». Вот почему в романтической поэме Байрона, Шелли, Мюссе, Пушкина, Лермонтова столь сильно субъективно-лирическое начало, тогда как прозаические подробности бытия почти не затрагиваются.

В реалистической поэзии поэма несколько утрачивает свои позиции. Тем не менее в творчестве Н. Некрасова и Н. Огарева она встречается («Коробейники», «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо», «Русские женщины» Н. Некрасова и «Деревня», «Тюрьма», «Рассказ этапного офицера» Н. Огарева).

Конец XIX — начало XX столетия ознаменован выходом на первый план прозаических жанров, однако это не привело к исчезновению поэмы, обретшей новое звучание. В поэмах Некрасова поэтизировалась повседневность. На новом этапе развития поэму, по словам А. Блока, тоже нельзя представить иначе как «с бытом и фабулой», но при этом усиливается ее лирико-психологическая модуляция. Таковы «Возмездие» и «Двенадцать» А. Блока, «Анна Снегина» С. Есенина, «Поэма конца» М. Цветаевой, «Василий Теркин» А. Твардовского, «Оза» А. Вознесенского и др.

В советской литературе понятие «поэма» сохраняет свой первоначальный — героический — пафос, хотя ряд произведений, определяемых их авторами как поэма, по жанровым признакам ничего общего с поэмой не имеют (пьеса Н. Погодина «Поэма о топоре», автобиографическое повествование А. Макаренки «Педагогическая поэма», киносценарий А. Довженко «Поэма о море»).

К эпическим жанрам относится и **роман** (франц. *roman*, англ. *novel*). В средние века романом называли всякое произведение, написанное на романском, а не на господствовавшем в литературных и научных кругах латинском языке. Роман представляет собой развернутое во времени и пространстве произведение, в центре которого эпическое повествование о судьбе одного или нескольких персонажей в связи с другими героями.

Роман имеет свою давнюю и богатую историю, истоки которой уходят в античность. Именно тогда складывается способ романного мышления, отличающийся от того, каким пользовались создатели эпосов. В романе, по определению Белинского, предметом изображения становится комплекс «чувств, страстей и событий частной и внутренней жизни».

Античный роман еще сохраняет некоторые традиции мифологии, в нем преобладает событийная динамика, заслоняющая пока внутренний мир действующих лиц. Таков авантюрно-аллегорический роман римского писателя Апулея «Метаморфозы», известный также под названием «Золотой осел» (II в. н. э.). Но уже у его современника грека Лонга в романе «Дафнис и Хлоя» приключения отступают на второй план, а внимание автора сосредоточивается на изображении чувств влюбленных.

В средневековье, в XII—XIV веках, зарождается **рыцарский роман**, усвоивший обе тенденции. Наряду с передачей индивидуальной психологии героя (правда, еще в самых общих чертах) важное место в рыцарском романе занимает описание многочисленных, часто фантастических приключений. Весьма популярны на протяжении нескольких столетий были анонимные романы о легендарном короле бриттов Артуре и его рыцарях, а также анонимный роман об идеальной любви «Сказание о Тристане и Изольде», роман Кретьена де Труа «Ланселот, или Рыцарь телеги» (XII в.).

Притягательность рыцарских романов была настолько велика, что в Испании с ними боролись как с общественным бедствием церковные власти. Великий роман Сервантеса «Дон Кихот» отчасти возник из желания высмеять многочисленные ремесленные поделки, эксплуатирующие рыцарскую тему. В Россию рыцарский роман проник уже в новое время (XVII—XVIII вв.) и представлял собой переделки на отечественный лад западноевропейских образцов («Повесть о Петре Златых ключей», «Бова-королевич» и др.). Уже к концу XVIII века русский рыцарский роман вытесняется в пространство так называемой «**лубочной литературы**» (дешевые издания, рассчитанные на невзыскательного, малограмотного читателя).

Средневековый роман нередко имел стихотворную форму, иногда с добавлением прозаических частей. Впоследствии европейский роман становится исключительно прозаическим, и отступление от этой нормы — роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин» воспринимается современниками как произведение новаторское.

Вслед за рыцарским романом возникает и **роман пасторальный** (лат. *pastoralis* — пастушеский), имеющий еще более древние корни, нежели рыцарский. В Древней Греции еще в III веке до н. э. в творчестве Вергилия, Феокрита, а веком позднее в произведениях Мосха и Биона оформилась так называемая **буколическая поэзия** (греч. *boucǎlos* — пастушеский), воспеваящая счастливую жизнь тружеников-поселян, близ-

ких к природе (ее основными формами были **идиллия** и **эклога**). Отсюда и происходит понятие «идиллия», обозначающее состояние внутренней тишины и покоя, гармонии с окружающим. В XV—XVI веках пасторальный роман становится популярным в литературах Европы, а название одного из них «Аркадия» Я. Саннадзаро (1504) стало символом уголка безмятежной жизни, полной любви и неги. В XVII веке пасторальный роман приобретает отчетливо выраженную аристократическую окраску: природа в нем становится лишь изящной декорацией для галантных словоизлияний завитых и разряженных «пастушков». В современной речи слово «пастораль» имеет несколько иронический оттенок, указывающий на жеманство и слащавость, свойственные этому жанру.

Реальная жизнь всегда была далека от идиллии, и чем сложнее становилось социальное устройство общества, тем менее идиллическим становились отношения сословий. Обострение отношений между сословиями четко отразилось в авантюрно-бытовом, или **плутовском, романе**. Плутовской роман возник еще в конце XV века в Испании и там же, почти сразу, обрел классическую форму, оставшуюся практически неизменной на протяжении более чем трех столетий. Главное действующее лицо плутовского романа — ловкий пройдоха, авантюрист, всеми возможными средствами пробивающий себе дорогу в верхние слои общества. Повествование в нем обычно ведется от лица героя как его рассказ или воспоминание о пережитом. Герой проходит множество ступеней социальной лестницы и наблюдает жизнь отнюдь не с ее парадной стороны. Моральная неразборчивость персонажа находит объяснение в обличении разнообразных пороков общества, где каждый озабочен только своим успехом.

Первым блестящим образцом плутовского романа было анонимное произведение испанского автора «Ласарильо с Торреса, его невзгоды и злоключения» (1554). В Испании же созданы и знаменитое «Жизнеописание плута Гусмана де Альфараче» Алемана-и-де-Энеро (1604) и «История жизни пройдохи по имени Дон Паблос» Ф. Кеведо-и-Вильегаса (1625).

Испанский плутовской роман оказал воздействие и на литературу в ряде других европейских стран. Лучшие образчики этого жанра — роман немецкого писателя Х. Я. К. Гриммельсхаузена «Симплициссимус» (1669), книги француза А. Р. Лесажа «Хромой бес» (1707) и «История Жиль Блаза из Сантьяны» (1715—1735). В России под влиянием французских переводов и переделок плутовской роман появляется во второй половине XVIII века и существует еще и в начале XIX столетия

(«Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины» М. Чулкова, 1770; «Российский Жил Блаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» В. Нарезного, 1814; «Иван Выжигин» Ф. Булгарина, 1829), и даже в XX веке («Две-надцать стульев» и «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова; «Признания авантюриста Феликса Круля» Т. Манна).

В эпоху классицизма плутовской роман был вытеснен драмой и лирикой, и только в эру Просвещения романное повествование снова оказалось востребованным. Теперь, сохраняя динамику сюжета, роман начинает тяготеть к психологизму. Возникает новая его модификация — **роман семейно-бытовой**. На авансцене в таком романе психологический анализ «обыкновенных» (по сравнению с героями плутовского романа или классицистской драмы) характеров.

Показательны в этом смысле «Памела» (1742) и «Кларисса Гарлоу» (1748) английского прозаика С. Ричардсона. Стремясь как можно подробнее запечатлеть духовный мир своих персонажей, писатели сентиментального направления часто прибегают к повествованию от первого лица, используют форму дневника, переписки, дающую возможность выявить все нюансы изменчивого «естественного» чувства. Именно с таких позиций написан ставший для современников эталоном роман в письмах французского писателя и философа Ж. Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761). Вслед за авторами плутовского романа сентименталисты касаются и социальных проблем, но они не столько разоблачают пороки общества, сколько предостерегают от дурных примеров. Сентименталисты создали и особый романский жанр — **роман путешествий**, герой которого странствует по белу свету и наблюдает быт и нравы в чужих краях, хотя более всего он интересуется собственными переживаниями. Таковы всемирно известный роман англичанина Л. Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768) и близкие к этому жанру «Письма русского путешественника» (1795) Н. Карамзина.

Английские романисты XVIII века, на широком социальном фоне рисовавшие героя действующего и меняющего свое отношение к жизни под влиянием внешних обстоятельств (Г. Филдинг «История Тома Джонса, найденыша», 1749 и Т. Смоллет «Приключения Перигрина Пикля», 1751), нацупывают принципы реалистического изображения действительности. Одним из первых шагов в этом направлении становится **исторический роман**, родоначальником которого по праву называют английского писателя В. Скотта.

В. Скотт разработал принципы построения романа, в котором судьба вымышленных персонажей воссоздается на фоне реального социально-исторического конфликта. В произведениях английского романиста впервые видная роль отводится народу, причем именно в его гуще автор находит воплощение высоких моральных качеств. Сильной стороной романов В. Скотта является и доскональное знание подробностей быта и языка минувших времен, которые он изображает. Но в целом творчество писателя все же характеризуется романтической направленностью (идеализация средневековья, тяготение к мистике, «избранность» центральных персонажей и т. д.).

Книги В. Скотта нашли горячий отклик у современников и породили множество приверженцев. В Италии это роман А. Мандзони «Обрученные», во Франции — «Шуаны» О. Бальзака и «93-й год» В. Гюго, в России — «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» М. Загоскина и «Ледяной дом» И. Лажечникова.

Исторический европейский роман, переживший полосу своего расцвета в 1810—1830-е годы, и до сего дня остается одним из популярнейших жанров. Проследим судьбу хотя бы русского исторического романа. Середина XIX века в России — время ожесточенных идеологических споров и разногласий, писатели прежде всего озабочены решением современных социальных и нравственных проблем, но и тогда и позднее пользуются вниманием читателей произведения далеко не первоклассных исторических романистов: Е. Салиаса («Пугачевцы», 1874), Вс. Соловьева («Юный император», 1877; «Царь-Девушка», 1878), Д. Мордовцева («Идеалисты и реалисты», 1876; «Великий раскол», 1884 и др.). Интенсивно развивался исторический роман и в советское время: «Емельян Пугачев» В. Шишкова, «Чингисхан» и «Батый» В. Яна, «Севастопольская страда» С. Сергеева-Ценского, «Дмитрий Донской» С. Бородина, «Русь изначальная» В. Иванова, «Жестокий век» И. Калашникова, цикл романов Д. Балашова, романы В. Пикуля. Немало произведений на исторические темы создано и за рубежом (Г. Сенкевич, Дж. Линдсей, М. Дрюон и др.).

Как ответвление исторического романа, герои которого, странствуя по морям и суше, оказываются в центре значительных событий приблизительно в середине XIX века, возникает **роман приключенческий**, или, как его еще называют, **авантюрный**. Родословная приключенческого романа восходит к роману древнегреческому, рыцарскому и плутовскому, в которых похождениям героев, как мы знаем, отводилось немало места.

Строгое определение приключенческого романа едва ли возможно, так как элементы авантюрной фабулы в той или иной мере присутствуют во всех вышеназванных разновидностях романного жанра. Следует ли роман А. Дюма «Три мушкетера» считать историческим или приключенческим романом, или же его можно классифицировать как историко-приключенческое или даже просто романтическое произведение, поскольку Дюма весьма вольно обращался с историческими фактами? Наиболее полно признаки приключенческого жанра — резкие повороты сюжета, контрастность персонажей, отсутствие психологической глубины характеров, обуславливающие динамичность действия, — прослеживаются в произведениях, которые как бы выпадают из массива «большой» литературы. Однако было бы неправомерно по причине отсутствия психологического анализа, постановки сложных социальных или философских проблем считать приключенческий жанр литературой «второго сорта», поскольку у него другие задачи, заключающиеся в том, чтобы прославить мужество и волю, находчивость и смелость героев, рассказать о неизвестных странах и таинственных происшествиях и т. д. Этот круг вопросов всегда интересовал широкого читателя, особенно юношество, не случайно приключенческий роман имел и будет иметь самую широкую читательскую аудиторию. И в наши дни уже устаревшие по многим критериям романы Ф. Мариетта, Т. Майн Рида, Л. Буссенара, Р. Хаггарда, П. Бенуа, Р. Киплинга переиздаются и пользуются повышенным спросом, и не только у молодежи.

В русской литературе приключенческий жанр не получил такого распространения, как в Европе и Америке (Дж. Конрад, Дж. Лондон, Ф. Брет Гарт), но и в ней есть ряд произведений, которые могут быть поставлены в один ряд с зарубежной классикой этого жанра (книги А. Грина, А. Н. Толстого, А. Рыбакова и др.).

Близок к приключенческому и **роман детективный** (англ. *detective* — сыщик). Начало детективу положила новелла Э. По «Убийство на улице Морг» (1841), в которой главным действующим лицом становится сыщик-любитель, наделенный блестящими интеллектуальными способностями. Путем дедукции он по отдельным фрагментам восстанавливает весь ход событий и обнаруживает виновника преступления.

Мировую известность приобрел образ Шерлока Холмса, созданный английским писателем А. К. Дойлем. Вскоре детективу становится тесно в рамках рассказа, и он обретает романную форму. Как и приключенческий роман, детектив прежде всего роман действия (романы Э. Габорио, Г. Леру, П. Понсон дю

Террайля, Э. Уоллеса, Д. Хэммета и др.), однако в нем ощутимо дает себя знать и тенденция к демонстрации интеллектуальных возможностей героя, разработке психологических мотивировок поступков персонажей наряду с характеристикой социальной среды (А. Кристи, Ж. Сименон, Р. Стаут, Буало и Нарсезак, М. Шеваль и П. Валё и др.). Русский детектив вплоть до середины XX века развивался вяло. Среди представителей этого жанра следует упомянуть произведения Л. Шейнина, Л. Овалова, братьев Вайнеров, С. Высоцкого и др., но, как правило, их художественный уровень не слишком высок. Наиболее активно в советской литературе эксплуатировался жанр политического детектива (В. Кожевников, Ю. Семенов). В последнее время русский детектив преуспевает.

В XIX веке появляется и **научно-фантастический роман**. Хотя фантастика (греч. *phantasticé* — искусство воображать) и принадлежит к одному из древнейших компонентов творчества, сопряжение вымысла с данными науки начинает осуществляться только в эпоху, когда научно-технический прогресс стал оказывать заметное влияние на развитие общества. Одним из первых выразителей веры в неограниченные возможности науки и техники выступил французский писатель Ж. Верн. В своих многочисленных романах, переведенных почти на все европейские языки («20 000 лье под водой», 1870; «Таинственный остров», 1875; «500 миллионов Бегуммы», 1879; «Властелин мира», 1904 и др.), Ж. Верн создал ставшие впоследствии у его продолжателей и подражателей стандартными образы чудаковатых ученых, чьи открытия используют во вред человечеству злодеи, и борцов за социальную справедливость, рассчитывающих на употребление плодов науки во благо всем народам. В своих книгах писатель указывал на множество отраслей человеческого общежития, где внедрение техники облегчит жизнь. Как показано исследователями творчества французского фантаста, многие предвидения Ж. Верна со временем оказались успешно внедрены в практику. В психологическом плане произведения Ж. Верна обычно несколько прямолинейны (впрочем, у фантастики, как и у детектива, иная шкала эстетических ценностей, и психологическая глубина не является для нее обязательной). С творческой деятельностью Ж. Верна связано и само возникновение термина «**научная фантастика**» (англ. *science fiction*).

Другое направление в фантастике было намечено в творчестве английского писателя Г. Уэллса. В своих романах «Машина времени» (1895), «Война миров» (1898) и «Человек-неви-

димка» (1897) изобретение как таковое писатель вообще не рассматривает. Его интересовали лишь социальные и психологические последствия научно-технического прогресса. В романе «Первые люди на Луне» (1901) Уэллс создал едва ли не первый образец антиутопии. **Утопия** (греч. *ou* — нет и *topos* — место; иначе говоря, место, которого нет) — один из устойчивых прозаических видов повествования, хотя он может быть оформлен и как роман, и как повесть, и даже как научный трактат. Классическое произведение такого рода, название которого и дало определение всему жанру, «Утопия» (1516) английского государственного деятеля и философа Т. Мора, изобразившего идеальное с его позиций устройство государства. Впоследствии эта задача привлекала многих писателей и мыслителей (Т. Кампанелла, Ф. Бэкон, А. Вельтман, В. Одоевский и многие другие писатели, знаменитый четвертый сон Веры Павловны в «Что делать?» Н. Чернышевского). Слабость утопии в том, что она всегда отражает ограниченные эпохой и личными пристрастиями автора идеи, которые ему представляются универсальными. Так, Т. Мор не видел ничего особенного в том, что счастливые утопийцы пользуются принудительным и рабским трудом. Уэллс же во многих своих книгах предостерегал от слепой веры во всемогущество науки.

Фантастика XX столетия в основном пошла по пути, проложенному Г. Уэллсом (романы-предостережения Г. Хаксли «О дивный новый мир», Дж. Оруэлла «1984», Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту» и др.).

Русская фантастика началась с «Аэлиты» и «Гиперболоида инженера Гарина» А. Толстого, в которых жанровая форма была лишь оболочкой для обличения капитализма и утверждения идеи революционного обновления мира. Роман-антиутопия Е. Замятина «Мы» (опубликован за рубежом в 1924 г., а в нашей стране увидел свет лишь в конце 1980-х гг.) являлся своего рода антиподом романов А. Толстого, ибо в нем «завоевания» революции представали в облике тоталитаризма.

Идеологическая атмосфера в СССР, декретируемая властью, способствовала появлению только таких произведений, герои которых, преодолевая всевозможные препятствия, с уверенным оптимизмом смотрят в будущее (романы А. Казанцева, А. Адамова, И. Ефремова и др.). Только в 1960—1980-х годах появились книги, методом аллюзий<sup>1</sup> вне-

---

<sup>1</sup> *Аллюзия* (франц. *allusion* — намек) — стилистическая фигура, выражение или целое произведение, в которых намеком проводится параллель с известным историческим событием или процессом.



дряющие мысль о том, что в царстве «победившего социализма» идиллическое благополучие вряд ли когда-нибудь будет достигнуто (романы А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу», «Трудно быть богом», «Улитка на склоне», «Пикник на обочине», «Жук в муравейнике» и др.).

В современной фантастике распространены произведения на сказочной основе (англ. *fantasy*), представленные в творчестве Р. Желязны, У. ле Гуинн, К. Саймака, К. Булычева и множества других писателей-фантастов. Особенно показательна для этого направления сказочная трилогия англичанина Дж. Р. Толкиена «Властелин колец» (1954—1955), настолько популярная, что во всем мире возникли общества «толкиенистов», которые обсуждают проблемы, поставленные в трилогии, и в игровой форме воспроизводят сцены из жизни персонажей Толкиена.

И все же главным приобретением XIX века был роман, авторы которого не углублялись в прошлое, не пытались провидеть грядущее, а стремились охватить и осветить многообразие человеческой личности в ее разнообразных связях с другими индивидуумами и обществом настоящего времени.

Уже Стендаль от повествования о частной судьбе переходит к изображению магистрального «веления времени» («Красное и черное», 1831). Поиском социальных закономерностей бытия пронизано творчество Бальзака, стремившегося выявить общественные, нравственные и иные законы, которые вынуждено соблюдать современное ему общество. После Бальзака писатели полагаются не только на жизненный опыт и воображение — они пытаются обнаружить социальную и философскую подоплеку действий своих героев, доказать, что в нравственно-психологическом смысле любой человек независимо от его общественного статуса достоин внимания и уважения. На помощь писательской интуиции и фантазии теперь приходят социальные науки.

На протяжении XIX столетия было создано немало шедевров, которые запечатлели целую галерею образов, ставших для последующих поколений нарицательными (Растиньяк, Гобсек, Пиквик, Бовари, Тартарен, Домби). Особенно заметны были успехи в области психологического и социального анализа во французской (Стендаль, Бальзак, Флобер) и английской (Диккенс, Теккере́й и др.) литературах.

С середины XIX века наступает время «русского романа», который, несмотря на то что возник позднее европейского, развивался очень интенсивно. Русские романисты, начиная с Пушкина, также рассматривают судьбы своих героев как производное от социально-политического устройства. В произ-

ведениях Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Гончарова поступки и психология действующих лиц обуславливаются воспитанием и, прежде всего, влиянием «среды», которая понималась как совокупность социально-экономических обстоятельств.

Открытием мирового художественного значения стало изображение Л. Толстым психологического портрета в движении и противоречиях. Отказавшись от воспроизведения характера как некоей дроби, где числитель — главное свойство этого характера, его «стержень», а знаменатель — обстоятельства, влияющие на действия индивидуума, причем числитель остается неизменным, как бы ни менялся знаменатель. Толстой создал образы мирового значения (Пьер Безухов, Платон Каратаев, Анна Каренина, Федор Протасов и др.). В отличие от своих предшественников Толстой показал, что психология человека изменчива, как изменчива сама жизнь (умный может оказаться в глупом положении, добрый порой способен на жестокость и т. д.). По меткому определению Н. Чернышевского, Толстой открыл «диалектику души».

Трудно переоценить и вклад, внесенный в становление романа нового типа Ф. Достоевским, уроки которого и поныне усваивают художники всего мира. Исследуя характер «частного» человека, живущего в узком замкнутом мире, Достоевский видит в своих героях некие универсальные фигуры, сопряженные со «всечеловеческим» бытием. Противоречивость любой души, ее метания между «небом» и «землей», страстное желание обрести Истину, за познание которой любая личность платит страданием, — вот центральные мотивы творчества Достоевского.

И Толстой, и Достоевский прежде всего озабочены поиском нравственных решений «вечных вопросов», но, как и вся русская литература второй половины XIX века, их произведения проникнуты жгучей злободневностью. Герои их книг принимают близко к сердцу политические и социальные проблемы и своего отечества, и всего мира.

Без осмысления и продолжения традиций Толстого и Достоевского было бы невозможно творчество Д. Голсуорси, Р. Мартена дю Гара, Т. Манна, Р. Роллана, К. Чапека, У. Фолкнера, Г. Бёлля, Дж. Стейнбека, Кобо Абэ и множества других писателей, в чьих произведениях воссоздана широкая панорама сложной и зачастую трагичной социальной жизни, существующей и благодаря, и вопреки усилиям ее отдельных участников. Почти все герои проигрывают битву с жизнью и мучительно ищут истоки своих неудач и смысл существования человека вообще. Таков на рубеже XIX—XX веков итог наблю-

дений над действительностью многих художников. Вплоть до середины XX столетия в их книгах разрабатывается тема абсурдности бытия, конкретность изображения сменяется символами вещей и явлений, а смысл происходящего трактуется в мифологическом плане (Дж. Джойс, Ф. Кафка, Г. Маркес и др.).

После Второй мировой войны разочарование в извечных гуманистических ценностях порождает роман экзистенциалистский (Ж. П. Сартр, А. Камю и др.), проповедующий космическое одиночество человека и заведомую обреченность любых попыток что-либо в мире изменить, одновременно утверждая свободу личности. В 1950—1970-х годах, прежде всего во Франции, возникает течение, известное под названием «новый роман» или «антироман» (Н. Саррот, К. Симон, А. Роб-Грийе и др.). Для «нового романа» характерно обращение к стихии бессознательного как определяющего бессмыслицу существования всего живого, примат безгеройного и бесфабульного повествования, утверждение приоритета литературного приема над содержанием.

Для романа 1980—1990-х годов показательно мифологическое насыщение повествования, к какому бы времени оно ни относилось (У. Эко «Имя розы», Г. Маркес «Сто дней одиночества» и др.). Техника письма здесь также превалирует над содержанием.

Поскольку СССР на протяжении семи десятилетий находился за идеологическим «железным занавесом», развитие романа в нем, как и всего искусства в целом, шло путем, отличным от западного. До конца 20-х годов писатели еще воспринимали идеи западных собратьев и обменивались художественными открытиями. После Первого съезда советских писателей (1934), на котором в качестве главного метода искусства был провозглашен социалистический реализм, русская литература в административном порядке была объявлена единственной хранительницей и защитницей гуманизма (а к ней были подверстаны и литературы республик, входящих в СССР). Все прочие течения мировой словесности зачислялись в разряд реакционных и тупиkových.

Советская многонациональная литература, опекаемая партией, была обязана руководствоваться принципами изображения жизни в ее революционном развитии и воспитывать читателя в духе коммунизма на примере многочисленных модификаций образа «настоящего человека». Все, что не укладывалось в рамки соцреализма, не могло увидеть света (романы А. Платонова, М. Булгакова, В. Гроссмана) или издавалось за рубежом (Б. Пастернак, А. Синявский и др.).

Только после политической оттепели (конец 1950-х — начало 1960-х гг.) появляются романы, в которых многоцветье и драматизм «прекрасного и яростного мира» (А. Платонов) изображаются с учетом общечеловеческих нравственных ценностей (Ю. Трифонов, В. Распутин, В. Астафьев, В. Белов, Ч. Айтматов, Ф. Искандер и др.). Эти произведения не могли вписаться в прокрустово ложе соцреализма — недаром советское литературоведение сделало робкую попытку определить современное состояние отечественной литературы как «реализм без берегов», но эта «диверсия» вскоре была пресечена бдительными стражами идеологических устоев. А романы А. Солженицына, о публикации которых не раз извещали читателей ведущие журналы страны, так и не были напечатаны вплоть до конца восьмидесятых.

И лишь крушение тоталитарной системы в СССР дало писателям возможность наряду с классической формой романа экспериментировать в области формы и содержания (творчество В. Пьецуха, Л. Петрушевской, Вен. Ерофеева, В. Пелевина, Т. Толстой, Ф. Горенштейна и др.). В последние два десятилетия XX века оказались востребованными и созданные ранее произведения А. Битова, Г. Владимова, В. Маканина и др.

В литературоведческой иерархии вслед за романом идет повесть. **Повесть** — это эпическое произведение, своего рода промежуточный этап между романом (большая форма) и рассказом или новеллой (малая форма).

Рубеж между романом и повестью не всегда может быть точно обозначен. Например, роман Тургенева «Рудин» по формальным признакам может быть назван повестью, а повесть Пушкина «Капитанская дочка» в немалой степени удовлетворяет требованиям, предъявляемым к роману.

В древнерусской литературе «повестью» называлось всякое повествование, рассказ, претендующие на объективное изложение событий, тогда как произведение субъективно-лирического характера именовалось «словом». Таким образом, уже заглавия в литературе XII—XVII веков информировали читателя о направленности произведения («Слово о полку Игореве», «Слово о погибели Русской земли», «Повесть о Петре и Февронии», «Повесть о Горе-Злочастии»).

В современной русской и зарубежной прозе границы между романом и повестью весьма подвижны, и различие меж ними не всегда можно точно определить.

В классической повести на первом плане статические компоненты сюжета — психологическое состояние героя, пейзаж,

интерьер и т. п. Сюжет в повести не столь динамичен, как в романе, важное место в повести отводится рассказчику, нередко выступающему от первого лица («Очарованный странник» Н. Лескова, «Детство» М. Горького).

Повесть повторяет почти все романские модификации, за исключением ранних (плутовской и рыцарский романы). Кроме того, существует еще особая разновидность повести — **философская повесть**, почти не имеющая аналогов в романной форме. В философской повести все подчинено раскрытию какого-либо политического или философского тезиса. Это был распространенный жанр эпохи Просвещения, особенно любимый Вольтером, который трудился над решением проблемы «мирового зла» («Задиг, или Судьба», «Кандид, или Оптимизм», «Микромегас»).

**Рассказ** — один из доминирующих жанров в современной прозе. Почти до конца XIX века под рассказом понимали не столько определенную жанровую форму, сколько манеру повествования в романе или повести, и только А. Чехов закрепил в сознании читателя отличие рассказа как малой формы от повести и романа.

В настоящее время рассказом называют небольшое повествовательное произведение, в котором действует ограниченное число персонажей и описывается какое-нибудь одно событие. Рассказ требует от автора лаконизма повествования, которое обычно достигается путем строгого отбора деталей описания или характерных особенностей психологии и действий. Например, в рассказе А. Чехова «Дочь Альбиона» психологический портрет англичанки-гувернантки создается с помощью подчеркивания ее постоянного выражения. «С презрением на все смотрит...» «Медленно повела нос в сторону Грябова и измерила его презрительным взглядом. С Грябова подняла она глаза на Отцова и его облила презрением». «По желтому лицу ее пробежала надменная презрительная улыбка». Правда, подчеркивание детали в портрете или интерьере не является prerogative только малых форм. Вспомним описание усадьбы и жилища Собакевича или Манилова в «Мертвых душах».

Разновидность рассказа представляет собой **новелла** (итал. *novella* — новость). Новелла имеет все признаки рассказа, но отличается от него большей напряженностью сюжета и уменьшением описательного пространства, причем для новеллы показателна неожиданная, парадоксальная развязка. Возникнув в эпоху Возрождения в Италии («Декамерон» Боккаччо),

новелла распространилась по всей Европе, хотя второе свое рождение новелла вместе с рассказом отмечает уже в XIX веке.

Расцвет новеллы приходится на период романтизма (Э. Т. А. Гофман, Э. По). В жанре новеллы успешно выступал Мопассан. В литературе XX столетия признанным мастером новеллы стал американский писатель О. Генри. В современной зарубежной литературе новелла тяготеет к гротескности образов и утонченной усложненности формы (Х. Борхес, Х. Кортасар, Дж. Чивер). В русской литературе последних десятилетий XX века новелла представлена в творчестве Ф. Искандера, А. Кима, А. Битова.

**Очерк** отличается от рассказа и новеллы отсутствием единого, подлежащего разрешению конфликта и значительной долей описательности. Для очерка показательны также документальность изображения и публицистическая заостренность. На примере какого-либо реально происходившего события, часто называя конкретные лица, автор четко заявляет свое отношение к описанному.

Очерки можно разделить на собственно художественные, документальные и публицистические. В художественном очерке речь идет о типах и характерных явлениях, описанных с натуры; буквальное соответствие с реальностью здесь не так уж важно («Петербургские шарманщики» Д. Григоровича, «Очерки бурсы» Н. Помяловского). Публицистический очерк выносит на суд читателя какие-либо злободневные проблемы современности, фиксируя подлинные имена участников событий, время и место происходящего, автор не скрывает своего отношения к событиям (книги очерков В. Овечкина «Районные будни», «Бодался теленок с дубом» А. Солженицына). Задача документального очерка — информировать читателя о тех или иных сторонах текущего времени, хотя это вовсе не исключает проблемности. Документальный очерк — средство оперативного реагирования на происходящее, он предназначается для публикации в газете или в журнале, что наряду со злободневностью обуславливает и кратковременность его звучания.

Близок к очерку **фельетон** (от франц. *feuille* — листок). Существование фельетона неотделимо от журнала или газеты. Возникший в начале XIX века во Франции фельетон характеризуется непреходящей актуальностью темы, получающей в небольшом по объему произведении юмористическое или сатирическое звучание. В дореволюционной России признанными «королями фельетона» были А. Амфитеатров и В. Дорошевич.

В советское время в этом жанре выступали М. Булгаков, М. Зощенко, С. Нариньяни, Л. Лиходеев, Н. Ильина и др.

**Памфлет** (англ. *pamphlet* — листок, который держат в руке) отличается от фельетона политической заостренностью, точной адресовкой (изображаемое лицо может быть и не названо по имени, но легко узнается), очевидной гиперболизацией характеров и бескомпромиссностью авторской позиции. Памфлет в Европе имеет давнюю историю (памфлеты Эразма Роттердамского, Свифта, Вольтера, Гюго), в России же он получил распространение лишь с середины XIX века (Белинский, Герцен, Горький).

В границах эпического рода существует и жанр мемуаров. **Мемуары** (лат. *memoria* — память, воспоминания) могут быть написаны в форме исповеди или дневника, рассказа о пережитом (обычно от первого лица, хотя встречаются воспоминания и в третьем лице). Ценность мемуаров заключается не столько в их художественности, сколько в достоверности и в значимости событий, о которых идет речь («Записки» Екатерины II, мемуары У. Черчилля). Следует отметить, что ни одному мемуаристу не удастся достигнуть полной объективности: вольно или невольно он стремится оправдать свои промахи и ошибки, подчеркнуть свою значимость и т. д., не случайно многие авторы мемуаров завещают опубликовать их воспоминания лишь после смерти («Исповедь» Ж. Ж. Руссо).

Ряд эпических жанров напрямую связан с фольклором. Прежде всего это **сказка**, одна из древнейших разновидностей эпоса. Сказка представляет собой устный рассказ с преобладанием фантастического элемента. В сказке нашли свое отражение древнейшие народные понятия об устройствах мира, о добре и зле и т. д. Поскольку сказка была рассчитана на устную передачу, в результате многовекового функционирования один и тот же сказочный сюжет может существовать в нескольких вариантах.

Начиная с XVIII века, сказки записываются учеными и писателями («Тысяча и одна ночь», русские сказки, собранные А. Афанасьевым; немецкие сказки, записанные Я. и В. Гриммами). К сказочным сюжетам обращаются писатели всех стран мира (Э. Т. А. Гофман, Х. К. Андерсен, Ш. Перро, М. Салтыков-Щедрин, Л. Толстой, Е. Шварц, Ф. Кривин). Литературная сказка, возникшая в XIX веке и существующая и поныне, отличается от народной тем, что в первой наличествует психологическая разработка характеров, а сюжет перекликается с современностью; усилено в литературной сказке и юмористическое начало.

Близка к сказке и **басня** — краткий стихотворный аллегорический рассказ с назидательным окончанием. Возможна и

прозаическая басня. Басня возникла еще в V—VI веках до н. э., и ее родоначальником считается древнегреческий мудрец Эзоп. По его имени иносказательную речь, столь характерную для басенного жанра, именуют «эзоповым языком». Источником общеизвестных во всем мире басенных сюжетов стал и созданный на фольклорной основе памятник древнеиндийской литературы III—IV веков «Панчатантра» («Пятикнижие»).

Благодаря своей краткости, образности и точности выводов басня пользовалась успехом во всех слоях общества. Общечеловеческая типичность ситуаций и их оценка в басне делают ее неувядаемым жанром, который, несмотря на свою кажущуюся «простоватость», продолжает существовать и в наши дни. В России, например, это басни Д. Бедного, С. Михалкова, прозаические басни Ф. Кривина, продолжающие традиции И. Дмитриева и И. Крылова.

Сродни басне **притча** — назидательно-аллегорический жанр, характеризующийся символической наполненностью. Притча обычно существует не сама по себе, а в каком-либо литературном контексте и служит художественным доказательством определенного тезиса, который может и не быть сформулирован прямо. В притче фигурируют лишь поступки и их нравственные результаты, психология персонажей в ней не освещается (притча о блудном сыне; о рабе, не приумножившем доверенные ему сокровища, в Евангелии). Притча получила распространение в эпоху возникновения христианской литературы, хотя она встречается уже и в текстах Ветхого Завета. В литературу притча проникает с конца XIX столетия (А. Камю, Ф. Кафка, У. Фолкнер и др., создающие по законам притчи крупные жанровые формы — роман и повесть).

Многовековое бытование имеет и **анекдот** (греч. *anékdotos* — неизданный). Впервые понятие анекдота возникает еще в V веке в Византии и связывается с кратким назидательным эпизодом из биографии конкретного исторического лица. Затем анекдотом стали называть устные миниатюрные повествования (порой анекдот может состоять всего из 4—5 фраз) шуточного характера, нередко политически заостренные. В XX веке анекдот всегда анонимен. Он основан на остроумной и неожиданной развязке и чаще всего затрагивает политические или социальные проблемы. Анекдоты чаще всего оппозиционны существующему строю. Начиная с XV века анекдоты начинают выходить и в виде печатных сборников, однако в СССР они всегда функционировали только устно, поскольку политические анекдоты рассматривались властями как «враждебная пропаганда». В последние годы в России анекдоты получили и печатное распространение (см.,



например, «Историю государства советского в преданиях и анекдотах», собранных Ю. Боровым. М., 1995).

В средневековье возникает близкое к анекдоту **фабльо** (франц. *fabliau*, от лат. *fabula* — рассказ, басня). Фабльо — это краткий рассказ, основанный на внешнем комизме и отличающийся грубоватостью юмора. Фабльо осмеивает общечеловеческие пороки: жадность, лицемерие, глупость, разврат и т. п. Как и анекдот, фабльо оказало влияние на развитие новеллы.

Родство с анекдотом обнаруживает и **фацеция** (лат. *facetia* — шутка, острова) — короткий шуточный рассказ с динамичным сюжетом. В эпоху Возрождения в Италии фацеция стала фигурировать среди литературных жанров. В России она получила распространение с конца XVII века, будучи заимствованной из Польши, откуда и ее русское тогдашнее наименование — «жарт» (шутка). Фацеция в русской литературе XVIII — начале XIX века встречалась довольно часто — некоторые фацеции, например, были включены в знаменитый многократно переиздававшийся «Письмовник» Н. Курганова (вторая половина XVIII в.).

**Лирика** — литературный род, в котором, в отличие от эпоса, главенствует не предмет изображения, а отношение к нему автора. Лирика оперирует экспрессивными формами речи и непосредственно связана со стихом. Сюжет в лирических произведениях выражен слабо и может вообще отсутствовать. На первом плане в лирике образ-переживание, преследующий цель раскрытия субъективно воспринимаемой автором действительности или каких-то ее отдельных сторон. «Наиболее чистой формой лирики считается медитация — сосредоточенное размышление, самосозерцание, непосредственный поток сознания, идущий из сокровенных глубин авторского «я»<sup>1</sup>.

Лирика и эпос, как уже отмечалось, взаимопроникаемы. В эпическом произведении с развернутым сюжетом нередко встречаются так называемые «лирические отступления», да и все произведение в целом может быть окрашено лиризмом (повести и рассказы М. Пришвина, «Владимирские проселки» В. Солоухина). Можно указать и на некоторые лирические жанры, характеризующиеся отчетливо выраженным сюжетом (поэма, баллада, некоторые разновидности песни).

Различаются эпос и лирика во времени изображаемого действия. В эпосе преобладает время прошедшее, тогда как лирическое произведение обычно передает событие или чувства ге-

---

<sup>1</sup> Современный словарь-справочник по литературе. С. 246.

роя как протекающие в настоящий момент. Для лирики не характерны развернутые описания, подробные мотивировки. Лирика стремится передать неповторимость индивидуального переживания, усиленного до всечеловеческого масштаба, что и позволяет читателю воспринимать лирическое произведение как отражение собственного чувства.

Формы лирики не имеют такой четкой организации, как в эпосе. Лирические жанры в основном разграничиваются по конкретному содержанию выраженного в них душевного движения (лирика любовная, пейзажная, философская и т. д.). Такое четкое деление показательно для эстетики прошлого — античности, средневековья. Но уже в XVIII и тем более в XIX—XX веках подобные определения малопродуктивны, поскольку в чистом виде лирические жанры почти не встречаются. Задумавшись, например, вопросом: можно ли отнести стихотворение Б. Пастернака «Во всем мне хочется дойти до самой сути...» (1956) к какому-либо из традиционных жанров? Тем не менее, при изучении истории литературы возникает необходимость быть знакомым с основными лирическими жанрами. Коротко охарактеризуем их.

**Ода** (греч. *ōdē* — песня). В античности этим термином обозначали сначала всякую песнь вообще, а затем так стали называть лирическую хоровую песню в честь какого-либо лица или события. В Древней Греции и в Риме ода была одним из наиболее употребительных жанров, затем, вплоть до XVI века, находилась в забвении и была возвращена в обиход усилиями французского поэта Ронсара.

Эпоха классицизма обусловила новую жизнь одического жанра, ставшего одним из основных в поэзии. Классицистская ода восхваляла государственных деятелей и монарха. Ода в этот период щедро пользуется мифологией античности и вырабатывает величавый строй речи и средства строгой ритмики. Таковы оды Вольтера, Ж. Ж. Руссо, М. Ломоносова.

В эпоху предромантизма жанровые признаки оды начинают размываться (оды Г. Державина), а в XIX веке ода почти утрачивает свои канонические приметы (оды В. Гюго, Дж. Китса и др.). XX век с его тяготением к интимной лирике отказывается от оды как от жанра риторического, и если ода все же еще и используется каким-либо поэтом, то лишь в переносном или ироническом смысле («Настали времена, чтоб оде/Потолковать о рыбоводе» Э. Багрицкого, «Ода революции» В. Маяковского). И тем не менее торжественная тональность оды не исчезла пол-

ностью и в XX веке. «Одическими интонациями была наполнена официальная советская поэзия эпохи тоталитаризма»<sup>1</sup>.

**Элегия** (от греч. *élegos* — жалобная песня) — лирическое произведение, проникнутое настроением грусти, причем повествование в элегии ведется преимущественно от первого лица. В Древней Греции предметом элегии были и воинская доблесть или патриотизм (Тиртей — VII в. до н. э.). Впоследствии сферой элегии стало лишь изображение радостей и горестей любви, а в римской поэзии круг изображения в элегии становится еще уже — только страдания от несчастной любви (Каллимах, Тибулл, Овидий).

Элегия встречается и в средние века, и в эпоху Возрождения, не получая, однако, особого распространения. Новый расцвет элегического жанра приходит вместе с романтизмом (А. Шенье, Э. Парни и др.).

В России элегия возникает в поэзии В. Тредиаковского и А. Сумарокова и становится одним из любимых жанров в творчестве В. Жуковского, К. Батюшкова, А. Пушкина и Е. Баратынского. Медитативное начало (лат. *meditatio* — углубленное размышление), присущее элегии, сохраняется и в поэзии XX века (А. Блок, Р. М. Рильке, Н. Заболоцкий и др.).

**Гимн** (греч. *hýmnos* — хвала) — торжественная песнь в честь богов или героев. Разновидности гимна — **дифирамб** (от греч. *dithýrambos* — хоровая песня) — песнопение, слагаемое в честь Диониса и сопровождаемое бурным оргиастическим танцем, и **пеан** (от греч. *paîón* — целитель, спаситель) — культовая песня в честь Аполлона. Со временем гимн стал обязательной принадлежностью развитых религиозных культов. Известны гимны, исполнявшиеся в Древнем Египте, Месопотамии и Индии.

Христианство породило новые разновидности гимнов: **акафист** (гимн в честь Богоматери), **кондак** (подобие поэмы на религиозный сюжет) и **канон** (9 песен на сюжеты Ветхого Завета).

Светская модификация гимна возникает в скептическом XVIII столетии. Это прежде всего «Марсельеза» (слова и музыка К. Руже де Лиля), ставшая гимном Великой французской революции. В XIX—XX веках гимном, выражающим в поэтической форме идеологию государства, обзаводится каждая страна. В России на протяжении двух последних столетий гимн менялся несколько раз.

**Сатира** (лат. *satura* — смесь) — в античности стихотворный жанр, в котором объект изображения предстает как нечто

<sup>1</sup> Современный словарь-справочник по литературе. С. 334.

внутренне несостоятельное, подлежащее осмеянию. В литературе Древнего Рима сатира становится обличительным жанром (Гораций, Ювенал), а с течением времени сатира утрачивает жанровую определенность и превращается в некое подобие литературного рода. В сатире, по определению Ф. Шиллера, «действительность как некое несовершенство противопоставляется идеалу как высшей реальности», причем сатирический «идеал» выражается через «антиидеал», т. е. путем изображения такой действительности, которая нарушает нравственные или другие общественные нормы. Сатире в широком смысле слова свойственно обращение к аллегории, к фантастике, к философскому осмыслению реальности.

Итак, расширив границы своего бытования, сатира из лирики перешла в эпос и стала способом изображения («Дон Кихот» Сервантеса, «Приключения Гекльберри Финна» М. Твена, «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека, «Жизнь и необыкновенные приключения солдата Ивана Чонкина» В. Войновича).

Одной из разновидностей сатирической поэзии, зародившейся в Древней Греции, является **эпиграмма** (греч. *epigramma* — надпись) — небольшое стихотворение, в котором высмеивается конкретное лицо или какое-либо общественное явление. Эпиграмма обычно служит средством литературной или социальной борьбы и может быть пристрастной, но широкую известность она получает тогда, когда выражает общее мнение. Такова, например, эпиграмма В. Гиляровского:

У нас в России две напасти:  
Внизу — власть тьмы,  
Вверху тьма власти.

В эпоху античности возникла и **эпитафия** (греч. *epitáphios*, от *epi* — над, на и *táphos* — могила) — надгробная надпись, чаще всего выполненная в стихотворной форме. В таком виде эпитафия сохранилась и до наших дней, хотя в последние годы развернутая прозаическая и стихотворная эпитафия уже редко встречается. В XIX веке на многих надгробиях можно было встретить эпитафию, заимствованную из стихотворения В. Жуковского «Сельское кладбище» (1802):

Прохожий, помолись над этою могилой;  
Он в ней нашел приют от всех земных тревог;  
Здесь все оставил он, что в нем греховно было,  
С надеждою, что жив его спаситель — Бог.

В отдельных случаях эпитафия могла быть обращенной к вымышленному адресату и носить сатирический характер (например, эпитафии Р. Бернса).

**Мадригал** (от итал. *madrigale* — песня на родном языке) противоположен по направленности эпиграмме и представляет собой небольшое стихотворение любовно-комплиментарного характера, в основном адресованное конкретному лицу. Мадригал возник в Италии в XVI веке и был популярен в европейской салонной поэзии XVII—XVIII веков. В России авторами мадригалов были А. Сумароков и Н. Карамзин. Встречается мадригал у Пушкина и Лермонтова, у которых он иногда приобретает ироническое звучание. Таков, например, пушкинский мадригал «В альбом Сосницкой».

Вы соединить могли с холодностью сердечной  
Чудесный жар пленительных очей.  
Кто любит вас, тот очень глуп, конечно;  
Но кто не любит вас, тот во сто раз глупей.

**Послание** — стихотворное произведение, имеющее форму письма и обращенное к одному или нескольким конкретным лицам. Широко распространен жанр послания был уже в античности (Гораций, Овидий), употреблялся он и поэтами нового времени, как европейскими, так и русскими («Мои Пенаты. Послание к Жуковскому и Вяземскому» и «К Гнедичу» К. Батюшкова, «Послание в Сибирь» Пушкина). Некоторые исследователи находят возможным отнести к жанру прозаического послания и тот вид литературного обращения, который во второй половине XX века получил наименование «открытого письма» («Письмо к Гоголю» В. Белинского, «Письмо вождям Советского Союза» А. Солженицына).

Один из древнейших лирических жанров, не связанный с какой-то конкретной ситуацией или адресатом, — **песня**. Песня представляет собой поэтическое произведение, обусловленное определенной мелодией. Вначале песня существовала в пределах фольклора, причем текст песни и ее музыкальное сопровождение создавались одновременно, а сама песня тяготела к обрядовому ритуалу.

Как литературный жанр песня зародилась в Древней Греции (VII—V вв. до н. э.), и тогда же наметилось ее деление по тематическим признакам: песни свадебные, песни-гимны, песни-элегии, любовные, застольные и т. д.

В средние века песня в основном носила любовный характер (провансальская **канцона**), хотя могла затрагивать и социально-политические проблемы (**сирвента**).

Особое место в песенном жанре занимала **баллада**. Первоначально балладой называлась песня любовного содержания, связанная с ритмической пляской во время исполнения (прованс. *ballar* — плясать). Со временем баллада утратила плясовый рефрен, а затем и песенное исполнение и превратилась в литературный жанр.

Приблизительно во второй половине XVIII века баллада обретает те признаки, которые и сейчас являются определяющими для балладного жанра. Баллада становится лироэпическим произведением с напряженным драматическим сюжетом, обычно на историческую тему, решение которого допускает и присутствие фантастического элемента. У романтиков баллада становится одним из наиболее популярных жанров. Хорошо известны баллады Шиллера («Кубок», «Перчатка»), Гёте («Лесной царь»), впоследствии получившие музыкальное оформление. В русской литературе признанным мастером баллады был Жуковский («Людмила», «Теон и Эсхин» и др.). Писали баллады и Пушкин («Песнь о вещем Олеге»), и Лермонтов («Воздушный корабль»), и А. К. Толстой («Василий Шибанов»). В современной поэзии жанр баллады встречается не часто, хотя можно и упомянуть баллады Н. Тихонова, Э. Багрицкого, П. Антокольского, Е. Евтушенко и др.

Особую разновидность песни представляет собой песня литературная. Она может возникнуть вначале как стихотворение, не предназначавшееся для пения, а затем, порой и без ведома автора, приобрести музыкальное сопровождение и стать собственно песней. В таком виде литературная песня начала свое существование во второй половине XVIII века и сразу же заявила о себе блистательными образцами (песни Р. Бернса, П. Ж. Беранже). В России первые литературные песни получили распространение сначала в образованных кругах, а затем стали и народным достоянием. Имело место и обратное влияние. Связь литературной песни с фольклором наглядно прослеживается в творчестве А. Кольцова, Н. Некрасова, И. Никитина. Некоторые их произведения превратились в народные песни, текст которых знают все, а автор мало кому известен. Так, например, почти полтора века живет в качестве народной песня «Славное море — Священный Байкал...», в основе которой стихотворение сибирского краеведа Д. П. Давыдова, сочинившего свое произведение в 1858 году.

Песенную музыку уже в XIX веке сочиняют ведущие композиторы (И. Гурилев, А. Верстовский, А. Алябьев). Особенно много сотрудничают композиторы с поэтами-песенниками во

второй половине XX века (И. Дунаевский, М. Блантер, Д. Pokpacc, А. Пахмутова, А. Петров и др.).

Одним из проявлений песенного жанра является **романс** (франц. *romance* — романский), выступающий одновременно как стихотворное и музыкальное произведение, предназначенное для сольного пения с инструментальным сопровождением. Музыку романсов на стихи известных поэтов сочиняли композиторы всех стран (Бетховен, Шуберт, Дебюсси, Глинка, Мусоргский, Чайковский, Рахманинов, Шостакович, Свиридов и др.). В романсе содержание и музыкальные средства обычно сложнее, чем в песнях, хотя точное различие меж романсом и песней не всегда легко провести.

В последней трети XIX века в России оформилась специфическая разновидность песенного жанра — **частушка** — импровизированная короткая, обычно четырехстрочная, песенка, рассчитанная на бесхитростное музыкальное сопровождение (гармонь, балалайка). Частушка может исполняться и без музыки. Возникла она в деревне, потом перебралась и в город, но так и не стала полноправной частью городского фольклора. В частушке в основном доминирует любовная тематика, но наравне с ней имеет распространение сатирическая или юмористическая. Встречается частушка и на эстраде — сатирическая или пародийная, но вообще частушка на глазах исчезает.

Третьим литературным родом является **драма**. Драма принадлежит одновременно литературе и театру. Успех театральной постановки зависит не только от достоинств текста (хотя это обстоятельство самое важное), но и во многом определяется игрой актерского ансамбля, режиссерской трактовкой, художественным и музыкальным оформлением и т. п.

Драма, по сравнению с лирикой и эпосом, обладает четко выраженными особенностями.

В драме на первом плане стоит действие, в силу чего характеры в драме очерчены резкими штрихами. В характерах, которые выведены в драме, преобладает конфликтное начало, проистекающее из социально-исторических или общечеловеческих нравственных противоречий.

Большинство драматических произведений построено на внешнем единстве действия, в котором все события и персонажи подчинены тому же принципу. На таком принципе зиждился еще античный театр (Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан) и драма XVI—XIX веков. В подавляющем большинстве драматических произведений единство действия остается нерушимым, поскольку по сценическим условиям в драме количество дейст-

вующих лиц меньше, нежели в романе, и действовать им приходится в ограниченной временной и пространственной сферах, так что автор вынужден считаться с этими обстоятельствами и декларировать свои идеи в заостренной форме.

В драме имеется лишь одно средство характеристики персонажей — прямая речь, выражающаяся в монологах и диалогах. Личность автора, его мысли и чувства в драме передаются только через поступки героев и тот пафос, которым одушевлено произведение. Единственная возможность как-то объяснить психологию и внешность действующих лиц, которой располагает автор, — **ремарки**. Однако ремарки, за редкими исключениями (пьесы Б. Шоу), представляют собой краткие указания для режиссера, актеров и художника, оформляющего спектакль. Для зрителя, если он не читал пьесы, ремарка пропадает.

С античных времен и почти до конца XIX века драма оставалась наиболее широко распространенным видом словесного искусства. Театр посещали сотни и тысячи зрителей, тогда как число читателей было намного меньше. Тому несколько причин. Драма позволяет воспринимать мысли и образы в живых картинах, а игра актеров — акцентировать авторскую идею, донося ее даже до неискушенного зрителя, что создает единое «поле притяжения» в зрительном зале. И наконец, театр — не только кафедра, с которой проповедают, но и праздничное место общения, отвлекающее от будничных забот. Не случайно пьесы проигрывают в чтении, и мало находится любителей читать пьесу, а не смотреть ее в театре.

Развитие и совершенствование кино поколебало и в значительной степени подорвало мощную притягательность театрального зрелища. Этот процесс усилился с появлением телевидения. И все-таки ни кино, ни TV не убили и не убьют театра, ибо игра актеров «вживе» и сама атмосфера зрительного зала обладают эффектом воздействия, превосходящим возможности кино и телевидения, несмотря на все технические чудеса, которые недоступны театру. Это понимали в 1920—1930-е годы, когда создавались большие роскошные кинотеатры, убранство и атмосфера которых были призваны имитировать театральные.

От драмы в широком смысле слова (драма как род) следует отличать драму — литературный вид.

Древнейшим видом драмы является **трагедия** (греч. *tragos* — козел и *odé* — песня), возникающая как разыгрывание сцен, связанных с культом почитания бога виноделия Диониса. Во время ритуального представления в жертву Дионису приносили козла — отсюда и название.



Трагедия как драматический вид оформилась в Древней Греции около V века до н. э. В основу содержания древнегреческой трагедии положены конфликты, которые затрагивали общенародные интересы и были возведены до общечеловеческого уровня. Этим и объясняется непреходящее звучание античных трагедий — Эсхила или Софокла. По Аристотелю, трагедия вызывает чувство страха и сострадания, способствующее очищению души (катарсис).

Новый этап развития возможностей трагедии — эпоха Возрождения. Трагедии Шекспира пронизаны пафосом драматизма человеческой жизни в водовороте страстей и желаний и одновременно звучат как гимн во славу энергии и животворящей силы человеческого разума. Шекспир привнес в суровую возвышенность античной трагедии бытовое и комическое начала, отказался от одноплановости характеров и включил в высокую лексику просторечные элементы.

Непосредственных продолжателей у Шекспира долгое время не было. Идущие вслед за «английским бардом» драматурги эпохи классицизма равнялись прежде всего на «высокую» античность, достижения которой были объявлены образцовыми. Рационалистическая драматургия классицизма тяготела к «математической» композиционной завершенности, демонстрируя примат долга перед чувством (Расин, Корнель, Вольтер и др.).

Не угас жанр трагедии и в период романтизма, когда эстетика рационализма была вытеснена поэзией бурных индивидуальных страстей (Шиллер, Гёте, Гюго).

В русской литературе трагедия возникла вместе с зарождавшимся классицизмом (пьесы Сумарокова, Княжнина, Хераскова, Озерова) и как отражение эстетики классицизма существовала вплоть до начала XIX века.

Новый этап развития русской трагедии начался с появлением «Бориса Годунова» Пушкина. Он построил свое произведение на совершенно новых принципах, которые большинству современников показались неприемлемыми. Используя достижения Шекспира, поэт смело соединил трагическое и комическое, «высокое» и «низкое», сделав объектом изображения не судьбу индивидуума, а «судьбу народную».

С середины XIX века трагедия не частый гость на русской сцене (историческая трилогия А. К. Толстого, «Гроза» А. Островского, которую сам автор назвал драмой).

В советское время жанр трагедии практически не востребовался в связи с общеидеологической установкой на жизнерадостное искусство. Показательно в этом смысле название пьесы

В. Вишневского «Оптимистическая трагедия» (1933), в которой поведана история превращения анархистского отряда в дисциплинированный полк Красной Армии и его самоотверженной гибели за победу общепролетарского дела. Европейская трагедия была лишена такого мажорного настроения, хотя она и не лишилась гуманистического пафоса (Р. Роллан, Ж. П. Сартр, Ж. Ануй и др.).

Трагедии в античной традиции противопоставлялась **комедия** (греч. *komōdia*, от *kōmos* — веселая процессия и *odé* — песня). Комедия в античности понималась как сценическое произведение со счастливым концом, причем характеры и события в нем представлялись в смешном виде. В отличие от трагедии, где действовали боги и герои, комедийные персонажи принадлежали к низшим сословиям.

Современная комедия призвана подвергнуть осмеянию то, что в социальной или нравственной сферах противоречит общественным нормам. Положительный герой для комедии не обязателен. Идеал, во имя которого осмеивается какое-либо явление, может быть представлен через отрицание «недолжного».

Для создания комических ситуаций автор располагает двумя основными возможностями: комизм внешних положений (падения, неумение персонажа правильно ориентироваться в незнакомой среде, появление одного героя под именем другого и т. п.) и речевые средства (ирония, пародия, алогизм, парадокс<sup>1</sup>).

Отцом комедии считают древнегреческого драматурга Аристофана. В Древнем Риме славились произведения Теренция и Плавта. Античная комедия вращалась в кругу тем частной жизни человека из низших сословий.

Средневековая комедия многое заимствовала у карнаваловых шествий, в которых вырабатывались устойчивые типажи, выставляемые на осмеяние (скупой, сутяга, обманутый муж и т. д.), и ряд повторяющихся ситуаций.

Так сложилась поэтика итальянской **комедии масок** (итал. *commedia dell'arte*), где знакомые зрителю персонажи (Доктор, Арлекин, Пульчинелла, Панталоне и др.) разыгрывали импровизированные сцены, носившие откровенно фарсовый или буффонадный характер. **Фарс** (от лат. *farcio* — начинять) — коме-

---

<sup>1</sup> *Парадóкс* (греч. *parádoxon* — противоречащий общепринятому) — рассуждение или сообщение, которое в границах логических понятий не может быть признано ни истинным, ни ложным и привлекает внимание своей необычностью (никогда не откладывая на завтра то, что можно сделать послезавтра). Парадокс обычно тяготеет к афористичности.

дийные вставки в мистериях (см. далее). Сцены эти были исполнены грубовато-вольнодумного духа, и в них тоже встречались узнаваемые персонажи (слуга-пройдоха, ученый-педант, муж-простак и т. д.). Близка к фарсу и **буффонада** (итал. *buffonata* — паясничество) — эпизоды или ситуации, основанные на грубо подчеркнутом комизме положений (обливание водой, удары палкой, падения и т. п.). Наиболее отчетливо буффонада дает себя знать в современной цирковой клоунаде.

Комедия масок показательна для периода становления европейского национального театра. Впоследствии в драматургии останутся лишь отдельные элементы комедии масок, хотя полностью ее традиции не исчезают и поныне (например, режиссерские работы В. Мейерхольда, «Принцесса Турандот» в постановке Е. Вахтангова и др.).

В поэтике классицизма комедия относилась к разряду низких жанров, но именно комедии обессмертили имя Мольера, в творчестве которого яркие сценические положения сочетаются с рельефностью характеров. На тех же принципах основан и другой шедевр французской комедиографии XVIII века — «Женитьба Фигаро» П. Бомарше.

По мере развития драматургии акцент в комедии положений перемещается на сложную архитектуру интриги, а комизм ситуаций вытесняется комизмом характеров. Переходным звеном от комедии характеров становится **водевиль** (франц. *vaudeville*, от *Vau de Vire* — местность в Нормандии, где зародился этот жанр; по другим данным — *voix de ville* — городской голос). Первые известия о водевиле относятся к XV веку, но тогда он еще не был особенно распространен.

Водевилем в XVIII веке назывались песенки-куплеты с повторяющимся припевом, которые были обязательным атрибутом ярмарочных представлений. Позднее именно наличие песенных куплетов, дополняющих или комментирующих комедийное действие, и стало отличительным признаком водевиля. Для водевиля XVIII — первой половины XIX столетия показательна сложная интрига, построенная на любовных отношениях, насыщенность **каламбурами**<sup>1</sup>, неожиданными ситуациями с обязательным благополучным исходом. В водевиле не ставятся сложных проблем, а если они и возникают, то решаются легко и просто, зачастую в результате счастливой случайнос-

---

<sup>1</sup> *Каламбур* (франц. *calembour*) — выражение или фраза, основанные на сходном звучании, игре слов. Например, стихотворение поэта XIX в. Д. Минаева: «Царство рифм — моя стихия/И легко пишу стихи я,/Даже к финским скалам бурым/Обращаясь с каламбуром».

ти. Наиболее яркие образцы водевиля созданы были во Франции XIX века и представлены творчеством Э. Скриба, Э. Лабиша. В России наибольшим успехом пользовались водевили Н. Хмельницкого, А. Шаховского, Д. Ленского, П. Каратыгина, Н. Некрасова. И в XX веке привлекает зрителя водевиль «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» (1839), который, несмотря на то что это выполненная Д. Ленским переделка французского оригинала, настолько близок к отечественным нравам первой половины прошлого столетия, что кажется оригинальным произведением.

Параллельно с водевилем в России складывается жанр так называемой «благородной», или «светской», комедии. Герои светской комедии принадлежали к дворянскому «просвещенному» сословию, действие в ней вращалось вокруг любовной интриги, присутствовал в светской комедии и обличительный момент (осмеяние жизни не по средствам, светских предрассудков, галломании и т. п.). Нередко светская комедия служила для авторов и средством сведения литературных счетов (пародирование литературных противников). В жанре светской комедии выступали А. Шаховской, Н. Хмельницкий, М. Загоскин. Особняком в этом ряду стоит творчество А. Грибоедова. «Горе от ума», являясь по формальным признакам типичной «благородной» комедией, раздвигает тесные рамки любовной интриги и основывается на «драме идей», а язык пьесы представляет собой блистательный образец непринужденной живой речи, до Грибоедова освоенной только в баснях Крылова.

Новая полоса расцвета русской комедии начинается в 1840-х годах. В начале этого периода стоит комедия Н. Гоголя «Ревизор» и другие его пьесы, из которых вырастает театр А. Островского. В пьесах этого драматурга отсутствует четкая грань между комическим и трагическим, характеры неоднозначны, а действие движется не столько любовной интригой, сколько социальными и нравственно-психологическими конфликтами. На протяжении более чем трех десятилетий русский театральный репертуар определялся прежде всего произведениями Островского, оказавшего сильнейшее влияние на развитие русской драматургии.

Сущность комедии конца XIX — начала XX века определяется напряженностью психологизма и почти полным забвением традиции комедии масок. Комизм положений уступает место так называемым «подводным течениям» в развитии сюжета («Вишневый сад» А. Чехова). Новое распространение получает почти забытый жанр трагикомедии, возникший еще в эпоху

Возрождения. В XX столетии трагикомедия отражает чувство относительности социальных и нравственных критериев, возникшее в обществе после многочисленных социальных катаклизмов XX века. В современной трагикомедии (Ф. Дюрренмат, Ж. Ануй, Э. Ионеско, С. Беккет) невозможно выделить преобладание трагического или комического начал — они лишь усиливают друг друга, приводят к нерешенности, «отложенности» конфликта. Впрочем, именно на такой эффект и рассчитана современная трагикомедия.

Результатом развития поэтики водевиля явилась и **оперетта**. Оперетта, зародившаяся во Франции в середине XIX века, представляет собой произведение комедийной направленности, причем удельный вес музыкального сопровождения и вокально-танцевальных сцен в нем по сравнению с водевилем значительно возрастает. Недаром автором оперетты обычно называют не драматурга, а композитора (оперетты Штраусов, Легара, Кальмана, Оффенбаха и т. д.). Русская оперетта возникла уже в XX веке (оперетты И. Дунаевского, Ю. Милютин, В. Соловьева-Седова).

**Опера** (итал. *opera* — сочиняю) определяется в словарях как «вид театрального искусства, в котором сценическое действие тесно слито с музыкой — вокальной и оркестровой» и в литературоведческих справочных изданиях, как и оперетта, не фигурирует. Между тем и оперетта и опера все же не существуют без литературного текста. В сочинениях итальянского поэта-либреттиста XVIII века П. Метастазия опера иногда называется «лирической трагедией», а в характеристике всемирно известного немецкого композитора XIX века Р. Вагнера подчеркивается, что он «приблизил оперу к драме». Таким образом, признавая главную зависимость оперы и оперетты от музыки, нельзя в то же время отторгать их и от литературы.

До сих пор мы говорили о драме только как о литературном роде. Но термин «драма» имеет и другое значение. Собственно драмой называется одна из разновидностей драмы — литературного рода.

**Драма** занимает промежуточное положение между трагедией и комедией. Подобно трагедии, драма базируется на социально-психологических конфликтах, однако конфликт в драме не столь напряжен, как в трагедии, и может иметь относительно благополучную развязку. Как и комедия, драма вращается в сфере частной жизни, которую драматург не пытается «исправить» смехом, а стремится проанализировать сущность изображаемых в драме конфликтов. В драме, как и в

трагедии, преобладает серьезный тон, но комизм ей тем не менее вовсе не противопоказан.

Античность не знала драмы как самостоятельного вида, хотя элементы драмы присутствуют уже в трагедиях Еврипида и его продолжателей. Одним из первых этапов оформления драмы стала **драма литургическая** (греч. *leiturgia* — обедня, главное христианское церковное богослужение). В IX—XIII веках она представляла собой театрализованное представление на темы Ветхого и Нового Заветов, разыгрывающееся во время рождественской и пасхальной служб, дабы новообращенные христиане могли наглядно ознакомиться с церковной историей (например, «Действо об Адаме», XII в.).

В XIV—XVI веках литургическая драма трансформировалась в **мистерию** (от греч. *mysterion* — тайна, таинство). Мистерия, также черпавшая сюжеты из Библии, вышла из врат церкви на городскую площадь и ярмарку. Вслед за эпизодами религиозного содержания в мистерии следовали **интермедии** (лат. *intermedius* — находящийся посередине) — комические, фарсовые эпизоды, далекие от религиозности, а то и пародирующие основную линию сюжета. С течением времени эта тенденция только усилилась, что вызвало неудовольствие клерикальных кругов, и с середины XVI века мистерия в большинстве европейских стран была запрещена. В конце XIX — начале XX века во Франции и Германии предпринимались попытки возрождения мистерии в новых формах, не увенчавшиеся, однако, успехом. В. Маяковский приспособил мистериальную оболочку для создания революционно-героического действия («Мистерия-буфф», 1918), акцентируя в нем пародийное начало.

Близкое родство с мистерией имело и **моралите** (от лат. *moralis* — нравственный), зародившееся также в XIV—XVI веках. Моралите было народным представлением учительного характера, тематический диапазон которого был очень широк: от религиозных и философских сюжетов до исторических, бытовых и сказочных. Персонажи моралите должны были пониматься аллегорически, о чем зрителям напоминали постоянные атрибуты действующих лиц (так, Смерть появлялась в саване, с косой и песочными часами, Мир — с пальмовой ветвью и т. д.).

Драма в ее современном значении возникает не ранее первой половины XVIII века и получает наименование **«мещанской драмы»**. Она противостояла «высоким» образам и идеям классицизма и свидетельствовала о движении искусства в сторону демократизации.

Драматурги этой эпохи (Д. Дидро, Г. Лессинг, П. Бомарше и др.) перестают выводить на сцену королей и герцогов, отказываются от патетики классицизма и делают героями событий выходцев из «третьего сословия», доказывая, что и простолюдинам доступен весь спектр человеческих чувств. Одним из образцов такого рода произведений стала драма Лессинга «Минна фон Барнхельм» (1767).

Вслед за мещанской драмой возникает и **мелодрама** (греч. *melos* — песня, мелодия и *drama* — действие, драма). Опознавательными приметами мелодрамы являются повышенная эмоциональность, порой переходящая в аффектацию, напряженность и запутанность интриги и моралистическая заостренность. Мелодрама зародилась на рубеже XVIII—XIX веков и существует и в наши дни. Одной из наиболее долго живущих мелодрам была мелодрама французского драматурга В. Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1827), прочно утвердившаяся в репертуаре европейских и российских театров. В XX веке мелодрама перекочевала из театра в кино и на экраны телевизоров.

Драма в ее современном понимании прошла длительный и сложный путь, заняв ведущее место в мировой драматургии, и характеризовать ее развитие, значит, воспроизводить историю всей драматургии в целом. Поэтому ограничимся лишь указанием на ее важнейшие этапы. Романтическая драма (первая треть XIX в.), вершинные достижения которой представлены произведениями В. Гюго; драма реалистическая (от пьес А. Островского, А. Сухово-Кобылина, А. Чехова до драм Г. Ибсена, Г. Гауптмана и Л. Толстого); драма символистская (М. Метерлинк, Г. Гофмансталь, А. Блок). Как особый период истории драмы следует рассматривать драму советского периода, общая направленность которой зависела от государственных идеологических установок — в поддержку их, а иногда и в полемике с ними (пьесы В. Вишневского, К. Тренева, Н. Погодина, Л. Леонова, К. Симонова, В. Розова, М. Шатрова и др.).

Отечественная драма, как и вся литература вообще, в последние годы тяготеет к смешению драматического и комического, реального и символического, возвышенного и натуралистического.

Тенденция к взаимопроникновению и смешению жанров в литературе и литературоведении, между прочим, выразилась и в том, что любое произведение (роман, басня, поэма или газетный фельетон) стало восприниматься как текст вообще.

Понятие «**текст**» многозначно. Вначале оно сопрягалось с произведениями древности: ассирийский, древнерусский

и т. д. тексты. *Textum* (лат.) — это и ткань, одежда, связь, строение, слог, стиль. *Textus* — структура, сплетение, связанное изложение. *Texo* — ткать, сплетать, сочетать и сочинять. Таким образом, текст понимается как нечто не существовавшее в природе и сотворенное человеком, причем все элементы данного текста искусно связаны меж собой.

В лингвистике дается более строгое определение текста: это «произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа; произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда основных единиц... объединенных разными типами лексической, грамматической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку»<sup>1</sup>. Иногда вместо термина «текст» употребляется термин «дискурс», вначале применявшийся для обозначения произведений устной речи. Впрочем, и в настоящее время дискурс больше относится к разговорному процессу, в котором могут участвовать несколько собеседников.

Текст изучается в трех направлениях — в текстологии, в поэтике (см. главу I) и в герменевтике. **Герменевтика** (греч. *hermeneia* — толкование, объяснение) занимается толкованием текстов, и не только древних, но и сравнительно недавнего происхождения. Так, без герменевтического комментария для читателя остаются «темными» многие места «Мастера и Маргариты» М. Булгакова или «Двенадцати стульев» И. Ильфа и Е. Петрова.

Герменевтический комментарий зависит от эпохи: какие-то реалии, общепонятные в пору создания художественного текста, со временем уходят из жизни, и новые поколения нуждаются в разъяснении имен, фактов, идей, концепций и т. д.

Любой художественный текст может быть истолкован по-разному. Известно, что для Н. Добролюбова и его единомышленников Обломов и «обломовщина» являлись символом апатии и застоя, а Штольц — представителем бездушного капитализма. Н. Михалков в своей киноверсии гончаровского романа в Обломове ценит тонкость души и романтическую мечтательность, противопоставляя их сухому рационализму Штольца. «...Стихотворение Некрасова «Железная дорога»... посвящено обличению русских чиновников, построивших железную дорогу на крови и костях простых людей. Так, вероятно, считал и сам поэт Некра-

---

<sup>1</sup> Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. С. 18.



сов». На исходе XX столетия, в русле неомифологизированного сознания, «Железная дорога» в истолковании современного исследователя предстала как воспевание «строительной жертвы». «В соответствии с достаточно универсальным мифологическим представлением постройка тем крепче, чем больше человеческих жертв принесено на ее алтарь (на этом основан один их киношедевров Сергея Параджанова «Легенда о Сурамской крепости»). Некрасов пришел бы в ужас от такой интерпретации, но он сам в стихотворении «Поэт и гражданин» пишет:

Иди и гибни безупречно,  
Умрешь недаром — дело прочно,  
Когда под ним струится кровь»<sup>1</sup>.

В подобном бесконечно широком понимании текста как носителя определенной информации кроется опасность отказа от реальности вообще. С этим можно не соглашаться, но нельзя не заметить, что увлечение семантикой возможных миров, заключенных в тексте художественного произведения, есть ведущая тенденция современного литературоведения.

## Глава IX

### ФИГУРЫ РЕЧИ. ТРОПЫ

Учение о фигурах речи возникло еще в античной риторике, где они подразделялись на фигуры мысли и фигуры слова. К последним относились и тропы (метафоры, метонимии и т. д.), так называемые фигуры переосмысления. В современной науке чаще используется термин «стилистические фигуры». В широком смысле слова это любые языковые средства, включая тропы, придающие речи образность и выразительность. В узком понимании фигур тропы из них исключаются, в этом случае говорят о **синтаксических фигурах**, т. е. синтаксических средствах выразительности речи — повторах, параллелизме, инверсии, анафоре и др.<sup>2</sup>

**Троп** (греч. *tropos* — оборот) — употребление слова (высказывания) в переносном значении. Так, слово *орел* в прямом его значении — название птицы, в переносном — название человека, обладающего качествами, традиционно приписываемыми орлу (смелость, зоркость и пр.). В тропе совмещается бук-

<sup>1</sup> Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1998. С. 307.

<sup>2</sup> См.: Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 353.

вальное значение и значение ситуативное, относящееся к данному случаю, что и создает образ.

Простейшие виды тропов, с достаточно стертой образностью, часто используются в разговорной речи (*зима пришла, ветер воет, море цветов* и т. п. — общеупотребительные метафоры; *Москва* слезам не верит, не все любят *Шостаковича*, дожид *до седых волос* — общеупотребительные метонимии).

Предметом литературоведческого анализа являются индивидуальные, или авторские, тропы. С их помощью достигается эстетический эффект выразительности, нестандартности слова в художественной, ораторской и публицистической речи.

Количество тропов — их множественность, малочисленность или даже полное отсутствие в каком-либо тексте — не является показателем его художественности. Однако характер тропов, их частотность у какого-то писателя существенны для изучения художественного мышления автора, ибо составляют особенности его поэтики.

В современной науке состав тропов определяется по-разному. В узком смысле к тропам относят метафору, метонимию и синекдоху (как разновидность метонимии). Мотивируется это тем, что только в данных тропях наблюдается совпадение в одном слове прямого и переносного значений. Некоторые исследователи расширяют данный ряд за счет случаев контрастного изменения значений слова — и тогда в состав тропов включают иронию, гиперболу и литоту.

С некоторыми оговорками в состав тропов включают эпитет, сравнение, перифраз, олицетворение, символ и аллегорию, которые далеко не всегда обладают тропеическим (переносным) значением. Например: *ржавый* голос — эпитет тропеический (метафорический); *очаровательный* голос — эпитет нетропеический; «под небом Шиллера и Гёте» — тропеический перифраз (метонимия).

В языке современной художественной литературы существует такое понятие, как обратимость тропов<sup>1</sup>, при котором один объект получает различные тропеические характеристики, т. е. сравнение превращается в метафору, метафора — в перифраз и т. п. Например, в рассказе И. Бунина «Ворон» использовано сравнение «отец мой был похож на ворона». В дальнейшем автор употребляет метафору («был он и впрямь совершенный ворон»), использует метафорические эпитеты («поводил своей вороньей головой», «косясь блестящими вороньими глазами»),

<sup>1</sup> См.: *Кожевникова Н. А.* Об обратимости тропов // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 215—225.

сравнение («он, во фраке, ссутулясь, *вороном*, внимательно читал... программу»), пользуется метафорой в названии «*Ворон*».

Следует заметить, что порой четкая граница между разными типами тропов отсутствует, а имеет место сближение метафоры, олицетворения, перифразы и других видов тропов. Например: «*застенчивая весна*» (Ф. Сологуб) одновременно является и эпитетом, и метафорой, и олицетворением. «И золотеющая *осень.../Листвою плачет на песок*» (С. Есенин) — метафора, олицетворение, перифраз (поскольку речь идет о листопаде). «...*Осень смуглая в подоле/Красных листьев принесла*» (А. Ахматова) — метафора, олицетворение, перифраз. «Казбек, *Кавказа царь могучий*,/В чалме и ризе парчевой...» (М. Лермонтов) — перифраз, метафора, олицетворение.

**Сравнение** (лат. *comparatio*) — простейший вид тропа, представляющий собой сопоставление одного предмета (явления) с другим по какому-либо признаку. При этом изображаемое получает бóльшую конкретность и яркость: «шмели были *похожи на коротенькие ленты от георгиевских медалей*» (К. Паустовский); «Чичиков увидел в руках его [Плюшкина] графинчик, который был весь в пыли, *как в фуфайке*» (Н. Гоголь); предстает в новом ракурсе: «Кавказ был весь как на ладони/И весь *как смятая постель*» (Б. Пастернак); в нем обнаруживаются новые оттенки смысла, возникает подтекст: «*Как хлебный колос, подрезанный серпом, как молодой барашек, почуявший под сердцем смертельное железо*, повис он [Андрей] головой и повалился на траву, не сказавши ни одного слова» (Н. Гоголь). В последнем примере сравнениями выражен мотив жертвы, обреченной на гибель, и мотив молодости, совершившей тяжелейший проступок<sup>1</sup>.

Формально сравнение состоит из следующих частей: 1) то, что сравнивается, — субъект сравнения, 2) то, с чем сравнивается, — объект сравнения, 3) признак, по которому сравнивается, — основание сравнения. «*Глаза, как небо, голубые*» (А. Пушкин). *Глаза* — субъект сравнения, *как небо* — объект сравнения, *голубые* — основание сравнения.

Признак сравнения может быть опущен, но он всегда подразумевается: «*Брань господская, Что жало комариное...*» (Н. Некрасов). Главным членом данной триады является объект. Это и есть собственно сравнение, образ: «*Моим стихам, как драгоценным винам, /Настанет свой черед*» (М. Цветаева).

Можно выделить следующие виды сравнений.

---

<sup>1</sup> См.: Еремина Л. И. О языке художественной прозы Н. В. Гоголя. М., 1987. С. 131.

1. Сравнительные обороты, в которых наличествуют союзы *как, будто, точно, словно*: «Сад прозрачный, мягкий, *точно дым*» (И. Бунин); «Заволокло все небо, *будто черным рядом*» (Н. Гоголь); «Надо мною свод воздушный, *Словно синее стекло...*» (А. Ахматова).

2. Сравнительные придаточные предложения с указанными союзами: «Двери вдруг заляскали, *будто у гостиницы/не падает зуб на зуб*» (В. Маяковский); «Наташа, *как подстреленный загнанный зверь смотрит на приближающихся собак и охотников*, смотрела то на ту, то на другого» (Л. Толстой).

3. Сравнительные обороты со словами *похожий, подобный*: «Голова у Ивана Ивановича *похожа на редьку хвостом вниз*; голова Ивана Никифоровича *на редьку хвостом вверх*» (Н. Гоголь); «Блистая взорами, Евгений/Стоит *подобно грозной тени*» (А. Пушкин).

4. Бессоюзные сравнения выражаются: 1) творительным падежом существительного: «*Золотую лягушкой* луна/Распласталась на тихой воде» (С. Есенин); «Намокшая *воробушкой/Сиреневая ветвь*» (Б. Пастернак); 2) сравнительной степенью прилагательного вместе с существительным в родительном падеже: «*Синее оперенья селезня/Сверкал за Камою* рассвет» (Б. Пастернак); «*И нужнее насущного хлеба/Мне* единое слово о нем» (А. Ахматова); 3) приложением: «Папа-*краб* негромко храпел» (А. Н. Толстой); «*И мальчик-обезьяна/Сквозь сон* поет» (И. Бунин).

5. Особое место занимают те сравнения, в основе которых лежит прием **параллелизма**. Это, во-первых, так называемые отрицательные сравнения, используемые в фольклоре и авторских произведениях, стилизованных под народную поэзию. Первая часть в отрицательных сравнениях — образ с отрицанием, а вторая, утвердительная, является субъектом сравнения:

*Не ветер гудит по ковыли,  
Не свадебный поезд гремит, —  
Родные по Прокле завыли,  
По Прокле семья голосит.*

(Н. Некрасов)

Такой тип сравнения всегда воспринимается как народно-поэтический и создает определенный фольклорный колорит текста.

Параллелизм создается также сравнением чисто литературного типа — присоединительным, которое также называется спадающим. Первая часть в таком сравнении — рассказ о предмете, а вторая, присоединяемая словами *так, таков*, —

это образ, который должен пояснить самый предмет, хотя порой он и приобретает самостоятельный характер.

Ее постели сон бежит;  
Здоровье, жизни цвет и сладость,  
Улыбка, девственный покой,  
Пропало все, что звук пустой,  
И меркнет милой Тани младость:  
*Так одевает бури тень  
Едва рождающийся день.*

(А. Пушкин)

Они глумятся над тобою,  
Они, о родина, корят  
Тебя твоею простотою,  
Убогим видом черных хат...

*Так сын, спокойный и нахальный,  
Стыдится матери своей —  
Усталой, робкой и печальной  
Средь городских его друзей.*

(И. Бунин)

Из приведенных примеров видно, что сравнения могут быть развернутыми, распространенными, представляя собой иносказательный рассказ. По такому принципу построены стихотворения Е. Баратынского «Чудный град порой сольется...» и «О мысль! тебе удел цветка...» и стихотворение М. Лермонтова «Нищая». Развернутые сравнения широко использовались Гоголем: «...И хлынула ручьем молодая кровь, *подобно* дорогому вину, которое несли в стеклянном сосуде из погреба неосторожные слуги, поскользнулись тут же у входа и разбили дорогую сулею: все разлилось на землю вино, и схватил себя за голову прибежавший хозяин, сберегавший его про лучший случай в жизни, чтобы если приведет Бог на старости лет встретиться с товарищем юности, то чтобы помянуть бы вместе с ним прежнее, иное время, когда иначе и лучше веселился человек...» В данном случае мы имеем дело с реализацией сравнения — оно превращается в самоценную картину, подробности которой не соотносятся с субъектом сравнения (повествование о хозяине и пролившаяся кровь). В античной поэтике распространенное сравнение, представляющее собой некий законченный образ, который достигал большой степени самостоятельности, обозначали специальным термином — **парабола**. Так, в «Илиаде»:

*Словно как мак в цветнике наклоняет голову набок,  
Пышный, плодом отягченный и крупною влагой весенней, —  
Так он голову набок склонил, отягченную шлемом.*

Следует различать распространенные общезыковые, общеупотребительные сравнения со стертой образностью (летит как птица, белый как снег, спит как убитый и т. д.), и авторские индивидуальные, являющиеся изобразительно-выразительным средством и отмеченные свежестью, необычностью образа. Последнее качество особенно ярко дает о себе знать в стихотворениях некоторых современных поэтов, сопоставляющих предметы, внешне несопоставимые. Их близость обнаруживается только ассоциативно, однако при этом в объекте сравнения выявляются дополнительные смыслы.

В тот день всю тебя, от гребенки до ног,  
Как трагик в провинции драму Шекспирову,  
Носил я с собою и знал назубок,  
Шатался по городу и репетировал.

(Б. Пастернак)

«Упал двенадцатый час, / Как с плахи голова казненного» (В. Маяковский); «Мой кот, как радиоприемник, / Зеленым глазом ловит мир» (А. Вознесенский).

Однако достоинства сравнения как художественного средства заключаются не только в неожиданности сопоставления, но и в точности выбранного образа, вскрывающего глубинную сущность предмета:

Анчар, как грозный часовой,  
Стоит один во всей вселенной.

(А. Пушкин)

«Жена писаря... привела с собой всех своих детей и, точно хищная птица, косилась на тарелки и хватала все, что попало под руку» (А. Чехов).

Принято говорить о двух основных функциях сравнений в художественной речи — изобразительной и экспрессивной. Изобразительная функция реализуется в описательной части текста (пейзаж, портрет, интерьер): «...Высокие и редкие... облака, изжелта-белые, как весенний запоздалый снег, плоские и продолговатые, как опустившиеся паруса...» (И. Тургенев); «Как васильки во ржи, цветут в лице глаза» (С. Есенин); «...В этой желтой каморке, похожей на шкаф или сундук...» (Ф. Достоевский). Экспрессивная, или выразительная, функция свойственна оценочным и эмоциональным сравнениям, а также и неожиданным, ассоциативным:

Жизнь, как подстреленная птица,  
Подняться хочет и не может...  
Нет ни полета, ни размаху;  
Висят поломанные крылья,  
И вся она, прижавшись к праху,  
Дрожит от боли и бессилья...

(Ф. Тютчев)

«Вашу мысль, мечтающую на размягченном мозгу, / *Как выжиревший лакей на засаленной кушетке...*» (В. Маяковский).

Изобразительная и экспрессивная функции могут совмещаться:

Пунцовый рак, как рыцарь в красных латах,  
Как Дон Кихот, бессилен и усат.

(Э. Багрицкий)

«Глаза у того [Борменталья] напоминали два черных дула, направленных на Шарикова» (М. Булгаков).

Одной из важнейших функций сравнения является функция анализирующая. Сравнение, как уже отмечалось, выделяет, подчеркивает какой-то признак предмета или смысл явления, используется для характеристики героев, дает им оценку. Примеры такого сравнения мы находим в стихотворении М. Лермонтова «Портрет»:

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

Ей нравится долго нелзя:  
Как цепь, ей несносна привычка.  
Она ускользнет, как змея,  
Порхнет и умчится, как птичка.

Таит молодое чело  
По воле — и радость и горе.  
В глазах — как на небе светло,  
В душе ее темно, как в море!

Очень точную оценку героини дает Чехов в повести «В овраге»: «...зеленая, с желтой грудью [речь идет о платье], с улыбкой, она [Аксинья] глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову».

Анализирующее сравнение передает психическое состояние персонажей, их восприятие некоей ситуации. Вот каким видится Печорину ущелье, где должна состояться его дуэль с Грушниц-

ким: «там, внизу, казалось темно и холодно, *как в гробе*; мшистые зубцы скал, сброшенные грозю и временем, ожидали своей добычи» (М. Лермонтов). Сравнения подобного типа используются Достоевским, Л. Толстым, Чеховым. Неловкость и смущение, которые испытывает Анна Сергеевна («Дама с собачкой»), переданы с помощью сравнения: «и было впечатление растерянности, *как будто кто вдруг постучал в дверь*» (А. Чехов).

Сравнение, особенно распространенное, может включать в свой состав другие тропы или, наоборот, само может войти в состав метафоры, метонимии, олицетворения. Вот сравнение, образ которого метафоричен:

Я теперь скупее стал в желаньях,  
Жизнь моя? иль ты приснилась мне?  
*Словно я весенней гулкой ранью  
Проскакал на розовом коне.*

(С. Есенин)

Метафора «весенняя гулкая рань» ассоциируется здесь с молодостью, ее мечтами и надеждами. Метафорический эпитет «розовый» также связан в языке с представлениями о ранней юности (*розовое детство, розовые мечты*).

Объект сравнения может быть выражен метонимией:

И он убит — и взят могилой,  
*Как тот певец, неведомый, но милый,  
Добыча ревности глухой...*

(М. Лермонтов)

Выделенные слова представляют собой перифраз, обозначающий Ленского.

Сравнение может усиливать олицетворение, сливаясь с ним в общий сложный образ; «...И ветер, *как лодочник*, греб.../По липам» (Б. Пастернак); «...Листья черемухи, *как птички с зелеными крылышками*, прилетели и сели на голые веточки» (М. Пришвин).

Развернутая метафора может включать в себя сравнение и также составлять вместе с ним единый образ:

И так же весело и броско,  
*Как те арбузы у ворот,*  
Земля мотается в авоське  
Меридианов и широт.  
(А. Вознесенский)

*Как белый камень в глубине колодца,  
Лежит во мне одно воспоминанье...*

(А. Ахматова)



В некоторых текстах сравнения могут получать многозначный обобщенный смысл и особую углубленность, выражая важные для автора идеи и, таким образом, превращаясь в символ. В стихотворении Лермонтова «Поэт» первая часть содержит описание кинжала и его истории («Игрушкой золотой он блещет на стене —/Увы, бесславный и безвредный!»); вторая часть начинается с риторического вопроса, оформляющего образ сравнения и одновременно придающего ему символическое значение («В наш век изнеженный не так ли ты, поэт,/Свое утратил значение,/На золото променяв ту власть, которой свет/Внимал в немом благоговенье?»). Развернутым символическим сравнением является и знаменитый образ Руси-тройки у Гоголя: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься?..»

В некоторых случаях в тексте возникает ассоциативное сопоставление различных предметов и явлений, но оно не оформляется в виде сравнения. Например, в предложении: «У нее был хороший, сочный, сильный голос, и, пока она пела, *мне казалось, что я ем спелую, сладкую, душистую дыню*» (А. Чехов). В рассказе Тургенева «Певцы» пение Якова вызывает у автора воспоминание о чайке на берегу моря. В обоих случаях наличествует ассоциативное сближение предметов (явлений), но формально сравнения нет. Гоголь использует метафору, близкую к сравнению: «И темная вереница лебедей, летевших на север, вдруг освещалась серебряно-розовым светом и тогда казалось, что *красные платки летали по небу*».

Спорной является конструкция предложения в виде вопроса и ответа на него, причем ответ дан в виде определения или образного истолкования предмета. Такую конструкцию некоторые исследователи считают сравнением<sup>1</sup>:

Что счастье? Короткий миг и тесный,  
Забвенье, сон иль отдых от забот...

(А. Блок)

Однако поскольку сравнение присутствует здесь в скрытом виде, данный оборот можно рассматривать как переходный случай между метафорой и сравнением.

**Метафора** (греч. *metaphorá* — перенос) — вид тропа, основанный на перенесении свойств одного предмета на другой по принципу их сходства в каком-либо отношении — по форме, цвету, ценности, функции и т. д. (*шатер леса, золотая голова, река спит, медведь* — о неловком человеке).

<sup>1</sup> См.: Томашевский Б. Стилистика. Л., 1983. С. 208.

Различают метафоры общеупотребительные (см. предыдущие примеры) и индивидуально-стилистические. Первые отличаются несколько стертой образностью, автоматизмом употребления. Используя их в художественных произведениях, авторы стремятся оживить, актуализировать ставшие уже стереотипными выражения: «Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее, горит и дышит он» (Н. Гоголь). Автоматизированная метафора «небесный свод» оживает, включаясь в метафорическую цепочку — «необъятный свод», «свод раздвинулся», «свод горит и дышит»...

Индивидуально-стилистические метафоры характеризуются неожиданностью, новизной и обладают более высокой степенью выразительности: «Жизни мышья беготня» (А. Пушкин); «*Дар* напрасный, *дар* случайный, /Жизнь, зачем ты мне дана?» (А. Пушкин); «А вы ноктюрн сыграть могли бы /На флейте водосточных труб?» (В. Маяковский); «Тяжелое *копыто предчувствия* ударило Грицацуеву в сердце» (И. Ильф и Е. Петров).

Метафора имеет множество разновидностей, переходных типов, сближающих ее с другими тропами. Например, существует такая разновидность метафоры, как метафорический эпитет, который называет не столько реальный признак предмета, сколько возможный, заимствованный из другой сферы признак: «Невы *державное* течение», «*лукавый* кинжал», «его *тоскующую* лень» (А. Пушкин), «на заре *туманной* юности» (А. Кольцов), «тоска *дорожная, железная*» (А. Блок), «*лягушечья* прозелень дачных вагонов» (Э. Багрицкий).

Метафору иногда называют скрытым или сокращенным сравнением (Аристотель, Гегель). В отличие от сравнения, в котором присутствуют оба члена сопоставления и обычно имеются союзы (*как* и др.), в метафоре союзы исключены, а сама метафора есть особая смысловая структура, новая целостность, сохраняющая и прямое значение слова, и связанное с ним переносное, образное. В метафоре есть возможность обнаружения новых значений. Метафора не сводится к сумме сравниваемых явлений, ее значение многоплановое, «колеблющееся» (Ю. Тынянов): «В сердце *ландыши* вспыхнувших сил» (С. Есенин). Метафорическое значение слова «ландыши» опирается на реальные признаки цветка — «нежный», «весенний», «прекрасный»; вот почему вспыхнувшее в сердце чувство ассоциируется с этим растением.

В некоторых случаях истолкование метафорического значения затруднено, так как цепь ассоциаций субъективна и

сложна, а образ возникает на основе сочетания далеких понятий («ассоциативный образ»). Подобными метафорами насыщены стихи раннего В. Маяковского, М. Цветаевой, О. Мандельштама, Б. Пастернака, А. Вознесенского.

О небо, небо, ты мне будешь сниться!  
Не может быть, чтоб ты совсем ослепло,  
И день сгорел, как белая страница:  
Немного дыма и немного пепла!

(О. Мандельштам)

Несмотря на существенные различия между сравнением и метафорой, граница между ними не всегда выражена достаточно четко. Некоторые виды метафоры легко преобразуются в сравнения при помощи вставленного союза. Это прежде всего метафора, управляющая родительным падежом. Ее относят к переходному типу метафор-сравнений: «булки фонарей» (Б. Пастернак), т. е. фонари, как булки; «лезвие взгляда» (М. Шолохов) — взгляд, как лезвие; «Азовское моря корыто» (Э. Багрицкий) — Азовское море, как корыто.

Переходным типом между метафорой и сравнением является и именная метафора, употребляемая в качестве сказуемого: «Жизнь — *обман с чарующей тоскою*» (С. Есенин); «Имя твое — *птица в руке*, / Имя твое — *льдинка на языке*» (М. Цветаева).

Некоторые метафоры вырастают из сравнений, развивая и углубляя их. Например, поэма И. Бунина «Листопад» начинается с развернутого сравнения: «Лес, *точно терем расписной...*» В дальнейшем на основе этого сравнения вырастает центральный метафорический образ: «И осень тихую вдовою/ Вступила нынче в терем свой».

Метафорический образ может охватывать целое предложение или несколько предложений, составляя цепочку метафор общей семантики: «В саду горит костер рябины красной, / Но никого не может он согреть» (С. Есенин). *Костер рябины — костер горит — костер не согревает...* — такая метафора называется развернутой, или распространенной.

«Девственные чащи черемух и черешен пугливо протянули свои корни в ключевой холод и изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя, когда прекрасный ветреник — ночной ветер, подкравшись мгновенно, целует их» (Н. Гоголь). В данном примере два метафорических ряда составляют единый сложный образ: 1) девственные чащи — чащи протянули корни — чащи лепечут, пугливо протянули, сердясь и негодуя; 2) прекрасный ветреник — ветер; ветер, подкравшись, целует их.

Развернутая метафора может составлять целое произведение. Таковы, например, стихотворения Е. Баратынского «Дорога жизни» и А. Пушкина «Телега жизни». Это довольно сложные построения, в которых развитые метафоры, по существу, превращаются в аллегории (иносказания). Так, картина езды по почтовой дороге у Баратынского трансформируется в аллерию: жизнь — это дорога, идя по которой человек утрачивает свои «золотые сны» (еще одна аллегория со значением «мечты, увлечения, надежды юности»).

Метафоры нередко используются в названиях художественных произведений. В этом случае они приобретают высокую степень обобщения, выражая основную идею произведения: «Дым», «Дворянское гнездо», «Гроза», «Мертвые души», «Обрыв», «Железный поток» — все это, по существу, символические метафоры.

Метафора приобретает характер символа при сгущенности художественного обобщения, при условии, что в ней присутствует и конкретное, и обобщенно-характеризующее значения, причем последнее преобладает. Символ характеризуется «размытостью», нечеткостью смыслов, которые он содержит и которые во многом определяются историческими условиями и общественной позицией автора. Традиционен поэтический символ-метафора — буря. У Некрасова и Горького буря становится символом революции: «Буря бы грянула что ли...» (Н. Некрасов); «Пусть сильнее грянет буря!» (М. Горький).

Нередко автор делает сознательную установку на выявление символического смысла изображаемого. В романе И. Тургенева «Дым» герой наблюдает за клубами дыма, несущимися мимо окон поезда, в котором он едет, и — «все вдруг показалось ему дымом, все, собственная жизнь, русская жизнь — все людское, особенно все русское. Все дым и пар, думал он; все как будто беспрестанно меняется, всюду новые образы, явления бегут за явлениями, а в сущности все то же да то же...».

Разновидностью метафоры является и **метафора-перифраз**, описательное выражение, в котором вместо одного слова используется словосочетание, предложение или даже несколько предложений: «Но в чем он истинный был гений,/Что знал он тверже всех наук... <...> Была наука страсти нежной,/Которую воспел Назон...» (А. Пушкин). Такой троп называют метафорой-загадкой, смысл которой вытекает из контекста или внетекстовых сведений (культурного контекста): «Живых коней победила стальная конница» (С. Есенин) — (т. е. трактора); «Осень — рыжая кобыла — чешет гриву...» (С. Есенин); «Стоит верблюд,

*Ассаргадон пустыни*» (Н. Заболоцкий). В двух последних примерах слово в прямом значении (разгадка) предшествует перифразу.

Модификацией метафоры может быть также метафорическое олицетворение, или **персонификация** (лат. *persona* — маска, лицо и *facio* — делаю), — перенесение свойств живых существ на неодушевленные предметы и явления. Особенно часто олицетворяются явления природы: «Трудно сказать, почему, но очень помогало писать сознание, что за стеной всю ночь напролет облетает старый деревенский сад. Я думал о нем, как о живом существе. Он был молчалив и терпеливо ждал того времени, когда я пойду поздним вечером к колодцу за водой для чайника. Может быть, ему было легче переносить эту бесконечную ночь, когда он слышал бречанье ведра и шаги человека» (К. Паустовский).

О красном вечере задумалась дорога,  
Кусты рябин туманной глубины.  
Изба-старуха челюстью порога  
Жует пахучий мякиш тишины.

(С. Есенин)

В повести А. Чехова «Степь» изображение степи основано на многочисленных олицетворениях природных явлений, насыщающих весь текст. Одинокий тополь, «загорелые» холмы, ветер и дождь, птицы — все уподобляется живым существам, все мыслит и чувствует... Так рождается метафорический символ, связанный с мыслями художника о счастье, о родине, о времени, о смысле жизни: «И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!»

Иногда олицетворение выражается через **антропоморфизицию**, изображение неодушевленных явлений, в частности, отвлеченных понятий, посредством наделения их человеческими свойствами.

И, томим зловещей думой,  
Полный черных снов,  
Стал считать Казбек угрюмый —  
И не счел врагов.  
Грустным взором он окинул  
Племя гор своих,  
Шапку на брови надвинул,  
И навек затих.

(М. Лермонтов)

*Заплаканная осень, как вдова  
В одеждах черных, все сердца туманит,  
Перебирая мужнины слова,  
Она рыдать не перестанет.*

(А. Ахматова)

Итак, существуют следующие разновидности метафоры: 1) собственно метафоры: «Не человек — змея!» (А. Грибоедов), 2) метафора-эпитет — «сияние *неутоленных* глаз» (А. Ахматова), 3) метафора-сравнение — «*Столетия-фонарики*, о сколько вас во мгле» (В. Брюсов), 4) метафора-перифраз — «То был *пустыни вечный* гость — могучий барс» (М. Лермонтов), 5) метафора-олицетворение — «О красном вечере *задумалась* дорога» (С. Есенин), 6) метафора-символ — «смертной *мысли водомет*» (Ф. Тютчев), 7) метафора-аллегория — «дорога жизни» (Е. Баратынский).

Метафорическое выражение может использоваться в художественном тексте и в прямом смысле — при его буквальном развертывании. Это так называемая реализация метафоры, прием, порой создающий комический эффект: «В небе вон луна *такая молодая, что ее без спутников и выпускать рискованно*» (В. Маяковский). У Маяковского же в поэме «Облако в штанах» так реализуется метафора «пожар сердца»: «На лице обгорающем из трещины губ обугленный поцелуишко броситься вырос»; «У церковки сердца занимается клирос»; «Обгорелые фигурки слов и чисел из черепа, как дети из горящего здания».

Другим важнейшим видом тропов является **метонимия** (греч. *meta* — перемена, *опута* — имя, название). Метонимия — троп, основанный на ассоциации по смежности. Вместо названия одного предмета употребляется название другого, связанного с первым пространственной, временной или логической смежностью: *я три тарелки съел* (вместимое вместо вмещающего), в шкафу *хрусталь* и *серебро* (материал и изделие из него), читал *Пушкина* (имя автора вместо его произведения), люблю «*Анну Каренину*» (художественное произведение и его название) и т. п.

Метонимия широко употребляется в разговорной речи, что видно из вышеприведенных примеров общеязыковой метонимии со стертой образностью. В художественных текстах такие метонимии употребляются как в речи персонажей, так и в авторской речи и служат средством стилизации разговорной манеры. Так, в «Евгении Онегине» наблюдается множество случаев употребления метонимических сочетаний со стилистической разговорной окраской, не отличающихся особой экспрессивностью: «Обшикать *Федру, Клеопатру, Моину* вызвать...» (т. е.

актрис, исполняющих эти роли); «Но и *Дидло* мне надоел» (балеты в постановке Дидло); «*Янтарь и бронза на столе*» (изделия из янтаря и бронзы); «*Партер и кресла — все кипит*» (публика в партере); «*Мартын Задека* стал потом/*Любимец Тани*» (гадательная книга, составителем которой числился мифический Мартын Задека); «Чтоб каждым утром у *Вери*/В долг осушать бутылки три» (ресторан, хозяином которого был Вери).

Но в этом же романе поэт преобразует общеупотребительную метонимию в образную:

Напрасно ждал Наполеон  
<...>  
Москвы коленопреклоненной  
С ключами старого Кремля.  
Нет, не пошла Москва моя  
К нему с повинной головою.  
Не праздник, не приемный дар,  
Она готовила пожар  
Нетерпеливому герою.

Москва здесь не только метонимический образ (население столицы), но и олицетворение (коленопреклоненная, с повинной головою).

Литературной речи принадлежат метонимические перифразы типа «на *берегах Невы*» (в Петербурге), «*под небом Шиллера и Гёте*» (в Германии), «*певцу Гюльнар*ы подражая» (Байрону), «он свят *для внуков Аполлона*» (поэтов). Это традиционные метонимические перифразы, характерные для поэзии XVIII — первой половины XIX века.

В лирических произведениях метонимии, в том числе и метонимические перифразы, служат средством эмоционального сгущения поэтической речи, концентрации внимания на душевных состояниях персонажей. Например, стихотворение Пушкина «Для берегов отчизны дальней...» соткано из метонимических перифраз. Группа этих тропов иносказательно обозначает Италию (берега отчизны дальней, край иной, под небом вечно голубым, в тени олив), Россию (край чужой, из края мрачного изгнания), присутствуют здесь и перифразы со значением «ты умерла» (Заснула ты последним сном./Твоя краса, твой страданья.../Исчезли в урне гробовой) и др.

Метонимия обладает способностью создавать комический эффект при нестандартном сочетании слов, которые дают возможность восприятия отдельной детали как олицетворения: «*Суд и быт*» *зашел* с другой стороны и *сказал* обидчиво...» (И. Ильф и Е. Петров). Здесь «Суд и быт» — сотрудник отдела

газеты с этим названием. «Вдруг как бы сорвавшись с цепи, *заплясали оба зала*, а за ними *заплясала и веранда*» (М. Булгаков). Метонимия может стать и основой для каламбура (словесной игры): «С этой *историей* случилась *история*» (Н. Гоголь). Два значения слова (1 — событие, 2 — рассказ о нем) поставлены в метонимические отношения.

У М. Булгакова в романе «Мастер и Маргарита» каламбурно обыгрывается название писательского ресторана, располагавшегося в доме, где якобы жила тетка Грибоедова. В просторечии ресторан называли «У Грибоедова», отсюда и реплика поэта Безродного: «Я пока что общуся Грибоедова».

В основном метонимия выражается с помощью существительных, однако встречаются метонимии и среди прилагательных: метонимии признака. У Булгакова «человек в сиреновом пальто» (прямое значение) превращается в «сиренового клиента», «сиренового иностранца»; персонаж в клетчатых брюках — в «клетчатого гражданина», «клетчатого специалиста», просто в «клетчатого».

Но, по-видимому, при таком ненормативном сочетании слов возникают смысловые преобразования, и мы имеем дело с совмещением тропов метафоры и метонимии. «Лукавый кинжал» у Пушкина — обманчивый, коварный, опасный, неверный — свойства и человека, и предмета. Таким образом, «лукавый» — метафора (метафорический эпитет) и метонимия.

Разновидностью метонимии является **синекдоха** (греч. *synepdochē* — соотнесение). Суть синекдохы в том, что предмет в целом обозначается через его часть, какую-либо деталь, которая становится «представителем» этих предметов: *стадо в двадцать голов, списки приглашенных лиц* и т. п. Синекдоха широко распространена в разговорной речи. Слова, называющие части человеческого тела (рука, нога, голова, лицо и т. д.), детали одежды (шуба, шляпа, сапоги), орудия труда (перо, лопата) — в значении «человек», употребление единственного числа вместо множественного, замена родового понятия видовым и наоборот — все это тиражируется в повседневной речи и наделено умеренной экспрессивностью. Образцы таких синекдох в языке художественной литературы прежде всего служат средством создания разговорного стиля и в речи персонажей, и в авторской речи: «*Борода!* Что ты все молчишь?»; «На одном диване лежит поручик в папахе и спит... «Вставайте!» — будит доктор *папаху*» (А. Чехов); «Он был известное *перо* в губернии» (И. Гончаров); «Дверцу выбросил шофер, /Тормозит: «Садись, *пехота*, /Щеки снегом бы натер» (А. Твардовский).



Иногда синекдоха, называющая персонажа по деталям одежды, становится средством его социальной характеристики: «Салоп говорит чуйке, чуйка салопу...» (В. Маяковский). Чуйка — верхняя мужская одежда купцов и мещан, салоп — женская. «А в двери бушлаты, шинели, тулупы» (матросы, солдаты, крестьяне). В романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» синекдоха «пикейные жилеты» создает иронический образ «обломков довоенного коммерческого Черноморска». В некоторых контекстах возникает возможность истолкования словосочетания как олицетворения, что усиливает экспрессивность и придает образу оттенок комического: «Пикейные жилеты собрались поближе и вытянули куриные шеи»; «табунчик пикейных жилетов».

Метонимия и синекдоха, поднимаясь до обобщения, могут стать метонимическим символом, который выражает многозначную авторскую идею. В стихотворении М. Цветаевой «Ночные ласточки Интриги...» слово *плащ* вначале употребляется просто для обозначения одежды, т. е. в прямом смысле, а затем вырастает в символический метонимический образ, который, в свою очередь, выступает как олицетворение («Плащ, преклоняющий колена, / Плащ, уверяющий: — темно!»).

Ночные ласточки Интриги —  
Плащи! — Крылатые герои  
Великосветских авантур.  
Плащ, щеголяющий дырою,  
Плащ игрока и прощельги,  
Плащ — Проходимец, плащ — Амур.  
Плащ, шаловливый, как руно,  
Плащ, преклоняющий колена,  
Плащ, уверяющий: — темно!  
Гудки дозора. — Рокот Сены —  
Плащ Казановы, плащ Лозэна,  
Антуанетты домино.

Традиционный метонимический символ — образ Музы. В стихотворении Н. Некрасова «Вчерашний день, часу в шестом...» поэтический штамп получает новое осмысление: Муза — сестра молодой крестьянки, которую бьют кнутом. Это уже образ реальный, конкретный и в то же время метонимический — символ народа. Так в подтексте возникает мысль о связи поэзии Некрасова и народа, что достигается соположением двух метонимических образов<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См.: Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык лирики XIX в. Пушкин и Некрасов. М., 1981. С. 244.

Не следует смешивать синекдоху с деталью. Деталь не является названием целого, т. е. она не употребляется в переносном смысле. Так, пуговка, оторвавшаяся от мундира Макара Девушкина и покотившаяся к ногам «его превосходительства» («Бедные люди» Ф. Достоевского), — это деталь, очень важная, символическая, но это не синекдоха: «Все потеряно! Вся репутация потеряна, весь человек пропал!»

**Эпитет** (греч. *epitheton* — букв. приложение). Несмотря на то, что термин «эпитет» является одним из самых старых и употребительных терминов стилистики, в настоящее время единства в его определении нет. Существует узкое и широкое толкование эпитета. В узком смысле слова эпитет является тропеическим средством, т. е. к эпитетам относятся метафорические и метонимические определения и обстоятельства.

Метафорический эпитет называет не реальный признак, а перенесенный с другого предмета на основе какого-либо сходства — «*задумчивых* ночей», «*пламя жадное*», «*однозвучный* жизни шум» (А. Пушкин), «*торжественно и царственно* стояла ночь» (И. Тургенев), «*гремят раскаты молодые*» (Ф. Тютчев).

Метонимический эпитет обозначает признак, перенесенный с другого предмета на основе смежности, — «*дерзкий* лорнет» (М. Лермонтов), «*одинокий* рассвет», «*снежный* шум» (С. Есенин).

Более широкое понимание эпитета предлагает признание существования как тропеических, так и нетропеических эпитетов. К последним относятся определения и обстоятельства (наречия, отвечающие на вопрос «как?»), в которых содержатся эмоциональные, оценочные, экспрессивные оттенки, выражающие субъективное отношение автора или персонажа к определенному лицу или предмету. У Баратынского:

*Притворной* нежности не требуй от меня,  
Я сердца моего не скрою хлад *печальный*.  
Ты права, в нем уж нет *прекрасного* огня  
Моей любви первоначальной.

Замечательна точность и эмоциональная насыщенность эпитетов у Пушкина:

Мои *хладеющие* руки  
Тебя старались удержать...

Не холодные, а именно хладеющие... Эпитет здесь подчеркивает тщетность попыток удержать любимую.

У Лермонтова:

Слезю жаркою, как пламень,  
Нечеловеческой слезой!

Жаркая слеза — метафорический эпитет не слишком выразителен. Его экспрессия усиливается сравнением «как пламень», но особая выразительность достигается при помощи эмоционально-оценочного эпитета — «нечеловеческой слезой».

Оценка, выражаемая эпитетом, может быть и положительной, и отрицательной. «*Милая, добрая, старая, нежная.* / С думами грустными ты не дружись», — обращение к матери у Есенина определяет тональность эпитета. «*Руки были грязные, жирные, красные, с черными ногтями*» (Ф. Достоевский) — пример эпитетов с отрицательным значением.

К нетропеическим эпитетам относят также изобразительные эпитеты, с помощью которых фиксируются реальные физические свойства вещественного мира: цвет, запах, вкус и т. д.: «*Около полудня обыкновенно появляется множество крутых высоких облаков, золотисто-серых, с нежными белыми краями...*» (И. Тургенев); «*Туман этот был разнообразно окрашен. В нем были то розовые, то золотые, то синие и сиреневые, то пурпурные и бронзовые, широкие и размытые пятна*» (К. Паустовский); «*А ночи темные, теплые, с лиловыми тучками, были спокойны, спокойны. Сонно бежал и струился лепет сонных тополей. Зарница осторожно мелькала над темным Трошиным лесом — и тепло, сухо пахло дубом*» (И. Бунин). В последнем примере неяркие, стертые на первый взгляд эпитеты «темный», «теплый» стоят в контексте, который актуализирует их образный смысл с помощью повтора эмоционального «спокойны», употребления метафорического определения «сонных», «сонно», порядка слов в предложении, интонации и т. д. Другими словами, степень образности эпитета, его глубина зависят не только от самого слова, но и от соседствующих с ним в контексте слов и других языковых средств.

И все же поэтами руководит желание найти яркие и необычные эпитеты. Чаще всего при этом прибегают к нестандартной, ненормативной сочетаемости эпитета с существительным. Так, цветочные прилагательные относятся к существительным, обозначающим цвет, звук, запах, в результате чего возникает как бы синтез ощущений. Такого рода эпитеты называют **синэстетическими**: «лазурный голос» (Ф. Сологуб), «лиловый запах шалфея» (М. Волошин), «шорохи зеленые» (А. Ахматова). Как правило, синэстетические эпитеты относятся к разряду метонимических.

Неожиданны словосочетания в стихотворении Б. Пастернака «Зимнее утро»:

*Ватная, примерзлая и байковая, фортковая  
Та же жуть берез безгнездых  
Гарусную ночь чем свет за чаем свертывает,  
Зимний изумленный воздух.*

Здесь использованы **окказиональные**, т. е. созданные для данного случая, эпитеты — «фортковая», «безгнездых»; значение отдельных слов не имеет точного определения, однако общее впечатление у читателя создается. И за всеми этими деталями стоит настроение самого автора, его восприятие картины зимнего утра. Окказиональные эпитеты часто встречаются у Маяковского («улица корчится *безязыкая*», «царственный ляжет в *опожаренном* песке», «сердцу *изоханному*», «вечер... хмурый, *декабрь*»).

Необычные эпитеты возникают и при помощи оксюморонных словосочетаний, когда одному и тому же объекту приписываются одновременно несовместимые, даже противоречивые свойства: «живой мертвец» (Е. Баратынский), «изведать сладчайшую боль» (А. Блок), «веселая грусть» (И. Северянин), «ледяной огонь вина» (В. Брюсов).

Эпитет, по всей вероятности, самый ранний прием выделения поэтической речи из уровня обыденной. О древности этого приема свидетельствуют фольклорные эпитеты, которые также называют **постоянными**. В русском народном творчестве постоянно фигурируют: *темный лес, море синее, поле чистое, терем высокий, стол дубовый, сабля вострая, добрый молодец, девица-красавица* и т. д.

Различные литературные направления также формировали свой круг эпитетов. Для сентименталистов, например, показательны следующие словосочетания: «нежный, кроткий соловей», «нектар сладостный пьет», «надеждой сладкой веселился», «оплакать бедных смертных долю», «в сельских хижинах смиренных», «чувствительная, добрая старушка», «любезный, милый Эразм» (Н. Карамзин). Эпитеты, типичные для романтической поэзии: «всем пламенным сердцам» (Е. Баратынский), «и всюду страсти роковые», «сладостные мечтания», «ужасные виденья» (А. Пушкин), «могильным сумраком одеты», «с отрадой тайной», «свидетель тех волшебных дней» (М. Лермонтов).

Эпитет в тексте обычно теснейшим образом связан с другими тропами — метафорами, олицетворениями, метонимиями, сравнениями, в результате чего и создается сложный художественный образ:

Там, где капустные грядки  
Красной водой поливает восход...  
(С. Есенин)

Было бы неверно выделять здесь эпитет «красный», поскольку он является частью метафоры «красная вода» — свет восходящего солнца. Убрать здесь эпитет, значит, разрушить метафору.

А ночь, как блудница,  
Смотрела бесстыдно  
На темные лица, в больные глаза.  
(А. Блок)

Цепочка тропов (ночь смотрела — как блудница — бесстыдно), где эпитет «бесстыдно» связан со сравнением «как блудница», таким образом, составляет единый образ (метафора — олицетворение — сравнение — эпитет).

Эпитет, получая обобщенное значение, обрастая дополнительными смыслами и оттенками, превращается в символ. Обычно символическое значение получает **сквозной** эпитет, т. е. повторяющийся на протяжении всего произведения, цикла стихов, иногда даже всего творчества поэта. В рассказе Л. Андреева «Красный смех» опорным символическим образом является слово «красный». «Да, они пели — все кругом было *красно от крови*. Само небо казалось *красным*, и можно было подумать, что во всей вселенной произошла какая-то катастрофа, какая-то странная перемена и исчезновение цветов: исчезли голубой и зеленый и другие привычные и тихие цвета, а солнце загорелось *красным* бенгальским *огнем*. — «*Красный смех*», — сказал я». «Что-то огромное, *красное, кровавое* стояло надо мной и беззубо смеялось». «От самой стены дома до карниза начиналось ровное *огненно-красное* небо. <...> А внизу под ним лежало такое же ровное *темно-красное* поле, и было покрыто оно трупами». «За окном в багровом и подвижном свете стоял сам *красный смех*». Здесь образ «красного смеха» символизирует ужас войны, ее кровавую, страшную и бессмысленную силу.

Контекст всего творчества С. Есенина создает особое ощущение сине-голубых тонов, преобладающих в палитре поэта, а это, в свою очередь, порождает эмоциональную приподнятость, притягательный «ореол» предмета, явления.

Вечером *синим*, вечером лунным  
Был я когда-то красивым и юным.  
Сердце остыло, и выпцвели очи...  
*Синее* счастье! Лунные ночи.

**Перифраз** (перифраза) (греч. *períphrasis* — пересказ, окольный оборот) — замена слова иносказательным описательным выражением. У Пушкина: «Весна моих промчалась дней»; «весна дней» — молодость; «Полдень мой настал» — пришла зрелость.

В художественной литературе перифраз чаще всего является тропом — метонимией или метафорой. «Все флаги будут в гости к нам» (А. Пушкин) — метонимический перифраз (в Петербург придут корабли всех наций); «Пчела из *кельи восковой*/Летит за *данью полевой*» (А. Пушкин) — здесь налицо сразу два метафорических перифраза.

Особенно широко применялись перифразы в литературе XVIII и начала XIX века. Витиеватость иносказательных выражений даже считалась непременной принадлежностью поэтического языка в эпоху классицизма, сентиментализма и романтизма. У раннего Пушкина перифразы встречаются часто, но постепенно поэт отказывается от них. В реалистической литературе перифразы сохраняются, но становятся уже не такими претенциозными и надуманными, как в XVIII веке. Вот перифраз со значением «живопись» у М. Ломоносова: «Искусство, коим был прославлен Апеллес,/И коим ныне Рим главу свою вознес...» А вот традиционно-романтические перифразы со значением «смерть» у Е. Баратынского:

Дана на время юность нам;  
До рокового новоселья  
Пожить не худо для веселья.

<...>

Еще полна, друг милый мой,  
Пред нами чаша жизни сладкой;  
Но смерть, быть может, сей же час  
Ее с насмешкой опрокинет, —  
И мигом в сердце кровь остынет,  
И дом подземный скроет нас!

«Полная чаша жизни» символизирует молодость, полноту бытия; «дом подземный» — могила, гроб; «роковое новоселье» — смерть.

Перифразы дают поэту возможность варьировать выражение одной мысли, одной темы. Так, поэты-романтики находят все новые и новые выражения для традиционной в их творчестве темы смерти. У Пушкина: «Заснула ты последним сном»; «Уж ты для своего поэта/Могильным сумраком одета,/И для тебя твой друг угас»; «Твоя краса, твой страданья/Исчезли в урне гробовой...»; «Дохла буря, цвет прекрасный/Увял на утренней заре,/Потух огонь на алтаре!..»

Перифразы часто используются в качестве приложений или обращений. В этом случае они подчеркивают какие-то важные свойства лица или предмета. «*Сатиры смелый властелин, / Блистал Фонвизин, друг свободы...*» (А. Пушкин); «*Погиб Поэт! — невольник чести...*» (М. Лермонтов); «*Голубая родина Фирдуси<sup>1</sup>, / Ты не можешь, памятью простыв, / По забыть о ласковом уресе...*» (С. Есенин).

**Аллегория** (греч. *allegoria* — иносказание) — троп, в котором абстрактная мысль выражена в предметном образе. Аллегория имеет два плана — наряду с конкретной образностью в аллегории присутствует и смысловой план, являющийся главным. Смысловой план либо открыто обозначен в аллегорическом тексте, как, например, в басенной морали, либо требует специального комментария. Так, басне И. Крылова «Волк и Ягненок» предпослана мораль, раскрывающая смысл дальнейшего повествования: «*У сильного всегда бессильный виноват*». Главная идея басни подана здесь в предельно открытом виде. Строки же из оды Ломоносова:

И се Минерва ударяет  
В верьхи Рифейски копием...

требуют разъяснения. Минерва — в античной мифологии богиня мудрости, которая в данном случае обозначает науку, при чьей помощи становятся доступными сокровища (полезные ископаемые) Уральских гор.

Аллегория широко употреблялась в средневековой литературе, в эпоху Возрождения, барокко и классицизма. Отвлеченные понятия — Истина, Добродетель, Мудрость, Совесть и т. п. — выступают в качестве действующих лиц в поэзии и в прозе. Нередко аллегорическим содержанием наполнялись и мифологические персонажи. Сумароков так характеризовал эпический стиль своего времени:

Минерва — мудрость в нем, Диана — чистота,  
Любовь — то Купидон, Венера — красота.

Почти любое событие могло быть изображено как действие мифологических фигур. В оде Ломоносова «На день восшествия на престол императрицы Елисаветы Петровны, 1747 года» один из ключевых образов — «тишина» (мир). Она становится аллегорической фигурой женщины, распространяющей вокруг себя изобилие — следствие мира. Елизавета, представленная в оде как защитница мира, «облобызала тишину».

---

<sup>1</sup> *Фирдуси А.* (Фирдоуси) (около 940—1020 или 1030) — прославленный персидский и таджикский поэт.





всего, обобщенный образ, включающий множество ассоциативных признаков. Символ многозначен, и его нельзя свести к однозначному логическому определению. При восприятии символа необходимо проделать мысленную работу, цель которой — расшифровка структуры сложных символов. В «Божественной комедии» Данте конкретные образы наполнены символическим смыслом. Так, Беатриче — символ чистой женственности, Гора Чистилища — символ духовного восхождения, но это символы, требующие, в свою очередь, интерпретации.

В некоторых случаях автор сам обнаруживает смысл изображаемого. Например, в стихотворении Ф. Тютчева «Смотри, как на речном просторе...» первоначально дается конкретное изображение: поток с плывущими по нему льдинами, и лишь отдельные слова намекают на иносказательный обобщающий смысл произведения: все льдины «солятся с бездной роковой», все направляются «во всеобъемлющее море». А в последней строфе раскрывается символический смысл образов: поток — это жизнь, время как таковое, льдины — аналоги судьбы конкретной личности.

О, нашей мысли обобщенье,  
Ты, человеческое я!  
Не таково ль твое значенье,  
Не такова ль судьба твоя?

Разумеется, при расшифровке символов (вспомним, что символ не исчерпывается одним каким-то значением) их смысл поневоле обедняется.

В принципе каждый элемент художественной системы может быть символом: тропы, художественная деталь и даже герой художественного произведения. Приобретению символического значения способствует ряд определенных условий: 1) повторяемость и устойчивость образа, что делает его так называемым «сквозным образом», 2) значимость образа в раскрытии идеи произведения или в системе творчества писателя в целом, 3) принадлежность образа к культурному или литературному контексту (традиционные античные или библейские символы).

Один из характернейших мотивов творчества Лермонтова — мотив одиночества, воплотившийся в ряде символических образов. Это и сосна на голой вершине («На севере диком...»), узник в темнице («Узник», «Сосед», «Пленный рыцарь»), оторванный бурей листок («Листок»), одинокий корабль («Парус») и т. д.

Важной символической деталью в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» является образ свечи, горевший в комнате в Рождественский вечер, накануне драматического выстрела Лары в Комаровского. В подсознании Юрия Живаго образ Ла-

ры остается связанным со свечой («И пошло в его жизни его предназначение»). Недаром образ свечи возникает в стихотворении, посвященном Ларе:

Мело, мело по всей земле  
Во все пределы.  
Свеча горела на столе.  
Свеча горела.

<...>

На озаренный потолок  
Ложились тени,  
Скрещенья рук, скрещенья ног,  
Судьбы скрещенья.

Символическое значение детали не раскрывается автором напрямую, оно присутствует в подтексте: свеча — свет любви, предназначение.

В искусстве романтиков широко представлен символический пейзаж, выражающий непостижимое рассудком. Отдельные элементы природы — море, лес, небо, горы — выступают в романтическом пейзаже в качестве символов. Но и в литературе XX века, в которой усложняются представления о взаимодействии человека и природы, пейзаж в творчестве некоторых художников сохраняет философскую символическую насыщенность. Наглядным тому примером может служить проза И. Бунина. Море у него олицетворяет мировую жизнь — первозданное, довременное, вечное. «За воротами, в бесконечной темной пропасти, всю ночь шумело море — доременно, дремотно, с непонятным, угрожающим величием. Я выходил иногда под ворота: край земли и крошечная тьма, крепко дует пахучим туманом и холодом волн, шум то стихает, то растет, поднимается как шум дикого бора... Бездна и ночь, что-то слепое и беспокойное, как-то утробно и тяжело живущее, враждебное и бессмысленное...»

Термин «символ» употребляется в разных значениях и в разных сферах деятельности. Им оперируют логика, математика, философия, религия, семантика, семиотика, искусство и поэзия. Общее для всех значений — свойство символа «подразумевать нечто большее, намекать на какую-то недосказанность». Символ «всегда определяется просвечиванием общезначимого в частном или всеобщего в отдельном, иными словами, просвечиванием («светом») вечности — в мгновении»<sup>1</sup>.

В литературе символ является центральным понятием направления, возникшего в конце XIX века и известного под назва-

<sup>1</sup> Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978. С. 205.

нием «символизм», но там он имеет особое значение, выражая идеи, которые находятся за пределами чувственных восприятий.

Различают индивидуальный и традиционный символ. Традиционный содержит известные ассоциации и используется как готовый образ (лира — символ поэзии вообще, чаша, кубок, фиал — символы жизни и т. п.). Источниками традиционной символики служат мифология, в частности библейская и античная, литературная традиция, философские концепции. Индивидуальная символика выявляется при знакомстве со всем творчеством художника. Традиционный символ может наполняться новыми смыслами, преобразовываться, становиться индивидуальным. Традиционный символ одиночества — пустыня часто используется Лермонтовым, но в разных стихотворениях поэта смысл этого слова расширяется, образуется общий, сложный смысл символа<sup>1</sup>. «За жар души, растроченный в пустыне...». Здесь пустыня — светское общество. «В толпе людской и средь пустынь безлюдных/В нем тихий пламень чувства не угас...» Пустыня — сибирская каторга, край изгнания; «Ночь тиха; пустыня внемлет Богу,/И звезда с звездою говорит». Пустыня — образ безлюдной ночной Земли, устремленной к небесам, к Богу, космический взгляд на Землю.

Символика каждого большого поэта дает представление о поэтической модели мира, которую он создает в своем творчестве.

**Эмблема** (греч. *emblemata* — вставка, выпуклое украшение) — иносказание, в котором абстрактное понятие сопоставляется с конкретными предметами, духовное приравнивается к вещественному. Однако конкретность эмблемы иллюзорна. Это не реальная, а воображаемая действительность. Так, изображение сердца, пронзенного стрелой, на первый взгляд совершенно конкретно, но смысл этого изображения — любовь — абстрактен.

Исторически эмблема возникала как пояснительная надпись под изображением отдельных предметов в мифологических, библейских и исторических сценах в художественно-литературных сборниках. Эмблемы широко использовались в средние века, в эстетике барокко, классицизма и романтизма, но уже во второй четверти XIX века употребление эмблематики в литературе резко идет на убыль.

Эмблема имеет определенное сходство с аллегорией: и та, и другая — иносказательные тропы. Источниками обеих являются античные и библейские мифы, легенды и геральдика (со-

<sup>1</sup> См.: Эткинд Е. Разговор о стихах. М., 1970. С. 32—35.

ставление, толкование и исследование гербов). Но, как отмечал А. Потебня в «Лекциях по теории словесности», аллегория — сюжетна и динамична, а эмблема статична.

В поэзии XVIII века главенствовала эмблема, образуя сложные иносказательные образы, требующие определенной подготовки для их понимания. Например, прославляя миролюбивую политику Елизаветы, Ломоносов прибегает к таким эмблемам:

И меч твой, лаврами обвитый,  
Не обнажен, войну пресек.

Меч — эмблема войны, лавры — эмблема славы. Меч, обвитый лаврами, — прославленное русское оружие, одного присутствия которого достаточно, чтобы не открывать военных действий.

Сходный образ имеется у В. Тредиаковского: «*Меч ее, оливой обвитый...*» Олива также является эмблемой мира, таким образом, данная фраза означает: воцарился мир.

Названия животных и предметов, изображенных на гербах и флагах, становились эмблемами государств: у России — орел, у Турции — луна. Вот почему Г. Державин, желая сказать, что Россия победила Турцию, пишет: «...орел/Над древним царством Митридата/Летает и темнит луну».

Эмблематичны атрибуты различных мифологических фигур: лук, стрелы и факел Купидона, связанные с изображением любовного чувства; лира, цевница, венок из цветов, венок из лавров — эмблемы поэзии и поэтической славы. Рисунки Ленского в альбоме Ольги — это традиционные эмблемные штампы, которые призваны передать чувства юного поэта:

То в них рисует сельски виды,  
Надгробный камень, храм Киприды...

Читатель 1820-х годов легко воспринимал значение таких рисунков: Ленский говорит о своей «любви до гроба» (Киприда — богиня любви). «Или на лире голубка» — поэзия служит любви. Легко расшифровывалась и христианская эмблематика — крест, лампада, свеча и т. п.

Одическая традиция XVIII века использования географических эмблем нашла продолжение и в следующем столетии. У Пушкина и Лермонтова встречаются многочисленные названия, связанные с Кавказом и привносящие особую экзотику в русскую поэзию: «Шумит Арагва предо мною...», «Стоит Бешту остроконечный/И зеленеющий Машук...» (А. Пушкин); «В глубокой теснине Дарьяла,/Где роется Терек во мгле...» (М. Лермонтов).

В XX веке, в советской поэзии, возникают новые эмблемные образы, вызванные к жизни официальной идеологией, — серп и молот, Октябрь, Кремль, Май:

*Флаг, переполненный огнем,  
Цветущий, как заря,  
И тонким золотом на нем  
Три доблести горят:  
То молот вольного труда,  
Серпа изгиб литой,  
Пятиконечная звезда  
С каймою золотой.*

(Н. Тихонов)

Новые эмблемы сопоставляются со старыми в стихотворении С. Есенина «Русь советская»:

*Отдам всю душу октябрю и маю,  
Но только лиры милой не отдам.*

**Гипербола** (греч. *hyperbole* — преувеличение) — прием, основанный на преувеличении свойств предмета. «Тысячу раз тебе говорили!» — в разговорной речи. Употребляется гипербола и в художественной речи: «Вся поверхность земли представлялась зелено-золотым океаном, по которому брызнули миллионы разных цветов» (Н. Гоголь).

Гипербола — одно из важнейших художественных средств фольклора. В героическом эпосе описание внешнего вида персонажей, их силы, пиршеств и т. п. преподносится с крайним преувеличением с целью создания образа богатыря. Вот как изображена битва Добрыни и его товарища с татарами:

*И они стали бить-то силушку великую.  
И куды идут они, так падет улочкой,  
Ай повернутся, так падет переулками.  
Они бились тут целые-то суточки  
Не сдаючись да й не пиваючись,  
Да й побили они силушку великую.*

Необходимой принадлежностью оды была гипербола и в поэзии классицизма:

*Ах! если б ныне россов всех  
К тебе горяща мысль открылась,  
То б мрачна ночь от сих утех  
На вечный день переменялась.*

(М. Ломоносов)

Сентименталисты создали свои, ставшие традиционными гиперболы, связанные с проявлением чувств:

С улыбкой на устах, сушите реки слез,  
Текущие из глаз, печально отягченных!  
(Н. Карамзин)

Для поэтики романтизма характерна высокая стилистика гиперболы: «Чудный воздух и прохладно душен, и полон неги, и движет океан благоуханий», «сыплется величественный гром украинского соловья» (Н. Гоголь). Сердце Данко «пылало так, как солнце, и ярче солнца» (М. Горький).

Гипербола может создавать и комическую интонацию, что свойственно, например, стилю Гоголя: «рот величиной с арку Главного штаба»; «шаровары шириною с Черное море»; «у Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строениями».

Чаще всего гипербола представляет собой троп — метафору или сравнение, иногда эпитет: «И этот малек, *как левиафан*<sup>1</sup>, / Плывет по морским закатам...» (Э. Багрицкий); «О, знал бы я, что так бывает, / Когда пускался на дебют, / Что *строчки с кровью — убивают, / Нахлынут горлом и убьют!*» (Б. Пастернак); «Над этой *оголтелой жратвой...*»; «Земля надрывается от жары. *Термометр взорван*» (Э. Багрицкий).

Иногда гипербола выражается количественными числительными: «В *сто сорок солнц* закат пылал» (В. Маяковский); «Нас тьмы и тьмы» (А. Блок); «На меня наставлен сумрак ночи / *Тысячью биноклей на оси*» (Б. Пастернак). В этом случае говорят о предметном преувеличении, т. е. это не тропеические гиперболы, а, как их называют, словесно-предметные. С помощью таких гипербол Ф. Рабле описывает трапезу великана Гаргантюа, который «начинал свой обед с нескольких дюжин окороков, копченых языков и колбасы, икры и других закусок, предшествующих вину. В это время четверо слуг один за другим непрерывно кидали ему в рот полными лопатками горчицу». Такого рода гиперболу использовал и Маяковский в поэме «150 000 000», создавая образ «единого Ивана».

Прием, противоположный гиперболе, — **литота** (греч. *litótes* — букв. простота), т. е. преуменьшение каких-либо качеств предмета. Как и гипербола, литота используется для усиления выразительности речи: «Какие крохотны коровки! Есть, право, *менее булавочной головки!*» (И. Крылов); «Талии никак не толще *бутылочной шейки*» (Н. Гоголь); «Мир велик, а я *песчинка в этом мире*» (М. Твен).

<sup>1</sup> *Левиафán* — в библейской мифологии огромное морское чудовище.

**Ирония** (греч. *ironía* — букв. притворство) — иносказание, выражающее насмешку. При использовании иронии слово или высказывание приобретает в контексте значение, противоположное буквальному смыслу или ставящее его под сомнение. Таким образом, под маской одобрения, даже восхищения, скрывается отрицательное отношение к объекту, даже издевка над ним.

Я только в скобках замечаю,  
Что нет презренной клеветы,  
<...>  
Что нет нелепицы такой,  
Ни эпиграммы площадной,  
Которой бы ваш друг с улыбкой,  
В кругу порядочных людей,  
Без всякой злобы и затей,  
Не повторил сто крат ошибкой;  
А впрочем, он за вас горой:  
Он вас так любит... Как родной!  
(А. Пушкин)

Некоторые исследователи относят иронию к тропам, поскольку слова в ироническом тексте употребляются не в своем обычном значении, а в противоположном, т. е. происходит изменение значения (семантический сдвиг). В пушкинском тексте это относится к словам «без злобы и затей», «ошибкой», «он за вас горой», «любит», «как родной»...

Ирония — это обнаружение абсурдности положительной характеристики того или иного объекта. Чацкий в «Горе от ума» говорит «про ум Молчалина, про душу Скалозуба». У И. Ильфа и Е. Петрова в «Двенадцати стульях» ироническую характеристику получает «слесарь-интеллигент» Полесов, который был «не только гениальным слесарем, но и гениальным лентяем. Среди кустарей с мотором <...> он был самым непроворным и наиболее часто попадавшим впросак».

Высшую степень иронии представляет **сарказм** (греч. *sarkasos* — букв. рву мясо) — суждение, содержащее язвительную насмешку над изображаемым. В отличие от иронии, где существует иносказание, в сарказме иносказание ослабляется или вообще отсутствует. Негативная оценка в тексте часто следует за мнимым восхвалением: «Ты уснешь, окружен попечением/Дорогой и любимой семьи/(Ждущей смерти твоей с нетерпением)» (Н. Некрасов). Сарказму свойствен тон негодования, возмущения, поэтому он получил распространение в ораторском искусстве, а также в лирических и дидактических жанрах: «В какой лакейской изучали/Вы этот рыцарский прием?» (Ф. Тютчев).

**Антитеза** (греч. *antithesis* — противоположение) — прием контраста, базирующийся на резком противопоставлении образов или понятий. В основе антитезы использование антонимов — слов с противоположным значением, причем антонимы могут быть и контекстуальными, т. е. антонимами лишь в данном контексте, как, например, у М. Цветаевой:

Не люби, богатый, — бедную,  
Не люби, ученый, — глупую,  
Не люби, румяный, — бледную,  
Не люби, хороший, — вредную,  
Золотой — полушку медную.

В творчестве некоторых поэтов антитеза порой становится одним из принципов поэтики и мышления (Байрон, Лермонтов, Блок). У А. Блока с помощью антитезы подчеркивается разнородность и противоречивость жизни, в которой тем не менее все взаимосвязано:

Сотри случайные черты —  
И ты увидишь: мир прекрасен.  
Познай, где *свет*, — поймешь, где *тьма*.  
Пускай же все пройдет неспешно,  
Что в мире *свято*, что в нем *грешно*,  
Сквозь *жар* души, сквозь *хлад* ума.

В поэзии классицистов и романтиков антитеза выступает в качестве эстетического и философского принципа полярности человеческой природы:

И *ненавидим* мы, и *любим* мы случайно,  
Ничем не жертвуя ни *злобе*, ни *любви*,  
И царствует в душе какой-то *холод* тайный,  
Когда *огонь* кипит в груди.

Лишь в человеке встретиться могло  
*Священное* с *порочным*.

(М. Лермонтов)

Антитезы используются в заглавиях художественных произведений, подчеркивая основную идейную оппозицию данного текста — «Война и мир», «Отцы и дети», «Живые и мертвые», «Богач, бедняк».

Существует стилистический прием, противоположный антитезе. Он состоит не в противопоставлении, а в отрицании, в «отталкивании» от крайних степеней проявления какого-либо качества. «В бричке сидел господин, *не красавец*, но и *не дурной наружности*, *ни слишком толст*, *ни слишком тонок*;



нельзя сказать, чтоб стар, однако ж и не так, чтоб слишком молод» (Н. Гоголь).

Своеобразной разновидностью антитезы является **оксюморон** (или оксиморон) (греч. *оxуmорон* — букв. остроумно-глупое) — парадоксальное словосочетание, в котором объекту приписываются противоречивые свойства, что способствует экспрессивному восприятию текста. Чаще всего оксюморон представлен сочетанием прилагательного с существительным, иногда — наречия с глаголом: «живой труп» (Л. Толстой), «грустное веселье» (И. Бунин), «с наглой скромностью смотрит в глаза» (А. Блок), «ей весело грустить такой нарядно обнаженной» (А. Ахматова).

**Повтор** — прием, выражающийся в неоднократном употреблении одних и тех же слов и выражений. Разный «рисунок», разную структуру имеет так называемый лексический, или словесный, повтор. Например, удвоение, или двойное повторение слова: «И опять, опять снега/Замели следы...» (А. Блок); «Любовь, любовь — гласит преданье...» (Ф. Тютчев). Повторяющаяся цепочка слов может быть длиннее: «Винтовок черные ремни,/Кругом — огни, огни, огни...» (А. Блок).

Повторяющиеся существительные могут иметь определения с различным расположением: «Татьяна, милая Татьяна!» (А. Пушкин); «Утро туманное, утро седое...» (И. Тургенев); «Ветры, ветры, о снежные ветры...»; «Русь, моя деревянная Русь!» (С. Есенин).

Один из распространенных типов повтора в поэзии — **анафора** (греч. *anáphorá* — букв. вынесение единоначатия) — повторение начального слова в нескольких строках, строфах, фразах:

*Не спи, не спи, работай,  
Не прерывай труда,  
Не спи, борись с дремотой,  
Как летчик, как звезда.*  
(Б. Пастернак)

Анафоре противоположна **эпифора** (греч. *epiphorá* — добавка) — повторение конечных слов. Эпифора — явление нечастое.

*О, счастье — прах,  
И гибель — прах,  
Но мой закон — любить.*  
(Э. Багрицкий)

К разновидностям повтора относятся **обрамление** (кольцо): «Мутно небо, ночь мутна» (А. Пушкин) и стык: «Забудь о том, что жизнь была,/О том, что будет жизнь, забудь» (А. Блок);

«Они не созданы для мира,/И мир был создан не для них...» (М. Лермонтов).

Основная функция повтора — усилительная. Повтор усиливает ритмико-мелодические качества текста, создает эмоциональную напряженность, экспрессивность. Кроме того, повтор может быть элементом композиционной организации текста — повторяющиеся строки иногда обрамляют текст всего произведения, отдельные строки могут начинать строфы и т. п. Так, в «Персидских мотивах» С. Есенина подобным образом оформлены многие стихотворения. В стихотворении «Шаганэ, ты моя Шаганэ!» повтор обрамляет каждую строфу и начало-конец.

Повторяющееся на протяжении всего произведения слово порой обрастает различными смысловыми оттенками, приобретает особую значимость в выражении авторской идеи, получает символическую глубину. В этом случае повтор становится лейтмотивом произведения. Так, стихотворение Б. Пастернака «Снег идет» содержит многочисленные повторы заглавного выражения — в начале строф, в пределах одного стиха и в ряду стоящих строках;

Снег идет, снег идет,  
Снег идет, и все в смятении...

Вначале это выражение используется в прямом значении, затем в сравнениях возникает персонификация («в заплатанном салопе/Сходит наземь небосвод», «сходит небо с чердака»), и оформляется образ времени, которое идет «в ногу» со снегопадом: «Может быть, за годом год/Следует, как снег идет,/Или как слова в поэме?» Эта ассоциация придает ключевому выражению добавочный смысл и экспрессию.

Немаловажна роль повтора в психологической прозе. С помощью этого приема автор выражает напряженную духовную работу, смятенность чувств героя и т. п. В романе Л. Толстого «Воскресение» Нехлюдов, мучительно переживающий свою вину перед Катюшей и несправедность всей своей жизни, без конца твердит: «стыдно и гадко, гадко и стыдно». При этом и в авторской речи тоже возникает повтор («он вспомнил»): «Стыдно и гадко, гадко и стыдно», — повторял он себе не об одних отношениях к Мисси, но обо всем. «Все гадко и стыдно», — повторял он себе».

Специфична роль повтора в фольклоре, в частности в былинах, где повторение слов (в том числе предлогов, союзов, частиц) связано с созданием особой сказочной интонации, напева народного стиха.

Да й подъехал он ко славному ко городу к Чернигову,  
У того ли города Чернигова  
Нагнано-то силушки черным черно,  
А й черным черно, как черна ворона

<...>

Как у той ли-то у Грязи-то у Черной,  
Да у той ли у березы у покляпя,  
Да у той ли речки у Смородины,  
У того креста у Леванидова...

Особенностью фольклора является наличие в нем неязыковых повторов, т. е. повтора деталей, обращений к кому-либо, перечисление действий, сюжетных повторов и т. д. Чаще всего подобные повторы бывают тоекратными (три битвы, три пира, три царства, три задания), что в древности имело сакральный (или ритуальный) смысл.

**Параллелизм** (греч. *parállelos* — находящийся или идущий рядом) — одна из разновидностей повтора в синтаксисе (синтаксический параллелизм). Повторяются типы предложений или словосочетаний (словесное наполнение их неодинаково), совпадает, хотя бы частично, и порядок слов:

Роняет лес багряный свой убор,  
Сребрит мороз увянувшее поле...

(А. Пушкин)

Здесь даны одинаковые конструкции: сказуемое — подлежащее — определение — дополнение.

Прозвучало над ясной рекою,  
Прозвенело в померкшем лугу,  
Прокатилось над рощей немой,  
Засветилось на том берегу.

(А. Фет)

Сказуемое в безличной форме — обстоятельство места.

Параллелизм выступает и в роли экспрессивного художественного приема. Экспрессия параллельных конструкций может усиливаться антитезой, анафорой и другими видами повтора.

Клянусь я первым днем творенья,  
Клянусь его последним днем,  
Клянусь позором преступленья  
И вечной правды торжеством...

(М. Лермонтов)

«Клянусь» — анафора, «первым — последним», «позором преступленья — правды торжеством» — антитеза.

Кроме понятия синтаксического параллелизма, существует понятие «психологического параллелизма» (А. Н. Веселовский),

или «образного» (Г. Н. Пospelов). Отношения между собой элементов природы рассматриваются как аналогия (параллель) отношений между людьми. Это своеобразный вид иносказательности, возникший еще в фольклоре. Первая часть параллелизма такого типа есть изображение природы, а вторая — человеческих чувств.

Ах, кабы на цветы да не морозы,  
И зимой бы цветы расцветали;  
Ох, кабы на меня не кручина,  
Ни о чем бы я не тужила.

У Ф. Тютчева:

Блестят и тают глыбы снега,  
Блестит лазурь, играет кровь...  
Или весенняя то нега?  
Или то женская любовь?

Психологический параллелизм ярко проявляется в спадающих сравнениях:

Сменит не раз младая дева  
Мечтами легкие мечты;  
Так деревцо свои листы  
Меняет с каждою весною...

(А. Пушкин)

**Градация** (лат. *gradatio* — постепенное повышение) — цепь однородных членов (семантический повтор) с постепенным нарастанием (или убыванием) смысловой и эмоциональной значимости. Градация служит средством повышения экспрессивности текста: «*Не час, не день, не год* пройдет...» (Е. Баратынский); «*Все грани чувств, все грани правды/Стерты в мирах, в годах, в часах*» (А. Белый). Градация встречается и в прозе: «*Фу ты, пропасть какие смушки!.. Описать нельзя: бархат! серебро! огонь!*» (Н. Гоголь).

**Плеоназм** (греч. *pleonasmós* — излишество) — употребление в речи близких по смыслу и потому логически излишних слов (поступательное движение вперед — «поступательное движение» и есть движение вперед; свободная вакансия — «вакансия» означает «свободное место»). Плеоназм может служить задачам стилистической выразительности как разговорной, так и художественной речи. «*Я видел это собственными глазами*» (разг.), *житье-бытье, грусть-тоска, океан-море, стежки-дорожки* (фольклорн.) и т. п. В литературе подобные выражения используются при стилизации под фольклор: «*Я топор велью наточить навострить, /Палача велью одеть-нарядить*» (М. Лермонтов).

В поэзии плеоназм может выступить в роли эмоционально-экспрессивного средства: «*Затихло* вокруг тебя *молчанье*» (Ф. Тютчев).

Плеоназм может быть средством речевой характеристики персонажа и средством создания комического. В чеховском рассказе унтер Пришибеев говорит: «стоит на берегу куча разного *народа людей*», «на берегу на песочке *утопый труп мертвого* человека».

Крайнее проявление плеоназма — **тавтология** (греч. *tauto* — то же самое, *logos* — слово) — повторение однокоренных слов. Экспрессивная тавтология свойственна разговорной речи и фольклору: «*Читать не читал, но знаю...*» (разг.), *огород городить, горе горемычное, лежа лежат, ждет-пождет, белым-бело* и т. д. Тавтология встречается и в поэзии: «*Тень нахмурилась темней*» (Ф. Тютчев); «*Крести крещеньем огневым*» (А. Блок). Как и плеоназм, тавтология может быть средством фольклорной стилизации. «Я убил его *вольной волею*» (М. Лермонтов); «*Ой, полным-полна* коробушка» (Н. Некрасов).

К числу экспрессивных художественных приемов относятся отрицание, риторический вопрос и риторическое восклицание.

**Отрицание** само по себе более эмоционально и экспрессивно, чем утверждение, но в художественной речи, особенно в поэтической, эти качества отрицания еще и усиливаются различными способами:

Мне не смешно, когда маляр негодный  
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,  
Мне не смешно, когда фигляр презренный  
Пародией бесчестит Алигьери.

(А. Пушкин)

Отрицательная конструкция «мне не смешно», являясь анафорой и входя в состав параллелизма, усиливает экспрессивность сказанного.

В стихотворении Е. Баратынского «Разуверение» повышенная эмоциональность создается, в частности, при помощи обилия глагольных форм с отрицанием:

*Не искушай* меня без нужды  
Возвратом нежности твоей...

<...>

*Уж я не верю* увереньям,  
*Уж я не верю* в любовь  
*И не смогу* предаться вновь  
Раз изменившим сновиденьям!  
Слепой тоски моей *не множь*,  
*Не заводи* о прежнем слова,

И, друг заботливый, больного  
В его дремоте *не тревожь!*

<...>

В моей душе одно волнение,  
А *не* любовь пробудишь ты.

Возможно использование одновременно разных способов отрицания: повторы отрицательных слов, градации и т. д. Все это служит средством повышения эмоциональности и экспрессии отрицания:

*Нет, нет, не* должен я, *не* смею, *не* могу  
Волнениям любви безумно предаваться...  
(А. Пушкин)

*Нет, никогда* моей, и ты *ничьей не* будешь...  
(А. Блок)

Отрицательная экспрессия особенно часто встречается у поэтов-романтиков. В поэме Э. По «Ворон» каждая строфа заканчивается рефреном «никогда», нагнетающим атмосферу отчаяния. У Лермонтова Демон характеризуется при помощи отрицательной формулы — «Я тот, кого никто не любит...».

**Риторический вопрос** не требует ответа. Он может быть обращен автором к самому себе, к читателю, к обществу в целом, к неодушевленному предмету, природному явлению и т. п. Его функция — привлечь внимание, усилить впечатление, повысить эмоциональность восприятия. Риторический вопрос как бы вовлекает читателя в рассуждение или переживание.

В стихотворении Пушкина «Певец» все три строфы построены в виде развернутого эмоционального вопроса, причем повторяющийся вопрос обрамляет начало и конец каждой строфы, т. е. является элементом композиции.

Слыхали ль вы за рощей глас ночной  
Певца любви, певца своей печали?  
Когда поля в час утренний молчали,  
Свирели звук унылый и простой  
Слыхали ль вы?

В гражданской поэзии риторический вопрос применяется довольно часто, получая торжественно-декламационную интонацию и сочетаясь с риторическими обращениями и восклицаниями:

Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный  
И рабство, падшее по манию царя,  
И над отечеством свободы просвещенной  
Взойдет ли наконец прекрасная заря?  
(А. Пушкин)

В медитативно-философской лирике риторические вопросы нередко следуют один за другим, воссоздавая ход мысли поэта:

Как сердцу высказать себя?  
Другому как понять тебя?  
Поймет ли он, чем ты живешь?..

(Ф. Тютчев)

И где мне смерть пошлет судьбина?  
В бою ли, в странствии, в волнах?  
Или соседняя долина  
Мой примет охладельный прах?

(А. Пушкин)

Риторические вопросы с теми же функциями используются и в прозе, преимущественно лирической, большей частью в авторских отступлениях: «Русь! куда же несешься ты? Дай ответ» (Н. Гоголь); «Неужели их молитвы, их слезы бесплодны? Неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна? О нет!» (И. Тургенев).

**Инверсия** (лат. *inversio* — перестановка, переворачивание) — нарушение в предложении «естественного» порядка слов, усиливающее экспрессию речи. *Утренний свет играл синими переливами* — нейтральный, грамматически привычный порядок слов. У М. Шолохова: «*Синими переливами играл утренний свет*» — инверсия.

Инверсивный порядок в прозе придает высказыванию разговорную, фольклорную или поэтическую окраску, т. е. выполняет стилистическую функцию. Так, например, в «Кавказском пленнике» Л. Толстого с помощью порядка слов создаются конструкции, характерные для устной разговорной речи: «*Видна ему из щелки дорога — под гору идет, направо — сакля татарская, два дерева подле ней. Собака черная лежит на пороге, коза с козлятами ходит — хвостиками подергивают. Видит — из-под горы идет татарка молоденькая, в рубахе цветной, распояской, в штанах и сапогах, голова кафтаном покрыта, а на голове большой кувшин жестяной с водой. Идет, в спине подрагивает, перегибается, а за руку татарчонка ведет бритою*».

Инверсия с поэтической окраской встречается в так называемой лирической прозе и в публицистике. При этом чаще всего инверсируются определения (прилагательные или наречия): «*Невозвратно миновала ночь, и безысходно простиралось над ним осеннее и глубокое небо*» (А. Блок); «*Скорбно шелестели немощные травы, похрустывал костлявый татарник, звучало вечное утешение над вечным покоем...*» (В. Астафьев). В дан-

ном случае инверсия создает эпически окрашенное повествование, характеризующееся некоторой приподнятостью стиля.

Инверсия широко распространена в поэзии, но там она не играет той стилистической и экспрессивной роли, которая ей принадлежит в прозе. Функция инверсии в стихах — обнажать и подчеркивать стиховой ритм:

И невозможное возможно,  
Дорога долгая легка,  
Когда блеснет в дали дорожной  
Мгновенный взор из-под платка...  
(А. Блок)

Век девятнадцатый, железный,  
Воистину жестокий век!  
Тобю в мрак ночной, беззвездный  
Беспечный брошен человек!  
(А. Блок)

Прямой порядок слов (беспечный человек брошен тобою в ночной, беззвездный мрак) здесь невозможен, поскольку лишен ритмической интонации. Другими словами, инверсия в поэтический речи — норма, лишенная экспрессии; порядок слов в поэзии в известных пределах безразличен, важнее вторяемость, параллелизм словорасположения<sup>1</sup>.

## Глава X

### ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ. СТИЛЬ

Художественная речь (иначе — язык художественной литературы, или поэтический язык) частично совпадает с понятием «литературный язык». Литературный язык — это язык нормативный, его нормы фиксируются в грамматиках и словарях. Литературный язык является основой художественной речи, однако последняя использует кроме литературного языка все возможности языка национального: просторечие и жаргоны, диалектизмы и варваризмы, устаревшую лексику и профессионализмы, но использует их в эстетических целях. Более того, писатель порой сознательно нарушает нормы литературного языка, допуская новое словоупотребление (сочетание слов): «*Писать*» о феврале навзрыд» (Б. Пастернак), «*писатель слов*

<sup>1</sup> См.: Ковтунова И. И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное чтение предложения. М., 1976. С. 234.



и сочинитель фраз» (Л. Мартынов); прибегая к словотворчеству: «белибердоносец» (М. Салтыков-Щедрин), «мимоездник» (Н. Матвеева); применяя «неправильные» грамматические формы: «в громком таборе *дружб*» (М. Цветаева), «идут белые *снеги*» (Е. Евтушенко). Все это делается, чтобы придать речи выразительность, свежесть, т. е. опять-таки в эстетических целях. Как отметил Л. Щерба, «когда чувство нормы воспитано у человека, тогда-то он начинает чувствовать всю прелесть обособленных отступлений от нее у разных хороших писателей»<sup>1</sup>.

Характерным свойством художественной речи является ее образность. По словам В. Белинского, «поэт не терпит отвлеченных представлений, творя, он мыслит образами». В литературе материальной оболочкой образа служит язык. К образной сфере в языке относятся прежде всего так называемые «образные средства» (см. предыдущую главу). А. Пешковский считал, что «дело не в одних образных выражениях, а в неизбежной образности каждого слова, поскольку оно дается... в плане общей образности»<sup>2</sup>. Это положение нуждается в уточнении: в художественном тексте образную функцию исполняет все-таки не каждое слово, — образные слова чередуются с обычными информативными: «Сейчас на дуэли убит барон» (А. Чехов) — это полностью информативный текст.

При этом следует иметь в виду, что нередко и нейтральные (безобразные) в общем употреблении фонетические, грамматические, лексические средства языка в различных текстах приобретают дополнительные эмоционально-экспрессивные или смысловые оттенки, т. е. становятся эстетически значимыми — образными. Так, эстетическая функция звуков в художественной речи определяется их связями с семантикой. Прежде всего это относится к звукоподражательной лексике: «*Жук жуужжал*» (А. Пушкин); «Снег *шуршит*, подходят двое; О лопату *звякнул* лом» (А. Твардовский). Тут звукоподражание напрямую связано со смыслом. Это так называемый первичный символизм — **ономатопея** (греч. *onomatopoeia* — производство названий). Существует и вторичный символизм, когда звук лишь ассоциируется со смыслом, но не мотивируется им напрямую. В стихотворении А. Ахматовой «Смуглый отрок бродил по аллеям...» звукопись опирается на обе эти разновидности символизма:

<sup>1</sup> Щерба Л. В. Спорные вопросы русской грамматики // Русский язык в школе. 1939. № 1. С. 10.

<sup>2</sup> Пешковский А. М. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы. М., 1927. С. 14.

Смуглый отрок бродил по аллеям  
У озерных глухих берегов.  
И столетие мы лелеем  
Еле слышный шелест шагов.

Здесь всего одно звукоподражательное слово — «шелест», но с ним перекликаются, усиливая его, другие элементы текста («слышный», «шагов»). Кроме того, возникает эффект приглушенности звука, своего рода «эмоциональное воспоминание об этих шагах». Его создает слово «еле», с которым ассоциируются слова «столетие», «лелеет» «шелест»<sup>1</sup>.

Звуковая аранжировка может поддерживать эмоциональную окрасенность текста. Например, в стихотворении Н. Некрасова «Несжатая полоса» повторы согласных **ж, ц, ш, ч, с** (аллитерация) и гласной **у** (ассонанс) воспроизводят унылую картину осени:

Кажется, шепчут колосья друг другу:  
Скучно нам слушать осеннюю выюгу...

В результате частичного звукового совпадения различных слов — особенно в поэтической речи XX столетия — появляются так называемые **паронимы** (или парономасы) (греч. *paronomasia*; *para* — возле, *onomazo* — называю), которые современные поэты сознательно используют для противопоставления или сопоставления отдельных слов или частей произведения. Например, в стихотворении А. Блока, где речь идет о тяжком труде, иссушающем душу человека и уродующем его физически, три важнейших слова — «работа», «уродство», «горб» — объединяются и по смыслу, и фонетически:

*Работай, работай, работай:*  
Ты будешь с *уродским горбом*  
За долгой и честной *работой*,  
За долгим и честным *трудом*<sup>2</sup>.

У некоторых современных поэтов парономасия приобретает этимологический аспект. В стихотворении «Чет и нечет» Л. Мартынова говорится:

Попробуешь  
Слова сличить —  
И аж мороз идет по коже!

---

<sup>1</sup> См.: Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. Избранные труды. М., 1976. С. 430.

<sup>2</sup> См.: Кожевникова В. В. Словесная инструментовка // Слово и образ. М., 1964. С. 122.

Недаром  
«Мучить» и «учить»  
Звучат извечно столь похоже<sup>1</sup>.

Эстетической значимостью в художественной речи могут обладать и грамматические формы. Это чаще всего связано с нарушением норм литературного языка. Неправильные формы нередко используются для «языковой игры» — на этом строятся остроты, каламбуры и т. п. Именно игрой формы слов объясняются многие «ошибки» В. Маяковского:

Сижу я это,  
ев филе,  
не помню, другое что-то *ев* ли...  
(«Мистерия-Буфф»)

Так же воспринимаются и нарочитые неправильности В. Высоцкого: «а папа *Фернанде* не мог отвечать» («Песня попугая») — в литературной речи «Фернандо» несклоняемое существительное.

Большими художественными возможностями обладают грамматические формы в переносном употреблении, т. е. в значении других форм. Например, инфинитив в значении повелительного наклонения выражает грубое, резкое приказание и становится ярким характерологическим средством. Например, в пьесе А. Чехова «Три сестры» Наташа, вступив в права хозяйки дома, кричит на старую няньку: «При мне не смей сидеть! *Встать!* Ступай отсюда!»; «И чтоб завтра же не было здесь этой старой воровки, старой хрычовки... Этой ведьмы!.. *Не смей* меня раздражать! *Не смей!*»

В синтаксисе есть свои экспрессивные возможности, выраженные, прежде всего, в синтаксических фигурах (риторические вопросы и восклицания, инверсии и др.). Но и более нейтральные конструкции (безличные, номинативные и другие односоставные предложения) могут также нести в себе большой потенциал авторской эмоциональности и экспрессии.

Главной образной единицей в языке является, конечно, слово. Ранее уже говорилось, что слово в прямом значении может стать основой художественного образа, если оно получает в тексте «приращение смысла» (термин Б. Ларина). Это означает формирование значения слова широким контекстом, иногда всем художественным произведением, с целью выражения сквозной поэтической мысли-идеи.

---

<sup>1</sup> См.: Григорьев В. П. Паронимия // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М., 1977. С. 226.

Значение слова в художественном произведении подвижно и гибко, поэтому восприятие текста читателем должно быть творческим. «Читатель не только «читает» писателя, но и творит вместе с ним, подставляя в его произведение все новые и новые содержания. И в этом смысле можно смело говорить о «сотворчестве» читателя автору»<sup>1</sup>.

Образность некоторых слов заложена в самом объекте изображения, свойства которого вызывают у читателя определенные ассоциации, оценки, эмоции. Поэтому значимы объекты, выбираемые автором для изображения, а следовательно, значимы и слова, называющие их. В рассказе И. Тургенева «Бирюк» жилище центрального персонажа описано так: «Изба лесника состояла из одной комнаты, закоптелой, низкой и пустой, без полатей и перегородок. Изорванный тулуп висел на стене. На лавке лежало одноствольное ружье, в углу валялась груда тряпок; два больших горшка стояли возле печки. Лучина горела на столе, печально вспыхивая и погасая. На самой середине избы висела люлька, привязанная к концу длинного шеста...» В этом фрагменте есть лишь одно слово с прямой эмоциональной оценкой — «печально». Но само перечисление предметов, составляющих интерьер, создает эмоционально-экспрессивный фон, который и выявляет образность слов, хотя они и употреблены в прямом значении.

Иногда автор помогает читателю разобраться в «приращенных смыслах» некоторых слов, как это делает, например, Ю. Нагибин в рассказе «Река Гераклита», где противопоставляется небо городское и деревенское. В городе «нет тишины, нет неба, нельзя же считать небом ту истерическую высь, загаженную и провонявшую не меньше земли, где моторный рев давно погасил музыку сфер. А сейчас надо мной простиралось небо. Тихое небо над притихшей землей. Полное беззвучие». Слово «небо» исполнено здесь высокого поэтического смысла, которым оно не наделено в языке.

Иногда «колеблющиеся» оттенки значений слов трудно определить однозначно, особенно в поэзии. Как писал французский писатель XIX века А. Мюссе, «всякий замечательный стих истинного поэта содержит в 2—3 раза больше того, что сказал сам поэт, на долю читателя остается дополнить недостающее по мере своих сил, мнений, вкусов». С оттенками слов имеет дело и проза. Один из рассказов К. Паустовского называется «Дождливый рассвет». Словообраз, вынесенный в заглавие, располагает рядом нюансов смысла и является важнейшей частью всего ком-

<sup>1</sup> Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 8.

позиционно-смыслового целого: дождливый рассвет — это и грусть летнего ненастья, и предрассветные туманные дали, и неопределенность судеб персонажей, и грусть расставания.

«Приращение смысла» в художественном произведении обусловлено, прежде всего, индивидуальными авторскими ассоциациями. У разных авторов одно и то же слово может иметь разные эмоционально-экспрессивные значения. До революции канарейка была символом домашнего уюта в небогатых патриархальных семьях. В советское время этот символ был пересмыслен и укрепился в качестве ярлыка для обозначения сытого аполитичного мещанства. У В. Маяковского в стихотворении «О дряни» канарейка выражает негативную экспрессию: «Маркс со стенки смотрел, смотрел.../И вдруг разинул рот, да как заорет:/«Опутали революцию обывательщины нити./Страшнее Врангеля обывательский быт./Скорее головы канарейкам сверните —/чтоб коммунизм канарейками не был побит!» Сложные оценочные обертоны имеет слово «канарейка» в романе Д. Мережковского «Александр I». В описании квартиры Рылеева ряд словообразов (кисейные занавески, горшки с бальзаминем, клетка с канарейкой и т. п.) — тоже символы уюта, но обилие слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами (*квартирка, лимончик, половички*), оценочная лексика (*простенькое, веселенькое, невинное, именинное* или *новобрачное* и т. п.) выражают снисходительно-ироническую авторскую позицию. Для писателя революционность идей декабриста, замышляющего изменить весь государственный строй России, снижается или даже вовсе уничтожается мещански-провинциальными вкусами хозяина и его супруги, однако выражено это не прямо, а в подтексте.

Таким образом, в художественном произведении в зависимости от авторской установки средства общенационального языка могут преобразовываться в эмоционально-образном и эстетическом отношении; выступая как форма словесного искусства, они способствуют наиболее полному воплощению художественного замысла.

Современная филология рассматривает художественное произведение как целостную структуру, все элементы которой возводятся к единому центру — образу автора.

Образ автора проявляется прежде всего в речевой манере повествования — объективной или субъективной. **Объективное авторское повествование** передает точку зрения на происходящее «всезнающего» автора, сообщающего читателю о месте и времени действия, устанавливающего причинно-следственные связи событий, раскрывающего внутренний мир

героев. Например, в повести А. Чехова «В овраге»: «У старика всегда была склонность к семейной жизни, и он любил свое семейство больше всего на свете, особенно старшего сына-сыщика и невестку. Аксинья, едва вышла за глухого, как обнаружила необыкновенную домовитость и уже знала, кому можно отпустить в долг, кому нельзя, держала при себе ключи, не доверяя их даже мужу, щелкала на счетах, заглядывала лошадам в зубы, как мужик, и все смеялась или покрикивала...» Такое повествование тяготеет к литературности. Оно более характерно для классической литературы XIX века.

**Субъективное авторское повествование** с помощью различных речевых средств передает индивидуальное авторское отношение к изображаемому — к персонажам, к читателю и т. д. Различные приемы субъективного повествования применены А. Пушкиным в «Евгении Онегине»: «Онегин, добрый мой приятель,/Родился на берегах Невы,/Где, может быть, родились вы/Или блистали, мой читатель;/Там некогда гулял и я:/Но вреден север для меня»; «Простите мне:/я так люблю/Татьяну милую мою!»; «Я думал уж о форме плана/И как героя назову...»

Отголоском классической манеры является субъективное авторское повествование в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: «За мной, читатель! Кто сказал, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и я покажу тебе такую любовь!»

Уже в литературе XIX века удельный вес субъективного авторского начала постепенно понижается и одновременно с этим расширяется речевая сфера персонажей. И в авторском повествовании порой возникает точка зрения героя. Так, в повести А. Чехова «Степь» восприятие мира иногда дается глазами ребенка: «Егорушка увидел новую опасность: за возом шли три громадных великана с длинными пиками. Молния блеснула на острие их пик и очень явственно осветила их фигуры. То были люди громадных размеров, с закрытыми, поникшими головами и тяжелой поступью». На самом деле великанами оказываются обыкновенные мужики с вилами.

Кроме авторской оценки событий, писатель прибегает и к оценке с позиций персонажа или нескольких персонажей. Так, в описании портрета Анны Карениной, данном через восприятие ее мужа, Л. Толстой использует определение «нагло», которое явно выражает оценку Каренина. «Алексей Александрович взглянул на нее. Непроницаемые глаза насмешливо и нагло смотрели на него, как в тот последний вечер их объяснения. Невыносимо нагло подействовал на Алексея

Александровича вид отлично сделанного художником черного кружева на платье...» Персонаж может оценивать одно и то же с диаметрально противоположных позиций в зависимости от настроения или возникновения новых обстоятельств: «Долли видела, или ей казалось, что она видела, восхищение, возбуждаемое детьми и ею. Дети не только были прекрасны собой в своих нарядных платьицах, но они были милы тем, как хорошо они себя держали». И в другой момент: «Как будто мрак надвинулся на ее жизнь: она поняла, что те дети, которыми она так гордилась, были не только самые обыкновенные, но даже нехорошие, дурно воспитанные дети, с грубыми, зверскими наклонностями, злые дети» (Л. Толстой, «Анна Каренина»).

Точка зрения персонажа, его оценки изображаемого могут быть выражены и с помощью форм его речи — в словах и выражениях, включенных в нейтральное авторское повествование.

Словоупотребление определенного действующего лица, приобретая более или менее последовательный характер, становится способом изображения действительности с точки зрения данного героя. В рассказе А. Чехова «Попрыгунья» восприятие жизни подано через словоупотребление и оценки Ольги Ивановны: «Зажили они после свадьбы *превосходно*. Ольга Ивановна в гостиной увешала все стены сплошь своими и чужими этюдами в рамах и без рам, а около рояля и мебели устроила красивую тесноту из китайских зонтов, мольбертов, разноцветных *тряпочек*, кинжалов, *бюстиков*, фотографий... <...> Чтобы часто появляться в новых платьях и поражать своими нарядами, ей и ее портнихе приходилось *пускаться на хитрости*. Очень часто из старого перекрашенного платья, из ничего не стоящих кусочков тюля, кружев, плюша и шелка выходили *просто чудеса, нечто обворожительное, не платье, а мечта*».

В отечественной прозе XX века несобственно-авторское повествование получает широкое распространение. В произведениях С. Залыгина, Ф. Абрамова, Ю. Трифонова, В. Шукшина, В. Белова, В. Распутина и других писателей повествование полностью или частично организовано точкой зрения одного или нескольких персонажей. В этом смысле показателен роман В. Богомолова «Момент истины». Рассказ в нем ведется от лица разных героев, одни и те же события предстают перед читателем порой с противоположных точек зрения, причем наряду с событиями в романе важную роль играют и «официальные документы», которые представляют собой особое средство воссоздания «достоверной» художественной реальности.

Социальный облик персонажей может быть каким угодно. И крестьянин, и заключенный, и городской малообразованный житель — все они, носители нелитературной речи, могут быть источниками «чужого слова», отраженного в повествовании, поэтому авторская речь вбирает в себя и просторечие, и жаргоны, и конструкции разговорной речи: «Здоровый *парняга* в кирзовых сапогах, кряхтя, перекатывал бочку через порог» (В. Белов, «За тремя волоками»); «Шурыгин хотел еще как-нибудь обзвать *дуру*-продавщицу...» (В. Шукшин, «Крепкий мужик»); «...Вспоминает *корешей*, с которыми, конечно, давно потерял всякую связь» (Ю. Казаков, «Трали-вали»); «Старуха Анна лежала на узкой железной кровати возле русской печки и дожидалась смерти, время для которой вроде *приспело*: старухе было под восемьдесят» (В. Распутин, «Последний срок»); «В дальних сосняках, по солнцeboким *гривам* доцветали *сон-трава*, медуница и *стародубы*» (В. Астафьев, «Последний поклон»); «В мороз на простом *шмоне* не по вечерам, так хоть утром порядок был мягкий...» (А. Солженицын, «Один день Ивана Денисовича»).

Тяготение к психологическому анализу внутреннего мира персонажей уже в литературе XIX века привело к широкому использованию приема внутреннего монолога, что, в свою очередь, вызвало развитие **несобственно-прямой речи**. Несобственно-прямая речь отличается от прямой использованием форм третьего лица для обозначения субъекта речи. Для нее характерно употребление анафор, параллельных конструкций, риторических вопросов и восклицаний; иногда это диалог персонажа с самим собой либо с воображаемым собеседником: «С его очей вдруг слетела повязка. Боже! и погубить так безжалостно лучшие годы своей юности; истребить, погасить искру огня, может быть, теплившегося в груди, может быть, развившегося бы теперь в величии и красоте, может быть, также исторгнувшего бы слезы умиления и жалости!» (Н. Гоголь, «Портрет»).

В классической литературе несобственно-прямая речь, как правило, передает речь персонажей, владеющих литературным языком; нелитературные характерологические средства в ней практически отсутствуют. В произведениях 1920—1960-х годов, напротив, центральными персонажами становятся так называемые «простые» люди, пользующиеся нелитературным языком. Несобственно-прямая речь в этой ситуации может иметь риторический характер, приближаясь к речи автора, или содержать экспрессивные характерологические языковые средства (диалектизмы, жаргонизмы, просторечие и т. п.): «Надо идти. Идти надо, а куда бы, для чего теперь и идти? Ка-



жись, и некуда больше идти, все пройдено, все прожито. И некуда ему без нее идти, да и непошто. Никого больше не будет, ничего не будет, потому что нет Катерины. Все осталось, ее одной нет, и ничего нет без нее...» (В. Белов, «Привычное дело»). В данном фрагменте есть несколько диалектных слов (кажись, непошто), но в целом лексика нейтральная, а синтаксис эмоционально-поэтический (риторический вопрос, повторы, интонация и ритмическая организация текста).

Особым типом характерологического повествования является **сказ**. В сказе автор передает слово рассказчику, который может быть назван по имени, а может остаться и анонимным, при этом в произведении возникает «установка на устную речь»<sup>1</sup>. М. Бахтин считал, что «...сказ есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как следствие, — на устную речь. <...> В большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально-определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору. Вводится собственно рассказчик, рассказчик же — человек не литературный и в большинстве случаев принадлежащий к низшим социальным слоям, к народу (что как раз и важно автору) — и приносит с собою устную речь»<sup>2</sup>.

Рассказ И. Бунина «Сверчок» начинается с указания: «Эту небольшую историю рассказал шорник Сверчок». Гоголевские повести «Вечер накануне Ивана Купала», «Пропавшая грамота» и «Заколдованное место» имеют подзаголовок «Быль, рассказанная дьячком \*\*\*ской церкви». В «Очарованном страннике» Н. Лескова рассказчик именуется Иваном Северьянычем. В рассказе М. Шолохова «Судьба человека» повествование ведет шофер Андрей Соколов. Примеры анонимного сказа находим в народных рассказах Л. Толстого, в «Левше» Н. Лескова, в «Иисусовом грехе» И. Бабеля.

Приметами устной речи в сказе является специфический порядок слов (сказуемое впереди подлежащего — «пошел он...»), разговорные конструкции («возьми да и...», «как прыгнет...» и т. п.), повторы, частицы, междометия, присоединительные союзы в начале предложения и т. п. «А снег, как на зло, еще сильнее повалил; идешь, точно будто в горшке с простоквашей мешаешь: бело и мокро — все облипши. А впереди теперь у нас Ока, надо на лед сходить; а на льду пустые барки...». «Сидим мы раз с теткой на святках, после обеда у око-

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. М. Лесков и современная проза. Л., 1927. С. 214.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929. С. 21.

шечка, толкуем что-то от божества и едим... моченые яблоки, и вдруг замечаем — у наших ворот на улице, на снегу, стоит тройка ямских коней» (Н. Лесков, «Грабеж»).

Нередко в сказовых произведениях используются обращения к слушателю, даются комментарии к повествованию, преследующие цель наиболее ярко охарактеризовать личность рассказчика: «Так вы хотите, чтобы я вам еще раз рассказал про деда? Пожалуй, почему же не потешить прибауткой?» (Н. Гоголь, «Вечер накануне Ивана Купала»); «Работали мы, сударыня, у барина; красавец он был, сударыня, истинную вам правду говорю-с» (И. Бунин, «Сверчок»).

Речевая сфера сказа дает представление о национальности, профессии, возрасте рассказчика и его социальной принадлежности и т. д. Так, в рассказе Ф. Абрамова «В Питер за сарафаном» диалектные особенности северного говора создают образ крестьянки из глухого захолустья: «Но наконец Филиппьевна поддалась уговорам. «Вишь, родитель-то у меня из солдатов был, бедный, — неторопливо начала она, — а нас у него пять девок. А мне уж тогда пятнадцатый год пошел, а все в домашнем конопляном синяке хожу. Вот раз зашла к соседям, а у них посылка от сына пришла — в Питере живет. И такой баской сарафан прислал сестре — я дыхнуть не могу. Алый, с цветами лазоревыми — как теперь вижу... Ну, скоро праздник престольный подошел — Богородица. Вышли мы с Марьюшкой — это дочь-то соседей, которым посылка из Питера пришла. Вышли впервой на взрослое игрище». В повести Н. Лескова «Очарованный странник» особенности речевой характеристики центрального персонажа — профессионализма наряду с городским просторечием и некоторые претензии на «книжность» — создают образ человека бывалого, по отзыву автора, «чрезвычайно интересного»: «Да-с, оно по первому взгляду так-с, сомнительно-с. И что тут удивительно, что оно нам сомнительным кажется, когда даже сами его высокопреосвященство долго этому не верили, а потом, получив впервые тому доказательства, увидали. Что нельзя этому не верить, и поверили». «У него [отца] дышловики были сильные и опористые: могли так спускать, что просто хвостом на землю садись, но один из них, подлец, с астрономией был — как только его сильно потянешь, он сейчас голову кверху дерет и прах его знает куда на небо созерцает. Эти астрономы в корню — нет их хуже, а особенно в дышле они самые опасные, за конем с такою повадкую форейтор завсегда смотри, потому что астроном сам не зрит, как тычет ногами, и невесть куда попадает».

Одна из разновидностей сказа — **сказ фольклорный**, в котором стилизуются фольклорные формы речи рассказчика: «Стал Пахом уставать, поглядел он на солнышко, видит — самый обед. «Ну, думает, отдохнуть надо». Остановился Пахом, присел. Поел хлебца с водой, а ложиться не стал: думает — ляжешь, да и заснешь. Посидел немного, пошел дальше. Сначала легко пошел. От еды сил прибавилось. Да уж жарко очень стало, да и сон клонить стал...» (Л. Толстой, «Много ли человеку земли нужно») — сказуемое впереди подлежащего, присоединительные союзы «да», «да и», бессоюзные сложные предложения и т. д.

Итак, в художественном произведении существуют две основные сферы: речь автора и речь персонажей. Между ними имеются переходные типы, совмещающие обе названные сферы: несобственно-авторское повествование, несобственно-прямая речь и сказ. Все эти типы повествования в большом тексте находятся в сложном сплетении, не только сменяя друг друга, но и смешиваясь меж собой. Но все языковые элементы — и речь автора, и речь персонажей, и речь рассказчика — восходят к одному, все объединяющему личностному началу — образу автора.

**Образ автора** не есть личность писателя как реального человека, а субъект повествования, который воссоздается читателем на основе осмысленного текста. В некоторых произведениях авторская позиция выражена открыто — в оценке событий, характеристике героев, в рассуждениях философского, морального, личного плана («Евгений Онегин», «Мертвые души»).

Иногда позиция автора совпадает с точкой зрения персонажа, который становится проводником авторских мыслей, идейно-эмоциональных оценок (Пьер Безухов, Андрей Болконский, Платон Каратаев в «Войне и мире» Л. Толстого). В произведениях с объективным авторским повествованием, прежде всего в драматургии, где нейтрально-безличное повествование, кажется, устраняет образ автора, — авторская позиция проявляется в самом выборе материала, в способах его подачи, в деталях изображения, в подтексте (повесть А. Чехова «В овраге»). В тех произведениях, где повествование ведется от лица участника описываемых событий, идейно-философская и нравственная позиции автора могут не совпадать с оценками повествователя (Ф. Достоевский, «Кроткая»).

Образ автора, следовательно, выражает систему нравственных, идейных и эстетических взглядов писателя, ему свойственна оценочно-идеологическая роль.

Очевидно, что хотя в распоряжении писателей одни и те же художественные средства, каждый из них отличается от дру-

гих индивидуальной манерой повествования, другими словами — стилем.

**Стиль** (греч. *stýlos* — остроконечная палочка для письма на восковых табличках) — устойчивое единство художественных приемов, выразительных средств искусства. Стиль — одно из ключевых понятий литературоведения, лингвистики и искусствознания, понимаемое различными исследователями в разных отраслях познания неоднозначно.

В литературоведении есть узкое и широкое понимание стиля. В широком смысле стиль — общие формальные особенности литературных направлений. Так говорят о стилях классицизма, романтизма, реализма, модернизма и т. п. Признаки так называемого «большого» стиля довольно абстрактны. Внутри одного «большого» стиля существуют значительные различия в наборах стилевых доминант разных национальных вариантов и тем более в индивидуально-авторских стилях. Например, романтическое направление можно охарактеризовать следующими стилевыми признаками: использование фольклорных мотивов (в том числе фантастических), категорий иронии и гротеска; система ярких тропов, перифрастичность языка; психологизация языка произведений за счет использования эмоциональной лексики и эмоционально-экспрессивного синтаксиса (умолчания, вопросы, восклицания, паузы, синтаксический параллелизм и т. д.).

Узкое понимание стиля — индивидуально-авторский стиль и даже стиль отдельного произведения существует в рамках больших стилей. Малым стилям свойственны некоторые главные особенности большого стиля, но наряду с тем в них наличествуют и оригинальные черты, делающие узнаваемым стиль того или иного художника слова (стиль Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова и др.). Как выразился в XVIII веке французский ученый Ж. Бюффон, «стиль — это человек». В индивидуальном авторском стиле отражаются мировоззрение писателя, его жизненный опыт, особенности психики.

По своим признакам индивидуальные стили более конкретны, нежели большие стили, но и они в известной степени абстракция, так как могут меняться в произведениях одного автора. Это зависит от темы, жанра (например, стиль чеховских водевилей и пьес позднего периода различается весьма сильно), от эволюции мировоззрения художника (стиль «народных» рассказов Л. Толстого имеет очень мало общего со стилем предшествующих произведений писателя).

Стиль в литературоведении — сложное синтетическое понятие, включающее в себя различные элементы художествен-

ной формы, которые образуют эстетическое единство. К ним относятся принципы построения художественного образа, устойчивые мотивы, соотношение описательности, сюжетности, а также психологизма, категория контраста, ирония, сарказм, гротеск, система тропов и синтаксических фигур и другие особенности художественной речи.

В романтических повестях Н. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» одной из ярких стилистических примет является близость к народному фарсовому комизму. Это находит выражение в остро сюжетных коллизиях, эксцентрике, островах и т. п. От фарсовой традиции — частые драки (Вакула поколотил Чуба, не узнав его; жена кума колотит мужа и его приятеля кочергой, пытаюсь отнять у них мешки с колядками), прятание (Хивря спроваживает поповича на доски, положенные под потолком; Солоха прячет любовников в мешки), неузнавание (пьяный Каленик по ошибке вместо своей хаты является к голове и, не замечая хозяина, осыпает его проклятиями; свояченицу головы по ошибке запирают в комору, приняв за сорванца, бесчинствующего на улице) и т. п. В повести весьма ощутим фантастический элемент, представленный образами чертей, ведьм, колдунов, русалок, вмешивающихся в жизнь персонажей. Характерной особенностью стиля является здесь и сочетание сказовой манеры с авторской речью (с одной стороны, вводятся рассказчики Рудый Панько и дьяк Фома Григорьевич), автору же принадлежат, в частности, пространные лирические описания, прежде всего пейзажи, играющие важную роль в создании эмоционального настроения произведения: «Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии!» («Сорочинская ярмарка»), «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи!» («Майская ночь...»), «Чуден Днепр при тихой погоде...» («Страшная месть»).

Именно в авторских описательных частях текста сосредоточена в первую очередь система ярких тропов и стилевых фигур романтической окраски: «Один только месяц так же блистательно и чудно плыл в необъятных пустынях роскошного украинского неба. Так же торжественно дышало в вышине, и ночь, божественная ночь, величественно догорала». В речи персонажей и собственно в авторской речи широко используются экспрессивные краски бытовой речи, в том числе украинизмы: «И долго еще пьяный Каленик шатался по уснувшим улицам, отыскивая свою хату»; «Постой же, старый хрен, ты у меня будешь знать, как шататься под окнами молодых девушек, будешь знать, как отбивать чужих невест? Гей, хлопцы! сюда! сюда!»

Для сравнения сопоставим гоголевский стиль со стилем А. Чехова. В рассказе «Волк» картина лунной ночи изображена в типичном для Чехова стиле — лаконичном, сдержанном, внутренне мотивированном. Повествование здесь очень сильно отличается от гоголевских описаний лунных ночей, проникнутых сильнейшей экспрессией, не столько реальными деталями, сколько эмоциональной аурой пейзажа. У Чехова пейзаж статичен, что подчеркнуто метафорическим образом сна природы: «От реки веяло тихим, непробудным сном»; «Вода и берега спали, даже рыба не плескалась». Метафоричность в данном случае приглушенная, неявная. Одна выразительная, но вполне реальная подробность создает образ яркого лунного света: «На середине плотины блестело звездой горлышко от разбитой бутылки».

Иное, нежели в литературоведении, понимание стиля существует в лингвистике, где стиль — функциональная разновидность языка, создаваемая путем отбора и комбинаций языковых средств (фонетических, лексических, грамматических), которые используются в различных сферах социальной жизни. Стили здесь делятся на нейтральный, книжный (высокий) и разговорный (сниженный).

В. Виноградов сделал попытку совместить литературоведческое и лингвистическое понимание стиля применительно к литературе как искусству слова. По мнению ученого, необходимо учитывать, что явления языка и речи, попадая в сферу литературы, приобретают свойства эстетические, которых у них нет в стилистике языка. Средства языка в литературном тексте становятся материалом для формирования образа автора, повествовательного, лирического и драматического стилей, образов персонажей, речи персонажей и т. п.<sup>1</sup>

Кроме того, отмечает В. Виноградов, слово в художественном тексте, особенно в поэтическом, расширяет свое значение, обогащаясь «приращениями» смысла. Не являясь тропами (словами с переносным значением), эти слова тем не менее становятся «словесными образами» (словообразами). Словообразами являются, например, неметафорические названия произведений: «Воевода», «Зимняя дорога», «Осень».

В. Виноградов предлагал создать особую науку, изучающую язык художественной литературы, — стилистику художественной речи.

---

<sup>1</sup> См.: Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. С. 86.

Однако большинство литературоведов (А. Соколов, Г. Поспелов, П. Палиевский и др.) настаивают на том, что литературоведческое понимание стиля значительно шире лингвистического<sup>1</sup>. Стиль, по их мнению, является средством всей содержательной формы, а не только его речевой стороны, хотя последняя и имеет для литературного стиля важнейшее значение.

Иногда в качестве синонима термина «стиль» употребляется понятие **манера** или **почерк**. И. Гёте в работе «Простое подражание природе, манера, стиль» относит манеру к более низкой ступени искусства, считая стиль высокой степенью совершенства, которая достигается лишь немногими мастерами.

Оригинальный стиль должен быть выражением оригинального содержания, новой мысли, нового видения мира, тогда как манера может быть оригинальничанием, стремлением быть не похожим ни на кого, или, наоборот, подражание стилю великого писателя не делает подражателей великими. Так, многие писатели подражали стилю Н. Гоголя или Л. Толстого, но не сравнялись с ними в величии мысли и мастерстве.

Яркие, узнаваемые стили направлений, писателей или отдельных произведений нередко пародируются, т. е. им нарочито подражают с целью осмеяния или сатирического разоблачения. А. Пушкин в «Евгении Онегине» пародирует ходульные перифразы, выпсреннюю лексику романтического стиля Ленского. «...Не потерплю, чтоб развратитель / Огнем и вздохом и похвал / Младое сердце искушал; / Чтоб червь презренный, ядовитый / Точил лилеи стебелек, / Чтобы двухутренный цветок / Увял еще полураскрытый». Эта тирада иронически комментируется Пушкиным: «Все это значило, друзья: / С приятелем стреляюсь я».

«В творческой судьбе художника стиль не просто рабочий инструмент, но и своеобразный компас. Писатель ищет «стиль, отвечающий теме» (Н. Некрасов), но и сам стиль, развиваясь и набирая силу, помогает писателю находить новые решения, выходить на новый материал, на новые, свежие темы. <...> Между темой и стилем связь взаимная, движение встречное, как между жизнью и искусством вообще»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968; Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970; Палиевский П. В. Постановка проблемы стиля // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., 1965.

<sup>2</sup> Энциклопедический словарь для юношества. Литературоведение от А до Я. М., 2001. С. 408.

## Глава XI

### СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Стихотворная речь и художественная проза представляют собой два типа организации художественной речи, между которыми подчас нет четкой границы. Некоторые явления носят переходный характер, и их принадлежность к тому или иному типу художественной речи можно определить путем сравнения с другими явлениями. В. Томашевский по этому поводу писал: «Поговорка и присказка в сравнении со сказкой — стих, но в сравнении с лирической песней — проза. Сказ раешника по сравнению с бытовым рассказом — стих, но по сравнению с ямбической поэмой — проза. Стихии поэзии и прозы (в узком смысле этих слов) могут в разных дозах входить в одно и то же явление. Законно говорить о более или менее прозаических, более или менее стихотворных явлениях»<sup>1</sup>.

И все же Томашевский справедливо отмечает, что для решения основного вопроса об отличии стиха и прозы плодотворнее изучать не пограничные явления, а наиболее выраженные формы стиха и прозы, относительно природы которых нет сомнений. Согласившись с таким подходом к решению данной проблемы, можно выделить два основных критерия, позволяющих достаточно четко разграничить стих и прозу: 1) стихотворная речь ритмически организована (греч. *rhythmós* — мерность, складность, стройность в движении), и деление на стихотворные строчки происходит посредством не логических пауз, обусловленных смысловым и синтаксическим строем, а ритмических пауз, не всегда совпадающих с синтаксическим членением речи; для прозаической речи не характерна ощутимая ритмичность, в основе ее членения лежат интонационно-смысловые (логические) ударения и паузы; 2) стихотворная речь делится на сопоставимые между собой ряды слов, или **стихи** (греч. *stichos* — ряд), каждый из которых записывается отдельной строкой, в то время как прозаическая речь записывается сплошным текстом. Правда, Томашевский тут же спешит напомнить, что есть стихи, которые «живут» и вне их графического изображения. Так, «Песня о Буревестнике» М. Горького или «Баллады» французского поэта Поля Фора являются стихами, хотя печатаются сплошным «прозаическим» текстом. Более того, разделение на стихотворные строчки может

<sup>1</sup> Томашевский В. В. Стих и язык. М.; Л. 1959. С. 14.



находиться в противоречии со структурой стиха. Примером могут служить поэтические произведения Маяковского, где графически изображенные строчки не совпадают с каждым отдельным стихом.

Поэт Д. Сухарев выдвинул ключевое понятие поэзии, принципиально отличающее ее от прозы. Это ее «самоорганизация». Он пишет: «Есть такое сравнение: стихи относятся к прозе, как алмаз к стеклу. <...> Чем алмаз — кристалл — отличается от стекла? У кристалла строгая, периодическая структура, каждый атом знает свое место, а в стекле этого нет. Но почему кристалл — кристалл? Кто так здорово расставляет атомы? В том-то и дело, что никто не расставляет, каждый сам встает на нужное место. Сделайте насыщенный раствор соли, и вы увидите рождение кристаллов. Это и есть самосборка, самоорганизация. Точно так же, самоорганизуясь, образуются в воздухе снежинки, — они разные, но у каждой шесть лучей. <...> Почему шесть, а не пять или четыре? Потому что те элементы, которые лепятся друг к другу при вымораживании водяного пара, обладают определенными параметрами, строго ограниченными внутренними свойствами. Никакого космического разума не хватит проектировать каждую снежинку. Самоорганизация изящно снимает все проблемы.

Перенесем аналогию на стихосложение. Любое слово обладает не только словарным смыслом, но и множеством иных параметров, и это позволяет ему лепиться к другому слову определенным образом. Два слова рядом — это уже структура, какое попало третье рядом не поставишь.

«Не искушай меня!»

Крик души. Стихотворения еще нет, но оно уже не может быть каким угодно, уже намечен звуковой и ритмический рисунок. Налицо система ограничений. Строка пока еще слишком коротка — не писать же элегию трехстопным ямбом. Со звукие первого и последнего слогов соблазняет к повтору. Не-Ис-Куш... Ня-Без-Нуж... «Не искушай меня без нужды».

Самое трудное позади, есть к чему лепиться. Важно, что дальнейшая самосборка пойдет в личностном поле автора, а оно у каждого свое. Но ведь и снежинки все разные, несмотря на самоорганизацию!»<sup>1</sup>

Стихотворное членение речи возникло в хоровых народных песнях, которые сопровождалась ритмичными телодвижения-

---

<sup>1</sup> Сухарев Д. «Семантику выводим из поэтики», или Самодвижение жизни и речи // Вопросы литературы. 1996. Май—июнь. С. 254—255.

ми<sup>1</sup>. Сначала это был ритм трудовых движений, сопровождавшийся выкриками и восклицаниями, что согласовывало коллективные действия работающих людей и облегчало их труд (перетаскивание больших тяжестей и т. п.). Постепенно ритмические звуки, звукоподражания, эмоциональные восклицания, повторение звуков и целых фраз наполнялись эстетическим содержанием. Слово приобретало богатые поэтические функции — наряду с прямым значением появлялось переносное, вырабатывались приемы композиции, образные средства, усложнялся ритм. Этот процесс уже совершался в самых ранних по происхождению — трудовых песнях.

Песни, возникшие для поддержания ритма коллективных трудовых движений, сами этими движениями ритмически организовывались. Со временем трудовые песни обрели известную самостоятельность и эстетическую самоценность и вошли в игру, обряд, подчиняясь ритму хоровода, коллективной пляски (русские народные песни «А мы просо сеяли, сеяли», «Уж я сеяла, сеяла ленок»).

Подчиненная общим коллективным движениям, песня разделялась на ряды слов, стихи, отделенные друг от друга ритмическими паузами. Ритмической паузе предшествовал сильный ритмический акцент, падавший на последнее слово каждого стиха. В хоровых песнях этот акцент соответствовал общему рывку или удару работающих, или общим поворотам в плясках и т. п. В сольных песнях, возникших из песен хоровых, стихотворная ритмичность сохранилась. Перешла она в собственно литературные стихи, став отличительной чертой стихотворной речи. В стихах наиболее сильное ритмическое ударение, неизменно падающее на последнее слово стиха, получило название **константное ударение** (лат. *constantus* — установленный, постоянный), или **константа стиха**.

Отграниченное от фольклора искусство слова возникает сначала в стихотворной форме. Все основные жанры античности, средневековья, классицизма, многие жанры эпохи Возрождения были стихотворными (эпические поэмы, трагедии, комедии, разные виды лирики). Вплоть до XVII века, до создания собственно художественной прозы, стихотворная форма знаменовала превращение слова в искусство, т. е. удостоверяла эстетическую значимость и особую природу высказывания.

---

<sup>1</sup> Ритм, как проявление организованности и упорядоченности движения, лежит в основе самой природы (смена времен года, восход и заход небесных светил, движение волн и т. п.).

В различных языках возникают различные системы стихосложения. Существование и развитие той или иной стихотворной системы в каком-либо языке зависит от лингвистических особенностей данного языка, точнее, от его **просодии** (греч. *prosodia* — ударение, припев; лингвистическая система произношения ударных и безударных, долгих и кратких слогов, повышение и понижение тона в его смыслоразличительной функции и т. п.). Соответственно выделяют **метрическую, тоническую, силлабическую** и **силлабо-тоническую** системы стихосложения.

## Античное метрическое стихосложение

В основе древнегреческой и древнеримской поэзии лежала **метрическая система стихосложения**, в которой ритм стиха образуется путем чередования долгих и кратких звуков. Единицей долготы стиха являлась доля — **мора** (от лат. *mora* — промежуток), равная времени, нужному для произнесения одного краткого слога (в схеме обозначается знаком  $\cup$ ). Произнесение долгого слога (в схеме обозначается знаком  $-$ ) приравнивалось к двум морам. Повторяющаяся группа долгих и кратких слогов была названа **стопой** («калька» с греч. *pois* или лат. *pes* — нога, стопа, ступня). Понятие стопы сохранилось и со временем перешло в силлабо-тоническую систему стихосложения.

В античном стихосложении насчитывалось около тридцати различных стоп. Среди них важнейшие: **трехдольные** (трехморные) — **хорей** или **трохей** ( $- \cup$ ), **ямб** ( $\cup -$ ); **четырёхдольные** — **спондей** ( $--$ ), **дактиль** ( $- \cup \cup$ ), **амфибрахий** ( $\cup - \cup$ ), **анapest** ( $\cup \cup -$ ). Были также пяти-, шести-, семидольные стопы. Трех- и четырёхдольные стопы сыграли важную роль в русском классическом стихосложении, основанном на силлабо-тоническом принципе, где долгие слоги были заменены ударными, а короткие — безударными.

Стих в античном стихосложении в целом состоял из одинаковых стоп, и соответствие мор в стопах обуславливало четкий ритм. Но в то же время в таком стихе была возможна замена одних стоп другими, если и в тех и в других было равное количество мор. Правда, иногда друг друга могли заменить и неравнодольные стопы, что в целом способствовало большому ритмическому разнообразию.

Количество стоп и их состав в античном стихе определяли его название. Для нас интерес представляет **гекзаметр** (греч. *hexámetros* — шестимерник), которым был написан ряд вы-

дающихся произведений античной литературы, включая эпические поэмы Гомера и Вергилия. Это метрический стих, состоящий из шести стоп дактиля, причем последняя стопа усечена и представляет собой хорей:

-uu/-uu/-uu/-uu/-uu/-u

Иногда в гекзаметре допускается замена отдельных дактилических стоп хорейческими. Для наглядности сравним три первых стиха «Илиады» Гомера в классическом переводе Н. Гнедича (1828) и в более позднем переводе В. Вересаева (1949)<sup>1</sup>:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса Пелеева сына

-u/-uu/-uu/-uu/-uu/-u

Грозный, который ахейцам тысячи бедствий соделал:

-uu/-uu/-uu/-uu/-uu/-u

Многие души могучие славных героев низринул

-uu/-uu/-uu/-uu/-uu/-u

в мрачный Аид...

(Н. Гнедич)

Пой, богиня, про гнев Ахиллеса, Пелеева сына

-u/-uu/-uu/-uu/-uu/-u

Гнев проклятый, страданий без счета принесший ахейцам,

-u/-uu/-uu/-uu/-uu/-u

Много сильных душ героев пославших к Аиду...

-u/-u/-u/-uu/-uu/-u

(В. Вересаев)

Гнедич редко прибегает к замене дактилической стопы на хорейческую. Использование «чистого» гекзаметра придает его переводу плавность, эпическое «бесстрастие». Вересаев же достаточно часто замещает дактилические стопы хорейческими. Такой перебив ритма вносит в его перевод определенную драматическую напряженность. Широко использовал дактило-хорейский гекзаметр В. Тредиаковский в своей эпической поэме «Тилемахида», создававшейся в подражание и как продолжение эпических поэм Гомера. Собственно Тредиаковскому и принадлежит создание «античного» гекзаметра в русской поэзии.

---

<sup>1</sup> Звучание античного гекзаметра существенно меняется при переводе на русский язык, так как даже при сохранении дактилических и хорейческих стоп в основу их положены не долгота и краткость слогов, в русском языке не соблюдаемые в их смысловозначительной функции, а ударность и безударность слогов. Подробно о силлабо-тонических стопах см. в разделе «Силлабо-тоническое стихосложение».

Для поддержания и усиления ритмичности в многостопные стихи вводилась **цезура** (лат. *caesura* — разрез, рассечение) — обязательный постоянный словораздел (в схеме обозначается значком //), или, другими словами, обязательная ритмическая пауза, разделявшая стих на два относительно равных полустишия и облегчавшая его произношение:

Муза, скажи мне о том // многоопытном муже, который,  
-UU-UU-//UU-UU-UU-U  
Странствуя долго со дня, // как святой Илион им разрушен...  
-UU-UU-//UU-UU-UU-U  
(«Одиссея» в пер. В. Жуковского)

Цезура не может рассекать слово на две части, но может, как видно из приведенного примера, рассекать стопу.

В соединении с гекзаметром часто употреблялся **пентаметр** (греч. *pentámetron* — пятимерник), образуя так называемый **элегический дистих** (двустипшие), используемый в элегиях и эпиграммах. Пентаметр образовывался из гексаметра путем усечения третьей дактилической стопы, которую обычно разделяет цезура. Каждое полустишие в пентаметре, таким образом, состоит из двух с половиной дактилических стоп, что в сумме составляет пятистопный стих (четыре дактилических стопы и одна спондеическая). В отличие от гексаметра в пентаметре цезура имеет строго закрепленное место:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи.  
-UU-UU-//U-UU-UU-U  
Старца великого тень чую смущенной душой.  
-UU-UU-//-UU-UU-  
(А. Пушкин)

В приведенном примере первый стих представляет собой дактилохореический гекзаметр (третья дактилическая стопа заменена на хореическую), второй стих — пентаметр.

В античной лирике употреблялись и более сложно построенные стихи — **логаэды** (греч. *lógos* — слово и *aoide* — песнь). Это стихи, образованные сочетанием четырехдольных стоп (дактиль, анапест) с трехдольными (ямб, хорей). Чередование четырехдольных и трехдольных стоп идет в строго установленном порядке, но не в пределах одного стиха, а в пределах повторяющейся группы стихов — строфы. Ритм в подобных стихотворениях менее ровен, чем в стихах, состоящих из равнодольных стоп. К античным логаэдам относятся **алкеева** и **сапфическая строфы**. Вот пример сапфической строфы, созданной древнегреческой поэтессой Сапфо (гимн «Афродите»):

Пестрым троном славная Афродита,  
 -У-У-УУУУ-У  
 Зевса дочь, искусная в хитрых ковах!  
 -У-У-УУУУ-У  
 Я молю тебя, не круши мне горем  
 -У-У-УУ-У-У  
 Сердца, благая!  
 -УУ-У

Античное стихосложение возникло в эпоху неразрывной связи стиха и музыки. Спустя несколько веков, когда стих отделился от пения, метрическая система античной поэзии получила теоретическое обоснование. Античное стихосложение существовало столько времени, сколько в греческом и латинском языках различались длинные и краткие слоги. В средние века с утратой долготы и краткости в этих языках античное стихосложение уступило место силлабическому и силлабо-тоническому византийскому и латинскому стихам. При переводах на языки, где смысловозначительную роль выполняет наличие или отсутствие ударения, ритмически сильные места (арсис) передаются ударными слогами, а ритмически слабые (тесис) — безударными.

## Тоническое стихосложение

В **тоническом** (греч. *tónos* — ударение) стихе нет стоп. Ритм здесь регулируется относительной выравненностью количества ударений в стихотворных строчках, при этом общее количество слогов в строке, как и число безударных слогов, располагающихся между ударами, — произвольно. Тонический стих является основным для русского устного поэтического творчества и опирается на особенности просодии русского языка.

Количество ударений в стихотворном произведении, созданном по законам тонического стихосложения, может колебаться в строках, но в пределах определенной ритмической нормы. Сохранение этой нормы обуславливает единство тонического стиха, а отступления от нее определяют его ритмическое многообразие. Наиболее распространен двух-, трех- и четырехударный тонический стих (часто — в чередовании 3—2, или 4—3, или 4—2, и т. д.). Например:

Вниз по матушке по Волге,  
 -У-УУУ-У (3 ударных слога)  
 По широкому раздолью,  
 УУ-УУУ-У (2 ударных слога)

Разыгралася погода,  
    У-У-У-У-У (2 ударных слога)  
Погодушка верховая,  
    У-У-У-У-У (2 ударных слога)  
Верховая, волновая.  
    У-У-У-У-У (2 ударных слога)

Или:

Ах, девица-красавица,  
    У-У-У-У-У (2 ударных слога)  
Моя прежняя полюбовница:  
    У-У-У-У-У (2 ударных слога)  
Тебя любил, счастлив я был.  
    У-У-У-У- (4 ударных слога)  
Любить не стал, несчастен стал.  
    У-У-У-У- (4 ударных слога)

Для тонического стиха нехарактерна **рифма** (греч. *rhythmós* — соразмерность) — созвучие конца стихов, отмечающее их границы и связывающее их между собой. Исключение представлял **раешный** стих, как сопровождавший представления райка, так имевший и самостоятельное бытование. Русское досиллабическое стихотворство XVII века, в частности, основывалось на этом типе народного тонического стиха, имевшего юмористический, прибауточный характер.

Ритм в раешном стихе поддерживается не только относительно равным количеством ударений в стихотворных строчках, но и их смежной (парной) рифмовкой:

Сидел девятнадцать недель,  
    У-У-У-У-  
А вон из тюрьмы глядел.  
    У-У-У-У-  
А мужики, что ляхи,  
    У-У-У-У-  
Дважды приводили к плахе.  
    -У-У-У-У-

(И. Фуников, «Послание дворянина к дворянину»)

Иногда раешный стих допускает большие отклонения от принципа равноударности строк, и тогда только смежная рифма становится единственной приметой, отделяющей этот тип тонического стиха от ритмизированной прозы:

Пожаловал ты, государь, вчера нас к себе примолвил,  
    У-У-У-У-У-У-У-У-У (5 ударных слогов)  
А с домашними своими ся не смолвил.  
    У-У-У-У-У-У-У (4 ударных слога)  
Мы к тебе пришли,  
    У-У-У- (2 ударных слога)

Да тебе дома не нашли.

UU--UUU- (3 ударных слога)

Ноги загрязнили,

-UUU-U (2 ударных слога)

А реченного тобою не получили.

UU-UUU-UUUU-U (3 ударных слога)

(«Послание к звавшим...»)

Русские поэты широко использовали народный тонический стих при создании произведений «в народном духе»: раешным стихом написана А. Пушкиным «Сказка о попе и о работнике его Балде», к былинному речитативному стиху восходит стих поэмы М. Лермонтова «Песня про купца Калашникова...», на традиции песенного стиха нередко опирался А. Кольцов. Сторонником тонического стиха в современной поэзии был В. Маяковский, использовавший его наряду с силлабо-тоническим.

## Силлабическое стихосложение

Русское книжное стихосложение поначалу было **силлабическим** (греч. *syllabe*, лат. *syllaba* — слог). В силлабическом стихе ритмичность обусловлена равным количеством слогов в каждой строчке, расположение ударных и безударных слогов не упорядочено. В зависимости от количества слогов в строке различаются 4-, 5-, 6-сложник ... — до 13-сложного стиха включительно (в песенных жанрах употреблялись и более сложные силлабические строфы). Силлабическое стихосложение развивалось в тех языках, где ударения закреплены за определенными слогами в слове. Например, во французском языке ударение падает всегда на последний слог, в польском — на предпоследний, в чешском — на первый.

В русское стихосложение силлабика пришла из польской поэзии в середине XVII века через посредничество украинской и белорусской литератур и продержалась до силлабо-тонической реформы В. Тредиаковского — М. Ломоносова (1735—1743). В отличие от польского, в русском языке ударение подвижно, а потому только равное количество слогов (**слоговая константа**) не могло способствовать ритмизации стиха. В русской силлабике ритмообразующим элементом стала акцентная константа — одно закрепленное ударение, падающее на предпоследний слог в **клаузуле** (лат. *clausula* — заключение — конец стихотворной строки).

Другим обязательным ритмообразующим элементом была парная **женская рифма**, хотя в силлабических виршах



XVII века московские поэты иногда употребляют **рифму мужскую** — с ударением на последний слог — и **дактилическую** — с ударением на третий слог с конца<sup>1</sup>.

Длинные силлабические вирши, начиная с восьмисложного стиха, обязательно делились цезурой на два полустипия. В начале 40-х годов XVIII века поэт-сатирик А. Кантемир, так и не признавший реформу Тредиаковского—Ломоносова, реформировал силлабический стих, стремясь придать ему некоторую ритмичность. Он ввел еще одно обязательное ударение в тринадцатисложный стих, которым он писал свои сатиры, причем определил этому ударению постоянное место, указывая, что оно должно «неотменно» падать или на седьмой слог, то есть на самый конец первого полустипия (цезура в русском тринадцатисложнике всегда ставилась после седьмого слога), или на пятый слог. Вот пример из второй сатиры Кантемира «Филарет и Евгений»:

Разнится потомком быть // предков благородных  
Или благородным быть. // Та же и в свободных  
И в холопах течет кровь, // та же плоть, те ж кости.  
Буквы, к нашим именам // приданные, злости  
Наши не могут прикрыть; // а худые нравы  
Истребят вдруг древния // в умных память славы.

Здесь для придания разговорной интонации силлабическому стиху Кантемир довольно широко использует прием **анжамбмана** (франц. *enjambement* — перенос) — переноса части синтаксически целой фразы из одной стиховой строки в следующую, вызванного несовпадением постоянной ритмической паузы, заканчивающей строку, с паузой смысловой (синтаксической). До Кантемира этот прием в силлабических виршах не использовался, зато встречался в раешных стихах. Окончательно также Кантемир закрепил за «высокими жанрами» женскую рифму, после чего она стала обязательным признаком силлабических виршей.

Хотя реформированный стих Кантемира много выиграл по сравнению со стихами его предшественников, силлабика продержалась в русской литературе недолго, став всего лишь определенным этапом в развитии русского книжного стихотворства. При акцентной свободе русской речи силлабический стих

---

<sup>1</sup> В случае парной рифмы рифмуются две смежные стихотворные строчки (такие стихи поэты-силлабисты XVII в. называли «двоестрочным согласием»); в женской рифме ударение падает на предпоследний слог (см. «Рифма и способы рифмовки»).

слабо отделял стихотворную речь от прозаической. Это и имел в виду В. Тредиаковский, когда позднее назвал русские вирши не стихами, а «прозаическими строчками». Возникла необходимость коренной реформы, и она была проведена. Была создана силлабо-тоническая система стихосложения, которая и стала основой национальной стихотворной культуры.

## Силлабо-тоническое стихосложение

Опубликованный В. Тредиаковским в 1735 году трактат «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего подлежащих названий» положил начало преобразованию русского стиха. Тредиаковский обратил внимание на то, что «способ сложения стихов весьма есть различен по различию языков», а изучая русские народные песни, пришел к выводу о решающей роли ударения в русском стихе.

Свои наблюдения Тредиаковский положил в основу нового способа «к сложению российских стихов». Исходя из принципа ударности и безударности гласных в русском языке, он сформулировал правило равномерного чередования ударных и безударных слогов в стихе. Каждую такую повторяющуюся группу слогов, состоящую из одного ударного и примыкающего к нему одного или нескольких безударных, Тредиаковский назвал по аналогии с античным стихосложением стопой.

Тредиаковский назвал свой новый принцип русского стихосложения «тоническим», хотя правильнее называть его силлабо-тоническим, или слоگو-ударным, так как в рифмующихся строчках, как правило, сохраняется не только относительно равное количество ударений, имеющих фиксированное место, но и одинаковое число слогов.

Однако реформа Тредиаковским не была доведена до конца. Во-первых, он распространил «тонический способ» русского стихосложения только на самые длинные силлабические вирши — на одиннадцатисложный стих («**российский пентаметр**») и тринадцатисложный, так называемый «героический» стих («**российский гекзаметр**»). В коротких стихах, заключающих от четырех до девяти слогов, над Тредиаковским довлела традиция — он предлагал составлять их по старому, силлабическому способу. Во-вторых, Тредиаковский видел возможность использования в русском стихе только двусложных стоп — хорей (-∪), спондеев (--) и пиррихий (∪∪). Предложенные чуть позже М. Ломоносовым трехсложные размеры и даже ямб, ставший основным размером русской поэзии, Тредиаковский ни

в теорию, ни в стихотворную практику не вводит. Наконец, в-третьих, он не смог преодолеть традиции силлабики и в области рифмы: Тредиаковский ратует только за женскую парную рифму, сочетание же рифмы, например, женской и мужской, он решительно отвергает. Вот образец нового стиха Тредиаковского из его «Эпистолы от российской поэзии к Аполлину» (1735):

Девяти парнасских сестр, купно Геликона,  
 ∪∪/-∪/-∪/- // -∪/∪∪/-∪  
 О начальник Аполлин, и пермесска звона!  
 ∪∪/-∪/∪∪/- // -∪/-∪/-∪

Первое полустипение «русского гекзаметра» Тредиаковского состоит из трех двусложных стоп (где основная стопа, хорей, может, при условии длинных слов, заменяться вспомогательной, состоящей из двух безударных слогов, — пиррихием) и четвертой усеченной стопы (это седьмой слог, на который обязательно падает ударение и после которого всегда идет цезура). Второе полустипение всегда состоит из трех полных стоп. Видно, что этот стих по сути представляет собой все тот же силлабический тринадцатисложник, подвергшийся тонизации путем введения равномерно падающего ударения.

Ломоносов завершил реформу, начатую Тредиаковским. В 1739 году в трактате «Письмо о правилах русского стихотворства» он распространил силлабо-тонический принцип на все русское стихосложение, включая и длинные и короткие стихи. По мнению Ломоносова, русские стихи можно слагать не только при помощи хорей, но и ямба, а также из трехсложных стоп — дактиля и анапеста. Возможны также сочетания в пределах одного стиха или даже одной стихотворной строчки двусложных и трехсложных стоп: ямба с анапестом и хорей с дактилем. Вопреки Тредиаковскому Ломоносов также считает возможным использовать в русских стихах не только одни женские рифмы (в этом он видит влияние польской поэзии), но и мужские, и дактилические, а также их сочетание.

Основной тезис Ломоносова — русское стихосложение должно быть «свойственно» русскому языку. Но в одном своем пункте он отступает от этого. Ломоносов требует слагать стихи только чистыми ямбами и хорейми без пиррихийев. Подобное ограничение заставляло поэта при написании стихотворения использовать только короткие слова. Как видно на примере оды «На взятие Хотина» (1739), которая явилась приложением к теоретическому трактату, Ломоносову на практике приходилось нарушать свое собственное теоретическое требование (в данном

случае в четвертой строчке вторая стопа ямба заменена пиррихием, так как подряд идут два слова, состоящие из трех слогов):

Восторг внезапный ум пленил,  
    ⏑-⏑-/⏑-/⏑-  
Ведет на верьх горы высокой,  
    ⏑-⏑-/⏑-/⏑-/⏑-  
Где ветер в лесах шуметь забыл;  
    ⏑-/⏑-/⏑-/⏑-  
В долине тишина глубокой.  
    ⏑-/⏑⏑/⏑-/⏑-/⏑

Ода Ломоносова «На взятие Хотина» и его «Письмо о правилах российского стихотворства» разрешили до конца проблему нового русского стиха, ликвидируя остатки силлабической традиции, сковывавшей еще Тредиаковского. Далее развитие русской поэзии пошло по пути, проложенному Ломоносовым.

## Метр, ритм и размер. Виды размеров

В русском силлабо-тоническом стихосложении пять основных стоп, восходящих к античным стопам: **хорей** (греч. *choréios* — плясовой), **ямб** (греч. *iambos* — значение неясно), **дактиль** (греч. *dáktylos* — палец), **амфибрахий** (греч. *amphí* — кругом, *brachýs* — краткий), **анapest** (греч. *anápaistos* — отраженный назад). Первые две стопы двусложные: в хорее первый слог ударный, второй безударный (-⏑), в ямбе первый слог безударный, второй ударный (⏑-). Остальные стопы трехсложные: в дактиле ударение падает на первый слог, последующие два слога безударные (-⏑⏑); в амфибрахии ударный слог второй, первый и третий безударные (⏑-⏑) и в анапесте ударный слог последний — третий, первый и второй слоги — безударные (⏑⏑-). В силлабо-тонических стопах ударный и безударный слоги соответствуют долговому и краткому слогам античных стоп.

В основе каждого силлабо-тонического стихотворения лежит определенная ритмическая схема, общая для всего произведения в целом. Так, когда говорится о ямбе, имеется в виду, что это размер, нормой которого является расположение ударений на четных слогах; если речь идет о хорее — то, соответственно, на нечетных и т. д. Такая наиболее общая, «идеальная» ритмическая схема стиха в силлабо-тонике называется **метром**. Но на практике отдельные стихотворные строки могут весьма отличаться друг от друга благодаря возможным пропускам ударений

или появлению сверхсхемных ударений. Следует также выделить понятие стихотворного размера, который в силлабо-тонике определяется метром и числом стоп в стихе: трехстопный ямб, четырехстопный дактиль, пятистопный хорей и т. д. Однако терминология еще не вполне установилась — иногда размер употребляют как синоним метра, иногда как синоним стопы.

Важной ритмической характеристикой стиха является наличие в нем определенного количества стоп. Особенно разнообразны формы ямбических и хорейских стихов. Их диапазон от одной до восьми стоп. Увеличение количества стоп обычно усиливает интонацию повествовательности. В качестве примера можно привести две строчки из лирической песни А. Сумарокова, написанной восьмистопным хореем:

Плачьте вы, печальны очи, бедно сердце, унывай,  
 -У/-У/-У/-У // -У/-У/УУ/-  
 И веселые минуты дней прошедших забывай...  
 УУ/-У/УУ/-У // -У/-У/УУ/-

Это хорей с цезурой, но каждая строка в интонационном отношении целостна, а потому произносится на «одном дыхании». Можно разделить эти строки пополам:

Плачьте вы, печальны очи,  
 -У/-У/-У/-У  
 Бедно сердце, унывай,  
 -У/-У/УУ/-  
 И веселые минуты  
 УУ/-У/УУ/-У  
 Дней прошедших забывай...  
 -У/-У/УУ/-

Получился четырехстопный хорей с интонацией игривого плясового напева, что находится в полном противоречии со смыслом стихов.

Интонация является существенным смысловым элементом звучащей речи. Стихотворная речь предполагает большую по сравнению с прозаической речью интонационную организованность, а потому эстетическое значение интонации в стихах гораздо более велико, чем в художественной прозе<sup>1</sup>.

У каждого размера есть свои особенности, в определенном отношении обуславливающие интонацию стиха. Трехсложные размеры в целом более протяжные, чем двусложные, а короткие стихи звучат живее и легче, чем длинные. Так, юный Пушкин

<sup>1</sup> См.: Холшевников В. Е. Стихovedение и поэзия. Л., 1991. С. 85.

кин для своих легких и изящных анакреонтических стихов и посланий к друзьям выбирает двух- и трехсложный ямб:

Где наша роза?  
    У-У-У  
Друзья мои?  
    У-У-  
Увяла роза,  
    У-У-У  
Дитя зари.  
    У-У-  
Не говори:  
    У-У-  
Так вянет младость!  
    У-У-У  
Не говори:  
    У-У-  
Вот жизни радость!..  
    У-У-У  
                    («Роза»)

Или:

Любезный именинник,  
    У-УУУ-У  
О Пущин дорогой!  
    У-УУУ-  
Прибрел к тебе пустынный  
    У-У-У-У  
С открытою душой...  
    У-УУУ-  
                    («К Пущину»)

История русского классического стиха, начиная с Ломоносова, выдвинула на первый план **четырёхстопный ямб**. Из всех стихотворных размеров он, в силу своей гибкости, самый универсальный. Томашевский отмечал, что гибкость этого размера препятствует прикреплению его к одному стилю, к одной эмоциональной форме. Он связывал эту гибкость с отсутствием в четырёхстопном ямбе цезуры, что принципиально отличает его от пяти- и шестистопных ямбов, распадающихся на полустишия двух- и трехстопного строя. Эти короткие полустишия в ритмическом отношении достаточно бедны, в то время как четырёхстопный ямб обладает ритмическими возможностями в большей степени, что и позволило ему дать в русской поэзии множество ритмико-интонационных вариаций. Четырёхстопный ямб — традиционный стих торжественной оды XVIII века. Применялся он и в шуточных поэмах-трагедии, перелицовы-

вающих на бытовую лад героические поэмы (например, «Энеида» Н. Осипова). Для Пушкина четырехстопный ямб был любимым стихотворным размером. Ведущим размером он стал и для всей русской поэзии XIX века.

**Пятистопный ямб**, по преимуществу безрифменный, в нашем восприятии связан с традицией стихотворной драмы и трагедии, заложенной А. Пушкиным в «Борисе Годунове». О том, насколько эта литературная традиция прочно вошла в наше сознание, свидетельствует образ «трагического» Лоханкина, персонажа романа И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок». Покинутый женой, он в духе трагического героя изъясняется пятистопным ямбом.

Интонации философских размышлений, меланхолических раздумий и воспоминаний, мотивы тоски и скорби замечательно передаются с помощью **шестистопного ямба**, стихотворного размера, традиционно закрепленного за жанром элегии (здесь часто допускается чередование шести- и пяти- или четырехстопного ямба). Вот пример строфы из элегии В. Жуковского «Вечер»:

Ручей, виющийся по светлому песку,  
У-/У-/УУ/У-/УУ/У- (шесть стоп)  
Как тихая твоя гармония приятна!  
У-/УУ/У-/У-/УУ/У-/У (шесть стоп)  
С каким сверканием катишься ты в реку!  
У-/У-/УУ/У-/У-/У- (шесть стоп)  
Приди, о муза благодатна...  
У-/У-/УУ/У-/У (четыре стопы)

Разностопный или **вольный ямб** связан в нашем представлении с жанром басни и с комедией А. Грибоедова «Горе от ума». Его особенность заключается в том, что в пределах одно-го произведения в разных стихах число ямбических стоп колеблется от одной до шести в свободной последовательности. Вольный ямб как нельзя лучше передает интонационную непринужденность и раскованность разговорной речи, как это видно на примере монолога Лизы («Горе от ума»):

Вот то-то-с, моего вы глупого сужденья (*шесть стоп*)  
Не жалуете никогда: (*четыре стопы*)  
Ан вот беда. (*две стопы*)  
На что вам лучшего пророка? (*четыре стопы*)  
Твердила я, в любви не будет в этой прока (*шесть стоп*)  
Ни во веки веков. (*три стопы*)  
Как все московские, ваш батюшка таков: (*шесть стоп*)  
Желал бы зятя он с звездами да с чинами, (*шесть стоп*)  
А при звездах не все богаты, между нами, (*шесть стоп*)  
Ну, разумеется, к тому б (*четыре стопы*)

И деньги, чтоб пожить, чтоб мог давать он бáлы; (*шесть стоп*)  
Вот, например, полковник Скалозуб: (*пять стоп*)  
И золотой мешок, и метит в генералы. (*шесть стоп*)

В русской стихотворной традиции, начиная с середины XVIII века, **четырёхстопный** и близкий к нему **трехстопный хорей** воспринимались как «народные» размеры, а потому поэты, стилизуя свои стихи под русскую народную песню, использовали именно эти размеры, часто чередуя их в пределах одного стихотворения («Выйду я на реченьку...» Ю. Нелединского-Мелецкого, «Полно, сизенький, кружиться...» Н. Николева, «Соловей мой, соловей...», «Русская песня» А. Дельвига и др.). Такое восприятие трех- и четырёхстопного хорей объясняет и тот факт, почему этими размерами написаны сказки А. Пушкина («Сказка о царе Салтане...», «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях», «Сказка о золотом пегушке»), П. Ершова, Н. Некрасова, К. Чуковского, С. Маршака, С. Михалкова. Сейчас, в свете этой традиции, четырёхстопный хорей воспринимается как наиболее подходящий размер для детской поэзии.

Трёхсложные размеры были малоупотребительны у русских поэтов XVIII века. В пушкинскую эпоху дактили, амфибрахии и анапесты получают распространение по преимуществу как балладные размеры («Суд Божий над епископом», «Кубок», «Замок Смальгольм» В. Жуковского, «Песнь о вещем Олеге» А. Пушкина и др.). Широкое распространение трёхсложные размеры получили у Н. Некрасова, поэтому не случайно, что эти размеры часто воспринимаются как «некрасовские».

Существуют также особые стихотворные размеры, основанные на определенной ритмической заданности. Это древнегреческий гекзаметр и элегический дистих, состоящий из стиха гекзаметра и стиха пентаметра (см. раздел «Античное стихосложение»). Эти размеры использовались русскими поэтами не только как аналоги античных при переводе античной поэзии на русский язык, но и осваивались в качестве размеров лирических и эпических жанров русской поэзии. Например, элегический дистих широко использовался в жанре «надписи» — маленького стихотворения, написанного по поводу статуи, портрета и т. п. («Царскосельская статуя», «На статую играющего в свайку», «На статую играющего в бабки» А. Пушкина). В. Жуковский, наряду с переводом «Одиссеи» Гомера, гекзаметром написал стихотворную повесть «в духе средних веков» «Ундину», «индийскую» повесть «Наль и Дамаянти». Этот же размер стал у русских поэтов традиционным для стихов, написанных на мотивы и в манере античных поэтов («**антологические стихи**»).



Другой традиционный для русской классической поэзии размер — **александрийский стих**. Это шестистопный ямб с парно зарифмованными мужскими и женскими клаузулами (о типах клаузул см. «Ритмические определители стиха»). В эпоху классицизма александрийский стих был размером эпопеи и трагедии. В конце XVIII — первой половине XIX века он стал использоваться в жанре элегии и сатиры. Например, сатира К. Рыльева «К временщику»:

Надменный временщик, и подлый и коварный,  
Монарха хитрый льстец и друг неблагодарный,  
Неистовый тиран родной страны своей,  
Внесенный в важный сан пронырствами злодей!

Тем не менее не следует всегда искать некую глубинную взаимосвязь между стихотворным жанром и определенным стихотворным размером. Существует множество примеров, которые как подтверждают, так и опровергают эту связь. Так, А. Сумароков писал свои торжественные оды не только традиционным четырехстопным ямбом, но и четырехстопным «плясовым» хореем («На победы Петра Великого», «На погребение императрицы Елисаветы Первой» и др.). Вольным ямбом переведена В. Жуковским баллада Шиллера «Перчатка», а многие стихи Некрасова трагического содержания написаны энергичным четырехстопным ямбом («Внимая ужасам войны...», «Я посетил твоё кладбище...», «Зачем меня на части рвете...»). Поэт, конечно, не безразличен к выбору того или иного размера для своего произведения, но содержание этого стихотворения связано со всей ритмико-интонационной системой, которая, помимо размера, включает и отступления от него, и характер окончаний, и тип рифмы, и способы рифмовки, и строфическое членение стихотворной речи.

## Ритмические определители стиха

Как отмечает М. Гаспаров, «При сочинении стихов поэт сперва ощущает метр как общую звуковую схему («гул-ритм», по выражению В. Маяковского), которой должны соответствовать будущие стихи, а потом реализует ее в конкретных словосочетаниях, дающих ритмические вариации метра. При восприятии стихов, наоборот, читатель сперва видит конкретные ритмические вариации, а потом по ним угадывает тот метр, которым написано стихотворение»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Литературный энциклопедический словарь. С. 220.

В двусложных размерах ритмические вариации часто определяются пропуском ударений и образованием тем самым вместо ямба или хорей **пиррихия** (греч. *pyrrhicha* — военная песнь), вспомогательной стопы, состоящей из двух безударных слогов (UU). Иногда в двусложных размерах появляются сверхсхемные ударения, как правило, выраженные односложными словами. Тогда вместо ямба или хорей образуется **спондей** (греч. *spondéios* — стих жертвенных возлияний), вспомогательная стопа, состоящая из двух ударных слогов (--). Вот пример подобных отклонений от «чистого» размера в ямбических стихах:

Пестреют шапки. Копья блещут.

U-/U-/U-/U-/U

Бьют в бубны. Скачут сердюки.

--/U-/UU/U- (1-я стопа — спондей, 3-я — пиррихий)

В строях равняются полки.

U-/U-/UU/U- (3-я стопа — пиррихий)

Толпы кипят. Сердца трепещут.

U-/U-/U-/U-/U

(А. Пушкин)

Общий ритмический рисунок стиха часто обуславливает наличие в нем **проклитик** (от греч. *proklitikós* — наклоняющийся вперед) и **энклитик** (от греч. *enklitikós* — наклоняющийся назад). Проклитикой называют безударное слово, фонетически примыкающее к следующему за ним ударному (на мне, он вста́л, мы шлѝ). Энклитикой, наоборот, является безударное слово, фонетически примыкающее к предыдущему ударному (вста́л он, шлѝ мы, тѝ ли, за́ день). К явлениям подобного рода можно отнести и передвижение ударения с существительного на предлог или иное второстепенное слово. Такой прием широко использовал А. Грибоедов в своей комедии, воссоздавая речь разговорного, «фамильярного» стиля:

Молчалин на́ лошадь садился, ногу в стремя...

Быть может, он не то, что три́ года назад...

Чем даже днем, и при́ людях, и в яве...<sup>1</sup>

Случается также перестановка ударений, замена, например, первой стопы в ямбических стихах на хорейческую:

От зноя травы сухи и мертвы.

U-/U-/U-/UU/U-

Степь без границ, но даль синее слабо.

-U/U-/U-/U-/U-/U (1-я стопа хорейческая)

<sup>1</sup> См.: Томашевский Б. В. Стих и язык. С. 144—145.

Вот остов лошадиной головы.

У-/УУ/У-/У-/У-

Вот снова — Каменная баба.

У-/У-/УУ/У-/У

(И. Бунин)

Бывает и наоборот — первая стопа в хорейческих стихах является ямбической:

Паренек с московскою гитарою

УУ/-У-/У/УУ/-У/У

И девушка в мамином платке

У-/УУ/-У/УУ/- (1-я стопа ямбическая)

Бродят дружной парою,

-У-/У-/У/У

Неразлучной парою

УУ/-У-/У/У

От столичных улиц вдалеке.

УУ/-У-/У/УУ/-

(Я. Хелемский)

В отличие от двусложных размеров, в трехсложных размерах пропуски метрических ударений встречаются весьма редко. Более или менее обычным является только утрата метрического ударения в первой стопе стихотворений, написанных дактилем:

Муж тебе выпал недобрый на долю:

-УУ/-УУ/-УУ/-У

С бешеным нравом, с тяжелой рукой;

-УУ/-УУ/-УУ/-

Не покорилась — ушла ты на волю,

УУУ/-УУ/-УУ/-У (утрата метрического ударения в 1-й стопе)

Да не на радость сошлась и со мной...

УУУ/-УУ/-УУ/- (утрата метрического ударения в 1-й стопе)

(Н. Некрасов)

С другой стороны, трехсложные размеры, в противоположность двусложным, достаточно широко допускают внеметрические ударения. Особенно часто отягощение ударением метрически неударного слога встречается в анапесте:

Дремлет чуткий камыш. Тишь — безлюдье вокруг,

-У-/УУ/-У-/УУ- (внеметрическое ударение в 1-й и 3-й стопах)

Чуть приметна тропинка росистая...

-У-/УУ/-УУ/-УУ (внеметрическое ударение в 1-й стопе)

(И. Никитин)

Другого рода ритмические отступления от заданного метра в силлабо-тонике встречаются в **клаузулах** стихов (лат. *clausula* — заключение) — окончания стиха, представляющем груп-

пу слогов, начиная с последнего ударного. Различают окончания односложные, или **мужские** («и заснул глубоко», «когда не в шутку занемог»), двусложные, или **женские** («о, как убийственно мы любим», «рожденные в года глухие»), трехсложные, или **дактилические** («и погас он, словно свеченька», «ночи безумные, ночи бессонные»). Четырехсложные, или **гипердактилические**, окончания встречаются очень редко, и они почти всегда образуют суффиксальную рифму:

Люблю я задумываться,  
 Внимая свирели,  
 Но слаще мне вслушиваться  
 В воздушные трели  
 Весеннего жаворонка!  
 (А. Дельвиг)

И совсем редко встречаются окончания **пятисложные**. Например, у В. Брюсова:

Холод, тело тайно сковывающий,  
 Холод, душу очаровывающий...

С метрической точки зрения состав слогов в клаузулах должен соответствовать размеру стиха. Так, ямбическим и анапестическим размерам должны соответствовать мужские окончания (У-/У-/У-; УУ-/УУ-/УУ-), хореическим и амфибрахическим размерам — женские окончания (-У-/У-/У; У-У/У-У/У-У); дактилическим размерам — дактилические (-УУ/-УУ/-УУ). На практике этот закон постоянно нарушается, и в пределах одного стихотворения, написанного одним стихотворным размером, могут чередоваться окончания различных типов. Это происходит в двух случаях: путем усечения слогов в последней стопе стиха или путем присоединения в клаузуле лишних слогов, не предусмотренных данным метром. Для каждого размера существуют по крайней мере три метрические модификации клаузул. Например, хорей:

Снова лес и дол покрыл...  
 -У/-У/-У/- (мужская)  
 Мчатся тучи, вьются тучи...  
 -У/-У/-У/-У (женская)  
 Чуть живые, в ночь осеннюю...  
 -У/-У/-У/-У/У (дактилическая)

Или дактиль:

Ты обряди-ка савраску, жена...  
 -УУ/-УУ/-УУ/- (мужская)

Поздняя осень. Грачи улетели...

-UU/-UU/-UU/-U (женская)

В полном разгаре страда деревенская...

-UU/-UU/-UU/-UU (дактилическая)

Помимо клаузулы, еще одним метрическим определителем стиха является **анакруза** (от греч. *anácrōsis* — отталкивание) — группа безударных слогов в стихотворной строчке, предшествующая первому метрическому ударению. Соответственно различают в хорее и дактиле нулевую анакрузу (-U, -UU), в ямбе и амфибрахии — односложную (U-, U-U), в анапесте — двусложную (UU-).

Весьма редким в поэзии XIX и более частым в поэзии XX века является такое отклонение от заданной метрической схемы, как переменная анакруза или вариации анакруз в трехсложных размерах (двусложные размеры с вариациями анакруз в поэзии XIX века не встречаются, а в XX веке очень редки. Например, «Папиросники» С. Есенина). Суть подобных отклонений заключается в том, что внутренняя структура таких стихов строго упорядочена в соответствии с определенным трехсложным размером, меняются только анакрузы — либо в определенном порядке, либо в произвольном. Пример первого типа:

Зачем я не птица, не ворон лесной,

U-/UU-/UU-/UU- (односложная анакруза)

Пролетевший сейчас надо мной?

UU-/UU-/UU- (двусложная анакруза)

Зачем не могу в небесах я парить

U-/UU-/UU-/UU- (односложная анакруза)

И одну лишь свободу любить?

UU-/UU-/UU- (двусложная анакруза)

(М. Лермонтов)

На первый взгляд эта строфа состоит из двух разных, последовательно чередующихся размеров — амфибрахия и анапест (метрическую схему первого и третьего стиха можно соответственно разбить на амфибрахические стопы: U-U/U-U/U-U/U-), но по правилам русского стихосложения перед нами один, анапестический, размер, допускающий строго упорядоченное чередование односложной и двусложной анакрузы в качестве ритмической вариации.

Вот пример произвольного чередования в дактилическом размере односложной (в первом стихе) и нулевой анакрузы (во втором, третьем и четвертом стихах):

Играйте потоки на мягких лугах,

U/-UU/-UU/-UU/-

Птички веселый взносите вы глас,  
 -UU/-UU/-UU/-  
 Пойте пастушки на красных берегах,  
 -UU/-UU/-UU/-  
 Прямо стократно вы счастливей нас...  
 -UU/-UU/-UU/-

(С. Тучков)

Иногда в пределах одного стихотворения могут быть последовательно соединены все три сложных размера. Таковым является стихотворение Ф. Тютчева «Сон на море»:

И море, и буря качали наш челн; (*амфибрахий*)  
 Я, сонный, был предан всей прихоти волн.  
 Две беспредельности были во мне, (*дактиль*)  
 И мной своевольно играли оне. (*амфибрахий*)  
 Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы, (*анапест*)  
 Окликались ветры и пели валы. (*анапест*)  
 Я в хаосе звуков лежал оглушен, (*амфибрахий*)  
 Но над хаосом звуков носился мой сон. (*анапест*)

Сталкиваясь с подобными явлениями, обычно не говорят, что здесь амфибрахии перемешаны с дактилями и анапестами, а пользуются другой формулировкой: данное стихотворение написано трехсложным размером со скользящей или переменной анакрузой.

Все приведенные примеры различных ритмических отклонений от заданной метрической схемы стиха чрезвычайно важны: каждая метрическая модификация клаузул при наличии скользящей анакрузы, появлений внеметрических ударений и утраты метрических ударений в стопах придает стихам ритмическое своеобразие, которое существует не изолированно, а в единстве с содержанием стихотворного текста, переплетаясь с интонационно-синтаксической экспрессией, звукописью и другими компонентами, образующими стих.

К ритмическим определителям относят также **ритмические словоразделы** — межсловесные границы, или паузы. В стихе ритмическими словоразделами являются **строфоразделы** (паузы, отделяющие одну строфу от другой), **стихоразделы** (паузы, отделяющие одну стихотворную строчку от другой) и цезуры, делящие многостопный стих на два относительно равных полустиптия (подробно см. «Античное стихосложение», характеристика гекзаметра).

В лирических стихах ритмические словоразделы (стихоразделы) чаще всего совпадают с интонационно-синтаксическим членением текста:

От жизни той, что бушевала здесь,  
От крови той, что здесь рекой лилась,  
Что уцелело, что дошло до нас?  
Два-три кургана, видимых поднесь...  
(Ф. Тютчев)

Иное дело в эпических и драматических стихотворных произведениях. Здесь несовпадение ритмических и синтаксических словоразделов встречается очень часто и несет важную функциональную нагрузку, передавая интонации живой разговорной речи. Такое несовпадение называют переносом, или анжабеманом. Об этом приеме уже говорилось в разделе «Силлабическое стихосложение» при характеристике сатир Кантемира. Однако, по мнению В. Жирмунского, далеко не всегда разрыв тесной синтаксической связи на границе двух стихов обуславливает анжабеман. Исследователь считает, что «наиболее характерным признаком переноса является присутствие внутри стиха синтаксической паузы, более значительной, чем в начале или в конце того же стиха». Жирмунский приводит примеры отсутствия анжабемана при наличии разрыва тесной синтаксической связи подлежащего со сказуемым-глаголом или сказуемого с прямым дополнением и т. п.:

Пред ним пустынные *равнины*  
*Лежат* зеленой пеленой...

Или:

Благоговя, все *читали*  
*Приметы* гнева и печали...

В том же случае, если внутри стиха появляется значительная синтаксическая пауза, вызывающая более тесное примыкание синтаксически связанных частей предложения, при несовпадении метрического и синтаксического членения стиха возникает перенос<sup>1</sup>.

Вот пример многочисленных переносов из сна Татьяны (5-я глава «Евгения Онегина»):

Спор громче, громче; / вдруг *Евгений*  
*Хватает* длинный нож, / и *вмиг*  
*Повержен* Ленский; / страшно *тени*  
*Сгустились*; / нестерпимый *крик*  
*Раздался*... хижина шатнулась...

---

<sup>1</sup> См.: Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 154—158.

## Рифма и способы рифмовки

Рифма как регулярное созвучие концовок стиха появилась сравнительно поздно. В европейской литературе это произошло в Высоком средневековье (германская эпическая «Песнь о Людвиге», IX в., поэзия трубадуров во Франции и миннезингеров в Германии, XII в.), в России — в начале XVII века в досиллабических виршах (см. раздел «Тоническое стихосложение», раешный стих). В латинской и романской средневековой поэзии рифма, как дополнительное ритмическое средство организации стиха, развилась из античной ораторской прозы, где она была важной стилистической фигурой, выражавшейся в подобии окончаний соизмеримых отрезков речи. Далее рифма распространилась в германские и славянские литературы вместе с силлабической системой стихосложения.

Рифмы, как и клаузулы, разделяют на мужские, женские, дактилические и гипердактилические. Соответственно в **мужских рифмах** ударение падает на первый слог с конца (делá — былá, вбежáл — задрожáл). В **женских рифмах** ударение приходится на второй слог с конца (пráво — слáва, свéтом — поётom). В **дактилических рифмах** на третий слог с конца (свобóдного — нарóдного, возмóжности — осторóжности). В очень редко встречающихся **гипердактилических рифмах** ударение располагается на четвертом слоге с конца и далее (свивáвшиеся — затеря́вшиеся, скóбывающий — очарóбывающий).

Наряду с традиционной рифмовкой поэты XX века широко используют рифмовку самых разных типов клаузул: мужской и дактилической (бьют об двери лбýи — не повéрил бы), дактилической и гипердактилической (расстаться íм — инкрустáциями), женской с дактилической (поразвлéчься — контрразвédчица)».

Назначение любой рифмы — объединить стихи парами и более. Иногда единая рифма объединяет всю или несколько строф (**монорифма**). Обычно в стихах монорифма применялась в сатирических целях. Примером могут служить иронические стихи А. Апухтина «Когда будете, дети, студентами...». Но С. Кулиш в своем стихотворении «Мальчик и мышь» использует монорифму для создания трагического образа немецкого концлагеря:

Мальчик и мышь  
Мышь — это тишь  
Мышь — это шпшь



Бредишь малыш  
Шорох вдаль крыш  
Вышки вдоль крыш  
Серая мышь  
Тюремная тиш...шь...

Обычно, когда говорят о рифме, имеют в виду концевые созвучия стихов. Но рифма может быть и **начальной**, и **внутренней**. Как правило, эти созвучия нерегулярны и возникают непредсказуемо в окружении других стихов, как, например, в стихотворении «Оза» А. Вознесенского, иронической парфразе знаменитого «Ворона» Э. По, где в одной стихотворной строчке встречается рифма начальная, внутренняя и концевая:

Оза. Роза ли, стервоза —  
Как скучны метаморфозы,  
В ящик рано или поздно...

Однако встречаются стихотворения, в которых начальная и внутренняя рифмы встречаются регулярно в одной и той же позиции стиха. В таких случаях функции этих рифм следует рассматривать в одном ряду с рифмами обычными, концевыми. Подобный прием использовал В. Бенедиктов в своем переводе баллады А. Мицкевича «Засада»:

Из беседки садовой воевода суровый,  
Задыхаясь, в свой замок вбежал.  
Вот жены его ложе. Дернул полог он: что же?  
Ложе пусто — и пан задрожал.

В зависимости от созвучия гласных и согласных звуков рифмы делятся на **точные** и **неточные** (критерием здесь являются не буквы, а звуки). Если гласные и согласные звуки, образующие рифмующиеся окончания, в основном совпадают, то рифма будет точной (лоза — гроза, диво — счастливо). Если к такой точной рифме прибавляются созвучные согласные перед ударным слогом, то она будет называться **опорной** или **богатой** (морозы — розы, нити — извините), а если перед последним ударным слогом будет созвучен еще один слог или более, то такая точная рифма будет называться **глубокой** (лебединой — единой, пешком — мешком).

Есть много отклонений от точных рифм. Их мы относим к **неточным** рифмам. Особой разновидностью неточных рифм являются **усеченные** рифмы, которые могли бы стать точными, если у одного из рифмующихся слов убрать часть концовки, недостающей у другого (раздеваясь — подавая, Антибукашкину — промокашки). Широко использовал усеченные

рифмы В. Маяковский: силищи — текстильщик, улей — кули, орлами — парламент, сцене — оценит. Для него не было «запретных» усечений.

В группу неточных рифм входят также ассонансные и диссонансные рифмы. **Ассонансы** (франц. *assonance* — созвучие, от лат. *assono* — откликаюсь) — это такие рифмы, где совпадают ударные гласные и не совпадают согласные: рука — назад — приказ — государь. Такой тип рифм был употребителен в средневековой романо-германской поэзии («Песнь о Роланде», испанские романы). В **диссонансных** рифмах (франц. *dissonance* — разнозвучие), напротив, совпадают согласные звуки, а ударные гласные не совпадают: мечети — мечите, сага — бога, Марта — мирта. Диссонансные рифмы иногда использовали И. Северянин, А. Блок, В. Брюсов, но большого распространения и диссонансы, и ассонансы в русской поэзии не получили.

Служебным частям речи свойственно образовывать **составные** рифмы, примыкая к знаменательным словам: где же — реже, дать бы — усадьбы, суете — не те. Составная рифма может также складываться только из знаменательных частей речи: подхалим — неплохо им, пора мне — топорами, в капкане я — пустынная.

Характеристика различных типов рифм связана со способом рифмовки. Наиболее распространенными способами рифмовки являются **смежный, перекрестный и кольцевой**.

При смежной рифмовке рифмуются соседние стихи — первый со вторым, третий с четвертым и т. п.:

Русалка плыла по реке голубой,	(a)
Озаряема полной луной;	(a)
И старалась она доплеснуть до луны	(b)
Серебристую пену волны.	(b)

(М. Лермонтов)

Схема смежной рифмовки: aabb (рифмующиеся окончания слов обозначаются одинаковыми буквами).

**Перекрестная** рифмовка предполагает концевое созвучие первого стиха с третьим, второго с четвертым:

Нивы сжаты, рощи голы,	(a)
От воды туман и сырость.	(b)
Колесом за сини горы	(a)
Солнце тихое скатилось.	(b)

(С. Есенин)

**Кольцевой** называется рифмовка, при которой первый стих рифмуется с четвертым, а второй с третьим:

Как океан объемлет шар земной, (а)  
Земная жизнь кругом объята снами; (б)  
Настанет ночь — и звучными волнами (б)  
Стихия бьет о берег свой. (а)

(Ф. Тютчев)

В поэзии используются также трехкратно и многократно повторяющиеся рифмы в самых различных сочетаниях и вариантах. Из сочетаний парной, перекрестной и кольцевой рифмовки образуются более сложные конфигурации рифм, но это уже относится к проблемам строфики и рассматривается в следующем параграфе.

Будучи освоенной русской поэзией начала XVII века, рифма стала одним из основных признаков стихотворного текста. И между тем, уже в эпоху господства рифмованного стиха, время от времени предпринимались опыты **безрифменного стиха** (анакреонтика А. Кантемира, «Тилемахида» В. Тредиаковского, поэзия Н. Карамзина). Начиная с XIX века подобные опыты в области безрифменного стиха стали достаточно регулярными, и русская поэзия обогатилась такими замечательными шедеврами, как переводы гомеровского эпоса Н. Гнедичем и В. Жуковским, «Борис Годунов» А. Пушкина, «Песня про... купца Калашникова» М. Лермонтова, «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова и т. д. Безрифменный стих стал сочетаться с рифмованным.

Такая форма взаимопроникновения могла быть самой разной. Например, в стихотворный текст включался **холостой стих** (т. е. стих, не имеющий рифменной пары). Взять хотя бы очень известное стихотворение Некрасова «Памяти Добролюбова», где заключительная строка не имеет рифмованной пары, что создает иллюзию незавершенности стихотворения. Между тем это сознательный прием поэта, подчеркнувший и эмоционально усиливший тот момент, что жизнь Добролюбова утасла слишком рано.

Такого сына не рождала ты  
И в недра не брала свои обратно:  
Сокровища душевной красоты  
Совмещены в нем были благодатно...  
Природа-мать! когда б таких людей  
Ты иногда не посылала миру,  
Заглохла б нива жизни...

Использовали поэты и вставки в стихотворный рифмованный текст в виде развернутых пассажей безрифменного стиха (например, 18-строчная песня девушек в «Евгении Онегине»). Прибегали поэты и к приему **«полурифмовки»**. В качестве

примера здесь может служить знаменитая песня на слова А. Мерзлякова «Среди долины ровныя...», где автор зарифмовал в каждом четверостишии только второй и четвертый стих, а первый и третий рифмованной пары не имеют.

Постепенно белый стих (так обычно называют стих нерифмованный) завоевывает собственное пространство в поэзии, и в ряде лирических образцов он уже представлен в совершенно чистом виде. Белый стих проникает в элегию («Вновь я посетил...» А. Пушкина), далее закрепляется в лирическом свободном стихе *верлибре* (франц. *vers libre*) — стихе, не имеющем метра и рифмы и отличающемся от прозы только наличием заданного членения на стиховые отрезки. Классические образцы верлибра мы находим у А. Блока («Она пришла с мороза...»), М. Кузмина (цикл «Александрийские песни»), разрабатывали верлибр В. Солоухин, Е. Винокуров. Вот пример из «Александрийских песен» М. Кузмина:

Когда мне говорят: «Александрия»,  
я вижу белые стены дома,  
небольшой сад с грядкой левкоев,  
бледное солнце осеннего вечера  
и слышу звуки далеких флейт.

## Виды стрóf

**Строфой** (др.-греч. *strophē* — круг, оборот) в стиховедении называют группу стихов, объединенных какими-то общими формальными признаками. Обычно это определенная система рифмовки и общая интонация, придающие строфе завершенность. В редких случаях строфа может заканчиваться переносом, но это исключение, лишь подтверждающее правило. Строфа не должна быть слишком объемной. Обычно она включает в себя от двух до шестнадцати стихов. Отметим наиболее известные из них.

Простейшей строфой являются **двустиишия** парной рифмовки. Они широко применялись в русской поэзии XVII века, не знавшей другой рифмовки, кроме смежной. В классицизме двустиишие представлено александрийским стихом. Использовали двустиишные строфы и русские поэты XIX—XX веков («Черная шаль» А. Пушкина, «Морская царевна» М. Лермонтова, «Несжатая полоса» Н. Некрасова, «Русалка» К. Мея, «Город на заре» С. Городецкого, «Над окошком месяц...» С. Есенина, «Баллада о синем пакете» Н. Тихонова).

Наиболее известной трехстишной строфой является **терцина** (итал. *terza rima* — третья рифма), канонизированная Данте в «Божественной комедии» и вызвавшая многочисленные

подражания почти во всех европейских литературах (в России — «В начале жизни школу помню я...» А. Пушкина, «Дракон» А. Толстого, «Змей поезда» В. Хлебникова, многие стихи Вяч. Иванова и В. Брюсова). Размер стихов в терцине — пяти-стопный ямб. Каждая строфа включает в себе определенную тему, рифмуются же стихи следующим образом: первый стих рифмуется с третьим, а средний стих выходит из пределов своей терцины, рифмуясь с первым и третьим стихами следующей строфы, средний стих последнего трехстишия рифмуется с отдельным замыкающим стихом (aba bcb cdc ded e):

Земную жизнь пройдя до половины,	(a)
Я очутился в сумрачном лесу,	(b)
Утратив правый путь во тьме долины.	(a)
Каков он был, о, как произнесу,	(b)
Тот дикий лес, дремучий и грозный,	(c)
Чей давний ужас в памяти несусь!	(b)

(Данте, пер. М. Лозинского)

Самым распространенным видом строфы является четверостишие, или **катрен** (франц. *quatrain*), в котором, как уже отмечалось, стихи могут рифмоваться попарно, перекрестно, по принципу «кольца». Как самостоятельное стихотворение, катрен используется для надписей, эпиграмм, эпитафий, изречений. Например:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная статья —
В Россию можно только верить.

(Ф. Тютчев)

**Пятистишие** традиционно рифмуется следующим образом: первый, третий и четвертый стихи рифмуются между собой, а второй — с пятым (abaab). Пример из стихотворения А. Пушкина «Прощание»:

В последний раз твой образ милый	(a)
Дерзаю мысленно ласкать,	(b)
Будить мечту сердечной силой	(a)
И с негой робкой и унылой	(a)
Твою любовь вспоминать.	(b)

Существуют и другие способы рифмовки. Например, пятистишие «К портрету Жуковского» А. Пушкин зарифмовал следующим образом: ababa. Несколько иное построение пятистишия у А. Майкова в стихотворении «Летний дождь»: abba. У М. Кузмина первое пятистишие в его стихотворении «Биренные кошельки» зарифмовано: aabba.

Встречаются в русской поэзии шестистишия. Их рифмовка достаточно разнообразна. Наиболее традиционная форма шестистиший, выработанная итальянской поэзией, а позже освоенная русскими поэтами, — *ababcc*. Такими шестистишиями, или **секстинами** (лат. *sex* — шесть), написана «Баллада» М. Лермонтова:

В избушке позднею порою	(а)
Славянка юная сидит.	(b)
Вдали багровой полосой	(а)
На небе зарево горит...	(b)
И, люльку детскую качая,	(с)
Поет славянка молодая...	(с)

В основе шестистиший стихотворений «Три пальмы» М. Лермонтова и «*Silentium!*» Ф. Тютчева лежат попарно зарифмованные три двустишия (*aabbcc*), а А. Пушкин в своем «Зимнем утре» использовал рифмовку *aabccb*.

**Семистишия** сравнительно редко используются русскими поэтами. Среди самых известных стихотворений, написанных семистишиями, знаменитое «Бородино» М. Лермонтова.

По принципу построения восьмистишная **октава** (лат. *oktava* — восьмая) очень близка секстине — фактически это секстина и замыкающее ее двустишие (*abababcc*). И это не случайно: октава также зародилась в поэзии итальянского Возрождения. Октавами написал свою шуточную поэму «Домик в Коломне» Пушкин:

Четырехстопный ямб мне надоел:	(а)
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву	(b)
Пора б его оставить. Я хотел	(а)
Давным-давно приняться за октаву.	(b)
А в самом деле: я бы совладел	(а)
С тройным созвучием. Пушусь на славу!	(b)
Ведь рифмы запросто со мной живут;	(с)
Две придут сами, третью приведут.	(с)

Построение классицистической оды традиционно связано с **десятистишием**. В «Оде торжественной о сдаче города Гданска» В. Тредиаковского (1734), первой классицистической оде в русской поэзии, мы встречаем следующий тип рифмовки десятистишия: *ababccdeed*. Этот способ рифмовки стал каноническим для русской оды на протяжении всего XVIII века, включая радищевскую оду «Вольность»:

О! дар небес благословенный,	(а)
Источник всех великих дел,	(b)
О вольность, вольность, дар бесценный,	(а)
Позволь, чтоб раб тебя воспел.	(b)

Исполни сердце твоим жаром,	(с)
В нем сильных мышц твоим ударом	(с)
Во свет рабства тьму претвори,	(d)
Да Брут и Телль еще проснутся,	(е)
Седяй во власти, да сметутся	(е)
От гласа твоего цари.	(d)

Особый тип строфы создал Пушкин для своего романа «Евгений Онегин». Это четырнадцатистрочная строфа, состоящая из трех четверостиший и замыкающего их двустипия и получившая название «онегинская» строфа. Первое четверостишие имеет перекрестную рифмовку, второе — смежную, а третье — кольцевую.

Театр уж полон; ложи блещут;	(a)
Партер и кресла — все кипит;	(b)
В райке нетерпеливо плещут,	(a)
И, взвившись, занавес шумит.	(b)
Блистательна, полувоздушна,	(с)
Смьчку волшебному послушна,	(с)
Толпою нимф окружена,	(d)
Стоит Истомина; она,	(d)
Одной ногой касаясь пола,	(е)
Другою медленно кружит,	(f)
И вдруг прыжок, и вдруг летит,	(f)
Летит, как пух от уст Эола;	(е)
То стан совет, то разовьет	(g)
И быстрой ножкой ножку бьет.	(g)

Иногда строфическое построение и сочетание строк определяют некоторые малые лирические жанры. Среди них наиболее известными являются триолет и сонет.

**Триолет** (франц. *triolet*, от итал. *trio* — трое) — восьмистишие (схема: абааабab, возможен вариант abbaабab), написанное чаще всего четырехстопным ямбом. Основан триолет на тройном повторении (рефрене) — первая строчка повторяется как четвертая и седьмая при обязательной общей рифме, а вторая строка повторяется как восьмая, заключительная. Триолет появился во французской поэзии XV века и, будучи особенно популярным в эпоху барокко и рококо, культивировался в рамках салонной поэзии. Интерес к этому жанру испытывали русские поэты серебряного века. Триолеты писали К. Бальмонт и И. Северянин, а Ф. Сологуб и И. Рукавишников выпустили целые сборники триолетов. Вот триолет И. Северянина, написанный шестистопным ямбом:

Мне что-то холодно... А в комнате тепло:	(a)
Плита натоплена, как сердце нежной лаской.	(b)
Я очарован сна загадочною сказкой,	(b)

Но все же холодно, а в комнате тепло, (a)  
 Рассудок замер. Скорбь целует мне чело. (a)  
 Тайнственная связь грозит своей развязкой, (b)  
 Всегда мне холодно... другим всегда тепло!.. (a)  
 Я исчервлен теплом, как сердце — едкой лаской... (b)

**Сонет** (итал. *sonetto* — от прованс. *sonet* — песенка) — лирическое стихотворение из четырнадцати строк, написанное четырехстопным или пятистопным ямбом. Сонет возник в Италии в XIII веке, и его расцвет связан с творчеством Данте и Петрарки. Здесь сложился так называемый итальянский образец сонета, состоящий из двух катренов и двух терцетов (так иногда называют строфу из трех стихов). Схема рифмовки «итальянского» сонета такова: abab/abab/cdc/dcd (возможен вариант cde/cde). П. Ронсар и поэты «Плеяды» дали «французский» образец сонета со следующей схемой рифмовки: abba/abba/ccd/eed (ccd/ede). Среди различных отклонений от этих канонических форм наиболее известен «английский» сонет, представленный в поэзии У. Шекспира — abab/cdcd/efef/gg. В русскую поэзию сонет введен В. Третьяковым. Обращались к сонету В. Жуковский, А. Пушкин, А. Дельвиг, М. Лермонтов. Во второй половине XIX века сонет постепенно был вытеснен из поэзии свободными формами поэтического выражения. Интерес к нему вновь оживает в эпоху символизма. В России дань сонету отдали В. Брюсов, Вяч. Иванов, К. Бальмонт. Вот образец сонета у Бальмонта («Италия») с оригинальной формой рифмовки:

От царственной мозаики Равенны (a)  
 До мраморов, что скрыл от смерти Рим, (b)  
 Созданья мы твои благотворим, (b)  
 Италия, струна и кубок пенный. (a)

Неаполь, шабаш солнца неизменный, (a)  
 Флоренция, лазурный серафим, (b)  
 Венеция, где страстью дух палим. (b)  
 А живопись — цвет золота нетленный. (a)

В Италии повсюду алтари, (c)  
 И две, в веках, в ней равноценны власти, (d)  
 Язычество с огнем давнишней страсти (d)

И благовестье в отсветах зари. (c)  
 Красавица, не снявшая запястий, (d)  
 В служенье Богу, в красоте — цари. (c)

Некоторые «твердые формы» европейскими поэтами были заимствованы из восточной поэзии, например рубаи и газель.

**Рубаи** (*араб.*) — четверостишие, чаще всего рифмующееся по схеме aaba, реже — aaaa. Признанным мастером рубаи в



иранской поэзии был Омар Хайям. Вот образец рубаи Хайяма в переводе В. Державина:

Кто мы? — Куклы на нитках, а кукольник наш — небосвод.  
Он в большом балагане своем представленье ведет.  
Нас теперь на ковре бытия поиграть он заставит,  
А потом в свой сундук одного за другим заберет.

В XX веке в русской поэзии строфическая форма рубаи стала использоваться и в стихотворениях, совершенно исключаящих ориентальные (т. е. восточные) мотивы. Пример тому — поэтическая миниатюра Ю. Мориц «Объяснение в любви»:

Мой друг, мой безумный, мой свет голубой,  
Умчалась бы я в понедельник с тобой  
Туда, где в классически синей ковбойке  
Поет у костра синеглазый ковбой!

**Газель** (*араб.*) — небольшое лирическое стихотворение, состоящее не менее чем из трех, но и не более пятнадцати бейтов (двустихий). В первом бейте рифмуются оба полустихия, далее следует рифмовка по схеме: *ba ca da...* В последнем бейте обязательно упоминание тахаллуса автора, т. е. псевдонима, литературного имени поэта. Наибольшей степени совершенства жанр газели достиг в ирано-таджикской поэзии, в творчестве Рудаки, Саади, Навои, Хафиза. К форме газели обращались и европейские поэты в стихах восточной тематики (например, И. В. Гёте).

Бывают стихи, не членимые на строфы. Такие стихи называются **астрофическими**. В них в беспорядке смешиваются парные, перекрестные, кольцевые рифмы. В астрофических стихах также может соблюдаться членение текста, но не на строфы, а на абзацы, неравные, как в прозе. Примером таких стихов могут служить поэмы «Руслан и Людмила» и «Медный всадник» Пушкина, «Беглец» и «Демон» Лермонтова, «Тишина» и «Коробейники» Некрасова и др.

## Дольники

Между силлабо-тонической и тонической системой стихосложения располагается целый пласт стихов, которые называются **дольниками** или **паузниками**. Дольник соединяет в пределах одной стихотворной строки двусложные и трехсложные размеры. Подобное смешение различных стоп (обычно трех- и четырехморных) лежит в основе античных логоэдов (см. раздел «Античное стихосложение»). Если число отступлений от основной схемы размеров невелико, то дольник ближе к силлабо-тонике.

Большое число отступлений от правильного чередования ударных и безударных слогов сближает его с тонической системой.

В основе ритмической организации дольников лежит чередование неравносложных ритмических долей, а не слогов, как в силлабо-тоническом стихе. Это усиливает ритмообразующую роль ударений, придавая ритмико-интонационную самостоятельность словам и словосочетаниям, объединенным одним сильным ударением.

В русской поэзии дольники появляются в начале XIX века, прежде всего в переводах с немецкого и английского, при усвоении творчества западных романтиков, опирающихся на народную песню. Впервые дольники встречаются у Жуковского в его переводе одноименного стихотворения Гёте «Жалоба пастуха» (1818):

На ту знакомую гору  
    У-/У-У/У-У  
Сто раз я в день прихожу;  
    У-/У-У/У-  
Стою, склоняся на посох,  
    У-/У-У/У-У  
И в дол с вершины гляжу.  
    У-/У-У/У-

Односложные и двусложные доли чередуются в этом стихотворении по определенному метрическому закону: в первом и в третьем стихах с женской рифмой — ямб и два амфибрахия, во втором и четвертом стихах с мужской рифмой — ямб, амфибрахий, ямб. Такого рода дольники, в которых расположение ударений точно повторяется из стиха в стих, по аналогии с античным стихосложением называются **логаэдами**<sup>1</sup>.

В сочетаниях дву- и трехсложных стоп в дольниках прослеживаются две закономерности. Это сочетание в одном стихе или хорее с дактилем как ритмически нисходящих размеров (У- и УУ), или ямба с анапестом — как ритмически восходящих (У- и УУ-). Амфибрахий, в котором ударение падает на середину стопы, может примыкать как к хорею с дактилем, так и к ямбу с анапестом.

---

<sup>1</sup> Следует отметить, что обычно существует возможность различных метрических интерпретаций стиха, написанного смешанными размерами. Приведенное стихотворение Жуковского можно записать другими стопами, сдвинув линии стопоразделов: в первом и четвертом стихах выделить два ямба плюс анапест с чередованием женского и мужского окончаний (У-/У-/УУ-/У, У-/У-/УУ-, У-/У-/УУ-/У, У-/У-/УУ-). Но и в этом случае «Жалоба пастуха» остается строгим и четким логэадам.

Дольниками переводили Л. Уланда, И. В. Гёте, Г. Гейне, Т. Мура Ф. Тютчев, А. Фет, А. Григорьев. Одновременно с переводами и под их непосредственным влиянием романтические дольники проникают и в оригинальную русскую поэзию. В пушкинскую эпоху единичные примеры дольников можно найти у А. Бестужева-Марлинского и А. Хомякова. Изредка дольники встречаются у М. Лермонтова («Мелодия», «Поцелуями прежде считал...»). Гораздо чаще к дольникам прибегает Ф. Тютчев и особенно А. Фет («Свеча нагорела. Портреты в тени...», «Измучен жизнью, коварством надежды...», «В тиши и мраке таинственной ночи...» и др.). И все же русские поэты XIX века применяли дольники редко, не осознавая их ритмических возможностей.

Широкое распространение дольники получили в поэзии русских символистов с начала 1890-х годов (З. Гиппиус, В. Брюсов, К. Бальмонт). Для ранних опытов символистов характерно доминирование силлабо-тонической основы — базовым в их стихах обычно является трехсложный размер, от которого встречаются отклонения то в одном, то в другом стихе, как, например, в стихотворении З. Гиппиус «Цветы ночи» (1894):

О, ночному часу не верьте!  
 ∪∪-/∪-/∪∪-/∪  
 Он исполнен злой красоты.  
 ∪∪-/∪-/∪∪-  
 В этот час люди близки к смерти,  
 ∪∪/--/∪-/∪-/∪  
 Только странно живы цветы...  
 ∪∪-/∪-/∪∪-

Органическим явлением для русской поэзии дольники стали в творчестве А. Блока, уже начиная с первой его книги «Стихи о Прекрасной Даме» (1904). В этом отношении Жирмунский сравнивает роль Блока в истории новейшего тонического стихосложения с ролью Ломоносова в утверждении силлабо-тонического принципа: «...у обоих были предшественники, но оба впервые укоренили новую систему стихами, в которых эта система представилась как органическая принадлежность поэтического стиля»<sup>1</sup>.

В дольниках Блока число неударных слогов между ударениями обычно — один, два, но изредка могут встречаться три и четыре неударных слога между ударными. У Блока есть трехударные и четырехударные дольники. Вот пример трехударного дольника, где в первом, во втором и третьем стихах

<sup>1</sup> Жирмунский В. М. Теория стиха. С. 196.

сочетаются анапест и ямб, а в четвертом стихе — анапест, пиррихий, амфибрахий и ямб:

Потемнели, поблекли залы.  
    UU-/UU-/U-/U  
Почернела решетка окна.  
    UU-/UU-/UU-  
У дверей шептались вассалы:  
    UU-/U-/UU-/U  
«Королева, королева больна...»  
    UU-/UU/U-U/U-

Вот более сложный пример четырехударного дольника, где в первом стихе дактиль сочетается с хореем, а во втором, третьем и четвертом стихах — ямб с анапестом:

Девушка пела в церковном хоре  
    -UU/-UU/-U/-U  
О всех усталых в чужом краю,  
    U-/U-/UU-/U-  
О всех кораблях, ушедших в море,  
    U-/UU-/U-/U-/U  
О всех забывших радость свою.  
    U-/U-/U-/UU-

После Блока дольники стали общим достоянием русской поэзии. Дольники встречаются у М. Кузмина, С. Есенина, М. Цветаевой, А. Ахматовой и многих других (что не исключало обращение этих поэтов к традиционным силлабо-тоническим размерам). В дольниках поэты находили новые средства поэтической выразительности, связанной с их исключительной ритмической гибкостью, позволяющей передавать и естественную интонацию разговорной речи, и состояние эмоционального смятения. Так, например, в ахматовских дольниках нет напевности Блока, они тяготеют к свободному ритму небрежной, интимной разговорной речи. Такой тип ритма обеспечивается использованием синтаксических переносов, отягчением метрически неударных слогов, а также широким использованием разговорной лексики:

Было душно от жгучего света,  
А взгляды его — как лучи.  
Я только вздрогнула: этот  
Может меня приручить...

Занимая промежуточное положение между силлабо-тоникой и тоникой, дольники «распатывали» силлабо-тонические стихотворные размеры, разрушали их традиционную узаконенность. Стопность в таких стихах теряет свои очертания настолько, что подчас ее трудно уловить. Последовательным и закономерным развитием дольников стал акцентный стих Маяковского.

## Акцентный стих Маяковского

Метрическая система Маяковского вписывается в чисто тонический стих, чаще всего трех- или четырехударный с обязательным наличием в качестве ритмообразующего элемента рифмы. Если записать стихи Маяковского традиционными строфами, то чаще всего получаются четырехстишия с перекрестными рифмами. Число безударных слогов между ударными у Маяковского сильно колеблется, что отличает его стих от дольников с обычными для них безударными промежутками в один-два слога. Иногда между метрическими ударениями группируются обширные группы безударных слогов (до восьми), но случается и так, что ударения падают на два соседних слога, и какой-то закономерности в этом не прослеживается. Вот пример четырехударного стиха, обычного для Маяковского:

Но за что ни лечь — смерть есть смерть.

UU-U-U-

Страшно — не любить, ужас — не сметь.

-UUU--UU-

За всех — пуля, за всех — нож.

U--UU--

А мне когда? А мне-то что ж?

U-U-U-U-

(«Про это»)

В каждом стихе есть четыре словных ударения, но число безударных слогов между ними разное и колеблется от нуля до трех. Иногда встречается у Маяковского и трехударный стих:

Дней бык пег.

---

Медленна лет арба.

-UU-U-

Наш бог бег.

---

Сердце наш барабан.

-U-UU-

(«Наш марш»)

Часто у Маяковского трех- и четырехударный стих соединяются, не подчиняясь какой-то закономерности («Любовь», «Наш марш», «Во весь голос»), а рядом с обычными для поэта стихами с тремя и четырьмя ударениями могут соседствовать более короткие стихи, содержащие два или одно ударение:

Еще и еще, уткнувшись дождю

U-UU-U-UU-

Лицом в его лицо рябое,

U-UUU-U-U

жду,

-  
обрызганный громом городского прибоя.

U-UU-UUU-UU-U

(«Облако в штанах»)

Как справедливо отметил Жирмунский, «трудности стихотворной техники Маяковского для читателя, воспитанного на старых поэтических образцах, лежат... не в особенностях метрической системы, а в своеобразной ритмике: главенствующим метрическим ударениям подчиняются слоговые группы очень различных размеров, воспринимаемые тем не менее как эквивалентные метрические доли»<sup>1</sup>.

Своеобразие ритма своих произведений Маяковский стремится передать графическим способом. Его стих распадается на смысловые и синтаксические группы, что подчеркивает декламационные паузы и способствует смысловой выразительности. Приведенные выше отдельные четверостишия Маяковского записаны поэтом в виде графической «лестницы» или столбика, усиливающего экспрессию акцента. Приведем пример авторской записи поэтического текста (двойной чертой отмечены реальные границы стихов):

Помните?

Вы говорили:

«Джек Лондон, //

деньги,

любовь,

страсть», — //

а я одно видел:

вы — Джиоконда, //

которую надо украсть!

Такая строфическая композиция типична для Маяковского. Характерно его признание, что сначала он «нарабатывает» кирпичи-четверостишия, а потом начинает примерять, в каком порядке их располагать («Как делать стихи?»).

Новаторство Маяковского в области ритмики и строфики стиха заложило определенную традицию в русской поэзии, хотя большинство поэтов продолжало творить в рамках силлабо-тонической системы, используя также различные виды дольников. Но некоторые поэты в декламационных стихах использовали открытия Маяковского (Н. Асеев, Я. Смеляков, Н. Титов, Р. Рождественский). Наиболее последовательным продолжателем стиховых традиций Маяковского в поэзии является А. Вознесенский.

<sup>1</sup> Жирмунский В. М. Теория стиха. С. 199.

## Некоторые проблемы современной поэзии

Современная поэзия не предложила ничего принципиально нового в области стихотворных форм. Ее новации захватывают в основном явления стиля и языка. М. Эпштейн выделяет два полюса, два «стилевых предела», между которыми движется современная поэзия примерно с конца 70-х годов<sup>1</sup>. Это **концептуализм** и **метареализм**.

Что такое концептуализм? В основе каждого произведения (за исключением чисто декоративного, в дизайне) лежит определенная концепция (единный, определяющий замысел), которую извлекает критик, интерпретатор. В концептуализме эта концепция демонстративно выделена из художественной ткани, благодаря чему сама становится самостоятельным произведением или «концептом». Концептуализм составляет «азбуку стереотипов», ставших достоянием массового сознания, снимая с этих стереотипов ореол творческого воодушевления. При этом концептуалисты используют минимальные языковые средства, делают упор на косноязычие, демонстрируя тем самым оскудение и омертвление языка, вырожденного до уровня расхожих понятий.

Языковой мир концептуалистов охватывает широкий диапазон стилей — и официальную советскую риторику, и канцелярскую речь, и бытовую речь улицы, и жаргоны вплоть до вульгарного просторечия, блатной лексики и мата. Характерный прием концептуалистов — прием **коллажа** (франц. *collage* — наклеивание, технический прием в изобразительном искусстве, представляющий собой наклеивание на какую-либо основу материалов, отличающихся от нее по цвету и фактуре). В произведениях концептуалистов мы найдем цитаты «великих», на уровне массового сознания давно ставшие «общими местами». Эти цитаты или их обломки «вклеены» в речевой косноязычный поток, в бытовые реплики, в «проницательные» рассуждения о жизни, как, например, в сочинении Л. Рубинштейна «Всюду жизнь», где бесконечно варьируется начало цитаты из романа Н. Островского «Как закалялась сталь» «Жизнь дается человеку один раз...», цитаты, заученной наизусть не одним поколением советских школьников:

- Жизнь дается человеку не спеша.
- Он ее не замечает, но живет...
- Так...

---

<sup>1</sup> Эпштейн М. Концепты... Метаболы...//Октябрь. 1988. № 4. С. 195—203.

---

— Жизнь дается человеку чуть дыша.  
Все зависит какова его душа...  
— Стоп!

---

— Господа, между прочим, чай стынет...

---

— Три-четыре...  
— Жизнь дается человеку на всю жизнь.  
Нам всю жизнь об этом помнить  
надлежит...

— Хорошо, дальше...

Другой известной фигурой среди концептуалистов является Д. Пригов. Его концепт являет собой общие места множества стереотипов, закрепленных в массовом сознании. Приведем для примера одно из характерных стихотворений поэта:

Выдающийся герой  
Он вперед идет без страха  
А обычный наш герой —  
Тоже уж почти без страха  
Но сначала обождет:  
Может, все и обойдется  
Ну, а нет — так он идет  
И все людям остается.

Эти стихи — концепт, легший в основу целого ряда патетических произведений о всепобеждающем герое и его чуть отстающем, но преданном соратнике. Поэт очистил схему от наслоений языковых и стилистических красот и представил ее читателю как самостоятельное явление.

Стилевое течение, противоположное концептуализму и устремленное не к опрощению и примитивизму, а к предельному усложнению литературного языка, получило название **метареализм** (термин М. Эпштейна). Метареализм, по мнению критика, не отрицает, но распространяет реализм на область вещей невидимых. Метареализм предполагает усложнение самого понятия реальности, которая включает в себя и высшую «метафизическую» реальность, духовные первоначала бытия, недоступные чувственному опыту, то, что было явлено пушкинскому пророку. Это расширенное и углубленное созерцание реальности наблюдается в творчестве О. Седаковой, Е. Шварца, И. Жданова, А. Еременко, В. Аристова и других поэтов.

Метареализм, по определению М. Эпштейна, — это «реализм многих реальностей, связанных непрерывностью внутренних переходов и взаимопревращений». В отличие от симво-



листов, для которых существует четко проведенная грань между «этим» и «тем», реально существующим и запредельным мирами, метареалисты исходят из принципа единомирия, предполагая взаимопроникновение реальностей, а не их деление на «мнимую» и «подлинную». Вместо символа и метафоры у метареалистов на первый план выдвигается «**метабола**» — образ, по выражению М. Эпштейна, «не делимый на описанный предмет и привлеченное подобие, это образ дwoящейся и вместе с тем единой реальности». Эта фигура, как считает критик, близка тому, что древние называли метаморфозой: одна вещь не просто уподобляется другой, а становится ею. Подобный образ лежит, например, в основе стихотворения Е. Шварца «Зверь-цветок»:

Предчувствие жизни до смерти живет,  
Холодный огонь вдоль костей обожжет,  
когда светлый дождик пройдет  
в день Петров на изломе лета.  
Вот-вот цветы взойдут, аляя,  
на ребрах, у ключиц, на голове.  
Напишут в травнике «элена орбореа»,  
Во льдистой водится она Гиперборее,  
в садах кирпичных, в каменной траве.  
Из глаз повисли темные гвоздики.  
Я — куст из роз и незабудок сразу.  
Как будто мне привил садовник дикий  
тяжелую цветочную заразу.  
Я буду фиолетовой и красной,  
багровой, черной, желтой, золотой.  
Я буду в облаке жужжащем и опасном —  
шмелей и ос заветный водопой.  
Когда ж я отцвету, о Боже, Боже, —  
какой останется искусанный комок,  
остывшая и с лопнувшею кожей,  
отцветший полумертвый зверь-цветок.

Несмотря на полную противоположность концептуализма и метареализма — первый обращен к сегодняшнему, преходящему, к сфере коммунального быта, массового сознания, второй устремлен к вечным темам, к природе, истории, высокой культуре — оба стилевых направления в рамках одной культурной ситуации выполняют, по мнению Эпштейна, «две необходимые и взаимодополнительные задачи: отслаивают от слов привычные, ложные, устоявшиеся значения и придают словам новую многозначность и полносмысленность».

# ❧ Часть вторая ❧

## Глава I

### АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Колыбелью античной литературы является Древняя Греция. Именно здесь сложилась, а потом распространилась по всему Средиземноморью (с X—IX по IV вв. до н. э.) литература, театр, скульптура, которые много веков спустя стали образцом для всей Европы. Римляне, покорившие Грецию в конце III века до н. э., ассимилировали ее культурное наследие.

Античная литература выросла на основе мифологии. Греческая мифология возникла в далекой древности, когда первобытный человек еще не выделял себя из окружающей среды, воспринимая себя как часть природы. Следствием этого явилось наивное очеловечивание всего, что окружало древних людей, широкое «метафорическое» сопоставление природных и общественных явлений.

Греческая мифология прошла длительный путь развития от древнейшего хтонического (греч. *Chthon* — Земля) периода к классическому, или героическому. В героический период происходит централизация мифологических образов вокруг мифологии, связанной с горой Олимп. По мере разложения первобытно-общинных отношений и с развитием новых государственных наивная мифология перестает существовать как самостоятельное творчество и приобретает служебный характер. Она становится формой выражения религиозных, политических, философских идей античного полиса и с этого момента начинает широко использоваться в литературе и искусстве.

Наиболее сильное влияние мифология оказала на героический эпос. В основу гомеровской «Илиады» легли сказания о греко-тroyанской войне, «Одиссеи» — легенды о странствиях Одиссея.

«Гомеровский эпос отражает переходную ступень между старым, суровым героизмом и новым, утонченным и изнеженным. Примеров беззаветного героизма, всякого рода воинской

и мирной доблести у Гомера сколько угодно. Но зато у него же сколько угодно примеров изнеженности и религиозного равнодушия, доходящего до полнейшего свободомыслия и прямой критики авторитетнейших из богов»<sup>1</sup>. Удивителен антропоморфизм греческих богов, выступающих в поэмах скорее не вершителями судеб, а соучастниками земных событий. Действие в обеих поэмах происходит одновременно в двух планах: на земле и на Олимпе, но между ними нет той глубокой, непроходимой пропасти, что позднее разделит христианское мировидение на земное (греховное) и небесное (идеальное). Напротив, древнему греку мир представлялся как некое единство, гармония земли и неба, идеального и реального, души и тела. Поэтому греческие боги охотно спускались с Олимпа, а смертные становились богоподобными.

Какая-то особая телесная сущность должна быть в той религии, которая позволяла аркадским пастухам сечь крапивой своего Пана в случае плохого заработка. Она делает греческую религию совершенно несоизмеримой с христианством. Разумеется, древние греки почитали своих богов и благоговели перед ними, но в их взаимоотношениях с небожителями не было дистанцированной экзальтации и аскетического самоотречения христианства.

«Телесность» лежит и в основе греческого искусства, не случайно поэтому такое развитие у греков получило ваение. Редкая пластичность отличает и греческую литературу.

Начало существования собственно литературы приходится на период перехода греческого общества от общинно-родового строя к рабовладельческому, от патриархального рабства к классическому (IX—VII вв. до н. э.). Литературным памятником этого периода остался эпос Гомера, который и принято считать началом всей европейской литературы.

Несмотря на то что в поэмах его действуют боги, содержание их уже не является целиком мифологическим. Слияние мифологического и реального планов изначально предопределило художественную структуру гомеровских произведений. «Вы на Олимпе среди богов, вы в битвах среди героев, вы очарованы этой благородной простотой, этою изящною патриархальностью героического века народа, некогда представлявшего в лице своем целое человечество...»<sup>2</sup>. Такое сочетание вымысла и действительности является важнейшим средством создания иллюзии объективности. Рассказ о самых невероятных при-

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Античная мифология. М., 1957. С. 82.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953—1959. Т. 7. С. 318.

ключениях Одиссея становится благодаря множеству реальных деталей повествованием о действительно пережитом.

Иллюзия достоверности происходящего усиливается за счет использования Гомером развернутых сравнений героев и событий с картинами природы, животными и т. п.:

Если полипа из ложа ветвистого силою вырвать,  
Множество крупинок камня к его прилепятся ножкам.  
К резкому так прилепилась утесу доскутьями кожа  
Рук Одиссеевых...

«В гомеровских сравнениях нас поражает огромное знание жизни. Трудно сказать, какая область жизни Гомеру известна лучше... В трудовых и бытовых миниатюрах он такой же мастер, как в картинах охоты, в изображении урагана, прибоя или безветренной тихой ночи в горах»<sup>1</sup>. Все это дает основания говорить о существовании первобытного, или стихийного, реализма.

В античной литературе сложились основные роды и жанры, причем система жанров в ней была отчетливой и устойчивой, ибо само «античное литературное мышление было жанровым»: принимаясь писать стихотворение, греческий поэт мог всегда заранее сказать, к какому жанру оно будет принадлежать и к какому древнему образцу стремиться. К числу самых древних и высоких жанров греки относили эпос (хотя Аристотель в «Поэтике» ставил трагедию выше).

Обе поэмы представляют собой классический образец эпического жанра: помимо мифологического элемента дается широкий (эпический) охват действительности: пространственный (со всей Греции съезжаются вожди со своими войсками под стены Трои) и временной (десять лет скитался Одиссей). Эпический размах придает поэмам торжественность и монументальность, когда на первый план выдвигается героика войны или странствий, а все бытовые подробности становятся второстепенными.

Поэмам свойствен строгий повествовательный тон и особая медлительность в разворачивании событий, нарочитое замедление темпа рассказа (или ретардация, от лат. *retardatio* — замедление) за счет введения «вставных» глав и эпизодов (глава «Долония» в «Илиаде»). В поэмах отсутствует авторское отношение и оценка происходящего, что усиливает иллюзию объективности изображаемого. В них также действует закон хронологической несовместимости, при котором действия одновременные воспроизводятся как последовательные.

<sup>1</sup> Сахарный Н. Гомеровский эпос. М., 1976. С. 140.

Композиция каждой из поэм обусловлена ее содержанием: в «Илиаде» она более строгая, логически выстроенная, соответствующая героическому содержанию произведения. В «Одиссее» композиционное построение более прихотливое, усложненное инверсией: повествование начинается с развития действия, а завязка появляется лишь в рассказе героя — все это согласуется с авантюрно-приключенческим сюжетом поэмы.

Обе поэмы представляют целую галерею индивидуально обрисованных типических «героев своего времени». «Каждый из действующих лиц «Илиады» выражает собою какую-нибудь сторону национального греческого духа»<sup>1</sup>. Художественные образы Гомера столь же реальны и убедительны, как и мир вокруг них. Это цельные и сильные натуры, не знающие разорванности сознания человека «нового времени». Это люди необузданных страстей, не терпящие никаких ограничений или посягательств на свою свободу. Распущенность нравов у них уживается с героизмом и глубокой любовью к семье и родине. Они выросли и закалились в боях и опасностях и высшим судьей считают свой меч. Самый большой порок для них — трусость, и горе тому, кто уклонится от поединка.

Характеры гомеровских героев статичны и в большинстве случаев лишены глубокой психологической прорисовки. В их ряду выделяется образ Ахилла, строящийся по принципу антитезы, образ изначально трагический, живое воплощение гнева и мести, мужества и печали. Чувства древних были сильны и просты. Недаром в древнегреческом театре актеры играли в масках, выражение которых обозначало крайние проявления чувств, без каких-либо оттенков.

«Одиссея» создавалась позднее «Илиады», и это наложило отпечаток на психологию главного героя. Одиссей еще во многом принадлежит к эпохе варварства, но в то же время он представитель нового времени — зарождения рабовладельческого строя, когда человек становился более независимым и инициативным. Успех и богатство Одиссея во многом зависят от его практической сметки и предприимчивости, хитрости и дипломатичности.

Поэмам Гомера свойствен особый эпический стиль, одна из характерных черт которого — прием через перечисление, создание картины при помощи поочередного раскрытия отдельных деталей. Гомер не рассказывает о событиях, он показывает их. Он доподлинно рисует, лепит словами, так что созданное

---

<sup>1</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 39.

им зримо и осязаемо. Автор невозмутим и спокоен, казалось, страсти и волнения неведомы творцу поэм, но не от равнодушия, а потому, что Гомер приемлет свой мир, живет с ним в согласии. По его поэмам можно изучать быт и традиции современников поэта. Гомер отразил не только военную жизнь, но и мирную, он с любовью описывает труд пахаря, кузнеца, винодела. Жизнь тогдашних греков была простой и суровой: цари собственноручно перекапывали свой виноградник, а царевны вместе с рабынями стирали белье.

Гомеровские поэмы стали лоном зарождения будущих литературных стилей и жанров. Близка к мифу и неотделима от него сказка, элементы сказочного жанра в изобилии представлены в «Одиссее». В обеих поэмах присутствуют элементы будущего романа, авантюрно-приключенческого, семейного. Здесь можно обнаружить элементы лирических жанров: любовной лирики, пейзажной, героической и др. В поэмах немало трагедийных сюжетов и образов, комических эпизодов, проникнутых глубоким юмором, силен в них сатирический элемент.

Язык поэм — древнейший образец поэтической речи греческого народа, он отличается богатством словарного состава и яркой изобразительностью. Гомер не жалеет красок, изображая доброе, старое время, нас и ныне поражает обилие метафор, эпитетов, сравнений и других художественных средств. Общему возвышенно-героическому строю речи в поэмах соответствует и метрика гекзаметра, размера торжественного и медлительного, — единственного размера эпоса, ставшего в дальнейшем обязательным для всей эпической поэзии вообще. Эпические поэмы читались нараспев, речитативом, с музыкальным сопровождением.

Древнегреческая эпическая поэзия представлена произведениями еще одного автора — Гесиода, известного своим дидактическим эпосом «Труды и дни». Творчество его приходится на период становления классового общества в Греции (VIII—VII вв. до н. э.) и потому отразило новые тенденции в жизни греческого общества, когда героические идеалы иссякли и им на смену пришло моральное поучение.

В VII веке до н. э. эпос постепенно начинает уступать ведущую роль **лирике**. Это явилось результатом серьезных изменений, происшедших в жизни греческого общества. Родовая собственность все более вытеснялась индивидуальной, что открывало простор частной инициативе и выделению из родового коллектива отдельной личности, возможности существовать независимо от него. Впервые в истории человек осознает себя

как личность и пытается выразить себя, свои душевные переживания таким образом, что эти лирические излияния становятся интересными не только самому автору, но и его слушателям. Не случайно лирика возникает позднее, чем эпос; эпос объективен, присутствие в нем личностного начала скрыто, лирика же изначально и глубоко субъективна.

«Греческая литература тем и отличается от всех позднейших, что в ней все — впервые... человек... в первый раз осмелился заговорить, или, вернее, запеть о своем и от своего имени»<sup>1</sup>.

Значение слова «лирика» исторически менялось. Сам термин происходит от струнного инструмента — лиры и предполагает исполнение песни под аккомпанемент лиры или авлоса (духового инструмента типа гобоя). Однако название «лирика» утвердилось лишь в III веке до н. э., когда ученые-филологи в Александрии занялись систематизацией всей греческой литературы. Более традиционным названием этого жанра было слово «мелика» (от греч. *melos* — напев). Древний поэт был и автором стихов и музыки, и хормейстером, ибо мелика могла быть сольной («монодийной») и хоровой. Все это — песни в прямом смысле слова. Со временем понятие лирики расширялось, вбирая в себя и другие жанры — ямб и элегию. Ямб пользовался исключительно двусложными размерами (ямбом в современном смысле слова и хореем) и служил для выражения насмешки, издевки или шутки. Элегия, хоть и родилась из фольклорных «заплачек», была не обязательно грустного содержания. Она представляла собой двустопное, написанное шестистопным или пятистопным дактилическим стихом. Наконец, в понятие лирики вошел и самый краткий и разнообразный по тематике жанр античной лирики — эпиграмма.

В лирике, в отличие от эпоса, личностное начало выдвинуто на первый план, причем древние поэты рассматривали свой дар как данный богами. Когда Архилох говорит о «сладостном даре Муз», то слово «дар» следует понимать буквально. Музы дарят певцу особую чуткость к красоте, как говорил Пиндар, способность понимать язык природы и — чарующую песню.

В греческой лирике происходит дальнейшее, по сравнению с эпосом, переосмысление мифологии. В эпосе боги, как и герои, были совершенно индивидуальны и конкретны. В стихах в образах богов проступает второй, метафорический план. В знаменитом «Гимне Афродите» Саффо богиня выступает как

---

<sup>1</sup> Ошеров С. Первая ступень // Парнас. Антология античной лирики. М., 1980. С. 4.

обобщенный символический образ, человеческая личность, напротив, приобретает индивидуальную неповторимость.

Поэзия одного из древнейших греческих поэтов, Архилоха, и сейчас восхищает искренностью чувств, поэт одинаково безыскусен в выражении радости или гнева. Он делает чрезвычайный шаг вперед в описании психического состояния, внутреннего мира влюбленного человека: «Эта вот любовная страсть, свернувшись под сердцем, заволочла глаза густым мраком, уничтожив в груди нежные чувства». В его поэзии присутствует философская тема: «Сердце, сердце! Грозным строем встали беды пред тобой./Ободришь и встреть их грудью, и ударим на врагов...» Это стихотворение заканчивается мудрой сентенцией: «Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт».

В греческом языке слово «ритм» происходит от глагола «течь». Таким образом, сама изменчивость («текучесть») оказывается единым законом, которому подчинен мир, и «кто постигнет этот закон, тому не страшны «вставшие грозным строем беды». Мировой закон есть в то же время основной нравственный закон для человека»<sup>1</sup>.

Своего расцвета мелическая поэзия в Древней Греции достигает в творчестве Алкея и Сапфо. Богатству и разнообразию мелодий песенной поэзии соответствовало у них и богатство стихотворного оформления. От простых форм элегической и ямбической поэзии эолийская мелика отличалась усложненной комбинацией стоп, изобретением так называемой «алкейской» и «сапфической» строф.

Певцом любовной страсти и неги вошла в мировую поэзию Сапфо. Свои стихи она посвящала в основном подругам, чья красота рождала то дружеские послания, то восторженное любовное, которые определяют ее поэзию. Любовь-Киприда постоянно пребывает с Сапфо и ее подругами, она не дает любви остаться без ответа, она устанавливает лад на пиру, наливая нектар, она вместе с ними отдыхает в тени благоухающих роц. Любовь и поэзия в произведениях Сапфо приобщают отдельно человека к вечности мирового целого.

Сапфо делает важный шаг вперед в раскрытии мира человека, она воспринимает любовное чувство как стихийную силу, с которой невозможно бороться: «Снова терзает меня расслабляющая члены любовь,/Сладостно-горькое чудовище, от которого нет защиты». В ее поэзии выражен эллинский идеал

---

<sup>1</sup> Ошеров С. Указ. соч. С. 8.



гармонической личности, сочетавшей нравственное совершенство с физической красотой.

Не менее знаменитым «певцом любви» Древней Греции и в последующее время был и остается Анакреонт. Любовь, вино, женщины, наслаждения всеми этими благами, которые дарует жизнь, — вот круг тем его произведений. Это радостное эпикурейское приятие жизни поэт сохраняет до самой старости. В противоположность глубокой в своих чувствах и страстной Сапфо он войдет в мировую поэзию как певец любовной игры, любовной забавы.

В творчестве Анакреонта поэзия перестает быть исповедальной: «поэт настолько ясно осознает свое «я», что может уже по желанию изменить его в стихах, нарисовать свой нарочитый образ. И произошло небывалое: образ этот зажил независимо от поэта»<sup>1</sup>.

Творчество последнего великого греческого поэта — Пиндара — закономерно и блистательно завершает путь развития греческой лирики. И лишь один жанр, остававшийся долгое время где-то на окраине лирической поэзии, выдвигается в центр и проявляет удивительную жизнеспособность. Этот жанр — эпиграмма.

Эпиграмма (от греч. *epigramma* — надпись) поначалу была стихотворной надписью на погребальных камнях, вазах и т. п. Широкое распространение литературная эпиграмма получает в эпоху эллинизма и позднее, во времена римского владычества. Она была жанром менее изысканным, нежели «высокая» поэзия, а потому более понятным простому народу. Свой классический облик, сохранившийся и поныне, эпиграмма приобретает со знаменитых язвительных и хлестких стихотворений римского поэта Катуллы.

Античная лирика классического периода еще не отражала полной победы человеческой личности над родовым коллективом, ибо личность хоть и стала самостоятельной, но еще не возвысила себя над родом. Для того, чтобы это произошло, античное сознание должно было испытать на себе могущественное влияние культа бога Диониса, характерного для периода становления греческих городов-государств (полисов), который как раз и давал ощущение полной раскованности и свободы. Пройдя через оргиастическую религию Диониса, человеческая личность, противопоставившая себя роду, начинает господст-

<sup>1</sup> Ошеров С. Указ. соч. С. 14.

зовать над ним. Отныне поэт созерцает миф не извне, не со стороны, а переживает его внутренне и драматически.

Поэтому, будучи вначале противопоставлена эпосу, лирика, развиваясь, поглощает миф; объективное в эпосе сливается с субъективным в лирике, из этого синтеза рождается драма. Вот почему драма могла возникнуть и возникла после того, как состоялся эпос и достигла своего расцвета лирика.

**Драма** как самостоятельное художественное произведение зародилась в Греции не ранее VI века до н. э. и воплотилась в форме трагедии и комедии. Она предполагает не только независимость человеческой личности, но и столкновение личностей между собой, с природой или с обществом. Подобное могло возникнуть только в период развития рабовладельческой демократии, исповедовавшей культ Диониса. Этот культ поражал воображение тогдашних греков. Участники культа сами представляли себя Дионисом, который имел еще другое имя — Вакха, и потому называли себя вакханами и вакханками. А так как Дионис был не чем иным, как обобщением творчески-производительных процессов природы и общества, то он мыслился в каждой живой индивидуальности, т. е. представлялся растерзанным и потом воскрешающим. Культ бога Диониса принадлежит к культу «страдающего бога», бога умирающего и воскрешающего. Именно в нем возникло представление о борьбе одной индивидуальности с другой, т. е. драматическое понимание жизни.

В дни «Великих Дионисий», когда греки пробовали молодое вино, дионисийский восторг и оргиазм по самой своей природе разрушали всякие перегородки между людьми. Родовая знать оказывалась на одном уровне с низшими слоями, на короткое время все были абсолютно равны и абсолютно свободны в проявлении своих чувств. В дионисизме происходит также и воссоединение человека с человеком и природой. Однако Дионис не мог существовать без другого бога, Аполлона. В самых древних истоках мифов об Аполлоне и Дионисе оба бога представляли собой единую сущность. «Оргийное безумие, плодотворное для всякой образности, порождает из себя аполлонийское оформление, превращая трагедию именно в высокую трагедию героя»<sup>1</sup>. Аполлонизм вносит в дионисийский разгул чувство меры, гармонию и мудрое самоограничение. Наивысший синтез дионисизма и аполлонизма содержится в аттиче-

---

<sup>1</sup> Лосев Л. Античная мифология. С. 94.

ской трагедии. Вакхические действия, розыгрыши в честь любимого божества станут прообразами драмы.

Само слово «трагедия» в переводе с греческого означает «песнь козлов». Козел, как и бык (жертвенное животное), имел близкое отношение к культу Диониса, нередко и самого бога представляли в виде козла, и спутниками его были козлогонные сатиры и силены.

Название «комедия» происходит от слов «комос» — шествие бражников и «оде» — песнь. В целом это песня шумной и веселой толпы гуляк, которые с шутками ходили по улицам, задвая насмешками прохожих и вступая с ними в перебранку.

В драме мифология становится предметом непосредственной литературной обработки. «Для этой эпохи разложения героической мифологии характерны мифы о родовом проклятии, которые приводят к гибели несколько поколений подряд»<sup>1</sup>. Фиванский царь Лай украл ребенка и был за это проклят отцом этого ребенка. Проклятие лежало на всем роде Лая: сам он погиб от руки собственного сына Эдипа. Покончила с собой Иокаста — жена сначала Лая, а потом Эдипа, узнав, что Эдип ее сын. Начав братоубийственную распрю, погибают оба сына Эдипа, а вслед за ними умирает и одна из дочерей, Антигона.

Начало становления греческой трагедии приходится на конец VI — начало V века до н. э., когда в жизни Древней Греции происходят решающие события. Завершились греко-персидские войны, и победа греков была торжеством молодой рабовладельческой демократии над восточной деспотией. Начинается стремительный взлет Афин и других греческих городов-государств (полисов), первенствующее место во всех областях исторического развития Средиземноморья принадлежит эллинам.

Окончательная победа демократии в Афинах породила и иное отношение к человеку. Возрастает значение отдельной личности свободного человека. В мифологические сюжеты все чаще проникает изображение обыденной жизни: реальный человек и его дела вытесняют мифологических героев. Литература периода становления греческого государства была насыщена героическим гражданским содержанием.

«Отцом» греческой трагедии по праву считается Эсхил, ибо ни одна трагедия до него нам неизвестна. Эсхилу приписывалось введение второго актера, вследствие чего уменьшалось значение хора в действии трагедии, а также применение роскошных костюмов для актеров, масок, котурнов (особой обуви

---

<sup>1</sup> Мифы народов мира. М., 1987. Т. 1. С. 331.

на высокой подошве), усложненной сценической постановочной техники. Эпоха, в которую жил Эсхил, была полна противоречий, свойственных всякому переходному периоду: не прекращалась внутренняя борьба между родовой аристократией и утверждавшейся рабовладельческой демократией. Отсюда известная противоречивость и двойственность мировоззрения самого драматурга и его произведений.

С самого начала Эсхил встал на сторону новой афинской государственности, отвергая мрачные обычаи родового строя, однако полностью избавиться от груза старых представлений он еще не смог. К тому же и новые отношения выдвигали свои не менее трудные проблемы.

С возникновением государства в Афинах начинает складываться новая идеология — классового общества. Наиболее острым вопросом времени встал вопрос об общественном положении человека как свободного и равноправного члена государства (речь, разумеется, могла идти только о свободных греческих гражданах). Порвав с родовым коллективом, человек оказался перед новой проблемой: как отныне должны строиться взаимоотношения отдельной личности и государства в целом? Полностью ли независим человек от общества (или от высших сил — как понимали греки), или же, оставаясь свободным, человек одновременно подчинялся этим силам, общественному порядку, закону? Насколько свободен человек, живущий в коллективе себе подобных, и вообще что есть человеческая свобода?

Проблема взаимоотношения личности и общества определяет характер конфликта большинства произведений великого трагика. В трагедии «Просительницы» герой, царь Пеласг, говорит: «Решенья не приму, хоть я царь, не выслушав народа». Напротив, в трагедии «Персы» Эсхил объясняет причину поражения персов в войне с греками тем, что Ксеркс, «смертным будучи, в безумьи одолеть задумал... всех богов»: принял единоличное решение пойти войной на греков.

Однако Эсхил допускал возможность непокорства личности произволу власти или несправедного закона, ярким воплощением этой темы стала его трагедия «Прикованный Прометей». Драматург целиком на стороне своего мятежного героя, нарушившего высший закон, установленный Зевсом, восставшего против его тирании и вопреки его воле давшего огонь людям, научившего их ремеслам и грамоте. Прометей стоял перед выбором и сознательно пошел на жестокие страдания во имя людей, считая закон, установленный свыше, несправедливым.

Таким образом, проблема «человек и общество», начиная с Эсхила, определила самую суть художественной литературы, и поныне она находится в центре внимания писателей.

Трагедия Эсхила — это трагедия титанических характеров, она отличается величавостью и патетичностью, эти качества ей сообщают патриотическая направленность сюжета и цельность героев. Связь произведений Эсхила с эпической традицией усматривается и в том, что герои его еще лишены глубокой психологической мотивированности. Язык трагедии отличается особой, «высокой» лексикой, со множеством малоупотребительных, редких слов, что способствует созданию архаической монументальности произведений.

Своего взлета «высокая» трагедия достигает в творчестве следующего драматурга — Софокла, чья жизнь и творчество приходится на период блестящего расцвета афинского рабовладельческого государства, на «век Перикла» (сер. V в. до н. э.). Софокл делает значительный шаг вперед в развитии драматического искусства. Его привлекали в человеке не внешняя героичность и патетика, а внутренние движения души, мир переживаний и чувств.

Он ввел в действие третьего актера, благодаря чему сократилась роль хора, и центр внимания был перенесен на героев, на развитие драматического действия. Трагедия стала полной жизни и движения, боги и титаны в ней уступили место более человеческим персонажам.

Аристотель считал трагедию Софокла «Царь Эдип» венцом трагического искусства. В судьбе ее героя происходит самый страшный, самый неожиданный переворот, какой только возможно представить в жизни человека. Предмет всеобщего восхищения и почитания, Эдип становится объектом жалости и ужаса; еще недавно счастливый и преуспевающий, он познает всю глубину позора и несчастья, оставаясь при этом невиновным. Эдипу известно пророчество богов, проклятие, павшее на его отца и его самого, он предпринимает титанические усилия, чтобы избежать его, однако уйти от своей судьбы ему не дано.

В основу сюжета произведения положена тема рока, но она отодвинута драматургом на второй план; главное в трагедии — волевые усилия Эдипа, пытающегося направить свою жизнь по собственному желанию, иначе говоря, мотивы нравственного порядка. Софокл подчеркивает, что судьба человека зависит от него самого, от его поступков: если бы Эдип не был столь по-юношески невосдержан и груб, он бы не убил в ссоре старика, не подозревая, что это его отец.

Образ Эдипа дан в развитии, и каждая новая сцена дополняет облик этого благородного героя. Подобно персонажам Эсхила, Эдип тоже стоит перед выбором, и драматургу важно показать, как будет вести себя его герой: прекратит розыски убийцы Лая, о чем умоляют его домочадцы, или продолжит расследование, грозящее ему страшным разоблачением. Обычный человек, «каков он есть», вероятно, послушался бы добрых советов и уцелел. Трагический герой Софокла — образец того, «каким должен быть человек», поэтому он идет до конца, до последнего предела.

Эта особая «идеальность» героя Софокла, сочетание в нем истинного благородства и подлинного трагизма, обеспечила Эдипу и особое место в ряду трагических героев, а самой трагедии звание «высокой».

Время жизни и творчества третьего представителя греческой трагедии, Еврипида, приходится на период заката афинского рабовладельческого государства (нач. — сер. IV в. до н. э.), долгой и мучительной Пелопоннесской войны со Спартой, когда вера в незыблемость старых традиций и верований, и прежде всего в мифологических богов, была окончательно поколеблена. В творчестве трагика Еврипида и его современника комедиографа Аристофана «боги сами свидетельствуют о своей пустоте и ничтожестве; явно, что мифология и в жизни, и в греческой драме приходит к самоотрицанию»<sup>1</sup>. Еврипид в корне изменяет старые мифы, оставляя от них порой лишь одни имена героев. Он модернизирует их, приспособляя к современности, и в этом его коренное отличие от Эсхила, который не отваживался на переосмысление мифов.

Во времена Еврипида театр в Афинах был превращен в своего рода политический клуб, «живую газету». Если Софокл свято чтит традиции театра-храма, где речь шла о высших законах, о человеческой судьбе, то Еврипид, а вслед за ним и Аристофан развертывали на сцене дискуссии и споры на злобу дня.

Трагедия Еврипида среди всех остальных произведений греческого театра была максимально приближена к драме в ее современном виде. Роль хора у него стала незначительной, настроение создавалось самим действием. Боги, если они и появлялись, выступали как простые смертные. Герои Еврипида, в отличие от Софокловых, страдают и умирают тоже как обыкновенные люди. В свои произведения Еврипид вводит бытовые сценки: перебранки, ссоры, картины пьяного разгула, комические элементы — все то, что для «высокой» трагедии было невозможно.

---

<sup>1</sup> Лосев А. Античная мифология. С. 80.

Еврипид — поэт эпохи кризиса греческого общества, когда религия, мораль, общественные устои приходили в упадок по мере ослабления государства. Черты кризиса несет на себе и творчество драматурга: старая трагедия утратила свое ведущее положение, уступая место жанру, среднему между трагедией и комедией — собственно драме. У Еврипида она все более приобретает черты социально-психологической драмы. В его произведениях человек показан таким, каков он есть на самом деле. Он был первым драматургом, который показал острые психологические переживания, болезненные состояния, душевный надлом и т. п., за что Аристотель называл Еврипида «самым трагичным из поэтов». Меняется и тематика его произведений: это уже не грандиозные конфликты (человек и его судьба), а более камерные, семейные конфликты (например, жена, брошенная мужем).

Необычайно богаты драматургические приемы Еврипида: введение диалога рабов на фоне мерно повторяющегося вопля героини в «Медее», реплики в сторону зрительного зала, введение музыкальных партий (арий). Язык его произведений прост и гибок, он максимально приближен к народной речи.

Трагедия «Медее» по праву считается сокровищницей мирового театра. Художественным открытием в ней было создание двойного конфликта, внешнего, между героиней и ее мужем, и внутреннего, в самой Мее. Причем главным конфликтом был именно внутренний. Отличительные особенности произведения Еврипида не исключают его тесной связи с традициями прежней «высокой» трагедии. Образ Мее — цельный, титанический, но это титанизм не физический, а нравственный. Подобный герой мог возникнуть только в эпоху развития точных наук, философии, когда человек окончательно освободился от пут родового строя, осознал свое «я» и свою независимость от воли богов.

В последней четверти V — и в первые десятилетия IV века до н. э. в Афинах достигает своего расцвета древнегреческая комедия в лице младшего современника Еврипида — Аристофана, чьи произведения — единственные дошедшие до нас памятники этого жанра. Ее расцвет приходится на время кризиса афинской демократии и конец всего классического периода в истории Древней Греции.

Главными чертами, отличающими древнюю комедию от комедии в последующие периоды ее развития, были ее политический характер, остро сатирическая направленность и наличие фантастических элементов. Зародышем ее были обрядовые песни и действия в дни весенних празднеств плодородия, когда

сквернословие и всякого рода «срамления» были в широком обиходе как средства, способствовавшие плодоносным силам природы. Отсюда весьма характерная черта древней комедии — «посрамления» пороков афинских граждан.

Из фольклорных сенок с их традиционными героями «народного балагана» комедия заимствовала тип «простака», «хвастуна», «обжоры». Процесс слияния двух стихий — сакральной и литературной — в одно художественное целое достигает своего завершения в творчестве Аристофана.

Драматург считал существующий строй несовершенным, что и определило политический характер его комедий, выпады против порядков в Афинах и их всемогущих правителей. Самым ярким примером такого рода сатиры является его комедия «Всадники». В остро гротескной форме автор ставит вопрос о самой природе политической власти и причинах, порождающих наивную доверчивость народа своим демагогам.

В комедиях Аристофана немалую роль играют фантастические элементы, которые драматург использует для усиления сатирического или комического эффекта, разрешения конфликта и т. д. С другой стороны, в его произведениях мы находим множество зарисовок и деталей повседневной жизни афинских граждан и селян, богачей и бедняков, людей разного звания и профессий — собранные все вместе, эти зарисовки создают картину афинского быта.

Комедия Аристофана не является комедией интриги (таковой она станет позднее), драматурга интересуют не человеческие характеры или поступки, а отвлеченные идеи, рассмотрением которых он и занимается в своих произведениях (софистика, сутяжничество, военщина и др.). Тем не менее в творчестве Аристофана можно отметить тенденцию к индивидуализации образов, в особенности рабов, которые оказываются умнее, находчивее и решительнее своих господ. Аристофан создал первый абрис образа слуги, ставший позднее традиционным для римской комедии, а в новое время — для комедий Мольера, Бомарше и других авторов.

Могучим оружием Аристофана был смех, которым он пользовался с безграничной свободой и изобретательностью. Его комедия несет в себе яркие дионисийские черты, поэтому она нередко принимает характер «неимоверно раздутого шаржа, размалеванного, визгливого шутовства и клоунады»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Лосев А. Аристофан // Античная литература / Под ред. А. Тахо-Годи. М., 1986. С. 159.



В истории европейской культуры форма древнегреческой комедии осталась неповторимым явлением, хотя многие комедийные приемы многократно будут использованы в новое время, начиная от Эразма Роттердамского и до М. Фриша и Ф. Дюрренматта.

Новый период греческой комедии будет связан с именем одного из наиболее известных ее представителей, Менандром, жившим в период эллинизма, когда Греция утратила свою независимость и вошла в состав империи Александра Македонского. Утрата политических интересов и преобладание личных мотивов создадут основу для появления «новой» семейно-бытовой комедии с тремя ее основными направлениями — нравов, интриги и характеров.

Древняя Греция породила и прозу. В VI веке до н. э. появляется **басня** — сатирический жанр, существование которого античная традиция неизменно связывает с именем полубогатого Эзопа, поэтому сборники басен, выходявшие уже в новое время, назывались «Эзоповы басни».

Древнегреческая проза представлена также историческими исследованиями: «История» Геродота, «История Пелопоннеской войны» Фукидида, «История Греции» Ксенофонта; кстати, с именем последнего связывают появление первого авантюрно-приключенческого романа «Анабасис»; ораторским искусством: «Речи» Демосфена; философскими трудами Платона и Аристотеля; трактатами Лукиана. Греческая литературная традиция дала начало жанру биографии: «Сравнительные жизнеописания Плутарха», пасторальному **роману** Лонга «Дафнис и Хлоя», Лонга, которым будут восторгаться многие великие умы Европы.

Труды Аристотеля, и в частности его «Поэтика», логически и достойно завершают блестящий путь, проделанный древнегреческой литературой с момента ее зарождения. Теория искусств, созданная им, стала грандиозным обобщением художественного опыта, накопленного многими поколениями греческих мастеров слова, их открытий и достижений в литературном творчестве.

Греческая литература развивалась на протяжении почти полутора тысяч лет, начав «с чистого листа». Греческие поэты были в полном смысле первопроходцами, создавшими роды и жанры литературы, ее стиль и приемы художественной речи. Поразительно, что проблемы, волновавшие Гомера или Софокла, не остались вместе с их создателями в прошлом: «глубокая жизненная правда этих произведений выходит за пределы од-

ного ограниченного периода истории одного народа»<sup>1</sup>. Эти проблемы волнуют и сейчас, ибо стали «вечными».

Греческая культура стала базисом римской литературы, их синтез дал импульс всей европейской культуре нового времени. Все последующие этапы ее существования следует рассматривать как развитие и совершенствование уже достигнутого эллинами. Новое открытие греческого искусства произошло в эпоху Возрождения, оно питало творчество европейских гуманистов. Возникает сплав христианских и античных мифов, на материале которого происходит осмысление действительности и в последующие периоды истории Европы.

Классицисты завершили «процесс канонизации античной мифологии как универсальной системы художественных образов». Литература Просвещения использовала мифологические образы главным образом для иллюстрации своих политических или философских идей.

Романтики перестают использовать античную мифологию как основной источник сюжетов, однако охотно обращаются к образам низшей (хтонической) мифологии: духам земли, леса, воздуха и т. д., возрождают дионисийскую мифологическую традицию. Широкое распространение в романтизме получает и наметившаяся в античности богоборческая традиция (Байрон, Лермонтов и др.).

Реалистическое искусство XIX века, напротив, ориентировалось на демифологизацию культуры и видело свою задачу в освобождении ее от власти иррационального. В конце столетия интерес к мифу, в том числе и античному, возрождается вновь в творчестве символистов. Элементы «неомифологизма» присутствуют в философии (Ф. Ницше, Вл. Соловьев), психологии (З. Фрейд, К. Юнг).

В литературе XX века мифология в силу своей исконной символичности становится универсальным средством для решения вечных социальных и психологических проблем. Резко возрастает использование мифологических сюжетов и образов, создаются многочисленные стилизации и вариации на темы, задаваемые мифами, возникают «романы-мифы» («Улисс» Джойса), «драмы-мифы» («Антигона» Ануя) и т. д. В такого рода произведениях миф сложно взаимодействует с современными проблемами, выступая как средство создания «глобальной» модели бытия.

---

<sup>1</sup> Радциг С. История древнегреческой литературы. М., 1977. С. 529.

Таким образом, европейская литература во все периоды своего существования так или иначе соотносится с наследием древности, опираясь на его достижения или отталкиваясь от него. Об этой неразрывной связи нового искусства с античным хорошо сказал Ф. Шиллер: «И солнце Гомера, смотри, улыбается также и нам!»

## Глава II

### ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ И ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Развитие литературы средних веков связано с распадом эллинистически-римской культуры, проходившим в обстановке масштабного переселения многочисленных варварских народов, среди которых в разное время были германцы, славяне, гунны, тюрки (с IV по XIV в.). Эти народы и стали создателями средневековых государств, возникших на развалинах Древнего Рима.

Идеологической основой средневековой литературы было христианство, из постулатов которого проистекает и художественное своеобразие культуры этих времен. Окружающий человека реальный мир христианская религия объявляла временным и бледным отражением мира вечного, невидимого и нетленного. Развернутую концепцию двух реальностей обосновал ранний христианский философ Августин в своем трактате «О граде Божием» (410), оказавшем определяющее влияние на средневековое мировоззрение.

Начала вечного и временного с точки зрения христианства заключены и в самом человеке — в его бессмертной душе, стремящейся вернуться в свою небесную отчизну, и в бренном теле, приковывающем человека к грешной земле.

Это представление о двойственности человеческой природы, а также восприятие реального мира как отражения мира идеального обуславливало ведущие принципы художественного метода средневековой литературы — **абстрагирование** и **символизм**.

Абстрагирование было связано с попытками увидеть во всем временном и «тленном» — в явлениях природы, человеческой жизни, в исторических событиях — символы и знаки вечного, вневременного, «духовного», божественного (Д. Лихачев). Символическое толкование служило средством раскрытия смысла конкретного явления, обретения в нем истины. Например, космические явления (затмения, появления комет и т. д.)

воспринимались как знаки божественного гнева, как предупреждение от греха, и человеку важно было правильно растолковать эти знаки, дабы вернуться на стезю добродетели. Аналогично в событиях Ветхого Завета стали видеть не только историю еврейского народа, но и откровение божественной премудрости. Аллегорическое истолкование давалось античным мифам и сочинениям античных авторов, постепенно допускаемых в круг чтения средневекового читателя: четвертую эклогу Вергилия считали предсказанием пришествия Христа, в мифе о Психее и Амуре видели историю души и т. п.

Историзм средневековой литературы неразрывно связан с провиденциализмом<sup>1</sup>. Все события, происходящие в жизни человека и общества, есть проявление божественной воли. История являет собой арену борьбы добра и зла. Бог есть источник добра, благих помыслов и поступков людей, на зло же их толкает дьявол. Но это не снимает ответственности с человека: в его воле выбрать тернистый путь добродетели или торную дорогу греха.

В средневековом обществе личность не выделяет себя из словесия. Сословно-корпоративное начало определяет и особенности поэтики: поведение, поступки героев в литературном произведении обуславливаются их общественным положением. Индивидуальные черты игнорировались, так как характеристика персонажа в сильнейшей степени следовала тем идеалам, которые выработались в господствующей верхушке феодального общества. Как отмечает Лихачев, «это не идеализация человека, это идеализация его общественного положения — той ступени в иерархии феодального общества, на которой он стоит. Человек хорош по преимуществу тогда, когда он соответствует своему социальному положению или когда ему приписывается это соответствие (последнее — чаще)»<sup>2</sup>.

Если это правитель (князь или император), то он, согласно своему положению, к подданным справедлив и ласков, грозен и суров с врагами, неумолим и неустрашим в бою. Он всегда изображается патриотом, всегда блюдет интересы своей страны и христиан. Персонаж духовного звания или будущий святой с детства прилежен в посту и молитве, чуждается игр со сверстниками, кроток и молчалив. Став взрослым, он поражает всех аскетизмом, щедро раздает милостыню, печется о си-

---

<sup>1</sup> *Провиденциализм* (от лат. *providentia* — провидение) — истолкование исторического процесса как осуществления замысла Бога.

<sup>2</sup> *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси // Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 3. С. 28.

рых и убогих. Как и полагается святому, он успешно преодолевает многочисленные козни бесов, творит чудеса и заранее предсказывает день своей кончины.

Человеческая жизнь в средневековом обществе была строго регламентирована «порядком» — системой правил, ритуалом, традицией. Ритуал зависел от того места в социальной иерархии, которое занимал человек, и сопровождал его с момента появления на свет до самой смерти. Строгое соблюдение ритма, заведенного предками порядка составляет жизненную основу церемониальности, «этикетности» (термин Д. Лихачева) средневековой литературы, объясняет наличие в ней, как и в фольклоре, «общих мест», «формульного стиля» языка — набора лексических, синтаксических, риторических клише. В этикетных выражениях описываются князья и рыцари, выступающие в военный поход, начинающие битву, побеждающие врага или гибнущие на поле брани. Их речи на съездах, переговорах, перед войском всегда лаконичны, значительны и церемониальны.

Средневековая литература утверждала и демонстрировала незыблемый и упорядоченный мир, временной порядок которого обусловлен природной и бытовой цикличностью, повторяющимися моментами природной и человеческой жизни. В этом мире, где быт и нравы людей казались неизменными, раз и навсегда установленными, для каждого человека существовал свой определенный эталон поведения, а потому, создавая произведение, автор участвовал в определенном ритуале. Он восхвалял или порицал то, что принято было восхвалять или порицать, обряжая в соответствующие церемониальные формы хвалу или хулу. Литературный этикет, таким образом, определял строгую регламентацию жанров, принципы построения сюжетов и, наконец, сами изобразительные средства. Вместе с тем почти в каждом произведении средневековой литературы можно обнаружить многочисленные отступления. В них автор выражал свое непосредственное, человеческое отношение к тому, о чем писал, ведь в противном случае литература была бы обречена на бесконечное повторение одних и тех же штампов.

Архаическая поэзия континентальной Европы до нашего времени почти не дошла. Сохранилась она по преимуществу в Исландии и в Ирландии в виде раннего героического эпоса (Уладский цикл о Конхобаре и Кухулине и цикл сказаний о Финне, сложившиеся в Ирландии; песни «Эдды», поэзия скальдов и прозаические саги древней Исландии). Черты архаической поэзии обнаруживаются и в англосаксонской героической «Поэме о Беовульфe», созданной в начале X века.

Разложение родоплеменных отношений и возникновение феодальных государств в разных областях Европы проходило разными темпами, что в конечном счете обуславливало неравномерность развития литературы в этих культурных регионах. Отсутствию единства в литературном процессе этого времени способствовала также крайняя разобщенность культурных центров. В этих условиях значительна и многообразна была роль латинской литературы и латинского языка. Им суждено было стать объединяющей силой западноевропейской культуры, обусловившей как литературные связи народов, подвергшихся христианизации и соответственно принявших латинский язык в качестве государственного и церковного, так и преемственность складывающихся литератур античным традициям (для славянских народов эпохи феодализма языком межнационального культурного общения стал старославянский язык, в основе которого лежал один из диалектов древнеболгарского языка).

Средневековая латинская поэзия совмещала христианские и антично-языческие элементы посредством соединения христианских идей с античной образностью и стилистикой. Творчество латинских поэтов, почти лишенное национальных черт, носило по преимуществу международный характер. Оно отражало вкусы и эстетические пристрастия образованных людей, принадлежавших к привилегированным сословиям. Латинская поэзия V—X веков представляла собой стихотворные пересказы церковных легенд и библейских сказаний, описания церковных праздников, изображала и прославляла жизнь и деяния государей, полководцев и епископов.

В X—XI веках в большинстве стран Западной Европы окончательно оформился феодальный способ производства и уже определились два основных класса феодального общества — духовные и светские феодалы и крепостные крестьяне. В рамках литературы Высокого средневековья (XI—XIV вв.) продолжала развиваться самая ранняя письменная литература в Европе — **клерикальная** (от лат. *clericalis* — церковный), или **церковная**, — до XII века школьное образование было привилегией духовенства, и грамотностью обладали в основном лишь клирики и немногие светские лица. С конца XI века оформляется **рыцарская литература**, отражающая интересы и воззрения привилегированного сословия — рыцарства (военной знати).

Расцвет с XII века городов и усиление их значения как центров цехового ремесла и торговли в жизни средневекового государства привели к созданию **городской**, или **«бюргерской»** (нем. *burger* — горожанин), литературы, близкой к народному

творчеству и вместе с тем уже связанной с книжным образованием. Городская литература, по своей ведущей тенденции оппозиционная верхам и демократическая, развивалась не изолированно от рыцарской и клерикальной литератур. Мотивы и формы рыцарской поэзии усваивались поэзией городской, и, в свою очередь, народная поэзия питала письменную литературу, поставляя ей сюжеты, образы, стилистические приемы, которые в переработанном виде использовались рыцарской лирикой и рыцарским романом, сатирической и дидактической городской повестью.

Черты стадияльной общности с западноевропейской средневековой литературой наблюдаются и в древнерусской литературе, становление и расцвет которой происходили (в отличие от западноевропейских средневековых литератур) очень быстро — ее генезис напрямую связан с принятием на Руси христианства в 988 году, а уже в XI — начале XII века древнерусская литература представлена сложной и разветвленной системой жанров. Это уже литература зрелая, «взрослая», философски глубокая, учитывающая многовековой опыт византийской литературы. Лихачев связывает этот феномен с трансплантацией византийской культуры на русскую почву, где не только отдельные произведения, но и целые культурные пласты начинали новый цикл развития в условиях новой исторической действительности.

Доминирующие в литературе клерикальные жанры были связаны с ритуалом христианского культа и монастырского обихода. Значимость и авторитетность церковной литературы строились на определенном иерархическом принципе. Верхнюю ступень занимали книги **Священного Писания**. Далее шла **литургическая поэзия**, или **гимнография**, — гимны, украшавшие литургическую службу (порой даже весь текст литургии перекладывался на стихи), гимны, посвященные церковному празднику, гимны-панегирики святым.

Гимнографическая поэзия — одна из самых богатых и ярких страниц латинского средневековья. Среди жанров древнерусской церковной литературы почетное место занимали **«слова»** и **поучения**, связанные с толкованиями Писания, разъяснениями смысла праздников. Поначалу это были «слова» византийских авторов, но уже с XI века появляются оригинальные произведения древнерусских писателей: «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона, поучения игумена Киево-Печерского монастыря Феодосия. В XII веке древнерусская литература обогатилась такими шедеврами церковного красноречия, как «Слова» Кирилла Туровского.

Черты литургических и дидактических жанров совмещала **житийная**, или **агиографическая литература** (греч. *hágios* — святой и *gráphō* — пишу). Житие являло собой рассказ о жизни, страданиях и подвигах благочестия людей, канонизированных церковью, т. е. официально признанных святыми. Жития святых были, с одной стороны, **панегириками** (др.-греч. *lógos panēgyrikós* — праздничная, торжественная речь), их цель — прославить, возвеличить святого. Фрагменты панегириков читались на службах соответствующих праздников. С другой стороны, панегирики входили в круг назидательного чтения, призванного вразумить верующих образцами праведной жизни.

Среди житий преобладали те, которые прославляли мученический религиозный подвиг. Так, например, в «Житии святого Алексея», входившего в круг чтения и западноевропейского, и древнерусского читателя, рассказывается о благочестивом и добродетельном юноше, добровольно отрекшемся от богатства и женской любви. Он покинул дом отца — богатого римского вельможи, красавицу-жену и раздал деньги нищим. Семнадцать лет Алексей прожил подаянием в добровольном изгнании, истязая свою плоть. Потом вернулся в родной город, где никем не признанный еще семнадцать лет прожил в доме отца, кормясь одним столом с нищими и терпеливо снося издевательство и побои отцовских слуг. Только после смерти Алексея выяснилось его настоящее имя. О смерти великого святого возвещают ангелы, Алексея хоронят с почетом, и на его могиле совершаются чудеса.

Вместе с тем в житиях нередко можно встретить сложные и занимательные сюжеты, включающие элементы светского и даже приключенческого характера. Это объясняется тем, что агиографы охотно использовали фабулы и сюжетные приемы древнегреческих приключенческих романов (византийские «Житие Евстафия-Плакиды», «Житие Георгия Победоносца»). Подобные жития являются в известной мере предшественниками рыцарского романа.

С середины XII века в связи с развитием культа Богородицы широкое распространение получают **рассказы о чудесах**, или **легенды**, — разнообразные поучительные и благочестивые повествования религиозного характера (биографии подвижников и раскаявшихся грешников, притчи о животных и растениях, предметах христианского культа и т. д.). Они легко вбирали в себя фольклорный материал. Скоро эти рассказы о чудесах, как и жития, стали подвергаться **циклизации**, образовывать **своды** — сборники легенд, объединенные тематиче-



ски или одним каким-либо персонажем. Таковы были, например, популярнейшие во Франции «Чудеса Пресвятой Девы Марии» (конец XII — начало XIII в.).

Разновидностью жанра чудес является жанр **видений**. Ясновидцу через видение открывается загробная жизнь грешных и праведных душ, что позволяет ему (и читателям) познать путь истинный. Центральный художественный прием видений — «откровение во сне» — был усвоен **куртуазной**<sup>1</sup> и **дидактической** городской литературой («Роман о Розе» французского поэта Г. де Лорриса, 30-е гг. XIII в.; поэма «Видение Петра Пахаря» английского поэта В. Ленгленда, вторая половина XIV в.), а общая схема видения стала основой для синтеза средневековой европейской культуры, осуществленного Данте в «Божественной комедии» (1321) — поэме, завершающей эпоху средневековья и открывающей Ренессанс.

Помимо преданий, вошедших в канонические библейские книги, в средневековой литературе широкое распространение получили **апокрифы** (от *греч. apokryphos* — сокрытый) — легенды о персонажах библейской истории, однако несколько отличающиеся от тех сюжетов, которые содержатся в библейских канонических книгах. Многие апокрифы запрещались официальной церковью, так как по-иному, нежели христианская церковь, толковали происхождение мира, его устройство и суть «конца света». И тем не менее к апокрифам нередко обращались писатели Древней Руси. Так, наряду с библейскими легендами, игумен Даниил пересказывает в своем «Хождении» (начало XII в.) и апокрифические легенды. Апокрифична в своей основе включенная в «Повесть временных лет» (начало XII в.) легенда о посещении апостолом Андреем Киева и Новгорода. Апокрифы нашли свое отражение в живописи (во фресках Софии Киевской и др.), апокрифические мотивы вошли в тексты служб на православные праздники (например, служба на Успение Богородицы), многие из апокрифов были включены в «Великие Четыи Минеи» (XVI в.).

Первые апокрифы, пришедшие из Византии через посредство Болгарии, были известны уже в Киевской Руси. Среди

---

<sup>1</sup> *Куртуазная литература* (от франц. *courtois* — учтивый, вежливый) — придворно-рыцарское направление в европейской литературе XII—XIV вв. (в Провансе, Северной Франции, Германии, позднее в Англии, Испании, Италии). Куртуазная литература отражала ритуал рыцарской чести, прославляла личную доблесть и воинские подвиги, служение Прекрасной Даме.

них особой популярностью пользовались «Хождение Богородицы по мукам», «Как сотворил Бог Адама», «Хождение Агаша в рай». На Западе апокрифы появились немного позже.

Среди дидактических жанров церковной литературы важное место занимала **притча**. Сборники таких притч рано стали составляться для нужд проповедников, в них сразу начал проникать фольклорный материал, позволяющий приблизить притчу к запросам широкого читателя.

Среди многочисленных сборников притч наиболее популярны были «Римские деяния» (конец XIII — начало XIV в.) — большинство рассказов в этой книге произвольно отнесено ко времени правления того или иного «римского царя». Сюжеты рассказов «Римских деяний» весьма разнообразны — это античные мифы и очень вольно интерпретированные исторические события, бытовые новеллы и сказки, чудесные истории авантюрного характера и забавные шутки. Всех их объединяет общий композиционный прием: каждая история состоит из занимательного повествования и завершающего его нравоучения. В нравоучительной части все персонажи и ситуации истолковывались умозрительно — они оказывались обозначающими Бога-творца, Христа, человека, дьявола, церковь и т. д. Сюжетами «Римских деяний» широко пользовались писатели Возрождения — Боккаччо, Чосер, Шекспир. Книга была переведена на все европейские языки, а в XVII веке в переводе с польского она стала известной русскому читателю.

Значительное место в клерикальной литературе занимает **церковная драма** (ее возникновение относится, по-видимому, к IX в.), выросшая непосредственно из богослужения. Поначалу тексты литургической драмы представляли собой фразы Писания, которые во время службы произносили изображавшие священнных персонажей монахи. Со временем текст Писания подвергся литературной обработке, его стали перелагать на стихи, исполняемые под музыкальное сопровождение.

Постепенно литургическая драма, охватив все темы Священного Писания, вышла за его пределы и стала инсценировать жития святых. Это позволило ей оторваться от фиксированного места в богослужении и стать эстетически и художественно самоценным произведением. Из алтаря литургическая драма перемещается в центр храма, а затем за его пределы — на паперть и, наконец, в XII веке на городскую площадь. С этого момента начинается история средневековой драмы, из которой и вырос новоевропейский театр.

Между клерикальными и светскими жанрами средневековой литературы располагается **историография** — **хроника** и **летопись**. Повествование в этих родственных друг другу жанрах обычно начиналось «от сотворения мира», включало обзор всемирной истории в библейской интерпретации, а также события античной истории, почерпнутые из римских хроник и переработанные в духе христианской философии истории. Далее, постепенно сужая предмет своего повествования, летописец или хронист сосредоточивался на истории своего государства и народа, выдвигая на первый план деяния князя, короля, императора. И летописи, и хроники (хронографы) представляли собой своды, или **компиляции** (лат. *compilatio* — ограбление, накопление выписок, собрание документов — работа, составленная путем заимствования). Летописец или хронист не мог излагать все события по собственным впечатлениям и наблюдениям, а потому вынужден был обращаться к существовавшим до него источникам, повествующим о более древних временах.

Наряду с библейскими и историческими фактами в летописи и хроники включались исторические предания и легенды, воспринимавшиеся и хронистами, и читателями в качестве подлинных событий. Так, древнерусская летопись «Повесть временных лет», созданная в начале XII века, включает в себя предания и легенды о расселении славянских племен, о столкновении славян с аварами, об основании Киева, о деяниях первых киевских князей. Сюжеты романских сказаний о Карле Великом (в том числе и «Песни о Роланде») пересказываются в Псевдо-Турпиновой «Истории Карла Великого и Роланда» (ок. 1165). Сюжеты германских и скандинавских сказаний составили половину «Деяний датчан» Саксона Грамматика (конец XII — начало XIII в.), к которым восходит сюжет шекспировского «Гамлета». Но самым важным вкладом латинской историографии в средневековую литературу были кельтские легенды, записанные валлийцем Гальфридом Монмутским в его «Истории королей Британии» (первая половина XII в.), — именно отсюда черпались сюжеты романов о короле Артуре и рыцарях Круглого стола.

Важнейшим звеном в средневековой культуре, объединившим устную и письменную традиции, был **героический эпос**.

Как уже отмечалось, в период становления средневековой латинской литературы варварские народы имели свою развитую эпическую поэзию. Народно-эпическая литература эпохи разложения общинного строя (ирландский, скандинавский, англосаксонский, древнегерманский эпосы) отразила мифоло-

гические представления о мире и концепцию исторического прошлого с позиций родоплеменных отношений. Соответственно ранний средневековый эпос насыщен мифологией и сказочной фантастикой. Герои **архаического эпоса** — перевоплощенные боги — наделены богатырской силой магического характера.

Постепенно мифологическое мировосприятие вытесняется историческими представлениями. Героический эпос о перво-предках, о родоплеменных отношениях, сменяется эпическими сказаниями с широким историческим фоном и историческими героями, со сложным комплексом общественных идей, отразивших процессы этнической и политической консолидации. Одновременно в эпосе увеличивается значение христианских элементов и усиливается патриотический пафос, обусловленный борьбой с иноземными и иноверными завоевателями. Трансформация героического эпоса в этом направлении завершилась в период Высокого средневековья (XI—XIV вв.; французский, испанский, средне- и верхненемецкий эпосы).

Ранний средневековый героический эпос являет собой промежуточную форму между фольклором и собственно литературой. О его фольклорных истоках свидетельствуют черты «формульного» стиля — общие места, постоянные эпитеты. В раннем эпосе сильно развит описательный элемент, действие развивается постепенно, много отступлений, ретардирующих подробностей<sup>1</sup>. Описания одежды, вооружения, битв носят подчеркнуто церемониальный характер.

Исполнителями, а нередко и авторами раннего героического эпоса были дружинные певцы: в Ирландии — филиды, в Британии — скопы, в Исландии и Норвегии — скальды. В Высоком средневековье эпический репертуар переходит к бродячим народным певцам-профессионалам — жонглерам (Франция), шпильманам (Германия), хугларам (Испания), скоморохам (Древняя Русь).

Переход от раннего эпоса к зрелому, от эпической архаики к эпической классике выразился не только в обращении, как уже отмечалось, к сюжетам, почерпнутым из исторических преданий, но и в более глубокой переработке фольклорных традиций: увеличивается гибкость и разнообразие эпических

---

<sup>1</sup> *Ретардация* (лат. *retardatio* — замедление, задержка) — композиционный прием, состоящий в замедлении повествования посредством отступлений, рассуждений, пространственных описаний, повторения однородных эпизодов.

формул, уменьшается число повторов, становится более четкой композиция. Переосмысление фольклорных традиций сопровождается переходом от устной импровизации к записи текста и бытованию его уже не только в процессе исполнения, но и в рукописи. В зрелом эпосе меняется авторское отношение к героям и событиям, оно становится более личностным. Автор позволяет себе рассуждения, обращения к слушателям, может высказывать свои политические симпатии и антипатии и даже выражать свои эстетические представления. О своей творческой манере писать «по былинамъ сего времени, а не по замыслению Бояню» говорит автор «Слова о полку Игореве», памятника древнерусского героического эпоса, написанного во второй половине 80-х годов XII века. Не скрывает автор «Слова...» и своих политических взглядов, убеждая князей жить в мире и согласии и безусловно подчиняться старшему по положению великому князю киевскому. Декларирует свои политические пристрастия и автор испанской «Песни о моем Сиде» (ок. 1140), едко высмеивая разнообразные пороки высокородной испанской знати и с глубокой симпатией изображая демократизм образа и поведения Сиды и его ближайших сподвижников.

Герои эпоса Высокого средневековья выражают идею феодалного вассалитета. Богатырь архаического эпоса, защитник людей, воюющий с великанами и чудовищами, сменяется идеальным воином-христианином, для которого дороже всего воинская честь и верность своему сюзерену. Вассальная преданность, как правило, сливается с верностью роду, родной стране, государству. Хотя герой может ошибаться, руководствоваться в своих деяниях стремлением к личной славе (князь Игорь в «Слове о полку Игореве»), проявлять безрассудную удаль в бою, обрекая тем самым своих воинов на гибель (Роланд в «Песне о Роланде»), это нисколько не мешает его эпической идеализации.

Характерной фигурой эпоса того времени является эпический «король» («великий князь»), воплощающий идеал мудрого правителя, пекущегося о могуществе и единстве своей страны. Это патриарх, убеленный сединой: украшен «серебряной сединой» Святослав Киевский («Слово о полку Игореве»), седобород Карл Великий («Песнь о Роланде»), в то время как их вассалы, считающиеся «племянниками», «сыновцами» (Роланд, Игорь), всегда молоды и в битвах не могут сдержать «юности» своей (чуть ли не единственное исключение в этом ряду герой испанского эпоса — Сид; это зрелый мужчина с пышной бородой, которому абсолютно чужды неистовость

и безрассудство воина-богатыря). Вассальная верность сюзерену может сочетаться в эпосе с показом его слабости и даже несправедливости (Альфонс VI в «Песне о моем Сиде»).

Героический эпос, тесно связанный с фольклорными истоками и определенным социальным укладом, в период расцвета городской средневековой культуры отступает перед **рыцарским романом**, который наряду с **куртуазной лирикой** выражает новые антиаскетические устремления, охватившие широкие слои феодального общества Западной Европы в пору Высокого средневековья.

Лирика и роман, ведущие формы рыцарской литературы, теснейшим образом связаны с рыцарской культурой, обретающей к концу XI века все более светский характер. Важнейшим элементом рыцарского кодекса поведения становится куртуазность: рыцарь должен теперь быть не только смелым, верным и щедрым, но и учтивым, изящным, умеющим тонко и нежно чувствовать. Он обязан уметь слагать стихи, играть на музыкальных инструментах, петь и танцевать. Недаром в средневековой школе наряду с точными науками предполагалось овладение учащимися начатками искусств, среди которых риторика — искусство красноречия — занимала одно из ведущих мест.

Возникает так называемый культ Прекрасной Дамы, в роли которой выступает обычно жена сюзерена рыцаря. Любовь к ней носила исключительно платонический характер. Вспомним пародию на такую любовь в «Дон Кихоте» Сервантеса, где рыцарь Печального образа вздыхает о прекрасной Дульсинее, которую он никогда не видел. Ориентация на светские развлечения влекла за собой интерес к сфере интимных чувств. Так рождалась лирика, в центре которой находился герой, испытывающий возвышенное любовное чувство к «даме сердца», чувство, как правило, неразделенное:

Мне в пору долгих майских дней  
Мил щебет птиц издалека,  
И снова в памяти живей  
Моя любовь издалека.  
Больной душе отрады нет,  
И дикой розы белый цвет,  
Как стужа зимняя, не мил...

(Дж. Рюдель)

Новое поэтическое движение разворачивается в XI веке в Провансе, на юге Франции, и получает название поэзии **трубадуров** (от провансальск. *trobar* — изобретать, находить). Поэ-

зия трубадуров достигает своего расцвета в XII веке, становясь общеевропейским явлением. Среди трубадуров особенно выделяются Гильом IX — герцог Аквитанский, Дж. Рюдель, Б. де Вентадорн, Б. де Борн, Маркабрю. Под непосредственным влиянием лирики трубадуров на севере Франции (в Пикардии) развилась лирика **труверов** (от франц. *trouver* — придумывать, сочинять), а в Германии — немецкая рыцарская лирика **миннезанг** (нем. *Minnesinger* — певец любви). Главные представители миннезанга — Г. фон Фельдеке, Ф. фон Хузен, Р. фон Хаген, В. фон дер Фогельвейде.

Несмотря на сословный характер лирики трубадуров (ее лирический герой был прежде всего рыцарем, живущим интересами своего сословия), она родилась из народной песни. К народной песне восходят основные жанры провансальской лирики: **кансона** (песня), **тенсона** (песня-спор, распря), **плань** (плач), **альба** (утренняя песня), **пасторелла** (пастушеская песня-диалог рыцаря с пастушкой).

Но вместе с тем для поэзии трубадуров, в отличие от непосредственности народного творчества, характерно уже осознанное стремление к сложному профессиональному поэтическому мастерству. Пристальное внимание уделялось рифме (именно трубадуры ввели рифму в книжную поэзию), разрабатывалась строфическая организация стихотворения, каждый жанр регламентировался строгими требованиями. Все это не могло не сказаться на формировании авторского самосознания, что определило новый этап в развитии литературы и искусства средних веков и, как следствие, способствовало возникновению рыцарского романа.

Рыцарский роман появляется в XII веке на севере Франции. Французский рыцарский роман, как и провансальская лирика, стал классическим образцом для других стран. В отличие от героического эпоса в рыцарском романе на первом плане не общенациональные события, а личная судьба героя, его собственные чувства, прежде всего любовь к Прекрасной Даме, во имя которой он совершает свои подвиги. Для рыцарского романа характерно присутствие сказочных и фантастических элементов, обилие **«авантюр»** — исключительных, необычных ситуаций. Рыцарский роман далек от низменного быта, он идеализирует облик рыцаря и мир рыцарского сословия, хотя в нем, как и в куртуазной лирике, иногда проглядывают черты подлинной жизни того времени.

Рыцарский роман, который до XIII века имел стихотворную форму, отличается от героического эпоса и в особенностях

стиля. В нем уже отсутствует «формульный» язык, восходящий к фольклору, и обнаруживаются приметы индивидуального творчества. Герой рыцарского романа гораздо более сложен и богат внутренней жизнью, чем монументальные, но однозначные герои «шансонс де жест» (песни о деяниях, образцы французского героического эпоса). Появляется литература в полном смысле этого слова, отделенная от музыки и пения: романы уже не поются, как произведения героического эпоса и куртуазной лирики, а читаются.

По тематике рыцарский роман делится на три цикла: античный, основанный на темах, взятых из античной мифологии и истории («Роман об Александре», «Роман об Энее», «Роман о Трое»); бретонский, основанный на сюжетах народных кельтских легенд (цикл романов о короле Артуре и рыцарях Круглого стола, а также примыкающие к ним романы о Тристане и Изольде), и так называемый византийский, связанный с традициями византийского и позднегреческого «авантюрного романа испытания» (М. Бахтин) («Роман о Флуаре и Бланшефлор», «песня-сказка» «Окассен и Николетт»).

**Городская литература** по содержанию и стилю не похожа на литературу рыцарскую. Сатиричность — определяющая черта культуры города. Здесь сказался свойственный горожанам трезвый взгляд на мир, характерный для простолюдинов. Эта житейская трезвость выразилась в жанрах городской литературы с их интересом к быту, подчас в самых низменных и грубых его проявлениях. Сатира здесь сочеталась с нравоучением, морализированием. Культура города выработала целый ряд как собственно нравоучительных, так и сатирических жанров, проникнутых дидактикой.

Одним из любимых жанров города являлись краткие бытовые стихотворные рассказы шуточного или сатирического содержания. Во Франции это были **фавльо** (лат. *fabula* — рассказ, басня), в Германии — **шванки** (по-немецки — шутка). В Италии и Испании им соответствовали **примеры** и **экзампла**. Сюжеты этих рассказов, из которых позже, в эпоху Ренессанса, вырастет жанр новеллы, черпались из повседневной жизни. Их героем обычно был простолюдин, отстаивавший свои права и интересы в столкновении с рыцарем или попом, причём последний обычно показывался в сатирическом свете.

Создавались в городской литературе и произведения крупного эпического жанра — романы. Они не носили авантюрного, фантастического характера, свойственного рыцарскому эпосу. Это был роман сатирический, аллегорический.



Крупнейшим произведением городского сатирического эпоса является французский стихотворный «Роман о Лисе», создававшийся разными авторами в течение XII—XIII веков. По своему стилю и идейному содержанию «Роман о Лисе» очень близок к фавль. Он объединяет ряд небольших рассказов, эпизодов («ветвей»), связанных лишь фигурами главного героя — хитрого Лиса — и нескольких других персонажей. Так же, как и фавль, роман повествует о быте феодального общества, сатирически изображая в образах животных феодалов и духовенство.

Наиболее массовой формой словесного искусства Высокого средневековья стала драматургия. Возникнув в церковном храме, она скоро вышла на городскую площадь и там, слившись с народными зрелищными традициями, восходящими к карнавалу, дала начало основным жанрам средневековой драмы.

Одна из ранних форм средневековой драмы — **мистерия**. В мистерию, особенно в перерыве между действиями, вставлялись **интермедии** — короткие комические бытовые сценки, связанные с традициями народных игрниц.

Приближение к светскому театру сказывается также в новом жанре религиозной драмы — **миракле** (от франц. *miracle* — чудо), который оформляется на национальных европейских языках в XIII веке и получает особое распространение во Франции. Сюжеты мираклей уже заимствовались не из Библии, а из легенд о святых и Деве Марии, что допускало большие возможности для вторжения в театр светского мироощущения. Основными персонажами в миракле стали обыкновенные люди, в судьбу которых эпизодически вмешиваются святые, Богородица, чтобы совершить чудо. Примером может служить «Миракль о Теофиле», созданный французским поэтом Рютбефом (1261).

Жанром, также связанным с христианской идеологией, но уже лишенным «божественных» персонажей, является **моралите** (франц. *moralité*, от лат. *moralis* — нравственный). Этот жанр оформился в XV веке во Франции и Англии. Аллегорические персонажи моралите воплощают качества человеческого характера, добродетели и пороки: Смирение, Бескорыстие, Воздержание и противостоящие им Гордость, Зависть, Скупость и т. д. По мере развития жанра персонажи моралите приобретали черты реальных лиц, воплощали бытовые типы эпохи.

В XIV веке происходит становление светской комедийной драматургии. Особенно популярны были два комедийных жанра — **соги** (от франц. *sot* — дурак) — комическое обозрение, подхватившее традицию «праздника дураков» — городского карнавала, и **фарс**, выросший из комических интерме-

дий и религиозной драмы. Фарсы, по существу, представляют собой драматизированные фавль. Для них характерно было то же бытовое содержание и антифеодалная, антицерковная тенденция, в них выступают такие же бытовые типы эпохи: ловкий простолюдин, корыстолюбивый распутный монах, пройдоха-адвокат, лекарь-шарлатан, сварливая жена и т. д. Особенно известна анонимная фарсовая трилогия XV века «Адвокат Пателен» (или Патлен), пользовавшаяся огромной популярностью и в последующие века. Действие ее представляет пеструю вереницу хитроумных проделок, где каждый из героев стремится обмануть другого. Особенно примечателен образ самого адвоката Патлена, большого плута и мошенника, вносящего в свои плутни изрядную долю артистизма. Многие фразы из этой трилогии стали поговорками, и во французском языке даже появился глагол «*pateliner*» — «патленизировать», т. е. ловко и артистично обманывать глупцов.

Первые образцы городской лирики дали **ваганты** (от лат. *vagantes* — бродячие люди). Расцвет лирики вагантов относится к XII—XIII векам и связан с развитием школ и университетов. Вагантами издавна называли бродячих клириков, а с XII века это слово стало обозначать бродячих школяров и студентов университетов. Из этой среды и выходили авторы поэзии вагантов. На поэзию вагантов сильное влияние оказала древнеримская поэзия (свои стихи ваганты писали на латинском языке), но вместе с тем их творчество тесно связано с народной поэзией средневековья, с ее вольным, жизнерадостным духом.

Поэзия вагантов состоит главным образом из сатирических песен и песен, воспевающих земные радости — любовь, вино, веселые хороводы, весенние игры. Значительное место занимают у вагантов пародии на церковную службу, молитвы и литературу («Евангелие от марки серебра», «Всепянейшая литургия»). Творчество вагантов по преимуществу анонимно. Тем не менее можно назвать трех классиков вагантской лирики, чьи имена (или прозвища) были широко известны, чье творчество пользовалось большой популярностью и вызывало множество подражаний. Это французы Гугон Орлеанский по прозвищу Примас («Старейшина»), Вальтер Шатильонский и немецкий вагант по прозвищу Архипиита («Поэт поэтов»). Последнему принадлежит знаменитая «Исповедь», одно из популярнейших и характернейших для вагантской поэзии произведений. В этом стихотворении содержатся едва ли не самые известные строки из вагантской поэзии:

В кабаке возьми меня смерть, а не на ложе!  
Быть к вину близости мне всего дороже;  
Будет петь и ангелам веселее то же:  
Над великим пьяницей смилуйся, о Боже!

Преследование вагантов властями, а также развитие городской лирики на живых национальных языках и расширение ее содержания привели к тому, что в XIV веке латинская поэзия вагантов постепенно угасает.

Итак, в отличие от клерикальной и рыцарской литератур, городская литература обладала значительно большим динамизмом и широтой охвата действительности. Этим объясняется развитие в городской литературе разнообразных жанров, не отмеченных, как в куртуазной литературе, большим стилистическим и идеологическим единством. Многообразие и восприимчивость городской культуры к новым явлениям в жизни человека и общества на исходе средневековья привели к тому, что именно в ней возникли первые ростки Ренессанса.

Эпоха Возрождения (буквальный перевод с фр. *Renaissance*) в западноевропейской культуре представляет собой переход от средневековья к новому времени (сер. XV — кон. XVI в., в Италии — с XIV в.). Определение своей эпохи как возрождения античности возникло у итальянцев: в середине XIV века у Боккаччо, а в 1550 году этот термин ввел в общекультурный оборот Дж. Вазари, живописец и первый историограф итальянского искусства («Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих»). В конце XIV — начале XV века К. Салютати и Л. Бруни почерпнули у Цицерона слово «гуманизм» (лат. *humanitas* — здесь: человечество), подчеркивая этим понятием светский характер создаваемой ими культуры, ее устремленность к удовлетворению чисто земных, человеческих интересов. Эта новая культура стремилась освободиться из-под опеки церкви, она провозглашала свободу мысли и свободное развитие автономной человеческой личности, прославляла радости земного существования.

В отличие от античной космоцентрической (абсолютизирующей мироздание, космос) культуры и геоцентрической (ставящей в центр мироздания Бога) культуры средневековья культура эпохи Возрождения антропоцентрична<sup>1</sup>. Для гуманистов (так называют себя деятели Ренессанса) человек есть венец творения, он богоподобен. Возможности человеческой личности безграничны. Человек способен к беспредельному со-

<sup>1</sup> Современный словарь-справочник по литературе. С. 81.

вершенствованию своей природы, он сам творит свою судьбу. Свобода и самоценность, самодостаточность личности, безграничная вера в нее составляют суть гуманизма эпохи Возрождения.

Европейские гуманисты склонны были оценивать средневековье как период беспросветного варварства и невежества, последовавший вслед за гибелью блестящей цивилизации классической древности. Уже Ф. Петрарка говорил о «темных» средних веках и предшествовавшей им «светлой» античности. Гуманисты Возрождения ставят перед собой задачу воссоздать античную классику, в противовес широко бытующей «вульгарной» латыни восстановить латинский язык эпохи Вергилия и Горация, сравняться с античными авторами в художественном творчестве.

Радикально пересматриваются концепция, методы и роль искусства. Если средневековый художник творил в рамках освященной традиции, то теперь художник «самостоятельно определяет идеологическую и культурную направленность своего произведения. Искусство... приобретает интеллектуальный, или свободный, характер». Целью искусства становится «исследование человеческого разума, его способностей к познанию»<sup>1</sup>.

Связь искусства и науки составляет одну из характернейших особенностей культуры Возрождения. Провозгласив идею подражания искусства природе, художники искали опору в науках, нередко стимулируя их развитие. Эпоха Возрождения выдвигает универсальную личность, художника-ученого, наиболее полным воплощением которого стал Леонардо да Винчи. Интерес к реальным знаниям у ренессансных мыслителей органично сочетается с интересом к каббалистике и магии — к так называемым «тайным наукам», где поэтический вымысел и мистические «догадки» дополняли недостающие звенья целой и универсальной картины жизни. Легенда о докторе Фаусте, сложившаяся на исходе эпохи Возрождения, воплощает этот характерный образ ученого-чернокнижника с его неумемой жадной безграничных знаний.

Параллельно идее подражания искусства природе подспудно вызревает идея самоценности красоты, поэзии как чистого вымысла, независимости от морали. «Утверждается субъективная фантазия художника, почти не связанная с подража-

---

<sup>1</sup> *Арган Дж.* История итальянского искусства: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 198—199.

нием»<sup>1</sup>. Со временем само художественное творчество начинает рассматриваться вне канонов и античных авторитетов.

Признав разнообразие форм человеческого бытия, деятели Ренессанса обнаружили тяготение к сближению разных начал в художественном творчестве. Народная поэзия и восходящая к античности ученая поэзия переплетаются во всех выдающихся произведениях эпохи Возрождения. Возрожденческий универсализм позволяет выражать высокие гуманистические идеи в подлинно народных формах, делая эти идеи доступными самым широкому слою населения («Декамерон» Дж. Боккаччо, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Дон Кихот» М. Сервантеса, пьесы У. Шекспира). Широко используют художники Возрождения богатый и своеобразный язык средневекового карнавала. Как отмечает М. Бахтин, «не только художественная литература, но и ренессансные утопии, и само ренессансное мироощущение были глубоко проникнуты карнавальным мироощущением и часто облекались в его формы и символы»<sup>2</sup>.

**Карнавал**, ежегодный праздник перед Великим постом, представлял собой совокупность обрядо-зрелищных форм, организованных на смеховом начале и резко противопоставленных серьезным официальным культовым формам и церемониалам, как церковным, так и феодально-государственным. Карнавал воссоздавал подчеркнуто неофициальный, внегосударственный аспект мира, человека и человеческих отношений. Королем карнавала становился нищий или дурак, и ему воздавались королевские почести. Назначался карнавальный епископ, христианские святые подвергались кощунственному осквернению. По словам Бахтина, «карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений»<sup>3</sup>.

На карнавальной площади царил особый «вольный фамиллярный контакт» между людьми, которые в обычной жизни были разделены сословными, имущественными, возрастными и другими, обычно непреодолимыми, барьерами.

Мир карнавала строился как пародия на обычную, некарнавальную жизнь. Это «мир наизнанку», пронизанный особым

---

<sup>1</sup> Современный словарь-справочник по литературе. С. 82.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 17.

<sup>3</sup> Там же. С. 15.

«всенародным» карнавальным смехом, направленным «на все и на всех», смехом амбивалентным — одновременно отрицающим и утверждающим, сочетающим веселое ликование и ядовитую насмешку. **Амбивалентность** (двойственность) карнавального смеха позволяла увидеть мир в его постоянном становлении, незавершенности, в «веселой относительности господствующих правд и властей». Карнавальный смех помогал ренессансным художникам разрушить официальную картину эпохи и ее центральных событий, позволял взглянуть на них по-новому. Он стал для них формой «нового свободного и исторического сознания», проникнутого движением времени, грядущих благих перемен, связанных с утопическими надеждами на конечное торжество всенародного изобилия и справедливости.

Мощное стихийное жизнеутверждение, лежащее в основе ренессансного мировоззрения, сосредоточило внимание гуманистов на образе человека энергичного, стремящегося воздействовать на мир, реализовать себя в полной мере. Итальянские мыслители XIV—XV веков провозглашают индивидуализм как принцип жизни, как способ наиболее полной и плодотворной самореализации личности. И сама жизнь, овеянная духом авантюризма, выдвигает на авансцену личность яркую и страстную, способную до конца отстаивать свои позиции (Бенvenuto Челлини, Алессандро Фарнезе, Микеланджело Буонарроти, Козимо и Лоренцо Медичи). Это объясняет интерес ренессансных художников к характерам титаническим, мощным, полным свободомыслия и жизнелюбия. Добродушные гиганты Гаргантюа и Пантагрюэль, герои романа Рабле, воплощают представление французского гуманиста о подлинно положительном человеке, у которого жажда жизни соединяется с гуманистической жаждой знания, столь же неудержимой и естественной, как и его желание жить в мире, довольствии, здравии и веселии, обильно пить и есть.

Но на исходе Ренессанса индивидуализм обнаруживает свою обратную, трагическую сторону. Верность природе, следование естественным влечениям человеческой природы уже перестают быть достаточными критериями поведения и гарантиями человеческого счастья. Абсолютное самоутверждение личности оборачивается разгулом эгоистических страстей, освобождение от предрассудков подчас влечет за собой и полное небрежение нравственными нормами (герои Шекспира — Яго, Макбет, Ричард III). Трагедии К. Марло, современника Шекспира, объединены общей темой — порывом и поражением дерзающей и незаурядной личности, стремящейся к покорению мира, но неспо-

собной в конечном счете обуздать собственные страсти, обрести ту гармонию, без которой человек не знает счастья («Тамерлан Великий», 1588; «История доктора Фауста», 1588; «Мальтийский еврей», 1589). Человек оказывается существом двойственным, вечно приспособляющимся к обстоятельствам, а потому способным и бесконечно высоко вознестись, и бесконечно низко пасть (скептицизм «Опытов» М. Монтеня). Пессимистические ноты в оценке человека и эпохи звучат уже у Рабле (4-я и 5-я книги «Гаргантюа и Пантагрюэля»), кровавы финалы трагедий Шекспира, идеальные устремления Дон Кихота, соприкасаясь с реальной жизнью, порождают грустный комизм.

Мировоззренческий кризис позднего Возрождения особенно отчетливо выразился в **маньеризме** (от итал. *maniera* — прием, манера), стиле европейского искусства, возникшем в 30—40-е годы XVI века и просуществовавшем почти сто лет. Маньеристично творчество итальянского поэта XVI века Т. Тассо, последнего поэта уходящего Возрождения. Мотивы бренности жизни и силы зла, сомнения в возможностях разума и вместе с тем любовь к изысканным и пышным сравнениям, метафорам, изощренная игра образами, интерес к чудесному и неожиданному, — все это выводило создателя поэмы «Освобожденный Иерусалим» (1575) за пределы литературных традиций Ренессанса. Весьма ощутимо также маньеризм проявился в творчестве М. Сервантеса, К. Марло, позднего Шекспира.

В эпоху Возрождения европейские литературы переходят со средневековой латыни на национальные языки. Одновременно формируются и теоретически обосновываются литературные языки европейских наций (трактаты «Рассуждения в прозе о народном языке» итальянского гуманиста П. Вембо, 1525; «Защита и прославление французского языка» Ж. Дю Белле, 1549).

Литература Ренессанса дала миру величайших лириков. В Италии это Петрарка, который довел до совершенства разработанный уже его предшественниками жанр сонета, ставший отныне достоянием всех европейских литератур. Во Франции — П. Ронсар, глава «Плеяды», поэтической школы. Поэты «Плеяды» не только реформировали французский поэтический язык, но и обогатили французскую литературу новыми для нее жанрами, такими как ода, элегия, эклога, предложили оригинальную форму сонета, выйдя за пределы подражательного петраркизма. В жанре стихотворного эпоса наибольших успехов добились итальянские поэты, создавшие сказочную шутливую поэму, — М. Боярдо («Влюбленный Роланд», ко-

нец XV в.) и Л. Ариосто («Неистовый Роланд», 1616, продолжение поэмы Боярдо).

Развитие драматургии падает на самый конец Возрождения. В конце XVI — начале XVII века Англия дала блестящую плеяду драматургов, чье творчество представляло собой синтез восходящей к традициям античного театра «ученой драмы», средневекового и народного театров (Р. Грин, Т. Кид, Дж. Лили, К. Марло, Б. Джонсон). Венцом же английского ренессансного театра явилась драматургия У. Шекспира. В Испании расцвет национальной драмы связан с творчеством Лопе де Вега, создавшего более 2000 пьес и отразившего в своем творчестве всю общественную и умственную жизнь эпохи.

Хотя эпоха Возрождения продолжала культивировать прежде всего стихотворные жанры, уже в самом начале о себе заявляет проза. Боккаччо в «Декамероне» (1354) создал классический тип итальянской новеллы, получившей дальнейшую разработку у его многочисленных последователей как в Италии (Дж. Фьорентино, Ф. Саккетти, М. Банделло), так и в других европейских странах (Маргарита Наваррская, Б. Деспьер, М. Сервантес). В прозе написаны ренессансные утопии («Утопия» англичанина Т. Мора, 1516; «Город солнца» итальянца Т. Кампанеллы, 1602; «Новая Атлантида» англичанина Ф. Бэкона, 1627). Этот жанр родился из столкновения гуманистической мечты об идеальном государстве, населенном счастливыми и прекрасными людьми, и трезвого понимания невозможности существования подобного государства в современном мире (не случайно слово «утопия» означает на греч. «место, которого нет»). Роман Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (кн. 1—4, 1533—1552; кн. 5, 1564) и роман М. Сервантеса «Дон Кихот» (1605—1615) ознаменовали собой рождение новой прозы, литературного жанра романа нового времени.

Хронологические границы развития искусства Возрождения в разных странах не совсем совпадают. В силу исторических обстоятельств Возрождение в северных странах Европы запаздывает по сравнению с итальянским. В Италии уже творчество Данте на рубеже XIII—XIV веков возвещает Возрождение. В Германии, Нидерландах и Франции расцвет ренессансной литературы приходится на первую половину XVI века, в Англии, Испании и Португалии — на конец XVI — начало XVII века. Кроме того, искусство этих стран во многих отношениях отлично от итальянского. И все же искусство этой эпохи, при всем разнообразии национальных форм, обладает важнейшей общей чертой. Это — стремление правдиво отразить



реальность и человека в многообразных связях с этой реальностью, что составляет водораздел между Возрождением и средневековьем. Эту черту в XIX веке швейцарский историк, исследователь ренессансной культуры Я. Буркхардт определил как «открытие мира и человека».

### Глава III

## БАРОККО

**Барокко** — это идейное и культурное движение в ряде европейских стран, затронувшее разные сферы духовной жизни, а в искусстве сложившееся в особый художественный стиль, являющийся наряду с классицизмом одним из ведущих стилей XVII столетия.

Термин «барокко» был введен классицистами в XVIII веке для обозначения искусства грубого, безвкусного, «варварского» и первоначально связывался только с архитектурой, изобразительным искусством и музыкой. В литературоведении этот термин употребил в начале XX века немецкий ученый Г. Вельфлин, определив барокко как «живописный стиль». Происхождение термина неясно: его связывают с итальянским *barocco*, буквально — причудливый, странный, с португальским *regola barocca* — жемчужина неправильной формы и, наконец, с латинским *baroco* — обозначение одного из неправильных силлогизмов в схоластической логике.

Хотя барокко соотносят в первую очередь с XVII столетием, его хронологические рамки различны в зависимости от особенностей исторического развития разных стран. В Италии признаки барокко обнаруживаются уже с середины XVI века и существуют до конца XVII; с конца XVI почти до начала XIX века барокко в Испании воспринималось как национальный стиль; в Венгрии и славянских странах, включая Россию, барочный стиль обозначился к середине XVII века и дожил до второй половины XVIII века.

Истоки барокко исследователи связывают с маньеризмом, подчас даже не проводя резкой грани между этими двумя стилями.

Барокко однако же не сводится только к проблеме стиля. Считается возможным говорить об особом барочном мироощущении, о «человеке барокко», о проникновении барокко в сферу науки, философии, быта. В художественном и идейном плане

барокко также включает в себя самые разные тенденции и течения. Контрреформация культивировала барокко, создавая пышные, грандиозные храмы и развивая стилистически изощренную риторическую проповедь и насыщенную аллегориями школьную драму. Но барокко получило широкое распространение также и в протестантских (Германия, Англия, Нидерланды), и в православных странах. Наряду с придворно-аристократическим барокко и его вариациями (испанский **гонгоризм**, итальянский **маринизм**, **прециозная литература** во Франции, «**метафизическая школа**» в Англии<sup>1</sup>, творчество русских поэтов-силлабиков С. Полоцкого и С. Медведева), существовало барокко бюргерское, выражавшее настроения широких народных масс (романы немца Г. Гриммельсгаузена, француза Ш. Сореля, испанские плутовские романы).

Барокко отражает кризисное состояние эпохи. Религиозные войны во Франции 1560—1590 годов, Тридцатилетняя война в Германии и другие драматические события, взбудоражившие всю Европу, не имели ничего общего с ожиданиями ренессансных гуманистов, с их идеалом свободного и гармонически развитого человека, способного создать гармоничное общество.

Мир предстает перед художниками барокко лишенным устойчивости, мир находится в состоянии постоянных перемен, и уловить закономерность этих перемен невозможно. Для произведений барокко характерны темы непостоянства счастья, шаткости жизненных ценностей, всепобеждающего рока и случая. Восторженное преклонение перед человеком и его возможностями, свойственное гуманистам Ренессанса, сменяется подчеркиванием двойственности, непоследовательности и испорченности человеческой природы. Между видимостью и сущностью вещей существует вопиющее несоответствие, отсюда ощущение «разорванности» бытия, противоречия между телесным и духовным, острое осознание чувственной красоты мира и одновременно скоротечности человеческой жизни. «*Memento mori*» (помни о смерти) — лейтмотив барочного мироощущения.

---

<sup>1</sup> Такие течения в барокко, как гонгоризм и маринизм, названы по именам зачинателей этого стиля в Испании и Италии — поэтов Л. Гонгоры и Дж. Марино; прециозная литература (В. Вуатюр, Г. де Бальзак, М. де Сюдери, Менаж) получила свое название от франц. *precieux* — драгоценный, изысканный, жеманный; понятие «метафизический» применялось к поэзии английских поэтов Дж. Донна, Дж. и Э. Хербертов, Дж. Кливленда и др. в значении «высprenный», «мудреный», «заумный».

Важнейшие теоретические труды барокко — «Обиходный оракул, или Искусство осторожности» (1647) испанца Б. Грасиана и «Подзорная труба Аристотеля» (1655) итальянца Э. Тезауро. В своих трактатах они развивают учение о «быстром разуме» — творческой интуиции, способной проникнуть в сущность отдаленнейших предметов и явлений. Основу «быстрого разума» составляет метафора, связывающая силой творческого остроумия предметы и идеи, как будто несовместимые, и достигающая тем самым самым эффекта неожиданности. «Быстрый разум» уподобляется Тезауро творческой способности Бога. Подобно Богу, художники создают образы и миры: «Из несуществующего они творят существующее, из неведущего — бытующее, и вот лев становится человеком, орел — городом. Они сливают женщину с обличем рыбы и создают сирену, как символ ласкательства, соединяют туловище козы со змеей и образуют химеру — иероглиф, обозначающий безумие». Но и сам Бог, «остроумный оратор», создает мир метафор, иносказаний и «кончетто» (остроумных замыслов), и лишь посвященный может постичь тайны природы, расшифровав эти символы и метафоры<sup>1</sup>.

Барочные писатели стремились раскрепостить воображение читателя, поразить и ошеломить его. В психологическом плане это проявляется в повышенной эмоциональности, граничащей с экзальтированностью, в экспрессивности и патетике. На уровне стиля барокко тяготеет к пышной образности, декоративности и метафоричности, переходящей в иносказание, аллегорию, эмблематику. Тяга барокко к динамике и игре контрастами создает мир подвижный и живописный, мир, где причудливо смешиваются комическое и трагическое, отвлеченная символика и натуралистическая конкретность, призывы к аскетизму и безудержный гедонизм.

При всей склонности к мистицизму в барокко сильно рационалистическое начало. Каким бы ни был вычурным язык барочного писателя, самые изысканные и изощренные метафоры строятся по жестким рационалистическим схемам, почерпнутым в сфере формальной логики. Тяга к мистике также не делает барочный стиль иррационалистичным. Вслед за неостойками, чья философия получила распространение в XVII веке, писатели барокко выдвигают идею внутренней независимости личности, признают разум силой, способной помочь человеку

---

<sup>1</sup> Голенищев-Кутузов И. Н. Барокко и его теоретики // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 143.

противостоять фатальному злу и, в конечном счете, возвыситься над порочными страстями.

Не христианское решенье, —  
Сказать, что нет для нас пути,  
Его безжалостность исправить.  
Есть путь; и мудрый над судьбою  
Способен одержать победу...  
(П. Кальдерон, «Жизнь есть сон»)

Пытаясь запечатлеть парадоксальность жизни, художники барокко стремятся создать сложные, подчас зашифрованные художественные формы. Так, крупнейший представитель испанского барокко Л. Гонгора считал, что искусство должно служить немногим избранным. Средством создания «ученой поэзии» Гонгора избрал «темный стиль» — **культизм** (от лат. *cultus* — возделывать, преображать). По мнению Гонгоры, некоторая неясность выражений побуждает читателя к размышлению, активному сотрудничеству с поэтом. При этом, чтобы достичь успеха, читатель должен обладать серьезным интеллектуальным потенциалом. И Гонгора сознательно зашифровывает свои поэтические тексты, прибегая к искусственно усложненному синтаксису, используя множество неологизмов, перегружая произведения сложными метафорами и перифразами. В его «Сказании о Полифеме» пещера Полифема названа «ужасающим зевком земли», скала, закрывающая вход в нее, — «кляпом во рту» у пещеры, о своем росте великан Полифем говорит: «Когда я сижу, моя сильная рука не прощает высокой пальме сладкие плоды» (т. е. я так высок, что могу их сорвать сидя).

Барочная литература живописна (не случайно поэзию барокко называют «говорящей живописью»). Подобный стиль позволяет выявить наиболее эффектные, пусть и не главные, свойства предмета, увидеть в обыденном непривычное. П. Кальдерон называет птицу «перистым цветком», «порхающим букетом», ручей — «серебристой змеей», в «звере с пятнистым мехом» поэт прежде всего видит «разрисованный узор, как символ звезд, рожденный кистью» (монолог Сихизмундо из драмы «Жизнь есть сон»). Гонгора в сонете «Пока руно волос твоих течет...», превознося красоту женщины, сравнивает ее волосы с золотом, шею — с хрусталем, «соцветье губ» — с гвоздикой и завершает сонет типично барочной антитезой:

Спеши изведать наслажденье в силе,  
Сокрытой в коже, в локоне, в устах,  
Пока букет твоих гвоздик и лилий

Не только сам бесславно не зачах,  
Но годы и тебя не обратили  
В золу и землю, в пепел, дым и прах.

Барочная проза представлена в европейской литературе в первую очередь плутовским романом или романом-пикареской (от исп. *picaro* — плут), который находится на другом, демократическом полюсе барокко. В центре пикарески герой-плут, существующий вне сословий. Он свободно перемещается в географическом и социальном пространстве, что давало возможность писателю представить жизнь в ее различных социальных срезах.

Образец барочного романа — «История жизни пройдохи по имени Паблос, примера бродяг и зеркала мошенников» Ф. Кеведо-и-Вильегаса (1625). Сын мошенника-брадобрея и сводни, Паблос не имеет врожденных склонностей к пороку, но с детства вокруг себя видит только плутни и обман. Паблос пытается избежать судьбы своих родителей, но бессознательно, незаметно для себя он вступает именно на отцовский путь, предварительно испробовав разные пути к спасению. Он встречает разных людей и каждый раз убеждается, что они не те, за кого себя выдают. Шрамы хвастливого воина оказываются не знаками подвигов, а следствием дурной болезни и драки на ножах. Святой отшельник оборачивается карточным шулером, а изысканный плащ родовитого кастильского дворянина прикрывает голое тело и панталоны, которые держатся на одном шнурке.

Кеведо-романист создает иллюзорный и призрачный мир, где все фальшь и обман, все — подделка. В романе царствуют саркастическая ирония и гротеск, нарушающие привычные представления, сближающие несовместимые друг с другом предметы (мир как страшное гротескное сновидение).

Стиль Кеведо — **концептизм** (лат. *conceptus* — мысль). Если цель культистов — создание прекрасного и совершенного мира искусства, противопоставленного несовершенной реальности, то концептисты сознательно не выходят за пределы этой реальности, их стиль есть следствие эмоционального восприятия хаотично-мозаичной, беспорядочной картины жизни. Характерные приемы концептистов — игра слов и каламбур, пародийное разрушение словесных штампов и т. п. Особенно ярко концептизм Кеведо раскрывается в третьей главе его романа, в описании монаха Кабры, «олицетворения сугубой скaredности и нищенства»: «Глаза его были вдавлены чуть не до затылка, так что смотрел он на вас как будто из бочки; столь

глубоко упрятаны и темны были они, что годились быть лавками в торговых рядах. Нос его навевал воспоминания отчасти о Риме, отчасти о Франции, был он весь изъеден нарывами — скорее от простуды, нежели от пороков, ибо последние требуют затрат. Щеки его были украшены бороδοю, выцветшей от страха перед находившимся по соседству ртом, который, казалось, грозился съесть ее от великого голода» и т. д.

Влияние поэтики барочного романа принципиально для развития европейской литературы нового времени: его персонажи, и в первую очередь его главный герой — пикаро, изображаются в процессе формирования под воздействием окружающей среды. Признание роли обстоятельств в становлении характера — едва ли не самое важное открытие литературы XVII века.

Не менее значительны открытия барокко в области поэзии: метафоризм барокко, расширяя семантические связи, продемонстрировал новые возможности поэтического слова, неизвестные художникам Ренессанса, и тем самым подготовил почву для дальнейшего развития поэзии XVII—XIX веков.

В Россию барокко пришло из Польши через украинско-белорусское посредничество. Ренессанса в России не было, и это поставило русское барокко в иное отношение к средневековью, чем в европейских странах: русское барокко не возвратилось, как европейское, к средневековым традициям, а подхватило эти традиции (витиеватость и декоративность стиля, любовь к формальным ухищрениям, увлечение контрастами и вычурными сравнениями, аллегоризм и эмблематика, идея «суеты сует» всего сущего, склонность к энциклопедизму и т. д.)<sup>1</sup>. Барокко в России также взяло на себя многие функции Ренессанса, ускорив процесс становления «новой» литературы. Барокко привило русской литературе ранее неизвестные ей жанры и виды художественного творчества — поэзию (силлабическое стихотворство) и драматургию (школьная драма).

Барокко в России выступило в роли Ренессанса и поэтому приобрело жизнеутверждающий и просветительский характер, в нем уже не было места мистико-пессимистическим настроениям. Более того, именно в рамках барокко идет процесс секуляризации русской литературы — освобождение ее из-под опеки церкви.

---

<sup>1</sup> Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили // Лихачев Д. С. Избр. работы: В 3 т. Т. 1. С. 246.

Крупнейший представитель русского барокко С. Полоцкий. Его книги: «Гусли доброгласная», «Орел Российский», «Рифмологион», «Вертоград многоцветный» — являются собой «целое словесно-архитектурное сооружение» (И. Еремин) и напоминают энциклопедические словари. Поэт стремится к всеохватности: его интересуют и самые общие темы — «купечество», закон, любовь к подданным, труд, воздержание и т. д. — и конкретные — различные звери, рыбы, гады, птицы, деревья, драгоценные камни и пр. В виршах С. Полоцкого трактуются исторические личности и исторические явления, описываются дворцы и церкви. Современные события служат поэту поводом поговорить о событиях мировой истории (например, когда С. Полоцкий захотел восславить деревянный дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском, он не преминул вспомнить и подробно рассказать о семи чудесах света). По определению Д. Лихачева, поэзия Полоцкого сообщает сведения и учит морали: «Это поэзия «педагогическая». Искусство лишь стилистически организует сообщаемые сведения. Оно превращает стихи в орнамент, пестрый, веселый и замысловатый. <...> Орнамент курчавится по поверхности, не столько выражает существо предмета, сколько украшает его»<sup>1</sup>.

Выполняя просветительскую функцию, а также будучи связанным в лице своих крупнейших представителей (С. Полоцкого, С. Медведева, К. Истомина) с абсолютизмом, русское барокко было «придворным» явлением, что показательно для классицизма. «Следовательно, русское барокко облегчало и в этом отношении переход от древней литературы к новой, имело «буферное» значение»<sup>2</sup>. Это объясняет и отсутствие четкой границы между русским барокко и классицизмом, и даже сосуществование этих двух стилей в рамках одной художественной системы (придворные оды Ломоносова).

К середине XVIII века барокко в его аристократически-придворном варианте трансформируется в стиль **рококо** (франц. *rococo*, от *rocaille* — мелкие камушки, ракушки). Это искусство беззаботного эпикурейства, где вольнодумство сочетается с фривольностью, остроумие и парадоксальность — с крайней утонченностью и блистательной художественностью. Рококо складывается под сильнейшим влиянием аристократии, от

---

<sup>1</sup> Лихачев Д. С. XVII век в русской литературе // XVII век в мировом литературном развитии. С. 323.

<sup>2</sup> Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Т. 1. С. 250.

этого искусства требуют прежде всего «приятного». «Трогать и нравиться» (аббат Дюбо) становится главным требованием, предъявляемым к поэзии и живописи. И все же не стоит видеть в рококо только легкомысленный гедонизм. В его насмешливом скептицизме, в демонстративном неприятии академических традиций и всякого рода норм отразилось кризисное состояние эпохи. Отрицание пафоса и героики, которые в европейском и, прежде всего, во французском искусстве уже повсеместно вырождались в фальшивые формулы, способствовало формированию нового искусства — камерного и интимного, обращенного к личности частного человека. Через рококо «искусство сближалось с бытом, его мерой становилась уже не героическая исключительность, а обычная человеческая норма»<sup>1</sup>.

В литературе рококо, тяготеющей к малым жанрам, получила развитие **анакреонтика**, галантная лирика, различные виды «легкой поэзии» (послания, экспромты, элегии). Среди французских писателей яркими представителями этого стиля были комедиограф П. Мариво и лирик Э. Парни. В России черты рококо проявляются в анакреонтике М. Ломоносова и Г. Державина, в стихотворной повести «Душенька» И. Богдановича, заметно ощутимы они и в поэтике К. Батюшкова, раннего А. Пушкина, хотя широкого распространения в русской поэзии принципы рококо не получили.

## Глава IV КЛАССИЦИЗМ

**Классицизм** (от лат. *classicus* — образцовый), как и барокко, оказался явлением общеевропейского масштаба. Поэтика классицизма начала складываться в эпоху позднего Возрождения в Италии. В преддверии классицизма стоит трагедия итальянского драматурга Дж. Трессино «Софонисба» (1515), написанная в подражание античным трагикам. В ней наметились черты, ставшие в дальнейшем характерными для классицистической драматургии — логически выстроенный сюжет, опора на слово, а не на сценическое действие, рационалистичность и надындивидуальный характер действующих лиц. Значительное влияние на формирование классицизма в европейских странах

---

<sup>1</sup> Кантор А. М., Кожина Е. Ф., Лившиц Н. А. и др. Искусство XVIII века. М., 1977. С. 84.



оказала «Поэтика» (1561) итальянца Ю. Ц. Скалигера, удачно предвосхитившего вкус будущего века, века логики и разума. И все же становление классицизма растянулось на целое столетие, и как целостная художественная система классицизм сложился первоначально во Франции к середине XVII века.

Развитие классицизма во Франции тесно связано с установлением и расцветом централизованной королевской власти (абсолютной монархии). Единодержавная государственность ограничивала права своевольной феодальной аристократии, стремилась законодательно определить и регламентировать отношения между личностью и государством, четко разграничить сферы частной и личной жизни. Дух регламентации и дисциплины распространяется и на сферу литературы и искусства, обуславливая их содержательный аспект и формальные признаки. С целью контроля над литературной жизнью по инициативе первого министра кардинала Ришелье была создана Французская академия, да и сам кардинал неоднократно вмешивался в литературные споры 1630-х годов.

Каноны классицизма складывались в острой полемике с прециозной литературой, а также с испанскими драматургами (Лопе де Вега, Тирсо де Молина). Последний осмеял, в частности, требование единства времени. («Что же касается ваших 24 часов, то что может быть нелепее, чтобы любовь, начавшись с середины дня, кончалась бы к вечеру свадьбой!») Продолжая определенные традиции Возрождения (преклонение перед античностью, вера в разум, идеал гармонии и меры), классицизм являлся Ренессансу и своеобразной антитезой, что роднило его, при всем их глубоком различии, с барокко.

Гуманисты Возрождения видели высшую ценность в свободно проявляющей себя естественной природе человека. Их герой — гармоническая личность, освободившаяся от власти сословной корпорации и безудержная в своем индивидуализме. Гуманистам XVII века — основоположникам классицизма — в силу исторического европейского опыта страсти представлялись силой разрушительной, анархической, порожденной эгоизмом. В оценке человека теперь получают приоритет нравственные нормы (добродетели). Основным содержанием творчества в классицизме становятся противоречия между естественной природой человека и гражданским долгом, между его страстями и разумом, порождавшие трагические конфликты.

Цель искусства классицисты видели в познании истины, которая выступает для них как идеал прекрасного. Классицисты выдвигают метод его достижения, основываясь на трех

центральных категориях своей эстетики: разуме, образце и вкусе (эти же понятия стали и объективными критериями художественности). Чтобы создать великое произведение, по мнению классицистов, необходимо следовать велениям разума, опираясь на «образцовые», т. е. классические, произведения древности (античности) и руководствуясь правилами хорошего вкуса («хороший вкус» — верховный судья «прекрасного»). Таким образом, классицисты вносят в художественное творчество элементы научной деятельности<sup>1</sup>.

Принципы классицистической поэтики и эстетики обусловлены системой философских взглядов эпохи, в основе которых лежит рационализм Декарта. Для него разум является высшим критерием истинности. Рационально-аналитическим путем можно проникнуть в идеальную сущность и назначение любого предмета или явления, постигнуть вечные и неизменные законы, лежащие в основе миропорядка, а значит, и в основе художественного творчества.

Рационализм способствовал преодолению религиозных предрассудков и средневековой схоластики, но в нем была и своя слабая сторона. Мир в этой философской системе рассматривался с метафизических<sup>2</sup> позиций — как неизменный и неподвижный.

Такая концепция убеждала классицистов в том, что эстетический идеал вечен и во все времена неизменен, но с наибольшей полнотой и совершенством он воплотился в искусстве античности. Для того чтобы воспроизвести этот идеал, необходимо обратиться к античному искусству и досконально изучить его правила и законы. При этом, соответственно политическим идеалам XVII века, особое внимание привлекало искусство императорского Рима (эпоха сосредоточения власти в руках одного человека — императора), поэзия «золотого века» — творчество Вергилия, Овидия, Горация. На «Послание Пизонам» Горация, помимо «Поэтики» Аристотеля, опирался Н. Буало в своем стихотворном трактате «Поэтическое искусство» (1674), сводя вместе и обобщая теоретические принципы классицизма.

---

<sup>1</sup> Классицизм (Анализ значений литературоведческого термина) // Практические занятия по зарубежной литературе / Под ред. Н. П. Михальской и Б. И. Пуришева. М., 1981. С. 78.

<sup>2</sup> *Метафизика* — противоположный диалектике философский метод, рассматривающий явления «по отдельности», в их неизменности и независимости друг от друга, вне противоречий как источника их развития.

ма, подытоживая художественную практику своих предшественников и современников.

Пытаясь воссоздать мир античности («облагороженной» и «исправленной»), классицисты заимствуют у нее всего лишь «одежды». Хотя Буало, обращаясь к писателям-современникам, пишет:

И нравы стран и лет вам нужно изучать.  
Ведь климат на людей не может не влиять.  
Но бойтесь пропитать в безвкусице вульгарной  
Французским духом Рим... —

это не больше чем декларация. В литературной практике классицизма под именами античных героев скрываются люди XVII—XVIII веков, а античные сюжеты обнаруживают постановку прежде всего самых острых проблем современности. Классицизм в своей основе принципиально антиисторичен, так как руководствуется «вечными и неизменными» законами разума.

Классицисты провозглашают принцип подражания природе, но при этом отнюдь не стремятся воспроизводить действительность во всей ее полноте. Их интересует не то, что есть, а то, что должно быть согласно представлениям их разума. Все не соответствующее образцу и «хорошему вкусу» изгоняется из искусства, объявляется «неприличным». В тех случаях, когда необходимо воспроизвести безобразное, оно эстетически преображается:

В искусстве воплотясь, и чудище и гад  
Нам все же радуют настороженный взгляд:  
Нам кисть художника являет превращенье  
Предметов мерзостных в предметы восхищенья...  
(Н. Буало, «Поэтическое искусство»)

Другая узловая проблема классицистической поэтики — проблема правды и правдоподобия. Должен ли писатель изображать исключительные явления, невероятные, из ряда вон выходящие, однако зафиксированные историей («правду»), или создавать образы и ситуации вымышленные, но соответствующие логике вещей и требованиям разума (т. е. «правдоподобные»)? Буало отдает предпочтение второй группе явлений:

Невероятным нас не мучьте, ум тревожа:  
И правда иногда на правду не похожа.  
Чудесным вздором я не буду восхищен:  
Ум не волнует то, чему не верит он.

Концепция правдоподобия лежит и в основе классицистического характера: трагический герой не может быть «мелок и ничтожен»,

Но все ж без слабостей его характер ложен.  
Ахилл пленяет нас горячностью своей,  
Но если плачет он — его люблю сильней.  
Ведь в этих мелочах природа оживает,  
И правдой разум наш картина поражает.  
(Н. Буало, «Поэтическое искусство»)

Буало близка позиция Ж. Расина, который, опираясь на «Поэтику» Аристотеля, в предисловии к трагедии «Андромаха» писал о своих героях, что «им надлежит быть средними людьми по своим душевным качествам, иначе говоря, обладать добродетелью, но быть подверженными слабостям, и несчастья должны на них обрушиваться вследствие некоей ошибки, способной вызвать к ним жалость, а не отвращение».

Не все классицисты разделяли эту концепцию. Зачинатель французской классицистической трагедии П. Корнель тяготел к созданию характеров исключительных. Его герои не исторгают у зрителей слез, но вызывают бесспорное восхищение своей стойкостью и героизмом. В предисловии к своей трагедии «Никомед» Корнель заявлял: «Нежность и страсти, которые должны быть душою трагедии, здесь не имеют места: здесь царит только героическое величие, бросающее на свои горести исполненный такого презрения взгляд, что это не позволяет им исторгнуть из сердца героя ни одной жалобы. Оно сталкивается с коварной политикой и противопоставляет ей только благородное благоразумие, шествуя с открытым забралом, оно без содрогания предвидит опасность и не ждет ни от кого помощи, кроме как от своей доблести и любви...» Корнель мотивирует убедительность создаваемых им образов понятием жизненной истины и исторической достоверности: «История, предоставившая мне возможность явить наивысшую степень этого величия, взята мною у Юстина<sup>1</sup>».

Культ разума у классицистов определяет и принципы создания характера — одной из центральных эстетических категорий классицизма. Для классицистов характер не предполагает совокупность индивидуальных черт конкретной личности, а воплощает некий общеродовой и вместе с тем вечный склад человеческой природы и психологии. Только в аспекте вечного, неиз-

---

<sup>1</sup> *Юстин* — римский историк II века н. э.

менного и общечеловеческого характер становится объектом художественного исследования классицистического искусства.

Вслед за теоретиками античности — Аристотелем и Горацием — Буало полагал, что «искусство» должно сохранить «для каждого его особенные чувства». Эти «особенные чувства» и определяют психологический склад человека, делая одного пошлым франтом, другого — скупцом, третьего — расточителем и т. д. Характер, таким образом, сводился к одной доминантной черте. Еще Пушкин заметил, что у Мольера лицемер Тартюф даже «спрашивает стакан воды, лицемеря», а скупец Гарпагон «скуп и только». Нет смысла искать в них большего психологического наполнения. Когда Гарпагон объясняется со своей возлюбленной, он ведет себя как скупец, и со своими детьми он ведет себя как скупец. «Краска одна, но она накладывается все гуще и гуще и, наконец, доводит образ до житейского, психологического неправдоподобия»<sup>1</sup>. Такой принцип типизации приводил к резкому разделению героев на положительных, добродетельных и отрицательных, порочных.

Характеры персонажей трагедий также определяются какой-то одной ведущей чертой. Однолинейность героев Корнеля подчеркивает их цельность, которая обосновывает «ядро» их характера. Сложнее у Расина: страсть, определяющая характер его персонажей, сама по себе противоречива (обычно это любовь). В исчерпывании всей гаммы психологических оттенков страсти и состоит метод расиновской характеристики — метод, как и у Корнеля, глубоко рационалистический.

Воплощая в характере черты общеродовые, «вечные», художник-классицист и сам стремился говорить не от своего особенного, неповторимо индивидуального «я», а с позиций человека государственного. Вот почему в классицизме преобладают «объективные» жанры — прежде всего драматические, а среди лирических жанров преобладают те, где обязательна установка на внеличное, общезначимое (ода, сатира, басня).

Нормативность и рационалистичность классицистической эстетики проявляются и в строгой иерархии жанров. Есть жанры «высокие» — трагедия, эпопея, ода. Их сфера — государственная жизнь, исторические события, мифология; их герои — монархи, полководцы, исторические и мифологические персонажи. Такой выбор трагических героев определялся не столько вкусами и влиянием двора, сколько мерой моральной ответственности тех людей, которым доверены судьбы государства.

---

<sup>1</sup> *Гриб В. Р.* Мольер // Гриб В. Р. Избранные работы. М., 1956. С. 372.

«Высоким» жанрам противопоставлены жанры «низкие» — комедия, сатира, басня, — обращенные в сферу частной повседневной жизни дворян и горожан. Промежуточное место отведено «средним» жанрам — элегии, идиллии, посланию, сонету, песне. Изображающие внутренний мир отдельного человека, эти жанры в период расцвета классицистической литературы, проникнутой высокими гражданственными идеалами, не заняли сколько-нибудь заметного места в литературном процессе. Время этих жанров придет позже: они окажут существенное влияние на развитие литературы в эпоху кризиса классицизма.

Проза, особенно художественная, ценится классицистами гораздо ниже, чем поэзия. «Любите ж мысль в стихах», — восклицает Буало в начале своего трактата и «возводит на Парнас» только стихотворные жанры. Распространение получают те прозаические жанры, которые, прежде всего, имеют информационный характер — проповеди, мемуары, письма. Вместе с тем научная, философская и эпистолярная проза, становясь в эпоху культа науки всеобщим достоянием, обретает черты подлинно литературного произведения и имеет уже ценность не только научную или историческую, но и эстетическую («Письма провинциала» и «Мысли» Б. Паскаля, «Максимы, или Моральные размышления» Ф. де Ларошфуко, «Характеры» Ж. де Лабрюйера и др.).

Каждый жанр в классицизме имеет строгие границы и четкие формальные признаки. Не допускается никакого смешения возвышенного и низменного, трагического и комического, героического и обыденного: что позволено в сатире, то исключено в трагедии, что хорошо в комедии, то недопустимо в эпосе. Здесь царит «своеобразный закон единства стиля» (Г. Гуковский) — каждая жанровая единица имеет свой жесткий формально-стилевой канон. Смешанные жанры, например, очень популярная в первой половине XVII века трагикомедия, вытесняются за пределы «настоящей литературы». «Отныне только вся система жанров способна выразить многообразие жизни»<sup>1</sup>.

Рационалистический подход определил также и отношение к поэтической форме:

Учитесь мыслить вы, затем уже писать.  
Идет за мыслью речь; яснее иль темнее  
И фраза строится по образцу идеи;  
Что ясно понято, то четко прозвучит,  
И слово точное немедля набежит.  
(Н. Буало, «Поэтическое искусство»)

---

<sup>1</sup> Классицизм (Анализ значений литературоведческого термина). С. 81.

Каждое произведение должно быть строго продумано, композиция — логически выстроена, отдельные части — соразмерны и нерасторжимы, стиль — ясен до прозрачности, язык — лаконичен и точен. Понятие меры, пропорции, симметрии присуще не только литературе, но и всей художественной культуре классицизма — архитектуре, живописи, садово-парковому искусству. Как научное, так и художественное мышление эпохи имеет ярко выраженный математический характер.

В архитектуре тон начинают задавать общественные здания, выражающие идею государственности. Основой планировочных схем служат правильные геометрические фигуры (квадрат, треугольник, круг). Архитекторы-классицисты овладевают построением огромного комплекса, слагающегося из дворца и парка. Им становятся подвластны развернутые, математически выверенные композиции. Во Франции новые тенденции впервые во всей полноте были воплощены в грандиозном ансамбле Версаля (1661—1689, архитекторы Л. Лео, А. Ленотр, Ж. Ардуэн-Мансар и др.).

Ясностью, логичностью, композиционной стройностью отличаются и живописные полотна классицистов. Н. Пуссен — создатель и глава французского классицизма в живописи — выбирал сюжеты, которые давали уму пищу для размышлений, воспитывали в человеке добродетель и учили его мудрости. Эти сюжеты он находил в первую очередь в античной мифологии и легендарной истории Рима. Изображению «героических и необычных действий» посвящены его картины «Смерть Германика» (1627), «Взятие Иерусалима» (1628), «Похищение сабинянок» (1633). Композиция этих картин строго упорядоченна, она напоминает композицию античных барельефов (действующие лица расположены в неглубоком пространстве, расчлененном на ряд планов). Пуссен почти по-скульптурному четко рисует объемы фигур, тщательно выверяет их анатомическое строение, укладывает их одежды в классические складки. Той же строгой гармонии подчинено и распределение цветов в картине.

Строгие законы царили и в словесном искусстве. Особо жестко эти законы устанавливались для высоких жанров, облеченных в обязательную стихотворную форму. Так, трагедию, как и эпос, обязательно следовало излагать величественным александрийским стихом. Сюжет трагедии, исторический или мифологический, брался из античных времен и был обычно известен зрителю (позже классицисты стали черпать материал для своих

трагедий из восточной истории, а русские классицисты предпочитали сюжеты из собственной национальной истории). Известность сюжета настраивала зрителя не на восприятие сложной и запутанной интриги, а на анализ душевных переживаний и противоположных устремлений героев. По определению Г. А. Гукковского, «классическая трагедия — не драма действия, а драма разговоров; поэта-классика интересуют не факты, а анализ, непосредственно формируемый в слове»<sup>1</sup>.

Законы формальной логики определяли строение драматических жанров, прежде всего трагедии, которая должна была состоять из пяти актов. Комедии могли быть и трехактными (в XVIII веке появляются одноактные комедии), но ни в коем случае четырех- или двухактными. В непререкаемый закон возвели классицисты для драматических жанров и принцип трех единств — места, действия и времени, сформулированный еще в трактатах Дж. Триссино и Ю. Скалигера, опиравшихся на «Поэтику» Аристотеля. Согласно правилу единства места, все действие пьесы должно происходить в одном месте — дворце, доме или даже комнате. Единство времени требовало, чтобы все действие пьесы укладывалось не более чем в сутки, и чем больше оно соответствовало времени представления — трем часам, — тем было лучше. Наконец, единство действия предполагало, что события, изображенные в пьесе, должны иметь свое начало, развитие и конец. Кроме того, в пьесе не должно быть «лишних» эпизодов или действующих лиц, не имеющих прямого отношения к развитию основного сюжета. Иначе, считали теоретики классицизма, пестрота впечатлений мешала зрителю воспринимать «разумную основу» жизни.

Требование трех единств в корне изменило структуру драмы, так как заставило драматургов изображать не всю систему событий (как это было, например, в средневековой мистерии), а только эпизод, завершающий то или иное событие. Сами события «выносились за сцену» и могли охватывать большой промежуток времени, но они носили ретроспективный характер, и о них зритель узнавал из монологов и диалогов действующих лиц.

Вначале три единства не носили формального характера. Лежащий в их основе принцип правдоподобия, фундаментальный принцип классицизма, сложился в борьбе с традициями средневекового театра, с его пьесами, действие которых порой растягивалось на несколько дней, охватывая сотни исполните-

---

<sup>1</sup> Гукковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939. С. 123.



лей, а сюжет был переполнен всякого рода чудесами и наивными натуралистическими эффектами. Но, возводя принцип трех единств в незыблемое правило, классицисты не учитывали особенностей субъективного восприятия искусства, допускающего художественную иллюзию, нетождественность художественного образа воспроизводимому объекту. Романтики, открывшие «субъективность» зрителя, начнут штурм классицистического театра с ниспровержения правила трех единств.

Особый интерес со стороны писателей и теоретиков классицизма вызывал жанр **эпопеи**, или **героической поэмы**, который Буало ставил даже выше трагедии. Только в эпосе, по мнению Буало, поэт «себе обрел простор/Высокой выдумкой пленять наш ум и взор». Поэтов-классицистов в эпосе привлекает и особая героическая тематика, основанная на важнейших событиях прошлого, и герои, исключительные по своим качествам, и манера повествования о событиях, которую Буало сформулировал следующим образом:

Пусть будет ваш рассказ подвижен, ясен, сжат,  
А в описаниях и пышен и богат.

Как и в трагедии, в эпопее важна морально-дидактическая установка. Изображая героические времена, эпопея, по мнению В. Тредиаковского, подает «твердое наставление человеческому роду, научая сей любить добродетель» («Предъизъяснение об ироической поэме», 1766).

В художественной структуре эпоса Буало отводит вымыслу определяющую роль («В основу миф кладя, он вымыслом живет...»). Отношение к античной и христианской мифологии у Буало последовательно рационалистично — античный миф привлекает его прозрачностью аллегории, не противоречащей разуму. Христианские же чудеса не могут быть предметом эстетического воплощения, более того, по мнению Буало, их использование в поэзии может скомпрометировать религиозные догмы («Христовы таинства не служат для забавы»). В характеристике эпопеи Буало опирается на античный эпос, прежде всего «Энеиду» Вергилия.

Критикуя «христианскую эпопею» Т. Тассо («Освобожденный Иерусалим»), Буало выступает и против национальной героической эпопеи, основанной на материале раннего средневековья («Аларих» Ж. Скюдери, «Девственница» Ж. Шаплена). Классицист Буало не приемлет средневековье как эпоху «варварства», а значит, и сюжеты, взятые из этой эпохи, не могут иметь для него эстетической и дидактической ценности.

Сформулированные Буало принципы эпопеи, ориентированные на Гомера и Вергилия, не получили полного и всестороннего воплощения в литературе XVII века. Этот жанр уже изжил себя, и И. Г. Гердер, теоретик литературного движения в Германии «Бура и натиск» (70-е гг. XVIII в.), с позиции историзма объяснил невозможность его воскрешения (у него речь идет об античном эпосе): «Эпос принадлежит детству человечества». В XVIII столетии попытки создать героическую эпопею на национальном материале в рамках классицистической художественной системы тем более не увенчались успехом («Генриада» Вольтера, 1728; «Россияда» М. Хераскова, 1779).

Ода, один из главных жанров классицизма, также имеет строгую форму. Ее обязательным признаком является «лирический беспорядок», предполагающий свободное развитие поэтической мысли:

Пусть Оды бурный стиль стремится наугад:  
Прекрасной смятостью красив ее наряд.  
Прочь робких рифмачей, чей разум флегматичный  
В самих страстях блюдет порядок догматичный...  
(Н. Буало, «Поэтическое искусство»)

И тем не менее, этот «порядок догматичный» строго соблюдался. Состояла ода, подобно ораторскому слову, из трех частей: «приступа», т. е. введения в тему, рассуждения, где эта тема развивалась, и энергичного, эмоционального заключения. «Лирический беспорядок» носит чисто внешний характер: переходя от одной мысли к другой, вводя лирические отступления, поэт подчинял построение оды развитию главной идеи. Лиризм оды не индивидуален, а, так сказать, коллективен, он выражает «чаяния и стремления всего государственного организма» (Г. Гуковский).

В отличие от «высокой» трагедии и эпопеи, классицистические «низкие жанры» — комедия и сатира — обращены в современную повседневную жизнь. Цель комедии — просвещать, осмеивая недостатки, «издевкой править нрав;/Смешить и пользовать прямой ее устав» (А. Сумароков). Классицизм отверг памфлетную (т. е. направленную против конкретных лиц) сатирическую комедию Аристофана. Комедиографа интересуют общечеловеческие пороки в их бытовом проявлении — лень, мотовство, скупость и т. п. Но это отнюдь не значит, что классицистическая комедия лишена общественного содержания. Классицизм характеризуется четкой идейной и морально-дидактической направленностью, а потому обращение к социаль-

но значимой проблематике придавало многим классицистическим комедиям общественное и даже злободневное звучание («Тартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп» Мольера; «Бригадир», «Недоросль» Д. Фонвизина; «Ябеда» В. Капниста).

В своих суждениях о комедии Буало ориентируется на «серьезную» нравоучительную комедию, представленную в античности Менандром и Теренцием, а в современности — Мольером. Высшим достижением Мольера Буало считает «Мизантропа» и «Тартюфа», но критикует комедиографа за использование традиций народного фарса, считая их грубыми и вульгарными (комедия «Проделки Скапена»). Буало ратует за создание комедии характеров в противовес комедии интриги. Позже за таким типом классицистической комедии, затрагивающей проблемы социального или социально-политического значения, закрепится определение «высокой» комедии.

Сатира имеет много общего с комедией и басней. У всех этих жанров общий предмет изображения — человеческие недостатки и пороки, общая эмоционально-художественная оценка — осмеяние. В основе композиционной структуры сатиры и басни лежит соединение авторского и повествовательного начал. Автор сатиры и басни часто использует диалог. Однако, в отличие от комедии, в сатире диалог не связан с действием, с системой событий, а изображение жизненных явлений, в отличие от басни, основывается в сатире на прямом, а не на аллегорическом изображении<sup>1</sup>.

Будучи по своему дарованию поэтом-сатириком, Буало в теории отступает от античной эстетики, относившей сатиру к «низким» жанрам. Он видит в сатире общественно активный жанр. Давая развернутую характеристику сатире, Буало вспоминает римских сатириков Луцилия, Горация, Персия Флакка, смело обличавших пороки сильных мира сего. Но выше всех он ставит Ювенала. И хотя французский теоретик отмечает «площадные» истоки сатиры римского поэта, его авторитет для Буало бесспорен:

Ужасной истиной его стихи живут,  
И все ж красоты в них сверкают там и тут.

Темперамент сатирика возобладал над теоретическими постулатами у Буало и в его отстаивании права на личную сатиру, направленную против конкретных, всем известных людей («Рассуждение о сатире»); характерно, что сатиру на лица в ко-

<sup>1</sup> См.: *Москвичева В. Г.* Русский классицизм. М., 1986. С. 96.

медии Буало не признавал). Подобный прием привносил в классицистическую сатиру злободневную, публицистическую краску. Широко использовал прием сатиры на лица и российский классицист-сатирик — А. Кантемир, придавая своим «надындивидуалистическим» персонажам, олицетворяющим какой-то человеческий порок, портретное сходство со своими врагами.

Важным вкладом классицизма в дальнейшее развитие литературы была выработка ясного и стройного языка художественных произведений («Что ясно понято, то четко прозвучит»), освобожденного от иностранной лексики, способного выразить различные чувства и переживания («Гнев горд, — надменные слова ему нужны, / Но скроби жалобы не столь напряжены»), соотносенного с характерами и возрастом персонажей («Так выбирайте же заботливо язык: / Не может говорить, как юноша, старик»).

Становление классицизма и во Франции, и в России начинается с языковой и стихотворной реформ. Во Франции эту работу начал Ф. Малерб, который первый и выдвинул понятие хорошего вкуса как критерия художественного мастерства. Малерб много сделал для того, чтобы очистить французский язык от многочисленных провинциализмов, архаизмов и засилья заимствованных латинских и греческих слов, введенных в литературный оборот поэтами Плеяды в XVI веке. Малербом была проведена кодификация<sup>1</sup> французского литературного языка, устранившая из него все случайное, ориентированная на речевые навыки просвещенных людей столицы при условии, что литературный язык должен быть понятен всем слоям населения. Значителен вклад Малерба и в область французского стихосложения. Сформулированные им правила метрики (фиксированное место цезуры, запрещение переносов из одной стихотворной строки в другую и др.) не только вошли в поэтику французского классицизма, но и были усвоены поэтической теорией и практикой других европейских стран.

В России аналогичную работу спустя век провел М. Ломоносов. Ломоносовская теория «трех штилей» устранила пестроту и неупорядоченность литературных форм общения, характерные для русской литературы конца XVII — первой трети XVIII века, упорядочила литературное словоупотребление в пределах того или иного жанра, определив развитие литературной речи вплоть до Пушкина. Не менее важна и стихотворная

---

<sup>1</sup> *Кодификация* (от лат. *codificacio* — систематизация) — здесь: систематизация правил, норм и законов литературного словоупотребления.

реформа Тредиаковского—Ломоносова. Реформируя стихосложение на основе органичной русскому языку силлабо-тонической системы, Тредиаковский и Ломоносов тем самым закладывали фундамент национальной стихотворной культуры.

В XVIII веке классицизм переживает свой второй расцвет. Определяющее влияние на него, как и на другие стилевые направления, оказывает **просветительство** — идейное движение, сложившееся в условиях острого кризиса абсолютизма и направленного против феодально-абсолютистского строя и поддерживающей его церкви. В основе идей просветительства лежит философская концепция англичанина Дж. Локка, который предложил новую модель процесса познания, основанную на чувстве, ощущении, как единственном источнике человеческих знаний о мире («Опыт о человеческом разуме», 1690)<sup>1</sup>. Локк решительно отверг учение о «врожденных идеях» Р. Декарта, уподобив душу родившегося человека чистой доске (*tabula rasa*), где опыт в течение всей жизни пишет «свои письма».

Такой взгляд на природу человека приводил к мысли об определяющем влиянии на формирование личности общественной и природной среды, которая делает человека плохим или хорошим. Невежество, суеверия, предрассудки, порожденные феодальным общественным порядком, определяют, по мнению просветителей, общественное неустройство, искажают изначально нравственную природу человека. И только всеобщее просвещение способно устранить несоответствие между существующими общественными отношениями и требованиями разума и человеческой природы. Литература и искусство стали рассматриваться как одно из главных орудий преобразования и перевоспитания общества.

Все это определило принципиально новые черты в классицизме XVIII века. При сохранении основных принципов классицистической эстетики в искусстве и литературе просветительского классицизма существенно меняется понимание назначения и задач ряда жанров. Особенно отчетливо трансформация классицизма в духе просветительских установок видна в трагедиях Вольтера. Оставаясь верным основным эстетическим принципам классицизма, Вольтер стремится воздействовать уже не только на разум зрителей, но и на их чувства. Он ищет новые темы и новые выразительные средства. Продолжая разрабатывать привычную для классицизма античную тему, в своих

---

<sup>1</sup> Название этой философской доктрины — *сенсуализм* (лат. *sen-sus* — чувство, ощущение).

трагедиях Вольтер также обращается к сюжетам средневековым («Танкред», 1760), восточным («Магомет», 1742), связанным с завоеванием Нового Света («Альзира», 1736). Он дает новое обоснование трагедии: «Трагедия — это движущаяся живопись, одушевленная картина, и изображенные в ней люди должны действовать» (т. е. драматургия мыслится Вольтером уже не только как искусство слова, но и как искусство движения, жеста, мимики).

Вольтер наполняет классицистическую трагедию острым философским и общественно-политическим содержанием, связанным с актуальными проблемами современности. В сфере внимания драматурга борьба с религиозным фанатизмом, политическим произволом и деспотизмом. Так, в одной из своих самых известных трагедий «Магомет» Вольтер доказывает, что всякое обожествление отдельной личности ведет, в конце концов, к бесконтрольной власти ее над другими людьми. Религиозная нетерпимость приводит героев трагедии «Заира» (1732) к трагической развязке, а беспощадные боги и коварные жрецы толкают слабых смертных на преступления («Эдип», 1718). В духе высокой общественной проблематики Вольтер переосмысливает и трансформирует героическую эпопею и оду.

В период Великой французской революции (1789—1794) классицистическое направление в литературной жизни имеет особое значение. Классицизм этого времени не только обобщил и усвоил новаторские черты вольтеровской трагедии, но и радикально перестроил высокие жанры. М. Ж. Шенье отказывается от обличения деспотизма вообще и именно поэтому берет в качестве предмета изображения не только античность, но и Европу нового времени («Карл IX», «Жан Калас»). Герой трагедий Шенье пропагандирует идеи естественного права, свободы и закона, он близок к народу, и народ в трагедии не только выходит на сцену, но и действует наряду с главным героем («Кай Гракх», 1792). Понятие государства как позитивной категории, противопоставленной личному, индивидуалистическому, сменяется в сознании драматурга категорией «нация». Не случайно Шенье назвал свою пьесу «Карл IX» «национальной трагедией».

В рамках классицизма эпохи Французской революции создается и новый тип оды. Сохраняя классицистический принцип приоритета разума над действительностью, революционная ода включает в свой мир единомышленников лирического героя. Сам автор говорит уже не от себя лично, а от имени сограждан, пользуясь местоимением «мы». Руже де Лиль в «Марсельезе» произносит революционные лозунги как бы

вместе со своими слушателями, побуждая их и себя тем самым к революционным преобразованиям<sup>1</sup>.

Создателем классицизма нового типа, отвечающего духу времени, в живописи был Ж. Давид. Вместе с его картиной «Клятва Горациев» (1784) во французское изобразительное искусство приходит новая тема — гражданская, публицистическая в своем прямолинейном выражении, новый герой — римский республиканец, нравственно цельный, превыше всего ставящий долг перед родиной, новая манера — суровая и аскетичная, противопоставленная изысканному камерному стилю французской живописи второй половины XVIII века.

Под влиянием французской литературы в XVIII веке складываются национальные модели классицизма в других европейских странах: в Англии (А. Поп, Дж. Аддисон), в Италии (В. Альфьери), в Германии (И. К. Готшед). В 1770—1780-х годов в Германии возникает такое оригинальное художественное явление, как «веймарский классицизм» (И. В. Гёте, Ф. Шиллер). Обращаясь к художественным формам и традициям античности, Гёте и Шиллер ставили перед собой задачу создания новой литературы высокого стиля как главного средства эстетического воспитания гармоничного человека.

Формирование и расцвет русского классицизма падают на 1730—1750 годы и протекают в довольно сходных с французскими условиях становления абсолютистского государства. Но, несмотря на ряд общих моментов в эстетике русского и французского классицизма (рационализм, нормативность и жанровая регламентация, абстрактность и условность как ведущие черты художественного образа, признание роли просвещенного монарха в установлении справедливого, основанного на законе общественного порядка), в русском классицизме есть свои неповторимые национальные черты.

Идеи просветительства с самого начала питают русский классицизм. Утверждение естественного равенства людей приводит русских писателей к мысли о внесловной ценности человека. Уже Кантемир в своей II сатире «Филарет и Евгений» (1730) заявляет, что «та же и в свободных и в холопах течет кровь», а «благородными» людей «явит одна добродетель». Спустя сорок лет А. Сумароков в своей сатире «О благородстве» продолжит: «Какое барина различье с мужиком? И тот и тот земли одушевленный ком». Фонвизинский Стародум («Не-

---

<sup>1</sup> См.: *Обломиевский Д. Д.* Литература Революции//История всемирной литературы: В 9 т. М., 1988. Т. 5. С. 154, 155.

доросль», 1782) будет определять знатность человека по количеству дел, исполненных для отечества («без знатных дел знатное состояние ничто»), а просвещение человека поставит в прямую зависимость от воспитания в нем добродетели («Главная цель всех знаний человеческих — благонравие»).

Видя в воспитании «залог благосостояния государства» (Д. Фонвизин) и веря в полезность просвещенной монархии, русские классицисты начинают длительный процесс воспитания самодержцев, напоминая им об их обязанностях по отношению к подданным:

Боги царем его не ему соделали в пользу;  
Он есть царь, чтоб был человек всем людям взаимно:  
Людям свое отдавать он должен целое время,  
Все свои попечения, все и усердие людем...

(В. Тредиаковский, «Тилемахида»)

Если же царь не выполняет своих обязанностей, если он тиран, он должен быть свергнут с престола. Это может произойти и путем народного восстания («Дмитрий Самозванец» А. Сумарокова).

Основным материалом для русских классицистов оказывается не античность, а собственная национальная история, откуда они предпочитали черпать сюжеты для высоких жанров. И вместо абстрактного идеального правителя, «философа на троне», характерного для европейского классицизма, русские писатели в качестве образцового государя, «работника на троне», признали вполне конкретную историческую личность — Петра I.

Теоретик русского классицизма Сумароков, опираясь в «Эпистоле о стихотворстве» (1748) на «Поэтическое искусство» Буало, вносит в свой теоретический трактат ряд новых положений, отдает дань признания не только мэтрам классицизма, но и представителям других направлений. Так, он возводит на Геликон, наряду с Малербом и Расином, Камознса, Лопе де Вегу, Мильтона, Попа, «непросвещенного» Шекспира, а также современных ему писателей — Дегуша и Вольтера. Сумароков достаточно подробно говорит об ирои-комической поэме и эпистоле, не упоминаемых Буало, обстоятельно разъясняет особенности басенного «склада» на примере басен обойденного Буало Лафонтена, останавливается и на жанре песни, о которой французский теоретик упоминает вскользь. Все это свидетельствует не только о личных эстетических пристрастиях Сумарокова, но и о тех изменениях, которые вызывают в европейском классицизме XVIII века.

Эти изменения связаны прежде всего с возрастанием интереса литературы к внутренней жизни отдельной личности, что, в ко-



нечном счете, привело к существенной перестройке жанровых структур классицизма. Характерным примером здесь может служить творчество Г. Державина. Оставаясь «по преимуществу классиком» (В. Белинский), Державин вносит в свою поэзию сильнейшее личностное начало, разрушая тем самым закон единства стиля. В его поэзии появляются сложные в жанровом отношении образования — ода-сатира («Фелица», 1782), анакреонтические стихи, написанные на одический сюжет («Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока», 1779), элегия с чертами послания и оды («На смерть князя Мещерского», 1779) и др.

Уступая дорогу новым литературным направлениям, классицизм не уходит бесследно из литературы. Поворот к сентиментализму происходит в рамках «средних» классицистических жанров — элегии, послания, идиллии. Поэты начала XIX века К. Батюшков и Н. Гнедич, сохраняя принципиальную верность классическому идеалу (отчасти и канону классицизма), каждый своим путем шли к романтизму. Батюшков — от «легкой поэзии» к психологической и исторической элегии, Гнедич — к переводу «Илиады» и жанрам, связанным с народным творчеством. Строгие формы классицистической трагедии Расина выбрал П. Катенин для своей «Андромахи» (1809), хотя его как романтика интересует уже сам дух античной культуры. Высокая гражданственная традиция классицизма нашла свое продолжение в вольнолюбивой лирике поэтов-радищевцев, декабристов и Пушкина.

## Глава V

### СЕНТИМЕНТАЛИЗМ

**Сентиментализм** (от франц. *sentiment* — чувство, англ. *sentimental* — чувствительный) — направление в европейской литературе и искусстве второй половины XVIII века, обусловленное кризисом просветительского рационализма. Термин «сентиментальный» применительно к литературе впервые был использован в 1749 году, но окончательно закрепился под влиянием названия романа английского писателя Л. Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768). В Англии сентиментализм и получает наиболее законченное выражение. Здесь уже в первой половине XVIII века рационалистический оптимизм постепенно начинает уступать место сомнениям в возможностях и всеисилии разума как рычага переустройства общества и человека.

И все же сентименталисты не порывают с традициями Просвещения. Придавая особое значение чувству, жизни сердца, апеллируя к нравственным основам человеческого бытия, сентименталисты не отрицали значения разума, знаний для совершенствования человека. Чувство в сентименталистском истолковании не иррационально. Подобно разуму, оно есть естественное проявление человеческой природы. Как и разум, у сентименталистов неиспорченное, непосредственное чувство противопоставлено предрассудкам социальным, сословным, религиозным.

Связь сентиментализма с философией Просвещения оказалась и в остроте нравственно-этической проблематики произведений, в идее внесословной ценности личности. Говоря о значении для русской культуры творчества ведущего представителя русского сентиментализма Н. Карамзина, В. Белинский отмечал его «большое влияние на нравственное образование русского общества». Л. Толстой писал об огромном влиянии на него личности и творчества Ж. Ж. Руссо, утверждавшего, что в основе гражданской свободы лежит свобода естественного нравственного чувства.

Герой сентименталистов — чувствительный человек — замечателен не воинскими подвигами, не государственными делами, а своими душевными качествами, богатой внутренней жизнью. Достоинства личности, таким образом, обнаруживались в новой сфере — сфере чувств, что влекло за собой утверждение новых этических принципов в общественной жизни и литературе. Важнейшим качеством человека сентименталисты объявили чувствительность, способность его эмоционально реагировать на внешний мир. Для просветителей в чувствительности всегда «есть нечто нравственное» (И. Дмитриев). В «Словаре Академии Российской» (1794) чувствительность поясняется как «сострадательность, качество трогающегося человека несчастием другого».

Сдвиг этических критериев в оценке человека повлек за собой усложнение эстетической интерпретации характера героя. На смену однозначным моралистическим оценкам классицистов приходит ощущение изменчивости и неоднозначности эмоций человека, а значит, и сложности, даже противоречивости его характера. Следствием этого стала перестройка конфликта, а точнее, по сравнению с классицистическим конфликтом, его переакцентировка: «Если в классицистическом конфликте человек общественный торжествовал над человеком естественным, то сентиментализм отдал предпочтение естественному человеку. Конфликт классицизма требовал смирения индиви-

дуальных стремлений во имя блага общества; сентиментализм требовал от общества уважения к индивидуальности. Классицизм был склонен винить в конфликте эгоистическую личность, сентиментализм адресовал это обвинение бесчеловечному обществу»<sup>1</sup>.

Чувствительность, как важнейшее свойство человеческого характера, должна поддерживаться и развиваться воспитанием и соответствующим окружением. На это указывал Ж. Ж. Руссо: «Чтобы возбуждать и питать эту зарождающуюся чувствительность... (необходимо. — *Ред.*) предлагать молодому человеку объекты, на которые может действовать экспансивная сила его сердца... то есть... возбуждать в нем доброту, человечность, сострадание, благотворительность» («Эмиль, или О воспитании», 1762). По мнению французского сентименталиста, важную роль в развитии чувствительности играет положение человека в обществе. Человек богатый и знатный, а потому праздный и свободный от обязанностей перед обществом, быстро утрачивает свою природную чувствительность, становится жестокосердным и эгоистичным. Тот же, кто трудится, кто вынужден заботиться не только о себе, но и о других, сохраняет и развивает «душу живу».

Сентименталисты были склонны идеализировать супружеские и семейные отношения. Именно семья, основанная на естественных связях людей, считали они, формирует в человеке гражданские добродетели. Для Руссо «любовь к ближним» является началом той любви, которой человек «обязан по отношению к государству... Как будто доброго гражданина не образуют добрый сын, добрый муж, добрый отец». И Карамзин был уверен, что в основе общества лежит семья — «малое общество». Брак, образующий семью, есть «предмет самой Натуры».

Естественные человеческие чувства и связи — семейные, любовные, дружеские, — сентименталисты противопоставляли душной, шумной «градской» цивилизации, в лоне которой все гуманное гибнет. Их любимый герой часто соотнесен с миром патриархальным, даже первобытным, на формирование его души и тела благодное влияние оказала сама природа. Такая позиция придавала эстетическому идеалу сентименталистов определенную нормативность, внеположенность по отношению к действительности, что сближало их, несмотря на принципиальные различия, с классицистами. «Для класси-

---

<sup>1</sup> Лебедева О. В. История русской литературы XVIII века. М., 2000. С. 331.

цистов... нормой было идеальное сословно-абсолютистское государство, для сентименталистов — столь же умозрительная совершенная «природа» человека»<sup>1</sup>.

Истоки сентиментализма обнаруживаются уже в пейзажной лирике английского поэта Дж. Томсона («Времена года», 1726—1730). Но описательный момент здесь еще преобладает над медитативным<sup>2</sup>, ставшим впоследствии характерной чертой поэзии сентиментализма. Рисуя природу сельской Англии на фоне смены времен года, Томсон не слишком увлекается деталями — его картины жизни поселян пока достаточно условны.

Новый стиль в полной мере впервые проявился в «Элегии, написанной на сельском кладбище» Т. Грея (1751), принесшей ее создателю общеевропейскую известность. Мир этого произведения элегичен. В нем все от начала до конца охвачено единым настроением: пейзаж переходит в медитацию, становясь как бы частью душевных переживаний поэта. Центральная мысль элегии — утверждение величия души всякого человека. Не прославленные сыны отечества, а бедные поселяне привлекли поэта. И пусть жизнь не дала им проявить свои способности, не совершив великих дел, они, может быть, избежали и зла:

Чуждые смут и волнений безумной толпы, из-за тесной  
Грани желаньям своим выходить запрещаая, вдоль свежей,  
Сладко-бесшумной долины жизни они тихомолком  
Шли по тропинке своей, и здесь их приют безмятежен.

(Пер. В. Жуковского)

Для ранних английских сентименталистов характерны обостренная чувствительность, склонность к меланхолической созерцательности, поэтизация смерти (характерный пример — «поэзия ночи и могилы», к которой можно отнести, помимо «Элегии» Т. Грея, поэму Э. Юнга «Жалоба, или Ночные думы», 1742—1745).

В творчестве поздних сентименталистов возникает социальный протест (роман «Вексфильдский священник» (1766) и поэма «Покинутая деревня» (1770) О. Голдсмита, поэма У. Каупера «Задача» (1785) и др.). Правда, этот протест по большей части слаб и эмоционален, он ограничивается моральным осуждением угнетателей и злодеев. Оставаясь верными идеалу патриархальной жизни на лоне природы с ее простотой

<sup>1</sup> См.: Орлов П. А. Русский сентиментализм. М., 1977. С. 27—29.

<sup>2</sup> *Медитация* (лат. *meditatio*) — сосредоточенное, углубленное размышление.

и естественностью нравов, сентименталисты чаще всего обнаруживают его только в прошлом. В своей поэме Голдсмит с гневом описывает разорение крестьян, вызванное политикой ограживания. Печальная картина разоренной деревни, завершающая поэму, уже далека от прежней идиллии, показанной в начале произведения.

Жестокости и несправедливости современного реального мира сентименталисты могут противопоставить только идиллию семейных отношений, маленький мир, где царит чистосердечие, доброжелательность и любовь. Но мир этот непрочен: как только пастор Примроз (роман «Вексфильдский священник») попадает в немилость к негодяю-помещику, так его скот и незатейливая утварь идут с молотка за долги, а сам он вместе с детьми оказывается в долговой тюрьме. И хотя по воле случая семейство Примрозов возвращает утраченное, счастливый финал романа несколько не отменяет горькие истины, высказанные пастором в тюремной проповеди: «Кто хочет познать страдания бедных, должен сам испытать жизнь и многое претерпеть. Разглагольствовать же о земных преимуществах бедных — это повторять заведомую и никому не нужную ложь...»

Центральной фигурой английского сентиментализма, бесспорно, является Л. Стерн. В своих романах «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (1760—1767) и «Сентиментальное путешествие» (1768) писатель стремится раскрыть сложность человеческой природы, многогранность душевных переживаний героя, истоки его чудачества и странностей. Хотя Стерн в своем «Сентиментальном путешествии» и присваивает каждой главе названия города или почтовой станции, где останавливается пастор Йорик, писателя интересуют не быт и нравы тех или иных местностей, а анализ духовного «климата» его персонажа, легко меняющийся в зависимости от обстоятельств. Важные события и мелочи жизни пропускаются через сознание Йорика, то омрачая его душевное состояние, то рассеивая душевную смуту. Автор анализирует тончайшие оттенки переживаний Йорика, их переливы, внезапную смену. Создавая «пейзажи души», Стерн демонстрирует, как в конкретной ситуации в душе его героя возникает борьба между скарденностью и великодушием, трусостью и отвагой, низостью и благородством. Стерн повлиял на французскую, немецкую и русскую литературы, хотя в этих странах сентиментализм имел ряд отличий.

Во Франции сентиментализм был представлен главным образом творчеством Ж. Ж. Руссо и его последователей. Сентиментализм Руссо отмечен принципиальным демократизмом. Его по-

литические симпатии связаны с республиканской формой правления, ибо тирания, по мнению писателя, убивает в людях чувствительность, формирует в них порочные наклонности, в то время как свободное общество, основанное на гуманных и справедливых законах, развивает в них природные добродетели, благоприятствует общественным эмоциям, сближающим людей.

Руссо — решительный противник социального неравенства, сословных предрассудков. Тема общественного неравенства легла в основу его знаменитого романа «Юлия, или Новая Элоиза» (1761), в котором рассказывается о любви дворянки Юлии и ее учителя Сен-Пре, плебея по социальному статусу и взглядам. «Новая Элоиза» — это эпистолярный роман, жанр, очень популярный у писателей-сентименталистов. Герои Руссо, размышляющие и рассуждающие, много и охотно пишут письма, где не только делятся своими чувствами, но и спорят по поводу педагогики, искусства, религии, экономики, социального устройства общества.

Для Руссо нет «человека вообще». Есть люди «холодные», которые всегда и во всем прислушиваются к голосу разума (муж Юлии де Вольмар), а есть натуры «чувствительные», живущие «сердцем» (Юлия, Сен-Пре), и их естественные, прекрасные чувства под влиянием несправедливых социальных законов могут исказиться, приводить героев к нарушению требований «добродетели».

В своих романах Руссо показывает, какими должны стать человек и общество. Он ставит и пытается решить проблему возрождения человеческой природы, которая, по его мнению, еще не окончательно испорчена цивилизацией. Самое благое влияние на человека оказывает природа. Эмиль растет в деревне, вдали от соблазнов общества. Его обучение наукам и воспитание души проходит в знакомстве с природой. Сен-Пре, путешествующий по горному швейцарскому кантону Вале, самой природой отрезанному от пагубного влияния цивилизации, восхищается сердечностью, бескорыстием и радушием местных жителей, отмечая «благородное и целительное» влияние горного воздуха на человека («...благодатный климат обращает на счастье человека те страсти, которые лишь терзают его. Право, любое сильное волнение, любая хандра улетучится, если поживешь в здешних местах; и я поражаюсь, отчего подобные омовения горным воздухом, столь целительные и благотворные, не прописываются как все сильное лекарство против телесных и душевных недугов...»).

В Германии идеи европейского сентиментализма нашли свое отражение в движении «Sturm und Drang» («Буря и натиск», 1770-е гг.).

Писатели-штюрмеры в качестве альтернативы прагматической буржуазной рассудочности выдвинули культ сердца, чувства, страсти. Развращающему влиянию цивилизации, извратившей естественные чувства людей, они противопоставили личность страстную, героическую, не скованную предрассудками, условностями и приличиями («бурного гения»). Штюрмеры были близки идеи Руссо, его критика прогресса и цивилизации, но они внесли в эстетику сентиментализма и нечто новое. Для них характерно открытие эстетической значимости фольклора. В народном творчестве они искали и находили проявление естественной, неспорченной человеческой природы (антология «Голоса народов в песнях» (1779), составленная И. Гердером, баллады Г. Бюргера). Вместе с тем интерес к фольклору, обращение к прошлому, к национальной культуре, изображение сильных страстей сближали штюрмерство с предромантизмом, способствовали преодолению негативного внеисторического отношения к средним векам, свойственного большинству просветителей, знаменовали решительный разрыв с представлением об античности как образце. Идеи штюрмерства нашли свое отражение в творчестве И. В. Гёте (драма «Гец фон Берлихинген», 1773; роман «Страдания юного Вертера», 1774; первая часть «Фауста») и Ф. Шиллера (драмы «Разбойники», 1781; «Заговор Фиеско в Генуе», 1783; «Коварство и любовь», 1783).

В русской литературе элементы сентиментализма можно обнаружить уже в 1760-е годы. В прозе новые тенденции наметились в романах Ф. Эмина и, прежде всего, в его эпистолярном романе «Письма Эрнеста и Доравры» (1766), написанном под непосредственным воздействием «Новой Элоизы» Руссо. На сцене русского театра в это время появляется новый вид пьес — «слезные драмы» («Венецианская монахиня» (1758) М. Хераскова, «Мот, любовью исправленный» (1765) В. Лукина), восходящие к традициям «слезной комедии» и «мещанской драмы» и получившие особое развитие в 1770—1790-е годы. В центре этих драм — гонимый злыми людьми добродетельный (а значит, чувствительный) герой или героиня. Идея такого типа пьес сформулирована в заключительном монологе одной из драм Хераскова: «О! друзья мои, будьте уверены, что добродетель рано или поздно награждение свое получит и что гонимых людей, в обличение злых и неправедных, рука Божия нечаянным благоденствием увенчивает».

В 1770-е годы исключительную популярность у русской публики завоевывает **комическая опера** (пьеса комического или драматического содержания, включающая музыкальные — арии, дуэты, хоры — и танцевальные — дивертисментные — номера). Ряд комических опер близок по содержанию к «слезной драме», но, в отличие от последней, главные герои этих пьес — не дворяне средней руки, а добродетельные, «чувствительные» крестьяне (реже разночинцы), в духовном отношении превосходящие своих обидчиков помещиков-дворян («Розана и Любим» (1776) и «Прикащик» (1781) Н. Николева, «Милозор и Прелеста» (1787) В. Левшина).

Новая оценка человека, его личной и общественной жизни нашла свое отражение и в лирике, что вызвало интенсивное развитие «средних» (по классицистической классификации) жанров и появление новых жанровых структур. Среди них в первую очередь следует отметить жанры «письма», идиллии, философской и «социальной» элегии. В элегии «К Евтерпе» (1763) Херасков выразил ощущение непрочности и бренности богатства, знатности и славы:

Познал я суету и лживу прелесть счастья,  
И переходящую высоких титулов тень.  
Они подобие осеннего ненастья,  
Пременного сто раз в единый день.

Подлинное счастье, по мнению поэта, заключается в душевном спокойствии, сознании своей добродетели, а для этого нужно уметь ограничивать свои страсти и стремления:

Чем нестися в мыслях выше,  
Лучше всем нам жить потише.  
(«Стансы», 1762)

Призыв к моральному самоусовершенствованию и самоограничению у Хераскова сочетается с руссоистскими мотивами — с идеализацией естественного состояния человека, не имеющего ни богатства, ни чинов и живущего простой, близкой к природе жизнью («Богатство», 1769).

В творчестве поэта-сентименталиста М. Муравьева, относящемся к 1770—1780 годам, по сравнению с творчеством Хераскова и поэтов его кружка усиливается интерес к частной жизни человека, автобиографические мотивы становятся в его лирике определяющими. Для Муравьева восприятие мира неразрывно связано с субъективной настроенностью человека. В стихотворении «Время» (1775) поэт отмечает, что «мгновение каждое имеет цвет особый», и ставит этот «цвет» времени в прямую за-



висимость «от состояния сердечна», когда «он мрачен для того, чье сердце тяжело злобой, / Для доброго — златой».

Новые художественные задачи влекли за собой и новое отношение к языку. Если у классицистов слово носило «почти терминологический характер», т. е. имело точное и устойчивое значение, то у поэтов-сентименталистов предметное значение слова размывается, на первый план выдвигается не основное, а его дополнительное значение или значения. Все это придает словам известную зыбкость, приблизительность, они словно окутываются «туманом» эмоциональных и семантических ассоциаций. И первое решительное движение в этом направлении сделал Муравьев. Как отмечал Г. Гуковский, «Муравьев осуществляет первые подступы к созданию особого специфически-поэтического языка, суть которого не в адекватном отражении объективной для поэта истины, а в эмоциональном намеке на внутреннее состояние человека-поэта. Поэтический словарь начинает сужаться, стремясь ориентироваться на особые поэтические слова «сладостного» эмоционального характера, нужные в контексте не для уточнения смысла, а для создания настроения прекрасного самозабвения в искусстве»<sup>1</sup>. Вот пример, иллюстрирующий поэтику «сладостного» стиля Муравьева в стихотворении «Ночь» (1776, 1785):

К приятной тишине склонилась мысль моя:  
Медлительней текут мгновенья бытия.  
Умолкли голоса, и свет, покрытый тьмою,  
Зовет живущих всех ко сладкому покою...

Русская проза сентиментализма развилась и оформилась в 1790-е годы, когда появились прозаические произведения Н. Карамзина, возглавившего это литературное направление. Карамзин свел воедино все элементы сентиментализма, уже имевшиеся в русской литературе и культуре. В своей программной статье «Что нужно автору?» (1793) Карамзин писал: «Говорят, что автору нужны таланты и знания: острый, пронизательный разум, живое воображение и проч. Справедливо: но сего не довольно. Ему надобно иметь и доброе, нежное сердце, если он хочет быть другом и любимцем души нашей... Творец всегда изображается в творении и часто — против воли своей». По мнению писателя, «дурной человек не может быть хорошим автором».

Карамзин — искренний приверженец идей Руссо, даже в «заблуждениях» которого, по словам писателя, «сверкают

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. С. 307.

искры страстного человеколюбия». Руссоизм стал для Карамзина определяющим фактором в конструировании характеров его героев. Уже в первых повестях писателя появляются персонажи двух типов — «естественный» человек и человек цивилизованный. «Естественного» человека Карамзин находит в крестьянской среде, где сохранились еще патриархальные отношения. В своей знаменитой повести «Бедная Лиза» (1791) писатель противопоставил добродетельной крестьянке Лизе соблазнительного ее дворянина Эраста. Если образ Лизы, «дочери природы», «прекрасной душой и телом», идеален, то образ Эраста, цивилизованного и просвещенного героя, сложен и неоднозначен. Его нельзя назвать злодеем, он человек «с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным». Бросив Лизу ради женитьбы на пожилой богатой вдове, он толкает девушку к самоубийству. Но смерть Лизы, не пережившей измены Эраста, делает его глубоко несчастным: он уже никогда не смог утешиться, считая себя ее убийцей.

Характерен основной прием повествования: автор, по его признанию, рассказывает эту историю со слов Эраста, что придает повести исповедальный характер. Сам автор, «чувствительный» человек, любящий, как он говорит, «те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют проливать слезы нежной скорби». Таким «трогательным предметом» для рассказчика является история «бедной» Лизы, и он рассказывает ее, переживая и сочувствуя своим героям, давая оценку их поступкам, проливая «слезы нежной скорби» вместе с ними.

Авторское отношение пронизывает прозу Карамзина, приближая стиль его повестей и очерков к манере лирического стихотворения. Здесь главное не сюжет, всегда крайне простой и незамысловатый, а тональность произведения, его эмоциональная атмосфера, до Карамзина неизвестная русской литературе. Писатель «создает целые художественные произведения, музыкально организованные, которые должны всей совокупностью образов, всей суммой художественных средств создать у читателя смутное, зыбкое «несказуемое», «неназываемое» настроение... Карамзин ставит уже ту проблему искусства, которую программно выразит его ученик Жуковский в стихотворении «Невыразимое». Трагические конфликты жизни даются им при этом не ради того, чтобы вызвать гнев и возмущение, а ради того, чтобы вызвать тихую меланхолию и умиление. Образцом такого психологического эксперимента

была повесть «Бедная Лиза», имевшая огромный успех, открывающая целый мир эмоций современникам»<sup>1</sup>.

Будучи ведущим художественным направлением в 1790-е годы в русской литературе, сентиментализм уже в первое десятилетие XIX века переживает глубокий кризис и довольно быстро вытесняется романтизмом. И тем не менее значение сентиментализма и его влияние на дальнейшее развитие литературы трудно переоценить. Сентиментализм во многом предварил романтизм (интерес к внутреннему миру человека, выявление неоднозначности и противоречивости его характера, субъективный подход к окружающему миру и т. д.). Руссоизм определил фабулу романтической поэмы, где сталкивались в непримиримом противоречии мир естественных чувств природного человека и страсти человека гражданского общества («восточные» поэмы Дж. Байрона, «южные» поэмы А. Пушкина). К руссоизму восходят романтические взгляды Шатобриана, демократические идеи Ж. Санд и социалистов-утопистов Фурье, Сен-Симона. Юмор Стерна нашел свое обоснование и развитие в теории романтической иронии йенских романтиков.

Особо следует отметить влияние сентиментальных традиций на русскую литературу 1840-х годов. Возрождение этих традиций было обусловлено мощным процессом демократизации общественного сознания и распространением идей утопического социализма с его важнейшей концепцией всеобщей социальной гармонии. Для литературы этого периода чрезвычайно плодотворным оказывается важнейший эстетический принцип сентиментализма — поэтизация обыкновенного — и связанный с ним интерес к жизни маленького человека. Обращение к сентиментализму имело принципиальный характер для писателей «**натуральной школы**», объединенных критикой названием «сентиментальный натурализм» (Ап. Григорьев), во главе которого стоял Ф. Достоевский, автор романа «Бедные люди».

Весьма сложны и неоднозначны взаимоотношения сентиментализма и **предромантизма (преромантизма)**. Предромантизм иногда склонны рассматривать как течение внутри сентиментализма, определенную тенденцию сентиментального стиля. Действительно, в творчестве многих поэтов и писателей-сентименталистов трудно развести элементы сентиментального и предромантического стилей. Они ощутимы, например, и в творчестве штюрмеров, и в «Исповеди» Ж. Ж. Руссо (1766—1770), где писатель стремится учитывать влияние на человека

---

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. С. 506.

темных, не проясненных разумом иррациональных чувств и поступков, и в творчестве поэтов-херасковцев, приходивших порой к утверждению бесполезности «разума» и даже его вреда. Даже в такой «классической» сентиментальной повести, как «Бедная Лиза», можно обнаружить черты предромантизма (например, «готическое», т. е. в духе «средних веков», описание в начале повести развалин Симонова монастыря).

И все же сентиментализм и предромантизм отделяет существенная грань. Если сентиментализм тесно связан с просветительским движением на его позднем этапе, то предромантизм представляет уже реакцию на Просвещение, которая выливается в отрицание всеислия и благодати разума. Выдвигают предромантики и своего героя — личность героическую, мужественную, решительную, принципиально отличную от нежного, чувствительного сентиментального героя. Природа предромантиков, противовес «приятной» природе сентименталистов, под стать их героям: она сурова и мрачна, «гром сражений» и «бури завыванье» наполняют ее.

Предромантики предпочитают искать свои сюжеты в средневековье, поэтизируя средневековые быт и нравы. Виднейшей фигурой предромантизма является шотландец Дж. Макферсон, чьи «Поэмы Оссиана» (1765) снискали европейскую славу. Макферсон ввел в литературу туманный и сумрачный мир героических северных преданий, используя мотивы кельтского фольклора и положив тем самым начало повсеместному и долгому увлечению «оссианизмом» с его мрачным северным колоритом и суровой дикостью героических характеров далекой эпохи (в XIX в. дань Оссиану отдали Дж. Байрон, В. Жуковский, Н. Гнедич, молодой А. Пушкин).

Английский предромантизм выдвигает также жанр **готического романа** («роман страхов и ужасов», «черный роман»). Жизнь в этих произведениях полна роковых загадок. Тайнственные, а зачастую и сверхъестественные силы вмешиваются в судьбу человека, ввергая его в водоворот странных и зловещих событий. Движение сюжета здесь определяют ужасные происшествия, таинственные предзнаменования, смутные предчувствия («Замок Отранто» Г. Уолпола, 1764; «Старый английский барон» К. Рив, 1777; «Удольфские тайны» А. Радклиф, 1794; «Монах» М. Льюиса, 1795).

В России предромантизм не сложился в самостоятельное течение, но сыграл важную роль в сложном переходе от сентиментализма к романтизму. Сентиментализм в «чистом» виде даже в творчестве ведущего представителя этого направления

Карамзина оказался явлением неустойчивым, и уже в 1794 году он пишет повесть «Остров Борнгольм», которая вполне вписывается в предромантическую традицию, обнаруживая связь как с классицизмом, так и с готическим романом. Последовавшая за ней «Сиерра-Морена» (1795) также принадлежит к предромантическому типу повести. Последнее произведение Карамзина «Марфа Посадница, или Покорение Новагорода» (1803) является в русской литературе уже одним из первых образцов жанра романтической исторической повести.

## Глава VI РОМАНТИЗМ

На протяжении по меньшей мере трех столетий нового времени (XVI—XVIII вв.) Европа пережила множество междоусобиц и религиозных войн, унесших сотни тысяч жизней. И все же, несмотря на все ужасы кровопролитных сражений, вековые порядки оставались незабываемыми: на место сверженных князей и королей приходили другие — и все оставалось по-старому.

Только события 1789—1794 годов во Франции преобразили европейский мир. Великая французская революция впервые в европейской истории сломала казавшиеся незабываемыми социальные традиции, уничтожила власть аристократии и духовенства, провозгласив всеобщее равенство перед законом. Эмоциональный отклик на этот общественный переворот, воплотивший в жизнь (пусть на краткое время и далеко не в полном объеме) идеи просветителей, породил и «революцию духа».

Поскольку практическое осуществление теорий просветителей оказалось далеко не идентичным тому, что предсказывалось, очень многие последователи Вольтера и Руссо были разочарованы и даже удручены итогом разрушения традиционных социальных институтов. Великая французская революция никого не оставила равнодушным: одни уповали на дальнейшее совершенствование общества и человека, другие отбросили просветительскую иллюзию, будто человек по природе добр и прекрасен. Широчайшая гамма откликов на происходившее во Франции — от восторженных приветствий до проклятий — и составила сущность романтического мировосприятия. Романтики предприняли новую попытку украсить низменное в человеке, придав ему величаво-трагический характер.

Романтизм стал идеологическим выражением своей эпохи, охватив практически все области культуры — философию,

историю, религию, наиболее наглядно проявившись в литературе и искусстве.

Романтическая эстетика менее всего похожа на стройную и законченную теоретическую систему с четкими категориями и понятиями. Как сказал в пору расцвета нового литературного движения его истолкователь П. Вяземский, «романтизм, что домовый. Всяк о нем слыхивал, но никто его не видывал, никто не знает, как на него указать, как наткнуться на него палец...». Позже, когда романтизм уже уходил в прошлое, В. Белинский, пытаясь понять это явление исторически, все же признал, что вопрос о нем «не уяснился, и романтизм по-прежнему остался таинственным и загадочным предметом». Без преувеличения можно сказать, сколько было писателей, поэтов-романтиков, столько существовало и романтических теорий. И все же, несмотря на все многообразие проявлений романтического искусства, в нем прослеживаются определенные черты и закономерности, определенное видение мира и человека, что позволяет говорить о романтизме как о литературном направлении.

Свою деятельность романтики начали с ниспровержения рационалистической эстетики классицизма. Они разрушили устоявшиеся каноны классицизма в искусстве, которые казались им неестественными, сковывающими творческое воображение художника. Романтики выступили против резкого разграничения высокого и низкого стилей, против драматургического правила «трех единств», против торжества рассудка и здравого смысла над чувством и воображением и т. п. Требование свободы в воспроизведении настоящей, непредвиденно развивающейся жизни присутствует почти во всех романтических манифестах (у братьев А. и Ф. Шлегелей в Германии, у У. Вордсворта и Дж. Байрона в Англии, у В. Гюго во Франции, у Э. По в США).

Самые острые выступления романтиков против эстетических канонов классицизма были посвящены театру, где позиции классицистов были особенно прочными. Борьба против «трех единств» ставила перед новым искусством невиданные ранее по сложности проблемы, касающиеся построения сложного и динамического сюжета, что, в свою очередь, требовало более широкого охвата «места» и «времени» действия, чем это позволяла нормативная эстетика классицизма. О каком делении на высокие и низкие жанры могла идти речь, если король соперничает с разбойником, а королева влюблена в лакея, если положительные герои — это подкидыш, куртизанка, шут, лакей, а отрицательные — вереница алчных, бездарных вель-

мож и глупых безнравственных королей (драмы В. Гюго «Эрнани», 1829; «Рюи Блаз», 1838, и др.). «Литературе двора должна быть противопоставлена литература народа», — утверждают романтики и выдвигают взамен традиционных трагедии и комедии более демократический жанр — драму.

В борьбе романтиков с классицистами была поставлена и развита еще одна важная эстетическая проблема — проблема **историзма** искусства. Как поколение ровесников революции романтики были наделены острым чувством вовлеченности каждого человека и всего человечества в бурное историческое движение. Это рождало живой интерес к историческому прошлому — и к недавнему, и к очень далекому. Романтики категорически выступили против антиисторизма классицистов, считавших, например, нормой явление Одиссея среди волн на сцене в напудренном парике и белых перчатках. Драмы В. Гюго историчны по сути своей: его персонажи и обстоятельства, в которых они действуют, соответствуют избранной эпохе, это герои своего времени, которые говорят, думают, поступают, одеваются, веселятся и воюют так, как это было принято в данную историческую эпоху. В предисловии к драме «Кромвель» Гюго выдвигал требования полного соответствия искусства духу времени.

Исторический подход к воссозданию действительности у романтиков связан с требованием национальной самобытности искусства. В своих произведениях романтики стремились воспроизводить не только внешние приметы национальной жизни, так называемый **«местный колорит»** (франц. *couleur locale*), но и «дух времени» — дух различных эпох и национальных культур, под которым они понимали особенности национального уклада, верований, обрядов, понятий и поведения людей. «Драма должна проникнуться... колоритом эпохи, — писал В. Гюго, — чтобы он... носился в воздухе». Так, в исторических романах английского романтика В. Скотта такие детали, как подробно описанные шотландские пледы горцев («Уэверли», 1814), крестьянское платье босоногой Дженни («Эдинбургская темница», 1818) или рабский ошейник свинопаса Гурта («Айвенго», 1820), своей конкретностью убеждали читателя в правдоподобии повествования, способствуя воссозданию мира далекого прошлого в его исторических и национальных приметах. Опираясь на доступные им данные современной науки, романтики смело расцветчивали их своим воображением. «Дайте мне факты, а воображения мне хватит своего...» — писал В. Скотт.

Изучение романтиками истории и культуры своего народа естественным образом обратило внимание писателей на народное творчество их стран. Немецкие, английские романтики активно собирают народные песни, баллады, предания, исследуют их, обрабатывают и издают. В 1802 году в Англии выходит сборник «Песни шотландских пограничников» В. Скотта, в 1806—1808 годах в Германии К. Брентано совместно с Л. Арнимом издает сборник народных немецких стихов, песен и баллад «Волшебный рог мальчика». В России росту интереса к национальной поэзии в большой мере способствовали две публикации: в 1800 году было напечатано «Слово о полку Игореве», а в 1804 году вышли воспроизведенные с записей XVIII века. «Древние российские стихотворения» Кириши Данилова, содержавшие основной репертуар русских былин и исторических песен. Впервые фольклор во всем богатстве его жанров, сюжетов, образов, художественных средств и приемов стал предметом систематического и целенаправленного изучения и освоения. Народная культура превращается у романтиков в одно из средств обновления искусства.

Интерес романтиков к истории и национальной культуре связан не только с проблемой создания национального самобытного искусства. В истории, национальном прошлом, романтики пытаются обрести ответы на волнующие их вопросы современности (В. Гюго, декабристы), стремясь противопоставить старину с ее непреходящими ценностями (стабильностью, устойчивостью семейных и общественных связей, твердым нравственным кодексом) современному стремительно развивающемуся «железному» веку, отмеченному меркантильностью, разладом между человеком и обществом.

Разочарование в общественном устройстве XIX века, которое лучшие просвещенные умы Европы недавно предвещали и обосновывали как «естественное» и «разумное», заставляло романтиков создавать иной мир — мир идеальный. Романтики отчетливо сознавали свою чуждость обывательскому существованию буржуа, его корыстным расчетам и деловым интересам. Недовольство их вызывалось, прежде всего, внешним, эстетическим уродством буржуа и его образа жизни:

Ущербный человек с безмерною гордыней  
Он хуже дикаря: циничен, жаден, зол;  
Иною наготой он безобразно гол;  
Как Бога, доллар чтит; не молнии и грому,  
Не солнцу служит он, но слитку золотому...

(В. Гюго)



Центральный конфликт в творчестве романтиков — это конфликт между мечтой и действительностью. Взамен прозы обывательского существования они выдвигали свой гуманистический идеал, вместо корыстных отношений между людьми — иное содержание жизни, основанное на бескорыстии, дружбе и любви, поэтому тема любви и дружбы в романтическом творчестве занимает едва ли не ведущее место. Любовь у романтиков выступает в качестве силы, роднящей и объединяющей людей, способной противостоять вражде и насилию. Любовь окрыляет личность, облагораживает ее, излечивает от дурных наклонностей, как происходит это, например, с героями В. Гюго Жаном Вальжаном («Отверженные», 1862), Квазимодо («Собор Парижской Богоматери», 1831). Дружба трех мушкетеров и Д'Артаньяна, героев А. Дюма, — образец бескорыстия и верности. «Мир плох, плох, совершенно плох, — писал немецкий композитор-романтик Р. Вагнер. — И только сердце друга, только слезы женщины могут избавить его от проклятья».

У каждого романтика была своя область, куда он уходил в мечтаниях, свой, выстраданный им идеал, благодаря чему творчество романтиков, как и романтизм в целом, носило ярко выраженный субъективный характер. Субъективностью отмечен и историзм романтиков, которые стремились увидеть в историческом прошлом прежде всего то, что соответствовало их эстетическому идеалу, отвлекаясь при этом от реальных общественных противоречий (романы А. Дюма). Стихия романтического — это стихия идеального, субъективного, «чувственного» (Ф. Шеллинг), что в корне отличает его как от рационализма классицистов, так и от объективизма реалистов.

Для некоторых романтиков идеалом было патриархальное прошлое, средневековье. Например, в романах В. Скотта мир средневековья романтически красочен и духовно богат, картины народной жизни живописны и поэтичны, а герои, воплощающие идеалы автора, исполнены благородства, чести и мужества.

Идеализировали романтики и античность, причем в отличие от классицистов преимущественно греческую античность с ее истинно народной культурой, с ее народоправством, располагавшим ко всеобщему веселью, к бодрости духа и безграничной расчётливости, неведомой в быту буржуа. Мюссе восклицал:

Эллада, мать искусства, земля богов и жизни,  
К которой я стремлюсь, как к милой мне отчизне...

Романтики высоко ценили античную гармонию искусства и жизни, утраченную в новое время. Древнегреческое искусство представлялось Р. Вагнеру недостижимым идеалом, потому что было искусством свободного народа, не знавшего характерного для современного общества противоречия между красотой и пользой. «Искусство греков было действительно искусством, — говорил он, — наше же является лишь художественным ремеслом».

Некоторые романтики в поисках идеала устремлялись в первобытные времена и в наивных «естественных» дикарях пытались найти воплощение истинной человечности и чистоты души, не испорченной пороками цивилизации. Тему благородного «краснокожего» откроют для европейского романтизма американские писатели и, в частности, Ф. Купер своей пенталогией о Соколином Глазе (он же Длинный Карабин, Следопыт и т. д.).

Своего рода «бегством от реальности» в поисках свободы и утраченной гармонии было путешествие романтического героя в экзотические страны Востока или Кавказа (поэма Дж. Байрона «Гяур», 1813; поэма А. С. Пушкина «Кавказский пленник», 1821).

Бегство романтиков осуществлялось не только во времени и пространстве. Оно часто принимало форму замкнутости во внутреннем мире личности, в «жизни сердца», которая казалась им самым удивительным и прекрасным явлением жизни («...создай в себе/Мир внутренний, чтоб внешнего не видеть...» — Дж. Байрон). «Жизнь сердца» противостояла для романтиков бессердечию реальной жизни. Само это явление не ново для литературы — о «жизни сердца» писали и сентименталисты. Но в отличие от их умиления семейными добродетелями и чистотой нравов простых людей, романтики с «жизнью сердца» связывали духовно богатую личность, наделенную сильными страстями, богатым и пылким воображением. Это способствовало дальнейшему познанию внутреннего мира человека: в сущности, именно романтики сделали предметом исследования тайны душевной и психологической жизни, что раздвинуло возможности поэзии, музыки и других видов искусства.

«Духовным убежищем для романтиков нередко было и само искусство»<sup>1</sup> — это гармоническое царство духа, дающее утешение и забвение от жизненного зла. Венгерский композитор-романтик Ф. Лист назвал цикл своих фортепианных пьес «Утеше-

---

<sup>1</sup> Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966. С. 115.

ния». Для немецкого романтика Т. Гофмана, писателя, художника, композитора, дирижера, музыка была тем храмом красоты, в котором он и его любимый герой композитор Крейслер (новелла «Музыкальные страдания Иоганна Крейсlera, капельмейстера», 1815; роман «Житейские воззрения кота Мурра», 1822) укрывались от бюргерского морального убожества.

Иногда романтики открывали для себя идеальные сферы в области науки, в царстве человеческого духа и разума. Американского романтика Э. По влекла к себе магия человеческого интеллекта, способная творить чудеса, проникать в запредельные сферы, выходить победителем из, казалось, безнадежных ситуаций. Логика и математический расчет нередко торжествуют в его новеллах над хаосом и стихией. В других случаях такой идеальной сферой для романтиков могла стать философия (немецкий романтик Новалис, русские романтики Д. Веневитинов, В. Одоевский). Философия была для них той высшей мудростью, постижение которой способно сделать человеческий дух свободным. В целом же философское созерцание, размышления пронизывают романтизм как ни одно другое направление. Не случайно одним из первых произведений романтизма, ставшим классическим для этого литературного направления, оказался философский роман «Генрих фон Офтердинген» Новалиса (1800).

Областью духовного прибежища становилась и религия, в которой романтики искали опору и находили свой идеал в христианском смирении и сострадании. Таковы позиции У. Вордсворта и С. Кольриджа в Англии, В. Жуковского в России. Французский романтик Ф. Шатобриан («Гений христианства», 1802 и «Замогильные записки», 1850) представлял свое обращение к религии как озарение и откровение.

Бегство в духовный мир не всегда удовлетворяло романтиков, им хотелось, чтобы их эстетический и нравственный идеал приобрел реальные формы. Таким реальным воплощением идеала для романтиков становилась природа («Природа представляет собой идеал» — Новалис). Романтики одушевляли природу, находили в ней созвучие своим настроениям и чувствам. В их творчестве значительное место занимают картины бурной природы, созвучной мятежному духу романтического героя (картина О. Кипренского «Вид Везувия в зимнее время», поединки Мцыри с барсом у Лермонтова). Природа воссоздается в романтическом искусстве как вольная стихия, свободный и прекрасный мир, неподвластный человеческому произволу. Именно в таком качестве предстает перед читателем необъятная ширь

и величественная мощь моря в поэме Дж. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1812—1818), в элегиях А. Пушкина («Погасло дневное светило...», 1820; «К морю», 1824), в стихотворном цикле Г. Гейне «Северное море». Симфония леса, с его таинственностью и непредсказуемостью, возникает в романах Ф. Купера, в музыкальном цикле «Лесные сцены» Р. Шумана.

Вслед за сентименталистами романтики были склонны идеализировать и людей, живущих на лоне природы. В «естественном» человеке они видели вольных, неиспорченных детей лесов и прерий. В творчестве романтиков деревня, сельская идиллия противопоставлены городу, выступающему подчас в виде чудовища, враждебного человеку:

Последуй, друг, за мною.  
Как свеж покров лесов!  
С крестьянскою зарею  
Встают здесь в пять часов.

Париж — он дышит смрадом,  
Рычит он, дик и хмур,  
И корчится под градом  
Злодейств и авантюр.

(В. Гюго)

Поиски идеальной человечности привели романтиков к теме, до них в литературе не существовавшей. Романтизм впервые вводит в искусство культ ребенка и культ детства. XVIII век видел в ребенке всего лишь маленького взрослого. «С романтиков начинаются детские дети, их ценят самих по себе, а не в качестве кандидатов в будущие взрослые», — писал Н. Берковский<sup>1</sup>. Романтики были склонны широко толковать понятие детства: для них это не только пора в жизни каждого человека, но и человечества в целом — пора простодушия и чистосердечия, заря будущего человеческого общества, свободного от гнета и неравенства.

Одним романтикам по натуре была свойственна мечтательная созерцательность (В. Жуковский, У. Вордсворт), другие же ставили перед собой цель «возбуждать доблести сограждан подвигами предков» (А. Бестужев о К. Рылееве), третьи, бросая вызов року в борьбе за свободу, поднимали своего героя на бунт против самого Бога («Каин» Дж. Байрона, 1821; «Демон» М. Лермонтова, 1839). Но и у тех и у других идеал был неосуществим. Осознание этого вызывало у романтиков горькие се-

<sup>1</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. М., 1973. С. 43.

тования: «Никогда идеалы нашего мировоззрения не совпадают с тусклой действительностью» (Л. Тик); «Идеал — это только обманчивый жалкий сон» (Т. Гофман). В творчестве поздних романтиков отчетливо проявляются ноты тяжелого разочарования, пессимизма и неверия в возможности человека, что создаст в последний трети XIX века условия для перерастания позднего романтизма в новое литературное явление — декаданс.

Итак, несовместимость мечты о прекрасном с прозой жизни, осознание крушения иллюзий и вместе с тем устремленность к идеалу, вера в него — все это составляет сущность романтического искусства. Развитие романтизма характеризует движение от упоенности жизнью, стремления понять законы целого — природы, общества, исторического процесса, желая увидеть в земном небесное («отблеск вечной красоты») к мысли о зле, грехе, страдании и искуплении. В. Жирмунский назвал этот духовный комплекс религиозным отречением в истории романтизма, связав его преимущественно с эволюцией немецкого романтизма. Аналогичные явления прослеживаются в романтических литературах других стран, выразившись, например, в эволюции религиозного сознания У. Вордсворта и Н. Гоголя. Этих писателей «сближает представление о религиозном пути поэта, особо страстные поиски богооткровенного слова, утверждение объединяющей, спасительной для современного общества роли церкви, а также напряженная духовная работа, жажда нравственного очищения и обновления, поиски духовного монастыря»<sup>1</sup>.

Романтики впервые затронули проблему художника-творца. Классицистическому «подражанию природе» они противопоставили творческую активность художника с его правом на преобразование реального мира. Согласно романтической концепции творчества искусство есть апофеоз духа. Художник творит свой особый мир, более прекрасный и более истинный в его глазах, чем сама прозаическая действительность, так как искусство для него есть высшая реальность. «Обыденность — смерть искусства», — провозгласили романтики. Девизом Ж. Санд было: «Искусство не есть изображение реальной действительности, а искание идеальной правды». Романтики страстно защищали творческую свободу художника, его право на творческий вымысел: гений не подчиняется правилам, но сам их творит. Стихосложение, жанр, форма — все это свободно

---

<sup>1</sup> *Карташова И. В., Семенов Л. Е.* Романтизм и христианство // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997. С. 109—110.

возникает в творческом воображении поэта, а не предписывается извне, — считал В. Гюго («нет ни правил, ни образцов»).

Решительное неприятие современной цивилизации, недовольство мировым порядком в целом привели романтиков к дальнейшей разработке эстетической категории безобразного. Безобразное в романтическом искусстве так или иначе связано со злом, являясь его порождением. Зло рождает не только внешнее безобразие человека (Гуинплен и Квазимодо в романах В. Гюго «Человек, который смеется» и «Собор Парижской Богоматери»), оно может изуродовать его душу, привести к сумасшествию. Злом порождено падение героев в повестях Н. Гоголя «Страшная месть» (1832) и «Вечер накануне Ивана Купала» (1830). Физическое уродство нередко сочетается с моральным («Крошка Цахес» Т. Гофмана). Однако немало примеров, когда безобразное у романтиков выступает в диалектическом единстве с прекрасным. Квазимодо у Гюго уродлив телом, но прекрасен душой, и, напротив, герой того же романа красавец-офицер Феб де Шатопер бессердечен и внутренне опустошен. Прием контраста, антитезы буквально пронизывает романтическое произведение от общих структурных основ до конкретных образов, ситуаций и т. д.

Вслед за предромантиками, создателями «готического романа», у романтиков получают развитие категории «ужасного», «таинственного», «чудесного». Непередаваемое чувство мистического ужаса наполняет многие новеллы Э. По («Падение дома Эшеров», «Черный кот», «Маска Красной смерти»). Поэзия Л. Тика, Новалиса, братьев А. и Ф. Шлегелей уводит читателя в царство загробных видений, таинственных предсказаний. Герои баллад Жуковского становятся жертвами неких таинственных, непознаваемых, беспощадных сил, к которым неприменимы человеческие мерки и нравственные нормы. «Таинственное», «ужасное» и «чудесное» не только будит воображение читателя, но и является художественным приемом заострения ситуации, раскрытия характера в необычных, экстремальных положениях.

Противоречие между идеалом и жизнью порождало в романтическом искусстве концепцию **двоемирия**, наложившую свой отпечаток как на идейно-художественную структуру произведения, так и на облик романтического героя. В балладах В. Жуковского, в новеллах-сказках Л. Тика и Т. Гофмана, в философских повестях В. Одоевского двойственность бытия представлена в переплетении сказочно-фантастического «мира грез» и реально-бытового мира. Реальная и идеальная сфе-

ры взаимопроникают, и герой может быть одновременно скучным чиновником и князем саламандр («Золотой горшок» Т. Гофмана, 1815). Двоемирие может отражаться и в раздвоенности души романтического героя, в разорванности его сознания. Отсутствие гармонии в мире и с миром неизбежно вело героя к душевному разладу. Наиболее острой формой выражения этого разлада становятся образы двойников. Раздвоенный герой кажется самому себе одновременно и самим собой, и кем-то совершенно другим, чужим. Подобные двойники населяют романы и повести Т. Гофмана, Э. По, В. Одоевского, в творчестве которых двойничество и в целом двоемирие оказываются своеобразным выражением критического начала, неприятия обывательской духовной рутины.

В центре романтического искусства находилась личность яркая, страстная, разбуженная историческими сдвигами. Обращаясь к истории человечества, романтики рассматривали ее как проявление извечной борьбы Добра и Зла — двух начал, от которых зависит судьба всей Вселенной и каждого человека в отдельности. Эти два начала определяют структуру и систему образов в романтическом произведении. Герои в таком произведении являются выражением этих крайних начал, резко делясь на положительных и отрицательных. Романтики избегают полутонов, в их произведениях все контрастно, гиперболизировано, их герои чаще всего титаны, исключительные личности, возвышающиеся над окружающим миром. «Я царь познания и свободы», — скажет о себе лермонтовский Демон.

Положительный романтический герой, как правило, носитель авторского идеала, непременно благороден во всем, даже в мести. Это почти всегда молодой человек, вступающий в жизнь и сталкивающийся с ее жестокими законами. Им может быть юноша, герой своего времени, полный надежд и идеальных устремлений, мечтатель, пылкий влюбленный, нередко поэт, художник или музыкант (таковы положительные герои Гофмана). Часто это молодой человек, переживший разочарование, крушение любви и дружбы, испытавший все и не верящий в добро, а потому предающийся мировой скорби (Манфред Дж. Байрона, кавказский пленник А. Пушкина). Этот герой способен жестоко мстить за свои поруганные идеалы, ибо нет ничего страшнее разочарованного романтика (Гяур Дж. Байрона, Сбогар Ш. Нодье).

В романтической литературе (вскоре после появления на свет в 1814 году «Восточных поэм» Дж. Байрона) утверждается и внешний облик благородного романтического героя: высокая фигура со скрещенными на груди руками, бледное чело,

взор горящих, устремленных вдаль черных очей, черные кудри до плеч и неизменный черный плащ. Описание настолько характерное, что со временем станет постоянно сопутствовать романтическому герою, превратится в элемент так называемой романтической типизации, а позднее — в литературный штамп, пародию на который даст Пушкин в «Евгении Онегине» (портрет Ленского).

Неизбежным спутником романтического героя было одиночество. Тоска одиночества и жажда идеала гонят его с места на место, подобно «тучкам небесным, вечным странникам» (стихотворение М. Лермонтова «Тучи»), поэтому в романтическом искусстве появляется характерный образ одинокого путешественника, неприкаянного скитальца, вечного путника (странствует Чайльд-Гарольд у Байрона, вечным скитальцем является у Лермонтова Демон).

Центральной фигурой в байроническом романтизме «стал отщепенец, спознавшийся с мировым Злом» и презирающий людей за ничтожество и слабость духа. Пушкин в «Евгении Онегине» составит краткий каталог такого рода героев: «задумчивый Вампир, или Мельмот, бродяга мрачный, иль Вечный Жид, или Корсар, или таинственный Сбогар». Это далеко не полный список романтических героев, символов мирового мятежа против самого Творца<sup>1</sup>.

Нередко бунт этих героев носил индивидуалистический характер, это был бунт «для себя», бунт, направленный против всяческих ограничений личной свободы («Ты для себя лишь хочешь воли», — скажет Алеко старый цыган в «Цыганах» Пушкина). Глубокий душевный разлад, муки совести, свойственные этим героям, являются их главной отличительной чертой.

Бунт романтического героя, направленный против всего мира, против мирового Зла и даже против самого Бога, допускающего несовершенство мира, был заранее обречен на поражение, ибо силы слишком неравны. Романтический герой осознает бесплодность своих усилий, но не просит пощады и не примиряется с жизнью. Он не может удовлетвориться частичными победами, ему надо все или ничего. Таковы герои Байрона, трагические фигуры, предпочитающие погибнуть, но не сдаваться.

Романтиков волновала и проблема взаимоотношения человека и закона, человека и общества, которую они рассматрива-

---

<sup>1</sup> *Зенкин С.* Писатель в маске монстра // Иностранная литература. 1993. № 1. С. 196.



ли как борьбу двух антагонистических начал: государство подавляет личность, и личность восстает против насилия. В связи с этим у романтиков происходит переосмысление понятий «преступление» и «преступник». Преступником с точки зрения государства является Жан Вальжан (роман В. Гюго «Отверженные»), потому что украл хлеб для голодных детей своей сестры, но для писателя этот герой воплощает истинную человечность и справедливость. В том же романе мы встречаем и подлинного преступника, это трактирщик Тенардье, готовый на все ради денег.

Критикуя разные формы искажения духовных ценностей личности, романтики создают свою модель человека, видя ее прежде всего в художественной натуре. Для романтиков художник является мерилем всех жизненных и духовных ценностей («истинный поэт всеведущ; он действительно вселенная в малом преломлении», Новалис). Романтики считали художника существом исключительным, резко выделяющимся среди толпы, а «каждое повышение интеллекта над обычным уровнем» воспринимается окружающими как «ненормальность», как некое «безумие» (А. Шопенгауэр). На этой почве и вырастает романтическая концепция безумия гения. Замечательным художественным образом такого «безумца» является музыкант Крейслер у Гофмана.

Новое содержание искусства требовало и обновленной формы. Романтики проповедовали разомкнутость и смешение жанров и литературных родов. «Роман, — писал В. Гюго, — не что иное, как драма, расширенная за пределы театра... Впрочем, и в поэзии есть драма и в драме есть поэзия. Драма и поэзия проникают друг в друга, как все свойства в человека, как все излучения во вселенной».

Одним из излюбленных жанров в романтическом искусстве, помимо драмы, становится роман, занимающий в художественной программе романтиков едва ли не центральное место («роман есть жизнь, принявшая форму книги», Новалис). В романтический роман вошел богатейший исторический опыт новых времен, проблемы эстетические, нравственные, социальные, жизнь души и сердца — все, чем располагало романтическое искусство.

У романтиков роман сближается с лирикой, и сам «главный герой вступает в роман как некое лирическое событие» (Н. Берковский). Роман становится лирическим излиянием, исповедью, гигантским монологом («Лелия» Ж. Санд, «Исповедь сына века» А. Мюссе). С другой стороны, роман драмати-

зируется, его действие становится более напряженным и концентрированным («Айвенго» В. Скотта, «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго, «Три мушкетера» А. Дюма).

Живой интерес романтиков к историческому прошлому вызвал к жизни исторический роман, исключительно большое значение в создании и развитии которого принадлежит В. Скотту. Главной заслугой «шотландского барда» стало новое видение истории как последовательно развивающегося по своим законам процесса, в котором ведущая роль отводится не гениальным личностям, а народу — главной движущей силе истории. Важной особенностью романа В. Скотта было и то, что исторические события у него имели социальную мотивировку. Сам английский романист это осознавал и ставил себе в заслугу. Так, в авторецензии на роман «Пуритане», посвященный восстанию шотландцев в 1679 году против английской династии Стюартов, он писал: «...главной заслугой автора является то, что он сумел раскрыть... положение шотландского крестьянина, который дошел до пределов отчаяния и гибнет на поле сражения или на эшафоте, пытаясь отстоять свои первейшие и священнейшие права».

У немецких романтиков большую популярность получил «роман воспитания», исследующий не быт, не семью и не жизнь общества, а то, как «строится человек, из чего и как возникает его личность». Через историю личности роман воспитания воссоздает историю рода, общества, нации (романы В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», 1796 и «Годы странствий Вильгельма Мейстера», 1829). Получили дальнейшее развитие роман-путешествие («Путевые картины» Г. Гейне, 1831), утопический роман, в котором воплотилась страстная вера романтиков в возможность построения счастливого общества-коммуны путем нравственного самоусовершенствования человека. Подобные иллюзии возникали у них под влиянием идей утопического социализма Сен-Симона и Фурье (романы Ф. Купера «Колония на кратере», 1847; Ж. Санд «Мельник из Анжибо», 1845).

Очень популярен у романтиков становится жанр новеллы, в первую очередь в Германии. Особенностью романтической новеллы была ее связь со сказкой, фольклорной и литературной, что обусловило формирование жанра сказочной или фантастической новеллы («Белокурый Экберт» Л. Тика, «Нищенка из Локарно» Г. Клейста, «Песочный человек» Т. Гофмана).

Субъективность, свойственная романтическому методу, способствовала необычайному расцвету лирических жанров, которые приобретают у романтиков характер поэтической ис-

поведи или творческого дневника. Вместо традиционных поэтических жанров классицизма романтики разрабатывали новые, соответствующие духу поэзии. Среди них — романс («Два гренадера» Г. Гейне, «Романс» М. Лермонтова), стансы («Стансы к Августе» Дж. Байрона, «Стансы» М. Лермонтова), жанр лирических сновидений («Я видел странный, страшный сон...» Г. Гейне), лирические исповеди («Исповедь» М. Лермонтова), философская лирика («К Тирзе» Дж. Байрона, «Последняя смерть» Е. Баратынского). Романтики активно использовали народные жанры. Из них наибольшее распространение получили жанры баллады и песни. Возрождается полузабытый сонет (сонеты Г. Гейне, Д. Веневитинова, М. Лермонтова), у сентименталистов заимствуется жанр элегии («Вечер» В. Жуковского, «К морю» А. Пушкина, «Признание» Е. Баратынского).

Романтики ломали и старые метрические схемы стиха. Первоосновой романтической поэзии становится «тайная и непрестанно льющаяся жизнь» (Новалис). Романтики любят само течение жизни уподоблять стиху. Новалис писал, что ритм, метр, такт, мелодия существуют повсюду в природе, во всех занятиях людей. Литературная речь у романтиков должна была передавать это непрестанное строение жизни. Они разрабатывают «белый стих», максимально осуществляющий, с их точки зрения, принцип свободного, не скованного классического метра и рифмами стиха (цикл Г. Гейне «Северное море»).

С романтической концепцией обновления художественных форм была связана идея взаимопроникновения искусств и их синтеза. Огромное значение для романтиков имела музыка, с их точки зрения, являющая собой наиболее яркое и полное осуществление эстетических концепций романтизма. Не случайно они ставили музыку выше всех других видов искусств. Для романтика музыка выражает ту эмоциональную сферу, в которой живет человек, жаждущий идеала и рвущийся к «мирам иным». Романтики постоянно подчеркивают «неземной», «божественный» характер музыки. П. Вяземский писал в стихотворении «Листу»:

И в этих звуках скоротечных,  
На землю брошенных тобой,  
Души бессмертной, таинств вечных  
Есть отголосок неземной.

Романтики чрезвычайно раздвинули сферу присутствия музыки в жизни человека и природы, утверждая мысли об абсолютной универсализации музыкального искусства. Они слышали

музыку в шелесте листвы, в пении птиц, в грохоте грома, в росте трав — в любом явлении природы и человеческой жизни.

Музыка влияет на романтическую литературу, насыщая ее музыкальностью ритмов и интонаций, что способствует возникновению «поющей прозы», «музыки стиха». Необыкновенно музыкальны стихи Жуковского, Г. Гейне. Не случайно собрание лирических стихотворений Г. Гейне называется «Книга песен» (1827). Многие стихи из этого сборника были переложены на музыку, а некоторые из них стали народными песнями («Лорелея»). В основе поэтической системы Э. По также лежит принцип музыкальности стиха, «прекрасный мир слова». Созданию музыкального «эффекта» подчинена вся художественная система американского романтика — тема, композиционное построение, прерывисто-протяжная ритмика, принцип аллитерации, лежавший в основе мелодии стиха, прием рефрена, ставший частью композиционной структуры. Все здесь работает на эффект гипнотического воздействия поэзии, который достигается «...путем известного расположения ритма, путем созвучия», когда рифмы убаюкивают воображение читателя, приводят его в состояние погружения в музыку слова (А. Бергсон).

В знаменитом стихотворении «Колокола» Э. По удалось соединить единичное с вечным, поймать мгновение — звук и дать ему философское осмысление.

Слышишь сани за холмом?

Серебром

Радость различают колокольчики кругом!

Колокольчик льется, льется,

Пронизав мороз ночной,

Звоном в небе отдается,

Хрусталем вдали смеется

Звездный рой!

Ритм размеренный храня,

В ритме древних рун звеня,

Расплеснулся колокольчик переливом голосов,

Колокольчик, колокольчик,

Колокольчик, колокольчик,

Звонко-льдыстым, серебристым переливом голосов!

(Пер. В. Бетаки)

Единство, целостность впечатления создается здесь за счет стремительно развивающейся всепроникающей мелодии. Музыкально-образные звуко сочетания позволяют поэту преодолеть смысловую ограниченность конкретно-материального сло-

ва. Музыкальное звучание стиха расширяет и углубляет слово, обогащая его дополнительным эмоциональным элементом.

Романтизм разработал свою обширную образно-символическую систему. Море и ветер у романтиков символизируют свободу и вольность. Символ идеального мира для них находит свое выражение в образах звезды, утренней зари, пробуждающейся природы. Весьма сложна в романтизме символика цветов и растений, отражающих разные этапы жизни человека (прежде всего, его юности), его различные душевные состояния.

С представлением о земном мире как о царстве зла тесно связан в творчестве романтиков образ ночи. Ночь символизирует трагизм человеческого бытия. Она созвучна безысходным, пессимистическим настроениям человека. Однако ночь может и укрыть от безобразия дня, скрыть неприглядную сущность мира, избавить от страданий («Ночные повести» Т. Гофмана, 1817; стихотворение В. Жуковского «Ночь», 1823; сборник стихотворений А. де Мюссе «Ночи», 1835—1837).

Особый смысл в романтизме приобретает образ и тема смерти, которая также имеет для романтиков двойной смысл. Смерть в их произведениях изображается как средоточие ужаса, черная зияющая дыра. Разгулом смерти, царством черного ужаса предстает мир у Э. По («Маска Красной смерти», «Король-Чума»). Но смерть может выступать и как избавление от страданий, как бегство в некий идеальный потусторонний мир, где могут воссоединиться души разлученных влюбленных («Эолова арфа» В. Жуковского, 1814).

Своеобразие романтического метода нашло свое выражение в стилистической системе романтизма. Стремление передать сложные душевные переживания, богатый и противоречивый внутренний мир романтического героя обусловило поиски новых, более гибких по сравнению с классицистическим и сентименталистским стилями изобразительно-выразительных средств.

Большое значение романтики придавали эмоционально-экспрессивному значению слова. Они нередко ослабляли его прямое значение, выдвигая на первый план скрытые в слове эмоциональные ассоциации, что позволило им запечатлеть самые тонкие, едва уловимые, постоянно изменяющиеся оттенки настроений психики героев. Слово начинает значить у романтиков гораздо больше, чем оно значит «терминологически». Оно окутывается туманом ассоциаций, наполняется таинственным, глубоким смыслом. Это объясняет, почему ро-

мантики предпочитали эмоциональные эпитеты предметным («высокомерной мысли тайный ход», «богоподобный, величавый вид», «работа страшных смутных сил», «гордое лицо» и т. п.). Широко использовали они экспрессивные интонационно-синтаксические средства — систему инверсий, повторов, вопросительно-восклицательных предложений. Экспрессией наполнены романтические сравнения: «волна кудрей — как ворона крыло», «дерзких он сжигает, как огнем», «и звезды яркие, как очи, как взор грузинки молодой». Возвышенно-эмоциональный тон придают речи романтиков устаревшие слова, например «чело», «глад», «очи», «ланиты» и др.

Повышенная метафоричность и эмоциональная экспрессивность речи характерна не только для романтической поэзии, но и прозы. Повести А. Бестужева-Марлинского витиеваты, полны затейливых острот и словесных украшений. Повесть, по мнению писателя, «должна вцепляться в память остротами», в ней не обойтись «без курбетов и прыжков». «Я с умыслом, а не по ошибке гну язык на разные лады... — провозглашал Бестужев-Марлинский. — Я убежден, что никто до меня не давал столько многоличности русским фразам...» Вот в какие словесные формы облек писатель, например, характеристику героини новеллы «Часы и зеркало» (1831): «Чад большого света не задушил в ней искренности, придворные блески сверкали только на ее платье, но ее остроумие не имело в них надобности. ...Никто лучше ее не умел сливать светскую ветренность с сердечной мечтательностью и, храня строгий этикет модных приличий, повелевать меж тем модою — и отлично. Всегда окружена роем комаров-остроумцев, щеголей, — мотыльков и шпанских мух — богачей, она одна как будто не замечала ни приветов, ни воздыханий, ни взоров, которыми ее осыпали. Стрелы паркетных купидонов отражала она своим веером — и самые меткие высыпались вон из корсета при раздеванье, вместе с лишними булавками».

Затейлива и пестра ранняя гоголевская проза, избилующая разного рода словесными фигурами и метафорами («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород»).

Художественные новации романтиков в области поэтики и стиля, открытие ими для искусства принципа историзма, пристальное внимание к национальному и географическому колориту, глубокое исследование тайн человеческой души — все это в немалой степени способствовало формированию и развитию классического реализма XIX века. Традиции романтизма остались действенными на протяжении всего

XIX века и получили новый импульс к развитию в конце столетия в неоромантизме с его отрицанием всего обыденного и прозаического и установкой на обновление художественных форм (Э. Ростан, Р. Киплинг, Дж. Лондон). Позже традиции романтизма были усвоены и во многом полемически переосмыслены символистами (З. Гиппиус, К. Бальмонт, А. Блок, Р. Рильке) и экспрессионистами (Ф. Кафка, И. Бехер, Ф. Верфель).

## Глава VII

### РЕАЛИЗМ

Реализм (лат. *realis* — вещественный, действительный) — направление в искусстве, деятели которого стремятся понять и изобразить взаимодействие человека с окружающей его средой, причем в понятие последней включаются и духовные, и материальные компоненты.

Искусство реализма зиждется на создании характеров, понимаемых как результат влияния социально-исторических событий, индивидуально осмысляемых художником, в результате чего возникает живой, неповторимый и одновременно несущий в себе и родовые черты художественный образ. «Кардинальная проблема реализма — соотношение *правдоподобия* и художественной *правды*. Внешнее сходство изображения с его прообразами в действительности не является для реализма единственной формой выражения правды. Еще более важно, что такого сходства для подлинного реализма недостаточно. Хотя правдоподобие — важная и наиболее характерная для реализма форма осуществления художественной правды, последняя определяется в конечном счете не правдоподобием, а верностью в постижении и передаче *сущности* жизни, значительностью идей, выраженных художником»<sup>1</sup>. Из сказанного не следует, что писатели-реалисты вовсе не пользуются вымыслом — без вымысла художественное творчество вообще невозможно. Вымысел необходим уже при отборе фактов, их группировке, выдвигании на первый план одних героев и беглой характеристике других и т. д.

Хронологические границы реалистического направления в работах различных исследователей определяются по-разному.

<sup>1</sup> Литературный энциклопедический словарь. С. 319.

Некоторые усматривают зачатки реализма еще в античности, другие относят его возникновение к эпохе Возрождения, третьи ведут отсчет с XVIII века, четвертые полагают, что реализм как направление в искусстве возник не ранее первой трети XIX столетия.

Впервые в отечественной критике термин «реализм» был использован П. Анненковым в 1849 году, правда, без развернутого теоретического обоснования, а в общее употребление вошел уже в 1860-х годах. Французские писатели Л. Дюранти и Шанфлери первыми предприняли попытку осмыслить опыт Бальзака и (в области живописи) Г. Курбе, дав их искусству определение «реалистическое». «Реализм» — название издававшегося Дюранти в 1856—1857 годах журнала и сборника статей Шанфлери (1857). Однако их теория была во многом противоречива и не исчерпывала всей сложности нового художественного направления. Каковы же основные принципы реалистического направления в искусстве?

Вплоть до первой трети XIX века литература создавала художественно односторонние образы. В античности это — идеальный мир богов и героев и противопоставленная ему ограниченность земного бытия, деление персонажей на «положительные» и «отрицательные» (отголоски такой градации и до сих пор дают себя знать в примитивном эстетическом мышлении). С некоторыми изменениями этот принцип продолжает существовать и в средние века, и в период классицизма и романтизма. Только Шекспир намного опередил свое время, создав «разнообразные и многосторонние характеры» (А. Пушкин). Именно в преодолении односторонности изображения человека и его общественных связей заключался важнейший сдвиг в эстетике европейского искусства. Писатели начинают осознавать, что мысли и действия персонажей зачастую не могут быть продиктованы лишь авторской волей, поскольку зависят от конкретных исторических обстоятельств.

Органическая религиозность общества под влиянием идей Просвещения, провозгласившего человеческий разум верховным судьей всего сущего, на протяжении XIX столетия вытесняется такой социальной моделью, в которой место Бога постепенно занимают якобы всемогущие производительные силы и классовая борьба. Процесс формирования такого мирозерцания был длительным и сложным, причем его сторонники, декларативно отвергая эстетические достижения предшествующих поколений, в своей художественной практике во многом опирались на них.



На долю Англии и Франции в конце XVIII — начале XIX века пришлось особенно много социальных потрясений, и бурная смена политических систем и психологических состояний позволила художникам этих стран отчетливее других осознать, что каждая эпоха налагает на чувства, мысли и поступки людей свой неповторимый отпечаток.

Для писателей и художников эпохи Возрождения и классицизма библейские или античные персонажи были лишь рупорами идей современности. Никого не удивляло, что апостолы и пророки в живописи XVII столетия были одеты по моде этого века. Только в начале XIX века живописцы и писатели начинают следить за соответствием всех бытовых деталей изображаемого времени, приходя к пониманию того, что и психология героев древнего времени, и их поступки не могут быть полностью адекватными в настоящем. Именно в уловлении «духа времени» и состояло первое достижение искусства начала XIX столетия.

Родоначальником литературы, в которой осмысливался ход исторического развития общества, был английский писатель В. Скотт. Заслуга его не столько в точном изображении подробностей быта прошедших времен, сколько в том, что он, по словам В. Белинского, дал «историческое направление искусству XIX века» и изобразил как неделимое общее индивидуальное и всечеловеческое. Герои В. Скотта, вовлеченные в эпицентр бурных исторических событий, наделены запоминающимися характерами и одновременно являются представителями своего сословия, с его социальными и национальными особенностями, хотя в целом он воспринимает мир с романтических позиций. Выдающемуся английскому романисту удалось также найти в своем творчестве ту грань, которая воспроизводит языковой колорит минувших лет, но не копирует архаическую речь буквально.

Другое открытие реалистов заключалось в обнаружении социальных противоречий, обусловленных не одними страстями или идеями «героев», но и антагонистическими стремлениями сословий, классов. Христианский идеал диктовал сочувствие к униженным и обездоленным. На этом принципе зиждется и реалистическое искусство, но главное в реализме — изучение и анализ общественных связей и самой структуры социума. Иными словами, основной конфликт в реалистическом произведении заключается в борьбе «человечности» с «бесчеловечностью», которая обусловлена рядом социальных закономерностей.

Психологическое наполнение человеческих характеров также объясняется социальными причинами. При изображе-

нии плебея, который не желает смириться с участью, предначертанной ему от рождения («Красное и черное», 1831), Стендаль отказывается от романтического субъективизма и анализирует психологию героя, добывающегося места под солнцем, преимущественно в социальном аспекте. Бальзак в цикле романов и повестей «Человеческая комедия» (1829—1848) задается грандиозной целью воссоздать многофигурную панораму современного общества в его различных модификациях. Подходя к своей задаче как ученый, описывающий сложное и динамическое явление, писатель прослеживает судьбы отдельных личностей на протяжении ряда лет, обнаруживая значительные коррективы, которые «дух времени» вносит в изначальные качества персонажей. Одновременно Бальзак заостряет внимание на тех социально-психологических проблемах, что остаются почти неизменными, несмотря на смену политических и экономических формаций (власть денег, нравственное падение незаурядной личности, погнавшейся за успехом любой ценой, распад семейных уз, не скрепленных любовью и взаимным уважением, и т. д.). При этом Стендаль и Бальзак обнаруживают подлинно высокие чувства только в среде незаметных честных тружеников.

Моральное превосходство бедняков над «высшим светом» доказывается и в романах Ч. Диккенса. Писатель вовсе не был склонен изображать «большой свет» скопищем негодяев и нравственных уродов. «Но все зло в том, — писал Диккенс, — что этот изнеженный мир живет, как в футляре для драгоценностей... а потому не слышит шума более обширных миров, не видит, как они вращаются вокруг солнца. Это отмирающий мир, и порождения его болезненны, ибо в нем нечем дышать». В творчестве английского романиста психологическая достоверность наряду с несколькими сентиментальным разрешением конфликтов сочетается с мягким юмором, порой перерастающим в резкую социальную сатиру. Диккенс обозначил основные болевые точки современного ему капитализма (обнищание трудящихся, их невежество, беззаконие и духовный кризис верхов). Недаром Л. Толстой был уверен: «Просейте мировую прозу, останется Диккенс».

Главной одухотворяющей силой реализма являются идеи свободы личности и всеобщего социального равенства. Все, что мешает свободному развитию индивидуума, писатели-реалисты обличали, видя корень зла в несправедливом устройстве социальных и экономических институтов.

При этом большинство писателей верили в неизбежность научного и общественного прогресса, который постепенно уничтожит угнетение человека человеком и раскроет его изначально положительные задатки. Подобное настроение характерно для европейской и русской литературы, для последней особенно. Так, Белинский искренне завидовал «внукам и правнукам», которые будут жить в 1940 году. Диккенс в 1850 году писал: «Мы стремимся вынести из бурлящего вокруг нас мира под кровли бесчисленных домов повещение о множестве социальных чудес — и благодетельных и вредоносных, но таких, которые не умаляют в нас убежденности и упорства, снисходительности друг к другу, верности прогрессу человечества и благодарности за выпавшую нам честь жить на летней заре времен». Н. Чернышевский в «Что делать?» (1863) рисовал картины прекрасного будущего, когда каждый получит возможность стать гармоничной личностью. Даже чеховские герои, принадлежащие к эпохе, в которой социальный оптимизм уже заметно убавился, верят, что увидят «небо в алмазах».

И все же в первую очередь новое направление в искусстве сосредоточивается на критике существующих порядков. Реализм XIX века в отечественном литературоведении 1930 — начала 1980-х годов было принято называть **критическим реализмом** (определение, предложенное М. Горьким). Однако термин этот не охватывает всех сторон определяемого явления, поскольку, как уже отмечалось, реализм XIX века вовсе не был лишен утверждающего пафоса. Кроме того, определение реализма как преимущественно критического «не вполне точно и в том отношении, что, акцентируя конкретно-историческую значимость произведения, его связь с социальными задачами момента, оно оставляет в тени философское содержание и общечеловеческое значение шедевров реалистического искусства»<sup>1</sup>.

Человек в реалистическом искусстве в отличие от романтического рассматривается не как автономно существующая индивидуальность, интересная именно своей неповторимостью. В реализме, особенно на первом этапе его развития, важно продемонстрировать влияние на личность социальной среды; при этом писатели-реалисты стремятся изобразить изменяющиеся со временем образ мысли и чувств персонажей («Обломов» и «Обыкновенная история» И. Гончарова). Таким образом, наряду с историзмом, у истоков которого стоял В. Скотт (передача колорита места и времени и осознание того факта, что пред-

---

<sup>1</sup> Литературный энциклопедический словарь. С. 319.

ки видели мир иначе, нежели сам автор), отказ от статичности, изображение внутреннего мира персонажей в зависимости от условий их жизни и составили важнейшие открытия реалистического искусства.

Не менее значительно для своего времени было и общее движение к народности искусства. Впервые проблема народности была затронута еще романтиками, понимающими под народностью национальную самобытность, которая выражалась в передаче обычаев, особенностей быта и привычек народа. Но уже Гоголь заметил, что подлинно народный поэт остается таким и тогда, когда глядит на «совершенно сторонний мир» глазами своего народа (так, например, изображена Англия с позиций русского мастерового из провинции — «Левша» Н. Лескова, 1883).

В русской литературе проблеме народности выпала особо важная роль. Наиболее подробно эта проблема обосновывалась в работах Белинского. Образец подлинно народного произведения критик видел в «Евгении Онегине» Пушкина, где «народные» картины как таковые занимают немного места, но зато воссоздана нравственная атмосфера в обществе первой трети XIX века.

К середине этого столетия народность в эстетической программе большинства русских писателей становится центральным моментом при определении общественной и художественной значимости произведения. И. Тургенев, Д. Григорович, А. Потехин стремятся не просто воспроизвести и изучить различные аспекты народной (т. е. крестьянской) жизни, но и напрямую обращаются к самому народу. В 60-е годы тот же Д. Григорович, В. Даль, В. Одоевский, Н. Щербина и многие другие издают книги для народного чтения, выпускают журналы и брошюры, рассчитанные на только что приобщающегося к чтению человека. Как правило, попытки эти были не слишком удачны, ибо культурный уровень низших слоев общества и его образованного меньшинства был слишком различен, в силу чего писатели смотрели на мужика как на «меньшого брата», которого следует учить уму-разуму. Лишь А. Писемский («Плотничья артель», «Питерщик», «Леший» 1852—1855 гг.) и Н. Успенский (повести и рассказы 1858—1860 гг.) сумели показать подлинную мужицкую жизнь в ее первозданной простоте и грубости, но большинство писателей предпочитали воспевать народную «душу живую».

В пореформенную эпоху народ и «народность» в русской литературе превращаются в своего рода фетиш. Л. Толстой видит в Платоне Каратаеве средоточие всех лучших челове-

ских качеств. Достоевский призывает учиться житейской мудрости и духовной чуткости у «куфельного мужика». Идеализируется народная жизнь в творчестве Н. Златовратского и других писателей 1870—1880-х годов.

Постепенно народность, понимаемая как обращение к проблемам народной жизни с точки зрения самого народа, становится омертвевшим канонам, который тем не менее долгие десятилетия оставался незыблемым. Только И. Бунин и А. Чехов позволили себе усомниться в предмете поклонения не одного поколения русских писателей.

К середине XIX века определилась и еще одна особенность реалистической литературы — тенденциозность, то есть выражение нравственно-идеологической позиции автора. И прежде художники так или иначе выявляли свое отношение к своим героям, но в основном они дидактически проповедовали вредность общечеловеческих пороков, не зависящих от места и времени их проявления. Писатели-реалисты свои социальные и нравственно-идеологические пристрастия делают составной частью художественной идеи, исподволь подводя читателя к пониманию своей позиции.

Тенденциозность порождает в русской литературе размежевание на два антагонистических лагеря: для первого, так называемого революционно-демократического, важнее всего была критика государственного строя, второй демонстративно декларировал политическую индифферентность, доказывал примат «художественности» над «злостью дня» («чистое искусство»). Преобладающее общественное настроение — обветшалость крепостнического строя и его морали была очевидна — и активно-наступательные действия революционных демократов формировали в публике представление о тех писателях, что не были согласны с необходимостью немедленного слома всех «устоев», как об антипатриотах и обскурантах. В 1860—1870-х годов «гражданская позиция» писателя ценилась выше, чем его талант: это видно на примере А. Писемского, П. Мельникова-Печерского, Н. Лескова, чье творчество революционно-демократической критикой расценивалось отрицательно или замалчивалось.

Такой подход к искусству был сформулирован еще Белинским. «А мне поэзии и художественности нужно не более, как настолько, чтобы повесть была истинна... — заявлял он в письме к В. Боткину в 1847 году. — Главное, чтобы она вызывала вопросы, производила на общество нравственное впечатление. Если она достигает этой цели и вовсе без поэзии и творче-

ства, — она для меня *тем не менее* интересна...» Спустя два десятилетия этот критерий в революционно-демократической критике стал основополагающим (Н. Чернышевский, Н. Добролюбов, М. Антонович, Д. Писарев). Тогда же складывается и общий характер критики и всей идеологической борьбы в целом с ее ожесточенной бескомпромиссностью, желанием «уничтожить» несогласных. Пройдет еще шесть-семь десятилетий, и в эпоху господства социалистического реализма эта тенденция реализуется в буквальном смысле.

Однако все это еще далеко впереди. А пока в реализме выработывается новое мышление, идет поиск новых тем, образов и стиля. В центре внимания реалистической литературы поочередно «маленький человек», «лишние» и «новые» люди, народные типы. «Маленький человек» с его горестями и радостями, впервые появившись в творчестве А. Пушкина («Станционный смотритель») и Н. Гоголя («Шинель»), надолго стал объектом сочувствия в русской литературе. Социальная униженность «маленького человека» искупала всю узость его интересов. Едва намеченное в «Шинели» свойство «маленького человека» при благоприятных обстоятельствах превращаться в хищника (в финале повести появляется призрак, грабящий любого прохожего без разбора чина и состояния) отмечено было лишь Ф. Достоевским («Двойник») и А. Чеховым («Торжество победителя», «Двое в одном»), но в целом в литературе осталось неосвященным. Лишь в XX веке этой проблеме посвятит целую повесть М. Булгаков («Собачье сердце»).

Вслед за «маленьким» в русскую литературу пришел «лишний человек», «умная ненужность» русской жизни, еще не готовый к восприятию новых социальных и философских идей («Рудин» И. Тургенева, «Кто виноват?» А. Герцена, «Герой нашего времени» М. Лермонтова и др.). «Лишние люди» умственно переросли свою среду и время, но в силу воспитания и имущественного положения не способны к повседневной работе и могут лишь обличать самодовольную пошлость.

Как итог размышлений о возможностях нации возникает галерея образов «новых людей», наиболее ярко представленных в «Отцах и детях» И. Тургенева и «Что делать?» Н. Чернышевского. Персонажи этого типа представлены как решительные ниспровергатели устаревшей морали и государственного устройства и являют собой образец честного труда и радения «общему делу». Это, как их называли современники, «нигилисты», чей авторитет у молодого поколения был очень высок.

В противовес произведениям о «нигилистах» возникает и «антинигилистическая» литература. В произведениях обоих типов легко обнаруживаются стандартные персонажи и ситуации. В первой категории герой самостоятельно мыслит и обеспечивает себя интеллектуальным трудом, его смелые речи и поступки вызывают у молодежи желание подражать авторитету, он близок к народной массе и знает, как можно изменить ее жизнь в лучшую сторону и т. д. В антинигилистической литературе «нигилисты» обычно изображались развратными и нечистоплотными фразерами, которые преследуют свои узкоэгоистические цели и жаждут власти и поклонения; традиционно отмечалась связь «нигилистов» с «польскими бунтовщиками» и пр.

Произведений о «новых людях» было не так уж много, тогда как в ряду их противников были такие писатели, как Ф. Достоевский, Л. Толстой, Н. Лесков, А. Писемский, И. Гончаров, хотя следует признать, что, за исключением «Бесов» и «Обрыва», их книги не принадлежат к лучшим творениям названных художников — и причиной тому их заостренная тенденциозность.

Лишенная возможности открыто обсуждать наболевшие проблемы современности в представительных государственных учреждениях русское общество сосредоточивает свою умственную жизнь в литературе и публицистике. Слово писателя становится очень весомым и нередко служит импульсом для принятия жизненно важных решений. Герой романа Достоевского «Подросток» признается, что уехал в деревню, дабы облегчить жизнь мужиков под воздействием «Антоня Горемыки» Д. Григоровича. Швейные мастерские, описанные в «Что делать?», породили немало подобных заведений и в реальной жизни.

Вместе с тем примечательно, что русская литература практически не создала образа человека деятельного и энергичного, занятого конкретным делом, но не помышляющего о радикальном переустройстве политического строя. Попытки в этом направлении (Костанжогло и Муразов в «Мертвых душах», Штольц в «Обломове») современной критикой расценивались как беспочвенные. И если «темное царство» А. Островского у публики и критики вызывало живой интерес, то впоследствии стремление драматурга нарисовать портреты предпринимателей новой формации такого отклика в обществе не нашло.

Решение в литературе и искусстве «проклятых вопросов» своего времени требовало развернутого обоснования целого

комплекса задач, которые могли быть решены только в прозе (в связи с ее возможностями затрагивать политические, философские, нравственные и эстетические проблемы одновременно). В прозе же первоочередное внимание уделяется роману, этому «эпосу новейшего времени» (В. Белинский), жанру, который позволял создавать широкие и многоплановые картины жизни различных социальных слоев. Реалистический роман оказывался несовместимым с уже превратившимися в штампы сюжетными ситуациями, что так охотно эксплуатировались романтиками — тайна рождения героя, роковые страсти, экстраординарные ситуации и экзотические места действия, в которых испытываются воля и мужество героя, и т. д.

Теперь писатели ищут сюжеты в повседневном существовании обыкновенных людей, которое становится объектом пристального изучения во всех подробностях (интерьер, одежда, профессиональные занятия и т. п.). Поскольку авторы стремятся дать максимально объективную картину действительности, эмоциональный автор-повествователь либо уходит в тень, либо использует маску одного из действующих лиц.

Отступившая на второй план поэзия во многом ориентируется на прозу: поэты осваивают некоторые особенности прозаического повествования (гражданственность, сюжетность, описание бытовых деталей), как это сказалось, например, в поэзии И. Тургенева, Н. Некрасова, Н. Огарева.

Портретная живопись реализма также тяготеет к подробному описанию, как это наблюдалось еще и у романтиков, но теперь она несет иную психологическую нагрузку. «Рассматривая черты лица, писатель отыскивает «главную идею» физиономии и передает ее во всей полноте и универсальности внутренней жизни человека. Реалистический портрет, как правило, аналитический, в нем нет искусственности; в нем все естественно и обусловлено характером»<sup>1</sup>. При этом важную роль играет так называемая «вещная характеристика» персонажа (костюм, убранство жилища), также способствующая углубленному раскрытию психологии действующих лиц. Таковы портреты Собакевича, Манилова, Плюшкина в «Мертвых душах». В дальнейшем перечисление подробностей заменяется какой-либо деталью, дающей простор воображению читателя, призывающей его к «соавторству» при ознакомлении с произведением.

---

<sup>1</sup> История русской литературы XIX века. 1800—1830 годы. М., 1989. С. 262.



Изображение будней жизни приводит к отказу от сложных метафорических конструкций и рафинированной стилистики. Все большие права в литературной речи завоевывает просторечие, диалектные и профессиональные речения, которые у классицистов и романтиков, как правило, использовались лишь для создания комического эффекта. В этом отношении показательны «Мертвые души», «Записки охотника» и ряд других произведений русских писателей 1840—1850-х годов.

Развитие реализма в России шло очень быстрыми темпами. Всего за неполные два десятилетия русский реализм, начав с «физиологических очерков» 1840-х годов<sup>1</sup>, дал миру таких писателей, как Гоголь, Тургенев, Писемский, Л. Толстой, Достоевский... Уже в середине XIX века русская литература становится средоточием отечественной общественной мысли, выходя за рамки искусства слова в ряду других искусств. Литература «проникается нравственным и религиозным пафосом, публицистичностью и философичностью, осложняется многозначительным подтекстом; овладевает «эзоповым языком», духом оппозиционности, протеста; принципиально иным становится и груз ответственности литературы перед обществом, и ее освободительная, аналитическая, обобщающая миссия в контексте всей культуры. Литература превращается в *самообразующий фактор культуры*, и прежде всего это обстоятельство (то есть культурный синтез, функциональная универсальность и т. п.) в конечном счете обусловило всемирное значение русской классики (а не ее непосредственное отношение к революционно-освободительному движению, как стремился показать Герцен, а после Ленин — практически вся советская критика и наука о литературе)<sup>2</sup>.

Внимательно следивший за развитием русской словесности, П. Мериме сказал однажды Тургеневу: «Ваша поэзия ищет

---

<sup>1</sup> «Физиологический очерк» — жанр, зародившийся во Франции и вскоре ставший популярным и в других странах Европы, граничил с повестью или рассказом и тяготел к научной достоверности всестороннего исследования определенного объекта. «Физиология» сосредоточивала внимание в основном на низших слоях общества (мелкие чиновники, уличные торговцы, слуги и т. д.) и делала лишь первые шаги в области психологического анализа, увлекаясь прежде всего деталями быта и социологическими обобщениями. Авторы «физиологий» осознали свою общность по признаку продолжения гоголевских идей и стиля и называли себя «натуральной школой» (Григоревич, Даль, Панаев, Бутков, Некрасов и др.).

<sup>2</sup> Кондаков И. «Нешадная последовательность русского ума» // Вопросы литературы. 1997. № 1. С. 137—138.

прежде всего правды, а красота потом является сама собой». Действительно, магистральное направление русской классики представлено персонажами, идущими по пути нравственных поисков, мучимыми сознанием, что они не до конца использовали предоставленные им природой возможности. Таковы Онегин Пушкина, Печорин Лермонтова, Пьер Безухов и Левин Л. Толстого, Рудин Тургенева, таковы герои Достоевского. «Герой, обретающий нравственное самоопределение на путях, данных человеку «от века», а тем самым обогащающим свою эмпирическую природу, возвышен русскими писателями-классиками до идеала личности, причастной христианскому онтологизму»<sup>1</sup>. Не потому ли идея социальной утопии в начале XX века и нашла в русском обществе столь действенный отклик, что христианские (специфически русские) поиски «града обетованного», трансформированного в народном сознании в коммунистическое «светлое будущее», которое уже виднеется за горизонтом, имели в России столь давние и глубокие корни?

За рубежом тяготение к идеалу было выражено значительно слабее, несмотря на то, что критическое начало в литературе звучало не менее весомо. Здесь сказалась общая направленность протестантизма, рассматривающего преуспевание в деловой сфере как исполнение воли Божьей. Герои европейских писателей страдают от несправедливости и пошлости, но в первую очередь помышляют о *собственном* счастье, тогда как тургеневский Рудин, некрасовский Гриша Добросклонов, Рахметов у Чернышевского озабочены не личным успехом, а всеобщим благоденствием.

Нравственные проблемы в русской литературе неотделимы от проблем политических и, прямо или косвенно, связываются с христианскими догматами. Русские писатели нередко берут на себя роль, схожую с ролью ветхозаветных пророков — учителей жизни (Гоголь, Чернышевский, Достоевский, Толстой). «У русских художников, — писал Н. Бердяев, — будет жажда перейти от творчества художественных произведений к творчеству совершенной жизни. Тема религиозно-метафизическая и религиозно-социальная мучит всех значительных русских писателей»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Мартыанова С. А.* Персонажи русской классики и христианская антропология // Русская литература XIX века и христианство. С. 28—29.

<sup>2</sup> *Бердяев Н.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // Русская литература. 1990. № 2. С. 124. См. также: *Любомудров А. М.* О православии и церковности в художественной литературе // Русская литература. 2001. № 1.

Усиление роли художественной литературы в общественной жизни влечет за собой и развитие критики. И здесь пальма первенства также принадлежит Пушкину, перешедшему от вкусовых и нормативных оценок к обнаружению общих закономерностей современного ему литературного процесса. Пушкин первым осознает необходимость нового способа изображения действительности, «истинного романтизма», по его определению. Белинский был первым русским критиком, который попытался создать цельную историко-теоретическую концепцию и периодизацию отечественной литературы.

На протяжении второй половины XIX века именно деятельность критиков (Н. Чернышевский, Н. Добролюбов, Д. Писарев, К. Аксаков, А. Дружинин, А. Григорьев и др.) способствовала разработке теории реализма и становлению отечественного литературоведения (П. Анненков, А. Пыпин, А. Веселовский, А. Потебня, Д. Овсянико-Куликовский и др.).

Как известно, в искусстве его магистральное направление прокладывается достижениями выдающихся художников, чьи открытия используются «обыкновенными талантами» (В. Белинский). Охарактеризуем основные вехи становления и развития русского реалистического искусства, завоевания которого дали возможность назвать вторую половину столетия «веком русской литературы».

У истоков русского реализма стоят И. Крылов и А. Грибоедов. Великий баснописец первым в отечественной словесности сумел воссоздать «русский дух» в своих произведениях. Живая разговорная речь басенных персонажей Крылова, его доскональное знание народного быта, использование народного здравого смысла в качестве морального эталона сделали Крылова первым действительно «народным» писателем. Грибоедов расширил сферу интересов Крылова, поставив в центр внимания «драму идей», которыми жило образованное общество первой четверти века. Его Чацкий в борьбе со «староверами» отстаивает общенациональные интересы с тех же позиций «здравого смысла» и народной морали. Крылов и Грибоедов еще используют обветшавшие принципы классицизма (дидактический жанр басни у Крылова, «три единства» в «Горе от ума»), однако их творческая сила и в этих устаревших рамках заявляет о себе в полный голос.

В творчестве Пушкина уже намечены и основные проблемы, и пафос, и методология реализма. Пушкин первым дал изображение «лишнего человека» в «Евгении Онегине», он же наметил и характер «маленького человека» («Станционный

смотритель»), увидел в народе тот нравственный потенциал, что обуславливает национальный характер («Капитанская дочка», «Дубровский»). Под пером поэта впервые возник и такой герой, как Германн («Пиковая дама»), фанатик, одержимый одной идеей и не останавливающийся для ее осуществления ни перед какими преградами; затронул Пушкин и тему пустоты и ничтожества высших слоев общества.

Все эти проблемы и образы были подхвачены и развиты уже современниками Пушкина и последующими поколениями писателей. «Лишние люди» и их возможности анализируются и в «Герое нашего времени», и в «Мертвых душах», и в «Кто виноват?» Герцена, и в «Рудине» Тургенева, и в «Обломове» Гончарова, в зависимости от времени и обстоятельств обретая новые черты и краски. «Маленький человек» описан Гоголем («Шинель»), Достоевским («Бедные люди»). Помещики-самодуры и «небокоптителы» изображались Гоголем («Мертвые души»), Тургеневым («Записки охотника»), Салтыковым-Щедринным («Господа Головлевы»), Мельниковым-Печерским («Старые годы»), Лесковым («Тупейный художник») и многими другими. Разумеется, подобные типы поставляла сама русская действительность, но обозначил их и выработал основные приемы их изображения именно Пушкин. И народные типы в их отношениях между собой и господами возникли в объективном освещении именно в творчестве Пушкина, став впоследствии объектом пристального изучения Тургенева, Некрасова, Писемского, Л. Толстого, писателей-народников.

Миновав период романтического изображения необычных характеров в исключительных обстоятельствах, Пушкин открыл для читателя поэзию повседневной жизни, в которой место героя занял «обыкновенный», «маленький» человек.

Пушкин редко описывает внутренний мир действующих лиц, их психология чаще раскрывается через поступки либо комментируется автором. Изображаемые характеры воспринимаются как результат воздействия окружающей среды, но чаще всего даны не в развитии, а как некая уже сформированная данность. Процесс становления и трансформации психологии персонажей будет освоен в литературе уже во второй половине столетия.

Велика роль Пушкина и в деле выработки норм и расширения границ литературной речи. Разговорная стихия языка, наглядно заявившая о себе в творчестве Крылова и Грибоедова, все же еще не утвердилась в своих правах полностью, недаром Пушкин призывал учиться языку у московских просвирен.

Простота и точность, «прозрачность» пушкинского стиля поначалу казались утратой высоких эстетических критериев предшествующих времен. Но позднее «структура пушкинской прозы, ее стилиобразующие принципы были восприняты следовавшими за ним писателями — при всем индивидуальном своеобразии каждого из них»<sup>1</sup>.

Необходимо отметить и еще одну особенность пушкинского гения — его универсализм. Поэзия и проза, драматургия, публицистика и исторические штудии — не было жанра, в котором не сказал бы он весомого слова. Последующие поколения художников, сколь бы ни было велико их дарование, все-таки в основном тяготеют к какому-либо одному роду.

Развитие русского реализма не было, конечно, процессом прямолинейным и однозначным, в ходе которого романтизм последовательно и неотвратимо вытеснялся реалистическим искусством. На примере творчества М. Лермонтова это видно особенно наглядно.

В своих ранних произведениях Лермонтов создает романтические образы, приходя в «Герое нашего времени» к выводу, что «история души человеческой, хотя бы *самой мелкой души*, едва не любопытнее и не полезнее истории целого народа...». Объектом пристального внимания в романе становится не один только герой — Печорин. С не меньшим тщанием автор всматривается в переживания людей «заурядных» (Максим Максимыч, Грушницкий). Метод исследования психологии Печорина — исповедь — связан с романтическим мироощущением, однако общая авторская установка на объективное изображение персонажей обуславливает постоянное сопоставление Печорина с другими действующими лицами, что позволяет убедительно мотивировать те действия героя, которые у романтика оставались бы лишь декларированными. В разных ситуациях и в столкновениях с разными людьми Печорин каждый раз открывается с новых сторон, обнаруживая силу и изнеженность, решительность и апатию, бескорыстие и эгоизм... Печорин, подобно романтическому герою, все испытал, во всем разуверился, однако автор не склонен ни обвинять, ни оправдывать своего героя — позиция для художника-романтика неприемлемая.

В «Герое нашего времени» динамизм сюжета, который был бы вполне уместен в приключенческом жанре, соединен с глубоким психологическим анализом. Так здесь проявилось ро-

<sup>1</sup> Развитие реализма в русской литературе. М., 1972. Т. 1. С. 192.

мантическое мироощущение Лермонтова, вступившего на путь реализма. Да и создав «Героя нашего времени», поэт не расстался окончательно с поэтикой романтизма. Герои «Мцыри» и «Демона», в сущности, решают те же проблемы, что и Печорин (достижение независимости, свободы), только в поэмах эксперимент ставится, что называется, в чистом виде. Демону доступно почти все, Мцыри всем жертвует ради свободы, но печальный итог стремления к абсолютному идеалу в этих произведениях подводит уже художник-реалист.

Лермонтов завершил «...начатый Г. Р. Державиним и продолженный Пушкиным процесс ликвидации жанровых границ в поэзии. Большинство его поэтических текстов — «стихотворения» вообще, часто синтезирующие особенности разных жанров»<sup>1</sup>.

И Гоголь начинал как романтик («Вечера на хуторе близ Диканьки»), однако и после «Мертвых душ», наиболее зрелого своего реалистического творения, романтические ситуации и характеры не перестают привлекать писателя («Рим», вторая редакция «Портрета»).

При этом от романтического стиля Гоголь отказывается. Подобно Пушкину, он предпочитает передавать внутренний мир действующих лиц не с помощью их монологов или «исповеди». Персонажи Гоголя аттестуют себя через поступки или же средствами «вещной» характеристики. Повествователь у Гоголя исполняет роль комментатора, позволяющего выявить оттенки чувств или подробности событий. Но писатель не ограничивается только видимой стороной происходящего. Для него гораздо важнее то, что сокрыто за внешней оболочкой — «душа». Правда, Гоголь, как и Пушкин, в основном изображает уже сложившиеся характеры.

Гоголь положил начало возрождению религиозно-назидательной тенденции в отечественной литературе. Уже в романтических «Вечерах» темные силы, бесовщина, отступают перед добротой и религиозной твердостью духа. Идеей прямой защиты православия одушевлен «Тарас Бульба». И «Мертвые души», населенные персонажами, пренебрегшими своим духовным развитием, должны были по замыслу автора показать путь к возрождению падшего человека. Назначение писателя в России для Гоголя в конце его творческого пути становится неотделимо от духовного служения Богу и людям, которые не могут ограничиваться лишь материальными интересами. Иск-

---

<sup>1</sup> Современный словарь-справочник по литературе. С. 241.

ренным желанием воспитать себя в духе высоконравственного христианства продиктованы гоголевские «Размышления о Божественной литургии» и «Выбранные места из переписки с друзьями». Однако именно последняя книга даже почитателями Гоголя была воспринята как творческая неудача, поскольку социальный прогресс, как тогда многим представлялось, был несовместим с религиозными «предрасудками».

Писатели «натуральной школы» также не восприняли этой стороны гоголевского творчества, усвоив лишь его критический пафос, который у Гоголя служит утверждению духовного идеала. «Натуральная школа» ограничилась лишь, так сказать, «материальной сферой» интересов писателя.

Да и впоследствии реалистическое направление в литературе делает основным критерием художественности верность изображения действительности, воспроизводимой «в формах самой жизни». Для своего времени это было огромным достижением, поскольку позволило добиться в искусстве слова такой степени жизнеподобности, что литературные персонажи начинают восприниматься как реально существующие люди и становятся неотъемлемой частью национальной и даже мировой культуры (Онегин, Печорин, Хлестаков, Манилов, Обломов, Тартарен, мадам Бовари, мистер Домби, Раскольников и т. д.).

Как уже отмечалось, высокая степень жизнеподобия в литературе отнюдь не исключает вымысел и фантастику. Например, у Гоголя в знаменитой его повести «Шинель», из которой, по мнению Достоевского, вышла вся русская литература XIX века, содержится фантастическая история призрака, наводящего ужас на прохожих. Не отказывается реализм и от гротеска, символа, аллегии и т. п., хотя все эти изобразительные средства не определяют основную тональность произведения. В тех же случаях, когда произведение основано на фантастических допущениях («История одного города» М. Салтыкова-Щедрина), в них нет места иррациональному началу, без которого не может обойтись романтизм.

Ориентация на факты была сильной стороной реализма, но, как известно, «наши недостатки являются продолжением наших достоинств». В 1870—1890-х годах внутри европейского реализма выделилось течение, поименованное «натурализмом». Под влиянием успеха естественных наук и позитивизма (философское учение О. Конта) писатели хотят добиться полной объективности воспроизводимой реальности. «Я не хочу, как Бальзак, решать, каков должен быть строй человеческой жизни, быть политиком, философом, моралистом... Рисуемая

мною картина — простой анализ куска действительности, такой, какова она есть», — говорил один из идеологов «натурализма» Э. Золя.

Несмотря на внутренние противоречия, сложившаяся вокруг Золя группа французских писателей-натуралистов (бр. Э. и Ж. Гонкур, Ш. Гюисманс и др.) исповедовала общий взгляд на задачу искусства: изображение неотвратимости и неодолимости грубой социальной действительности и жестоких человеческих инстинктов, которые каждого влекут в бурном и хаотичном «потоке жизни» в пучину страстей и непредсказуемых в своих последствиях поступков.

Психология человека у «натуралистов» жестко детерминирована средой обитания. Отсюда внимание к мельчайшим подробностям быта, фиксируемым с бесстрашием фотокамеры, и одновременно с этим подчеркивается биологическая предначертанность судьбы персонажей. Стремясь писать «под диктовку жизни», натуралисты пытались вытравить любое проявление субъективного видения проблем и объектов изображения. При этом в их произведениях появляются картины самых малопривлекательных сторон действительности. Писатель, утверждали натуралисты, как и врач, не имеет права игнорировать любое явление, как бы отвратительно оно ни было. При такой установке биологическое начало произвольно начинало выглядеть важнее социального. Книги натуралистов шокировали приверженцев традиционной эстетики, но тем не менее в дальнейшем писатели (С. Крейн, Ф. Норрис, Г. Гауптман и др.) использовали отдельные открытия натурализма — прежде всего расширение поля зрения искусства.

В России натурализм не получил особого развития. Можно говорить лишь о некоторых натуралистических тенденциях в творчестве А. Писемского и Д. Мамина-Сибиряка. Единственный русский писатель, декларативно исповедовавший принципы французского натурализма, — П. Боборыкин.

Литература и публицистика пореформенной эпохи породили в мыслящей части русского общества убеждение в том, что революционное переустройство общества сразу приведет к расцвету всех лучших сторон личности, поскольку не станет гнета и лжи. Очень немногие не разделяли этой уверенности и в первую очередь Ф. Достоевский.

Автор «Бедных людей» сознавал, что отказ от норм традиционной морали и заветов христианства приведет к анархии и кровавой войне всех против всех. Как христианин, Достоевский знал, что в каждой человеческой душе могут возобладать



Бог или дьявол и что от каждого зависит, кому он отдаст предпочтение. Но путь к Богу нелегок. Чтобы приблизиться к нему, необходимо проникнуться страданиями окружающих. Без понимания и сочувствия другим никто не сумеет стать полноценной личностью. Всем своим творчеством Достоевский доказывал: «Человек на поверхности земной не имеет права отвергаться и игнорировать то, что происходит на земле, и есть высшие *нравственные* причины на то».

В отличие от своих предшественников Достоевский стремился запечатлеть не устоявшиеся, типические, формы жизни и психологии, а уловить и обозначить еще только зарождающиеся общественные коллизии и типы. В его произведениях всегда доминируют кризисные ситуации и характеры, очерченные крупными резкими штрихами. На первый план в его романах вынесены «драмы идей», интеллектуальные и психологические поединки персонажей, причем индивидуальное неотделимо от общечеловеческого, за единичным фактом стоят «мировые вопросы».

Обнаруживая потерю нравственных ориентиров в современном обществе, бессилие и страх личности в тисках бездуховной реальности, Достоевский не считал, что человек должен капитулировать перед «внешними обстоятельствами». Он, по Достоевскому, может и должен преодолевать «хаос» — и тогда, в результате общих усилий каждого, воцарится «мировая гармония», основанная на преодолении безверия, эгоизма и анархического своеволия. Человека, вступившего на тернистую дорогу самосовершенствования, ждут и материальные лишения, и нравственные страдания, и непонимание ближних («Идиот»). Самое трудное — не стать «сверхчеловеком», как Раскольников, и, видя в других только «ветошку», потворствовать любому своему желанию, а научиться прощать и любить, не требуя награды, как князь Мышкин или Алеша Карамазов.

Как ни один другой ведущий художник своего времени, Достоевский близок к духу христианства. В его творчестве в различных аспектах анализируется проблема изначальной греховности человека («Бесы», «Подросток», «Сон смешного человека», «Братья Карамазовы»). По мысли писателя, результат первородного грехопадения — мировое зло, которое порождает одну из наиболее острых социальных проблем — проблему богоборчества. «Атеистические выражения невиданной силы» заключены в образах Ставрогина, Версилова, Ивана Карамазова, но их метания не доказывают победу зла и гордыни. Это путь к Богу через Его начальное отрицание, доказа-

тельство Божьего бытия способом от противного. Идеальный герой у Достоевского неизбежно должен положить себе за образец жизнь и учение Того, кто для писателя является единственным нравственным ориентиром в мире сомнения и колебания (князь Мышкин, Алеша Карамазов).

Гениальным чутьем художника Достоевский почувствовал, что социализм, под знамена которого спешат многие честные и умные люди, является результатом упадка религии («Бесы»). Писатель предсказывал, что на пути социального прогресса человечество ждут тяжелейшие потрясения, и напрямую связывал их с утратой веры и подменой ее социалистическим учением. Глубина прозрения Достоевского была подтверждена в XX веке С. Булгаковым, который уже имел основания утверждать: «...Социализм в наши дни выступает не только как нейтральная область социальной политики, но, обычно, и как религия, основанная на атеизме и человекобожии, на самообожествлении человека и человеческого труда и на признании стихийных сил природы и социальной жизни единственным зиждущим началом истории»<sup>1</sup>. В СССР все это осуществилось на деле. Все средства пропаганды и агитации, среди которых литература играла одну из ведущих ролей, внедряли в сознание масс, что пролетариат, руководимый всегда правыми в любых начинаниях вождем и партией, и созидательный труд — силы, призванные преобразовать мир и создать общество всеобщего счастья (своего рода Царство Божие на земле). Единственное, в чем ошибался Достоевский, — это его предположение о том, что нравственный кризис и последующие за ним духовные и социальные катаклизмы разразятся прежде всего в Европе.

Наряду с «вечными вопросами» для Достоевского-реалиста характерно и внимание к самым обыденным и одновременно скрытым от массового сознания фактам современности. Вместе с автором эти проблемы дано решать героям произведений писателя, причем постижение истины дается им очень непросто. Борение индивидуума с социальным окружением и самим собой обуславливает особую полифоническую форму романов Достоевского.

Автор-повествователь принимает участие в действии на правах равного, а то и второстепенного персонажа («хроникер» в «Бесах»). Герой Достоевского не просто обладает внутренним потаенным миром, который читателю предстоит по-

---

<sup>1</sup> *Булгаков С.* Первохристианство и новейший социализм. Два града. М., 1911. Т. II. С. 36.

знать; он, по определению М. Бахтина, «более всего думает о том, что о нем думают и могут думать другие, он стремится забежать вперед чужому сознанию, каждой чужой мысли о нем, каждой точке зрения на него. При всех собственных моментах своих признаний он старается предвосхитить возможное определение и оценку его другим, угадать эти возможные чужие слова о нем, перебивая свою речь воображаемыми чужими репликами». Стремясь угадать чужие мнения и заранее споря с ними, герои Достоевского как бы вызывают к жизни своих двойников, в речах и поступках которых читатель получает обоснование или отрицание позиции персонажей (Раскольников — Лужин и Свидригайлов в «Преступлении и наказании», Ставрогин — Шатов и Кириллов в «Бесах»).

Драматическая напряженность действия в романах Достоевского обусловлена и тем, что он максимально приближает события к «злобе дня», порой черпая сюжеты из газетных заметок. Почти всегда в центре произведения у Достоевского — преступление. Однако за острым, почти детективным сюжетом стоит не желание разрешить хитроумную логическую задачу. Криминальные события и мотивы возводятся писателем до степени емких философских символов («Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы»).

Место действия романов Достоевского — Россия, а нередко лишь столица ее, и в то же время писатель получил мировое признание, ибо на многие десятилетия вперед предвосхитил всеобщий интерес к глобальным для XX века проблемам («сверхчеловек» и остальная масса, «человек толпы» и государственная машина, вера и духовная анархия и др.). Писатель создал мир, населенный сложными, противоречивыми характерами, насыщенный драматическими конфликтами, для решения которых нет и не может быть простых рецептов — одна из причин того, что в советское время творчество Достоевского либо объявлялось реакционным, либо замалчивалось.

Творчество Достоевского наметило магистральное направление литературы и культуры XX столетия. Достоевский во многом вдохновил З. Фрейда, об огромном влиянии на них произведений русского писателя говорили А. Эйнштейн, Т. Манн, У. Фолкнер, Ф. Феллини, А. Камю, Акутагава и другие выдающиеся мыслители и художники.

Огромный вклад в развитие отечественной литературы внес и Л. Толстой. Уже в первой своей появившейся в печати повести «Детство» (1852) Толстой выступил как художник-новатор.

Подробность и наглядность описания быта у него соединяются с микроанализом сложной и подвижной психологии ребенка.

Толстой пользуется собственным методом изображения человеческой психики, наблюдая «диалектику души». Писатель стремится проследить становление характера и не акцентирует его «положительные» и «отрицательные» стороны. Он доказывал, что нет смысла говорить о какой-то «определяющей черте» персонажа. «...В жизни моей я не встречал ни злого, ни гордого, ни доброго, ни умного человека. В смирении я всегда нахожу подавленное стремление гордости, в умнейшей книге я нахожу глупость, в разговоре глупейшего человека я нахожу умные вещи и т. д. и т. д.»

Писатель был уверен, что если люди научатся понимать многослойность мыслей и чувств окружающих, то большинство психологических и социальных конфликтов потеряет остроту. Задача писателя, по Толстому, заключается в том, чтобы научить понимать другого. А для этого необходимо, чтобы героем литературы стала правда во всех ее проявлениях. Эта цель декларируется уже в «Севастопольских рассказах» (1855—1856), совмещающих документальную точность изображаемого и глубину психологического анализа.

Тенденциозность искусства, пропагандируемая Чернышевским и его сторонниками, для Толстого оказалась неприемлемой уже потому, что во главу угла в произведении ставилась априорная идея, определяющая отбор фактов и угол зрения. Писатель почти демонстративно примыкает к лагерю «чистого искусства», отвергающему всякую «дидактику». Но и позиция «над схваткой» оказалась для него неприемлемой. В 1864 году он пишет пьесу «Зараженное семейство» (она не была напечатана и поставлена в театре), в которой выразил свое резкое неприятие «нигилизма». В дальнейшем все творчество Толстого посвящено ниспровержению лицемерной буржуазной морали и социального неравенства, хотя какой-то конкретной политической доктрины он не придерживался.

Уже в начале творческого пути, разуверившись в возможности изменения социальных порядков, особенно насильственным способом, писатель ищет хотя бы личного счастья в семейном кругу («Роман русского помещика», 1859), однако, сконструировав свой идеал женщины, способной на самоотвержение во имя мужа и детей, приходит к выводу, что и этот идеал неосуществим.

Толстой жаждал обрести такую модель жизни, в которой вообще не было бы места никакой искусственности, никакой

фальши. На некоторое время он поверил, что можно быть счастливым среди простых нетребовательных людей, близких к природе. Нужно лишь полностью разделить их образ жизни и довольствоваться тем немногим, что составляет основу «правильного» бытия (вольный труд, любовь, долг, семейные связи — «Казачи», 1863). И Толстой стремится и в реальной жизни проникнуться интересами народа, но его непосредственные контакты с крестьянами и творчество 1860—1870-х годов обнаруживают все углубляющуюся пропасть между мужиком и баринном.

Ускользящий от него смысл современности Толстой пытается обнаружить и путем углубления в историческое прошлое, путем возвращения к истокам национального мироощущения. У него возникает замысел огромного эпического полотна, в котором отразились бы и были осмыслены самые существенные моменты жизни России. В «Войне и мире» (1863—1869) герои Толстого мучительно стремятся постигнуть смысл жизни и вместе с автором проникаются убеждением, что постигнуть мысли и чувства людей можно лишь ценой отрешения от собственных эгоистических желаний и обретя опыт страдания. Одни, как Андрей Болконский, познают эту истину перед кончиной; другие — Пьер Безухов — находят ее, отвергнув скепсис и победив силой разума власть плоти, обретают себя в высокой любви; третьим — Платон Каратаев — эта истина дана от рождения, поскольку в них воплощены «простота» и «правда». По мысли автора, жизнь Каратаева «как он сам смотрел на нее, не имела смысла как отдельная жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал». Эта нравственная позиция иллюстрируется и примером Наполеона и Кутузова. Гигантская воля и страсти французского императора пасуют перед лишенными внешнего эффекта действиями русского полководца, ибо последний выражает волю всей нации, сплоченной перед лицом грозной опасности.

В творчестве и в жизни Толстой стремился к гармонии мысли и чувства, которая могла быть достигнута при всеобщем понимании отдельных частных и общей картины мироздания. Путь к такой гармонии долог и тернист, но сократить его невозможно. Толстой, как и Достоевский, не принял революционного учения. Отдавая дань уважения бескорыстию веры «социалистов», писатель тем не менее видел спасение не в революционном слове государственного устройства, а в неуклонном следовании евангельским заповедям, сколь простым, столь же и трудноисполнимым. Он был уверен, что нельзя «выдумывать жизнь и требовать ее осуществления».

Но и христианское вероучение мятущаяся душа и ум Толстого не могли принять целиком. На исходе XIX столетия писатель выступает против официальной церкви, во многом сроднившейся с государственным бюрократическим аппаратом, и пытается корректировать христианство, создать собственное учение, которое, несмотря на многочисленных последователей («толстовство»), в дальнейшем не имело перспективы.

На склоне лет, став в отечестве и далеко за его пределами «учителем жизни» для миллионов, Толстой все же постоянно испытывал сомнения в собственной правоте. Лишь в одном он был непоколебим: хранителем высшей правды является народ, с его простотой и естественностью. Интерес декадентов к мрачным и потаенным извивам человеческой психики для писателя означал уход от искусства, которое активно служит гуманистическим идеалам. Правда, в последние годы жизни Толстой склонялся к мысли, что и искусство — роскошь, потребная далеко не всем: в первую очередь обществу необходимо постижение простейших нравственных истин, неукоснительное соблюдение которых устранило бы многие «проклятые вопросы».

И еще без одного имени нельзя обойтись, говоря об эволюции русского реализма. Это А. Чехов. Он отказывается от признания полной зависимости личности от среды. «Драматически-конфликтные положения у Чехова состоят не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна»<sup>1</sup>. Другими словами, писатель нащупывает те болевые точки человеческой природы, что позднее будут объясняться врожденными комплексами, генной запрограммированностью и т. п. Отказывается Чехов и от исследования возможностей и желаний «маленького человека», объект его изучения человек «средний» во всех отношениях. Как и персонажи Достоевского и Толстого, чеховские герои тоже сотканы из противоречий; мысль их также стремится к познанию Истины, но это им плохо удается, а о Боге почти никто из них не помышляет.

Чехов обнаруживает новый тип личности, порожденной российской действительностью, — тип честного, но ограниченного доктринера, который свято верит в силу социального «прогресса» и судит о живой жизни, пользуясь социально-литературными шаблонами (доктор Львов в «Иванове», Лида в «Доме с мезонином» и др.). Такие люди много и охотно рассуждают о долге и

---

<sup>1</sup> Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 330.

необходимости честного труда, о добродетели, хотя и видно, что за всеми их тирадами стоит отсутствие подлинного чувства — их неустанная деятельность сродни механической.

Те действующие лица, которым Чехов симпатизирует, не любят громких слов и многозначительных жестов, пусть даже они и переживают подлинную драму. Трагическое в понимании писателя не есть что-то исключительное. В современности оно повседневно и обыденно. Человек привыкает к тому, что иной жизни нет и быть не может, и это, по Чехову, — самый страшный общественный недуг. Вместе с тем трагическое у Чехова неотделимо от смешного, сатира слита с лирикой, пошлость соседствует с возвышенным, в результате чего в произведениях Чехова возникает «подводное течение», подтекст становится не менее значимым, нежели текст.

Имея дело с «мелочами» жизни, Чехов тяготеет к почти бесфабульному повествованию («Ионыч», «Степь», «Вишневый сад»), к мнимой незавершенности действия. Центр тяжести в его произведениях переносится на историю духовного очерствления персонажа («Крыжовник», «Человек в футляре») или, напротив, его пробуждения («Невеста», «Дуэль»).

Чехов приглашает читателя к сопереживанию, не высказывая все, что ведомо автору, а указывая на направление «поисков» лишь отдельными деталями, которые у него нередко возрастают до символов (убитая птица в «Чайке», ягода в «Крыжовнике»). «И символы, и подтекст, совмещая в себе противоположные эстетические свойства (конкретного образа и абстрактного обобщения, реального текста и «внутренней» мысли в подтексте), отражают общую тенденцию реализма, усилившуюся в творчестве Чехова, — к взаимопроникновению разнородных художественных элементов»<sup>1</sup>.

К концу XIX века русская литература накопила огромный эстетический и этический опыт, завоевавший мировое признание. И тем не менее многим писателям этот опыт уже представлялся омертвевшим. Одни (В. Короленко, М. Горький) тяготеют к слиянию реализма с романтикой, другие (К. Бальмонт, Ф. Сологуб, В. Брюсов и др.) считают, что «копирование» реальности изжило себя.

Утрата четких критериев в эстетике сопровождается «кризисом сознания» в философской и социальной сферах. Д. Мережковский в брошюре «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) приходит к выво-

<sup>1</sup> Развитие реализма в русской литературе. Т. 3. С. 106.

ду, что кризисное состояние русской литературы обусловлено чрезмерным увлечением идеалами революционной демократии, требующей от искусства прежде всего гражданской остроты. Очевидная несостоятельность заветов шестидесятников породила общественный пессимизм и тяготение к индивидуализму. Мережковский писал: «Новейшая теория познания воздвигла несокрушимую плотину, которая навеки отделила твердую землю, доступную людям, от безграничного и темного океана, лежащего за пределами нашего познания. И волны этого океана уже более не могут вторгаться в обитаемую землю, в область точного знания... Никогда еще пограничная черта науки и веры не была такой резкой и неумолимой... Куда бы мы ни уходили, как бы мы ни прятались за плотину научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны, близость океана. Никаких преград! Мы свободны и одиноки! С этим ужасом не может сравниться никакой поработанный мистицизм прошлых веков. Никогда еще люди так не чувствовали необходимость верить и так не понимали разумом невозможность верить». Несколько в ином плане о кризисе искусства говорил и Л. Толстой: «Литература была белый лист, а теперь он весь исписан. Надо перевернуть или достать другой».

Достигший высшей точки расцвета реализм многим казался окончательно исчерпавшим свои возможности. На новое слово в искусстве претендовал символизм, зародившийся во Франции.

Русский символизм, как и все предшествующие направления в искусстве, отмежевывался от старой традиции. И все же русские символисты выросли на почве, подготовленной такими гигантами, как Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой и Чехов, и не могли игнорировать их опыт и художественные открытия. «...Символическая проза активно вовлекала идеи, темы, образы, приемы великих русских реалистов в собственный художественный мир, образуя этим постоянным сопоставлением одно из определяющих свойств символического искусства и давая тем самым многим темам реалистической литературы XIX века вторую отраженную жизнь в искусстве XX века»<sup>1</sup>. И позднее «критический» реализм, который в советское время был объявлен упрямленным, продолжал питать эстетику Л. Леонова, М. Шолохова, В. Гроссмана, В. Белова, В. Распутина, Ф. Абрамова и многих других писателей.

---

<sup>1</sup> Развитие реализма в русской литературе. Т. 3. С. 246.



## Глава VIII

### ДЕКАДАНС. МОДЕРНИЗМ

Термином «декаданс» принято обозначать художественные и культурные явления нереалистического характера, обозначившиеся в западноевропейской литературе последней трети XIX века. Однако сам термин, в переводе с французского обозначающий «упадок», не может служить точным и исчерпывающим определением всего круга разнообразных и противоречивых эстетических позиций, которые занимали писатели, поэты, критики во Франции, Англии, Германии и других странах в этот период. Открытия, сделанные, например, поэтами-символистами, и в содержании, и, в особенности, в поэтической форме, в ряде случаев не только превзошли, но и остались недосыгаемыми для реалистического метода.

Долго бытовавшее в отечественном литературоведении мнение о содержательной (а точнее, идейной) ущербности литературного декаданса не выдерживает критики, так как исходило из взгляда на реализм как на приоритетное направление в литературе, некую вершину в ее развитии. Однако оценить художественные явления нереалистического плана нельзя, исходя лишь из методологических установок. Необходимо учитывать и эстетический вклад в литературный и культурный процесс поэтов и писателей, вышедших за рамки реализма.

Литературный декаданс — явление неординарное, противоречивое, и однолинейность в его оценке невозможна.

Последняя треть XIX века была ознаменована важными изменениями в общественной и культурной жизни Европы. Завершалась эпоха относительно спокойного, «патриархального», развития общества с его устоявшимися социальными и эстетическими традициями. Взамен устаревших представлений вырабатывались другие, шел процесс переоценки старых ценностей и создания новых, отвечающих иным историческим условиям.

Чувство тревоги, смутное ощущение неблагополучия и близящейся катастрофы порождало у части европейской интеллигенции желание уйти от непонятной и пугающей действительности, заставляло искать спасения и забвения в потустороннем мире, в «священной храме» искусства. Возрождаются всевозможные мистические учения, оживают старые теории (А. Шопенгауэр с его поистине вселенским пессимизмом, взглядом на «мир как обитель страдания»; индивидуалистическая философия М. Штирнера, явившаяся вместе с

учением Шопенгауэра предтечей философской системы Ф. Ницше). Позднее, в первые десятилетия XX века, распространяется теория А. Бергсона, проповедовавшего превосходство интуиции над разумом, утверждавшего, что сознание человека может дать лишь «упрощенное представление о действительности», так как между природой и людьми существует «плотный занавес», и только благодаря творческой интуиции и вдохновению можно сделать окружающий нас мир доступным восприятию человека. Идеи философа, усвоенные представителями различных литературных школ и направлений, легли в основу ряда эстетических программ.

Все это нашло свое отражение в литературе и искусстве, фиксирующих ощущение социальной и политической неустойчивости, а вслед за этим — изменчивости, текучести всех форм бытия. Способствовало такому взгляду на мир и осмысление новых научных открытий делимости атома, казавшегося до этого единственным первоэлементом материи. Мир снова, как и в средневековье, сделался зыбким и таинственным; за видимым, доступным обычным чувствам, угадывалось нечто непостижимое, а может быть, и непостижимое.

Настоящее ассоциировалось с «ночной» эпохой, эпохой «всемирного молчания». Личная трагедия человека воспринималась декадентами как часть трагедии мировой. Острое ощущение противостояния человеческого «я» окружающему миру побуждало художников выходить за ставшие стеснительно узкими традиционные пространственные и временные рамки повседневного. Восприятие локальной действительности перерастало в восприятие мира как макрокосмоса с противостоящим ему микрокосмосом индивидуального сознания. В искусстве наблюдается процесс расслоения единого, цельного художественного образа (а потом и других элементов художественного произведения), созданного предыдущими литературными эпохами; намечается тенденция выделения в литературе, искусстве, философии «аполлонического» (созидательного) и «дионисийского» (разрушительного) начал в человеческой природе.

Смятенная психика творческой личности жаждала обретения истинных ценностей взамен утраченных, причем большинство интеллектуалов стремились укрыться в «башне из слоновой кости» и целиком посвятить себя служению искусству. Идея эта культивировалась еще романтиками, причислявшими себя к сословию «новой теократии» и видевшими свое и всего человечества спасение в Красоте, но эти упования в XIX веке

вытеснили социальные теории, направленные на улучшение всего общества в целом.

Общие настроения наиболее ярко выразились в трудах немецкого философа Ф. Ницше и, прежде всего, в его книге «Так говорил Заратустра» (1884). Главную причину упадка культуры он видел в духовной и физической деградации современного человека, превратившегося в посредственность, «стадо». Необходимо, считал Ницше, создать особую «расу господ», сверхчеловеков, призванных повелевать этой чернью. Сверхчеловек станет господином над всем и всеми. Он — творец законов, создатель мира, бесстрашный экспериментатор новых форм бытия. Люди для него лишь «бесформенный материал, простой камень», который незачем жалеть. «Бог умер!» — провозглашал Ницше. Отныне его место займет сверхчеловек — «злое, демоническое существо», избравшее оружием «ложь, насилие и беззастенчивый эгоизм».

Высшим достижением мировой культуры философ считал греческое искусство героической эпохи. Однако его оценка отличалась от общепринятой. Он модернизировал рабовладельческую Грецию, приписывая ее искусству излишнюю жестокость. Рабство, говорил Ницше, является одной из составляющих культуры. Расцвет греческого искусства был бы невозможен без рабского труда, а потому, чтобы спасти современную культуру, необходимо возродить рабовладельческие порядки. Ницше критиковал германские власти за провинциализм и вялость, считая это недостойным великого духа древних германцев. Он призывал возродить героическое прошлое германского народа, основанное на крови и жестокости, — только так можно выработать истинные духовные ценности.

Начиная с середины 1890-х годов поэтизация «белокурой бестии», проповедь сверхчеловека увлекли многих писателей-декадентов, которым был близок бунтарский дух идей Ницше. Влияния ницшеанской философии не избежали и крупные писатели-реалисты, такие как Т. Манн, Дж. Лондон, Л. Фейхтвангер, отчасти и М. Горький. Одних привлекал его аристократизм и презрение к «черни»; другие видели в нем певца индивидуальной свободы, трубадура «свободного духа», остроумного и яркого обличителя филистерства.

Родиной литературного декаданса стала Франция, которая продолжала жить «быстрее других стран» (М. Горький), а потому признаки «упадка цивилизации» обозначились здесь раньше, чем в других европейских государствах. Одним из

первых и наиболее крупных и плодovitых течений в декадансе был **символизм**.

Начало символистскому движению во Франции было положено поэтами Ш. Бодлером, П. Верленом, А. Рембо, С. Малларме и драматургом М. Метерлинком. В их творчестве обозначилась совершенно новая структура образа, определившая своеобразие всего символистского движения в Европе.

Начало символизма связывают с «Манифестом символизма» (1886) Ж. Мореаса, а также с трактатом М. Метерлинка «Сокровище смиренномудрых» (1896), однако начало этому течению было положено в 1857 году публикацией сборника стихов Ш. Бодлера «Цветы зла». Именно Бодлеру суждено было стать предтечей и первым символистом во французской поэзии. Другим этапным событием в истории поэтического символизма станет появление первого сборника П. Верлена «Сатурнические стихотворения» (1866). Художник у Верлена вновь, как у романтиков, превращался в пророка или жреца. Пробуждается у него и интерес к платоновскому идеализму, его учению о «Душе мира». Отсюда же и стремление символистов вновь слиться с природой, найти в этом контакте творческое вдохновение, приблизиться к истине (знаменитые «пейзажи души» Верлена).

Символистское движение связано также с именем бельгийского драматурга (французского по месту жизни и творчества) М. Метерлинка, выразителя явного психологического разлада, тревоги и ужаса личности, чувствующей свое бессилие перед миром и его законами, постичь которые она не в силах. Из этого разлада родилось стремление уйти в мир потусторонний или в глубины душевной жизни.

Поэт-символист ограничивается намеками, внушением. Для него самое простое явление помимо своего прямого значения заключает в себе еще высший таинственный смысл. По Метерлинку, познать душу другого человека можно лишь в состоянии молчания, ибо только безмолвие является высшим и истинным выражением души.

Символическое столкновение получали не только события, но и само построение фразы, форма стиха, различная величина и даже толщина и расположение букв внутри строки и строфы. Исключительное значение символисты придавали музыкальности стиха.

Один из ярких представителей символизма во Франции, А. Рембо, написал странный для своего времени, а ныне знаменитый «цветной сонет» «Гласные»:

А — черный; белый — Е; И — красный; У — зеленый;  
О — синий; тайну их скажу я в свой черед;  
А — бархатный корсет на теле насекомых;  
Которые жужжат над смрадом нечистот.  
Е — белизна холстов, палаток и тумана,  
И горных ледников, и хрупких опахал;  
И — пурпурная кровь, сочащаяся рана  
Иль алые уста средь гнева и похвал...

(Пер. А. Кублицкой-Пиотгух)

Символисты увидели в этом сонете первообраз новой поэзии. «Все краски, запахи и звуки заодно», — писал Ш. Бодлер. Впервые в истории литературы была высказана и осуществлена идея синтеза словесного, музыкального и живописного искусств. Одновременно это была установка на посвященность, на то, что читающему данные строки известно тайное их значение. Ориентация на избранность делала творчество символистов поэзией для немногих, она всячески чуралась «массовости», которая профанирует высокое предназначение искусства.

С ощущением социального и духовного кризиса связаны у символистов апокалипсические настроения, острое восприятие уничтожающей силы времени. Рождается желание вернуть «утраченное время» (М. Пруст), слиться в некоем космическом единстве времени и пространства. Художественный образ в искусстве становится моделью, символом новой действительности, через искусство у художника появляется ощущение единства с миром. Знаменитая картина Врубеля «Сирень» (1890) — это не только и не столько реальный образ, сколько отражение представления художника о мироздании, попытка собственно мифотворчества, форма приобщения к тайне.

Сближение живописи, музыки и философии привело к созданию произведений сложного, многопланового содержания, наполненных глубоким подтекстом. Символом, приобретшим широкое распространение в европейском и русском символизме, станет образ «вечной женственности» — целомудренной и нежной у П. Верлена, бледной и загадочной на полотнах М. Врубеля, Прекрасной Дамы, Незнакомки у А. Блока. Женственность у символистов, как и в древнейшей мифологии, олицетворяла творческое, созидательное начало, приравниваясь к «аполлонической» ипостаси человека.

Наиболее отчетливо принципы символистской эстетики нашли свое выражение в философско-эстетическом трактате Метерлинка «Сокровище смиренных мудрых». Философия Метерлинка была одной из многих попыток идеалистической мысли

конца XIX века найти замену скомпрометированной в их глазах идее Бога (ибо «Бог умер»), найти ему аналогию, которая была бы свободна от традиционных церковных догм. По Метерлинку, всем в мире распоряжаются «невидимые и роковые силы, намерения которых никому не известны». Человек — жертва Неизвестного, бессильное существо, «без видимой цели отданное во власть безразличной ночи». Поэтому «наша смерть руководит нашей жизнью, и наша жизнь не имеет иной цели, чем наша смерть».

В соответствии с этим Метерлинк создал свой «театр смерти» («Непрощеная», 1890; «Пелеас и Мелисанда», 1892; «Там внутри», 1894). Отвергая принципы старой трагедии, которая изображала «злодейства, измены и убийства», писатель сосредоточился на внутренней драме людей («Большинство жизней проходит далеко от крови, криков и шпаг, а слезы людей стали молчаливыми, невидимыми, почти духовными»). Ему удалось воссоздать эффект присутствия Неизвестного на сцене, откуда были убраны внешние признаки реальности и оставлены лишь намеки на бытие. Персонажи этого театра — не характеры, не личности, они не живут, а лишь ждут чего-то Неизвестного. Поскольку в пьесе нет действия, в ней почти нет и речей. Символистский театр — это «театр молчания». Главной задачей такого театра становится выявление бытийного в повседневном.

Пьесы Метерлинка, лишённые традиционной системы образов, событийности, конфликта, а также исторической, временной и пространственной конкретики, подобны фрагменту, выхваченному даже не из жизни, а из некоего неопределённого состояния, в котором пребывает человек. В сущности, это была ориентация на разрушение не только классической драмы, но вообще литературного произведения в его традиционной форме.

Русский символизм возник в середине 90-х годов XIX века. Его начало связано с появлением трех небольших сборников В. Брюсова, который выступил в качестве переводчика и комментатора стихотворений Метерлинка и Малларме. Цель искусства, по Брюсову, — «раскрыть сокровенную душу художника, ее неповторимое содержание, которое изменяется с каждым мгновением и не зависит от внешнего мира». Брюсов считал, что только искусству доступно истинное постижение мира, только высокохудожественное творчество приотворяет двери в вечность, и лишь поэту, наделенному божественной интуицией, дано проникнуть в самую суть мировых явлений.

Современники Брюсова А. Белый, В. Иванов, К. Бальмонт, А. Блок, исходя из идей Шопенгауэра и Ницше, проповедова-

ли ценность свободной интуиции художника, его «озарений». Вместе с тем А. Белый, теоретик русского символизма, указывал на его специфические черты. Он подчеркивал в русском символизме классическую национальную традицию, главное в которой — особая русская невозможность для искусства оставить реальность, неприемлемость «искусства для искусства». Для него А. Чехов — истинный символист, даже более символист, чем Метерлинк, но символы у Чехова «вросли в жизнь, без остатка воплотились в реальном», тогда как Метерлинк целиком «окунулся в Вечность».

Символисты более всего дорожили образным словом, которое вобрало в себя неисчерпаемую и беспредельную информацию о Вселенной. Символ, как говорил Д. Мережковский, привносит в поэзию ту «безграничную сторону мысли», что составляет таинство мироздания: он всегда прикасается к первоначальному, изначальному.

Еще одно направление декаданса, провозглашенное подчеркнутой эстетизацией эпикуреизма, нашло отражение в творчестве английского поэта, драматурга, прозаика и эссеиста О. Уайльда.

В английской литературе не много найдется художников, столь последовательных и бескомпромиссных в своем отращивании к торжествующей пошлости. Уайльд не выносил всякой посредственности, эстетической глухоты, демонстративного благолепия, за которыми так часто обнаруживался заурядный морализм<sup>1</sup>. Сам образ поведения Уайльда, его диковинные вкусы, его знаменитые парадоксы — все выдавало в нем денди, откровенно презирающего обыденность и «здравый смысл».

Для Уайльда не жизнь определяет искусство, а, наоборот, искусство определяет жизнь. Создания искусства в его представлении выше и значительнее, чем творения природы (у искусства «есть цветы, каких не знает ни один лес, птицы, каких нет ни в одной роще. Оно создает и разрушает мир...»). Великий художник создает тип, а жизнь старается копировать его. Пессимизм, считал Уайльд, выдуман Гамлетом, нигилисты изобретены Тургеневым и Достоевским, лондонские туманы открыли современные поэты и живописцы, показав людям «их таинственную прелесть...».

Уайльд обосновывал необходимость культа прекрасного. «Мы — порождение тревожного, бесноватого века, и куда нам

---

<sup>1</sup> Зверев А. М. Портрет Оскара Уайльда // О. Уайльд. Избранное. М., 1986. С. 7.

бежать в такие роковые минуты отчаяния и надрыва, куда нам укрыться, как не в ту верную обитель красоты, где всегда много радости и немного забвения». Уайльд пытался реализовать идею полной свободы творчества, независимости художника от религиозных и моральных догм, от «житейской» этики. «Нет ни нравственных книг, ни безнравственных. Есть книги, хорошо написанные, и есть книги, плохо написанные. Только». Оберегая «священную храмину красоты», которую он в то же время считал совершенно бесполезной, от пошлой, меркантильной жизни, писатель игнорировал «толпу», насмешливо замечая, что «ее снисходительность достойна удивления... она все готова простить, кроме таланта».

Творчество Уайльда оказалось шире его теоретических постулатов. В своем романе «Портрет Дориана Грея» (1891) писатель с блеском показал, к каким трагическим последствиям может привести жизненная позиция эстетствующего эгоиста, попытавшегося отнестись к жизни как увлекательному эксперименту, без всякой оглядки на естественные, гуманные нормы.

Почти одновременно с символизмом зарождается **импрессионизм** (франц. *impression* — впечатление), поначалу наиболее полно заявивший о себе не в литературе, а в изобразительном искусстве. Его зарождение относят к 60—70-м годам XIX века, когда целая группа художников провозгласила принципиально новое качество живописного искусства. В 1874 году состоялась первая выставка художников из круга Э. Мане, К. Моне, Э. Дега, О. Ренуара и др. Никому не ведомый прежде репортер Леруа напечатал ироническую статью «Выставка импрессионистов», и это название с легкой руки журналиста было принято самими художниками, закрепившись за новыми явлениями в художественной жизни Франции.

Удивительным в импрессионизме было полное отсутствие каких бы то ни было программ, деклараций, теорий. Отсутствие программ стало наглядным подтверждением складывающейся импрессионистской эстетики, тех ее черт, которые обозначали братья Гонкур: «Идея — это старость души и болезнь ума... Видеть, чувствовать, выражать — в этом все искусство». По этому же поводу высказался и Э. Золя, считавший бессмысленным искать на полотне художника «сюжет». Прекрасное, провозгласил он, — это «жизнь в своих бесконечных выражениях, постоянно изменяющихся, постоянно новых», и эту изменчивость не способна охватить никакая теория.



Импрессионисты стремились передать совершенно реальную, динамичную изменчивость мира, поймать и запечатлеть бесконечное богатство его изменчивых состояний.

Художники словно «распахивали окна в стенах на поля и леса», они «омолаживали искусство... непосредственными впечатлениями от природы». Они изобрели то, что получило название «пленэр» (франц. *plein air* — вольный воздух) — живопись на открытом воздухе. С импрессионизмом в живопись вошло ощущение воздушной дымки, колебания воздуха в знойный полдень и прохладный вечер, размывающего четкие контуры зданий («Руанский собор в полдень» и «Руанский собор вечером» К. Моне); вошло ощущение растворяющей четкие очертания предметов водной пелены после дождя («Оперный проезд в Париже» К. Писсарро). На картинах импрессионистов предстали знаменитые лондонские туманы, превращающие весь мир в нечто зыбкое, эфемерное, ускользающее от глаз («Река Темза в Лондоне. Здание парламента» К. Моне).

Для произведений импрессионистов была характерна кажущаяся неуравновешенность, фрагментарность композиции картины (серия полотен Э. Дега «На скачках»), неожиданные ракурсы, срезы фигур рамой («Экипаж», «Танцовщица с букетом» Э. Дега). Эта особенность также была частью импрессионистского метода, основанного на «первом впечатлении», на том, «как видит глаз».

Импрессионизм был искусством демократическим, в нем отсутствовали элементы исключительности, кастовой узости. Красавицы Ренуара — это девушки из предместий, а крестьянки Писсарро выглядят именно деревенскими девушками, а не приукрашенными «пейзанками».

В литературе импрессионизм первоначально был стилевым течением, которое преследовало цель «заострить» и умножить изобразительную силу слова. Родоначальниками «психологического импрессионизма» на реалистической основе явились братья Гонкур («поэты нервов», «ценители незаметных ощущений»). Черты этого стиля можно обнаружить у Э. Золя («Страница любви», 1878), К. Гамсуна («Голод», 1890). В дальнейшем, к началу XX века, импрессионизм обособляется от реалистических принципов, превращаясь в особое видение и мироощущение — смутное, неопределенно субъективное («В поисках утраченного времени» М. Пруста).

В рамках символизма литературный импрессионизм наиболее полно воплощение нашел в поэзии П. Верлена, в его особой «пленэрной» живописности. Поэт предпочитает приглу-

шенные, смягченные тона («есть полутон и в тоне строгом»). Его привлекают начинающий желтеть лес, рассеянные лучи осеннего солнца, скрывающие четкие очертания предметов, густой туман, размывающий образы материального мира. Это особое качество верленовской поэзии — мир, окружающий лирического героя, зыбок и как бы покрыт полутьной. Даже ветер здесь ослабленный, нежный, убаюкивающий.

Ощутимо пристрастие поэта к эпитетам «хрупкий», «ломкий», «мертвенно-бледный», подчеркивающим непрочность, неустойчивость и зыбкость бытия. Как и для художников-импрессионистов, для Верлена цвет важнее предмета, оттенок важнее цвета, освещенность важнее оттенка, а душевное настроение, выраженное мелодией стиха, важнее освещенности. Так, изображая Брюссель, поэт пишет:

То розоваты, то зелены,  
Под фонарями белесыми  
Пляшут холмы и расселины,  
В беге сливаясь с откосами.  
В золоте дали глубокие  
Тускло горят багряницами.  
Два деревца кособокие  
Хохлятся сирыми птицами...

В русской литературе элементы импрессионизма обнаруживают себя в творчестве очень разных по своим эстетическим принципам писателей, например А. Чехова и И. Бунина. Импрессионистична поэзия К. Бальмонта, возводившего «мимолетность» в философский принцип. Для Бальмонта только в миге проявляется вся полнота человеческого бытия, художнику важно поймать этот миг и запечатлеть его в поэтическом слове:

Я не знаю мудрости, годной для других,  
Только мимолетности я влагаю в стих.  
В каждой мимолетности вижу я миры,  
Полные изменчивой радужной игры.

XX век в литературе и искусстве отмечен необычной пестротой направлений, течений и школ, однако в целом все они укладываются в два основных русла — реалистическое и модернистское, в основе которых лежат разные концепции видения мира и человека.

Термин «модернизм» долгое время вызывал немало сомнений и нареканий. Некоторые исследователи полагали, что достаточно термина «декаданс», ибо оба термина, в сущности, равнозначны, а слово «модернизм» указывает лишь на новиз-

ну явления. Другие — и их большинство — считали правомерным существование понятия «модернизм», более того, отделяли модернизм от декаданса. Термин «декаданс» в этом случае закрепляется за явлениями нереалистического искусства конца XIX — начала XX века, термин «модернизм» — за аналогичными явлениями 20—70-х годов XX века.

Декаденты, подобно романтикам, стремились уйти от действительности в мечту или в свой внутренний мир. Многие из них предсказывали неминуемую гибель человечества, бунтовали против современного мира, не оправдавшего их надежд. Примечательно, что в декадентской литературе преобладало краткое лирическое стихотворение — жанр, наиболее созвучный интимным переживаниям, которые к тому же почти всегда мимолетны. Разумеется, существовала и драма (М. Метерлинк), и роман (Ш. Гюисманс, О. Уайльд, Д'Аннунцио), однако эти жанры не были ведущими.

Декаденты в основном удовлетворялись передачей отдельных фрагментов бытия и их «микроанализом». Модернисты, напротив, стремились к «универсальности» в передаче картин жизни, в отличие от декадентов интересуясь реалиями окружающего мира<sup>1</sup>. Центральное место в литературе модернизма занимают роман (Ф. Кафка, А. Камю, Дж. Джойс, В. Вульф) и драма (Э. Ионеско, С. Беккет, Ж. П. Сартр).

Модернизму недороги все старые нравственные и эстетические ценности. В своем отрицании он готов отказаться даже от надежды на спасение цивилизации. Этот мотив был особенно силен в первые годы существования направления, в частности в экспрессионизме<sup>2</sup> («Процесс» Ф. Кафки, 1925; «Улисс» Дж. Джойса, 1922; «Чума» А. Камю, 1947 и т. д.).

Нет в новом искусстве и бегства в иные сферы. Писатель-модернист так или иначе имеет дело с предметным миром. И каждый раз в изображении его писатели добиваются одного и того же эффекта: ощущения агрессивной бессмысленности, холодной жестокости бытия, в котором личность утрачивает свою индивидуальность. Вещи правят людьми, человек растворяется в них, пока не исчезнет вовсе или сам не станет вещью.

---

<sup>1</sup> Однако конкретный мир предстает у них в сугубо индивидуальном, неизменно искаженном виде.

<sup>2</sup> Среди писателей-модернистов было немало таких, кто искренне, с душевной болью созерцал мир моральной нищеты и бездушия, кто был исполнен доброй воли и желания помочь людям. Однако большинство из них, утратив веру в человека, стояло на позиции: если нет надежды, пусть все остается, как есть.

Возникает вопрос: не является ли модернизм явлением более реалистическим, нежели декаданс? Ведь интерес к материальному миру — один из существенных признаков реализма. Но связь модернизма с реализмом чисто внешняя. Писатель-реалист изображает жизнь во всех ее проявлениях. Его интересуют и сокровенные, скрытые тайники души, и страдание, и ужас, и безумие, но не как некое общечеловеческое состояние, а как форма проявления психики конкретного человека в определенных условиях. У модернистов мир в целом — нечто «страдательное». Война, революция, кризис, извержение вулкана — для модерниста одна и та же трагедия, «трагедия личности», «трагедия души».

Некоторые исследователи внутри понятия «модернизм» выделяют также искусство **авангарда** (футуризм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм), хотя точное разграничение представляется затруднительным даже сторонникам такого разделения. Главное, что отличает авангард от модернизма, сводится к тому, что новации модернизма лежат в области формы и содержания, тогда как авангард претендует не только на нетрадиционное восприятие мира и на открытие новых форм, но и демонстративно бросает вызов всем несогласным.

Одним из ранних нереалистических течений в европейском искусстве и литературе XX века был **футуризм** (лат. *futurum* — будущее), получивший наибольшее развитие в Италии и России. Идеи футуризма, оформившиеся прежде всего в пространственных искусствах (архитектуре, скульптуре), нашли свое отражение и в литературе, театре, музыке, кинематографе.

Начиная с «Манифеста итальянского футуризма» (1909) Ф. Маринетти, футуристы прокламировали полный разрыв с традиционной культурой. Ими отвергается как сухая выхолощенность академического искусства, так и сентиментальность искусства салонного. В равной степени отрицаются и импрессионизм, и символизм. Футуристы стремились отыскать и ввести в художественную практику новые формы отображения современного «машинного» мира. Они обосновывали эстетику индустриальной урбанистической цивилизации с ее динамикой, безличностью, имморализмом.

Целью искусства для футуристов является «созидание новой реальности». Первоначальные установки футуристов Италии и России во многом сходны — это призывы «сбросить классику с парохода современности» (В. Маяковский), эксцентричность, эпатаж, рассуждения о «словоновшестве» (А. Крученых), «словах на свободе» (Ф. Маринетти) и т. д.

Выступления итальянских футуристов (как, впрочем, и русских) сопровождалось обычно скандалами. Намерением напугать и встряхнуть обывателя продиктованы тезисы «Манифеста итальянского футуризма»: «До сих пор литература воспевала задумчивость, неподвижность, экстаз и сон; мы же хотим воспеть наступательное движение, лихорадочную бессонницу, гимнастический шаг, опасный прыжок, оплеуху и удар кулака»; «Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом, феминизмом и всеми низостями, оппортунистически и утилитарными»<sup>1</sup>. Маринетти предлагает уничтожить интеллектуальные виды развлечений. Театры за ненадобностью упразднить, оставив лишь мюзик-холл, ибо мюзик-холл уничтожает все торжественное, освященное традицией серьезное искусство и одинаково доступен всем. Одновременно футуристами делается ставка на то, чтобы радикально перестроить, вернее, сломать традиционное человеческое восприятие реальности.

Начав с эстетической агрессии против консервативных вкусов и традиций, итальянские футуристы закончили прославлением культа силы, апологией войны — «гигиены мира».

Русский литературный футуризм возник одновременно с итальянским и испытал его определенное влияние (культ современного индустриализма и техники, отрицание традиционной культуры). Но в целом он решительно отличался от итальянского с его идеями насилия и агрессии.

Русский футуризм не был явлением однородным. В нем насчитывалось несколько группировок, враждующих между собой: «Гилея» (кубофутуристы) — В. Хлебников, Д. и Н. Бурлюки, В. Каменский, В. Маяковский, А. Крученых и др.; «Ассоциация эгофутуристов» — И. Северянин, К. Олимпов и др.; «Мезонин поэзии» — Хрисанф, В. Шершеневич и др.; «Центрифуга» — Б. Пастернак, Н. Асеев, С. Бобров и др.

Футуристов объединяло ощущение «неизбежности крушения старья» (В. Маяковский), предчувствие «мирового переворота», рождения «нового человечества». Художник в своем творчестве не должен подражать природе, он «самотворец», через его творческую волю природа создает «новый мир, сегодняшний, железный...» (К. Малевич). Футуристы поставили проблему самоценности художественного творчества, свободного от каких бы то ни было поэтических норм и традиций. «Идей, сюжетов — нет»; «Для поэта важно не что, а как» (В. Маяковский).

---

<sup>1</sup> Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 161.

Художник — «самотворец» не только жизни, но и языка. Призывая к полному «слову» и языка, и традиционных изобразительно-выразительных средств, футуристы настаивали на неограниченном «словотворчестве и словоновшестве», культивируя «самовитое» слово «вне быта и жизненных польз» (В. Хлебников) или слово-неологизм прямого социального действия, «нужного для жизни» (В. Маяковский), изобретая «внесловесный» язык как поэтическую самоцель («заумь» Крученых). Например, знаменитое пятистишие, ставшее своего рода «визитной карточкой» Крученых:

Дыр бул щил  
убещур  
скуп  
вы со бу  
р л эз

В поисках «первооснов» слова футуристы обращались к «истокам» народной жизни, к славянской и русской мифологии, к народному искусству (лубку, фольклору, раёшнику и т. п.). Эстетизму символистской поэзии («символятине») они противопоставили «изначальное» — первобытно-уродливое, безобразное. Отгалкиваясь от символизма, футуристы искали пути к непосредственно вещной действительности, разрушая границы между искусством и жизнью, ориентируясь на язык улиц, рекламу, плакат.

В поисках новых форм и новой содержательности футуристы широко использовали звукоподражания или сочетали диссонансирующие звуки, экспериментировали над стиховой графикой, прибегали к «свободному синтаксису», пропуская знаки препинания, набирали стихи шрифтами разных размеров (сборники А. Крученых «Возропцем», 1913 и «Утиное гнездышко... дурных слов...», 1914). Произведения футуристов отмечены резкими контрастами трагического и комического, фантастики и газетной повседневности, что вело подчас к гротескному смешению стилей и жанров. Они привносили в искусство предчувствие революционных перемен, обновляя содержание и формы, открывали дорогу следующим за ним течениям в литературе и искусстве, например экспрессионизму.

На одном этапе и отрицании искусство не может существовать долго. Футуризм скоро устаревает и уже к 1920-м годам становится «классикой», уступая новым течениям в искусстве, в частности, в живописи — кубизму (кубофутуризм К. Малевича). В дальнейшем в творчестве того же Малевича он ста-

нет основой нового течения в изобразительном искусстве, названном художником супрематизмом (с 1915 года), но более известном как **абстракционизм**. Абстракционизму, как искусству, в котором каждый может вкладывать в произведение любую мысль и как угодно трактовать его формы, суждена будет долгая жизнь. В разных своих модификациях (**поп-арт, оп-арт, кинетическое искусство**) он существует и поныне.

Кризис символизма в литературном движении России 1910-х годов породил еще одну новую эстетическую программу — **акмеизм** (греч. *акте* — высшая степень чего-либо). Лидерами и теоретиками акмеизма стали Н. Гумилев и С. Городецкий; с акмеизмом в начале своего творческого пути были связаны А. Ахматова, М. Кузмин, О. Мандельштам, Г. Нарбут, М. Зенкевич, М. Лозинский.

Манифесты акмеизма в виде статей Н. Гумилева и С. Городецкого были опубликованы в 1913 году. Выступая как решительные противники символизма, акмеисты тем не менее отметили, что их «достойным отцом» был символизм (Н. Гумилев).

Стремясь освободиться от «мистического тумана» символизма, акмеисты призывали сблизить поэзию с действительностью, полюбить «этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время» (С. Городецкий). Многозначности и текучести образов, усложненной метафоричности акмеисты противопоставляли «прекрасную ясность» поэзии и слова, «земную», материально-чувственную предметность художественного образа и языка.

Акмеистский культ реального и «здешнего» сочетался с бунтом против всякой «идейной начинки», какой бы то ни было связи его с политикой и нравственно-социальными проблемами. Пытаясь укрыться от бурь «стенающего времени», акмеисты стремились воскресить путем стилизации, искусного маскарада условный мир прошлого — «галантный» XVIII век, позднюю античность, ампирную Москву, что придавало, например, стихам и прозе М. Кузмина манерную изысканность и декоративность:

Твой нежный взор, лукавый и манящий, —  
Как милый вздор комедии звенящей  
Иль Мариво капризное перо.  
Твой нос Пьеро и губ разрез манящий  
Мне кружит ум, как «Свадьба Фигаро».  
(«Где слог найду...»)

Вечная тема поэзии — любовь — акмеистами трактовалась как легкая, жеманная игра, органично вписываясь в жанр пасторали, идиллии, мадригала. Современность рассматривалась сквозь призму «мелочей, прелестных и воздушных». Эстетиза-

ция «веселой легкости бездумного житья» обнажала сознательную установку акмеистов на «театрализацию» жизни. Все это сближало акмеистов и, в частности, поэзию Кузмина с творчеством художников «Мира искусства» — К. Сомова, А. Бенуа и др., на чьих полотнах царила атмосфера маскарадных праздников и бала масок.

Поэзия Н. Гумилева отразила иные аспекты жизни. Для него характерен культ личной отваги, стойкости в экстремальных ситуациях и авантюрного риска. Гумилев поэтизирует «сильную личность», воплотившуюся в образах римских завоевателей, конквистадоров, жестоких «капитанов». Его поэзия впитала многокрасочные впечатления от старинных и древних городов Европы, Африки, Малой Азии, по которым он много путешествовал. Особенно любима им была Африка — не только из-за привлекающей поэта экзотичности пейзажей и быта, но и как «идеальная» страна риска и приключений. Поэтический мир Гумилева-акмеиста — мир, демонстративно противопоставленный прозе современности, безразличный к социальным проблемам бытия:

Да, я знаю, я вам не пара,  
Я пришел из иной страны,  
И мне нравится не гитара,  
А дикарский напев зурны.

Не по залам и по салонам  
Темным платьям и пиджакам —  
Я читаю стихи драконам,  
Водопадам и облакам.

(«Я и вы»)

В акмеистской эстетической программе было немало противоречий. Отвергая интерес к мистическому, «непознанному», акмеизм тем не менее требовал «всегда помнить о непознаваемом», допуская возможность для художника подходить к самой границе непостижимого, в особенности если это касалось человеческой психики. Но при этом прокламировались объективность, конкретность переживания, сознательная ограниченность эмоционального диапазона, недопустимость какой бы то ни было «неврастении».

Много позже С. Городецкий, оценивая роль и место акмеизма в русской литературе, писал: «Нам казалось, что мы противостоим символизму. Но действительность мы видели на поверхности жизни, в любовании мертвыми вещами и на деле оказались лишь привеском к символизму...»



В русле модернизма следует рассматривать деятельность литературно-театральной группы ОБЭРИУ (Объединение реального искусства), существовавшей в Ленинграде с 1927 года до начала 30-х годов. В Советском Союзе, где социалистический реализм был объявлен «ведущим художественным методом современной эпохи», искусство обэриутов носило неофициальный, почти камерный характер. Литературная секция ОБЭРИУ объединяла поэтов и писателей Д. Хармса (Д. Ювачев), А. Введенского, Н. Заболоцкого, К. Вагинова и др.

Своей главной художественной задачей обэриуты провозгласили воспроизведение «конкретного предмета, очищенного от литературной и обиходной шелухи». Искусство должно освободиться от мусора ходячих представлений, от штампов. Только в этом случае оно станет «реальным». Искусство для обэриутов не «фотография» и не «зеркало», к нему не стоит подходить с позиций «житейской логики». «У искусства своя логика, — писали обэриуты в своем манифесте, — и она не разрушает предмет, но помогает его познать». Установка на поэзию поиска, на особую логику искусства приводила обэриутов к широкому использованию приемов алогизма, гротеска. Тяготение к эксцентрике и абсурду, где есть место и цирку, и балагану, и балагурству, в конечном счете выражало у обэриутов некую конфликтность и даже трагизм мироуклада (драма «Елизавета Бам», цикл «Случаи», повесть «Старуха» Д. Хармса). Не случайно для них наиболее близки традиции фольклорных нескладух и присказок, а также гротескно-фантастический мир «Петербургских повестей» Гоголя. Близки обэриутам были также творческие позиции В. Хлебникова — широкая опора на лингвистический эксперимент, народные говоры.

Центральной фигурой в ОБЭРИУ был Д. Хармс. Произведения Хармса многослойны, их художественное пространство непрерывно изменчиво, что требует от читателя деятельного воображения. Странный деформированный мир, созданный писателем, включает как фантастических персонажей (Голова на двух ногах, Мельница, Мыс Афилей), так и литературных и реальных (Пушкин, Иван Сусанин, Гоголь, готский король Аларих, Фауст). «Новая человеческая мысль двинулась и потекла, — отмечает Хармс. — Она стала текущей. Старая человеческая мысль говорит про новую, что она «тронулась». О себе Хармс написал, что он тоже думает «текуче».

Стукнул в печке молоток,  
рухнул об пол потолок,  
надо мной открылся ход

в бесконечный небосвод.  
Погляди: небесных вод  
льются реки в землю. Вот  
я подумал: подожди.  
Это рухнули дожди.  
Тухнет печка. Спят дрова.  
Мокнут сосны и трава.  
На траве стоит петух,  
он глядит в небесных мух.  
Мухи, снов живые точки,  
лают песни на цветочке.  
(«Падение вод»)

Приблизительно в начале 1910-х годов в немецкую, а потом и европейскую культуру стремительно входит новое направление **экспрессионизм** (лат. *expressio* — выражение). Его расцвет был недолговечен, однако за короткий срок своего существования экспрессионизм успел заявить о себе в литературе и других видах искусства.

Напряженная внутренняя обстановка в Германии предвоенных лет, а затем Первая мировая война и вызванный ею общий кризис окончательно разрушили представление о незыблемости существующего порядка, идеологических и эстетических императивов. Вот как изображалось мироощущение немецкого общества в романе Х. Фаллады «Железный Густав» (1938): «То была болезнь века. До войны людям внушали (и они этому верили), что человек добр, бескорыстен, благороден, доверчив, верен долгу (последнее вменялось ему в обязанность). Теперь же утверждали, что человек жесток, кровожаден, лжив, предан низменным побуждениям, ленив, подл — и этому опять-таки верили. Мало того — этим гордились. Это поднимало у людей настроение, как похмелье в чужом пиру, как юмор висельника, как улыбка, когда вокруг тебя рушится мир (а ведь для старшего поколения мир действительно рушился)». Все это было так, и вместе с тем именно 1920-е годы вошли в историю как время мощного творческого взрыва в искусстве.

Экспрессионистское искусство, подобно многим современным течениям, с самого момента появления мыслилось как искусство протеста. Характерной темой в нем стала тема бунта молодого поколения против поколения «отцов», олицетворяющего в его глазах мещанский быт, ретроградное политическое устройство, официальную омертвелую культуру и идеологию.

Первоначально экспрессионизм получил широкое распространение в изобразительном искусстве (М. Пейхштейн, О. Дикс,

О. Кокошка, Э. Кирхнер и др.), потом выразил себя в литературе (Э. Штадлер, Г. Гейм, Г. Тракль, Ф. Кафка). Его влияние заметно и в музыке (Р. Штраус, А. Шенберг, частично И. Стравинский, А. Скрябин и др.), и в театре (А. Пискатор, Г. Кайзер, ранний Б. Брехт), и в скульптуре (Э. Барлах), и в кинематографе (Ф. Мурнау, Ф. Ланг). Популярность экспрессионизма давала повод теоретикам искусства утверждать, что экспрессионизм — не стиль и не течение искусства, а «новая эпоха» в жизни человечества, «основа целого миропонимания». «Никогда не было, — писал один из глашатаев нового течения, — такого времени, потрясенного таким ужасом, таким смертельным страхом. Никогда мир не был так мертвенно нем. Никогда человек не был так мал. Никогда он не был так робок. Никогда радость не была так далека и свобода так мертва. Нужда вопит, человек зовет свою душу, время становится воплем нужды. Искусство присоединяет свой вопль, оно вопит о помощи, оно зовет дух: это экспрессионизм».

Экспрессионизм окреп в полемике с импрессионизмом, которому он противоположен по многим творческим и стилевым признакам. Импрессионизм — светлый, легкий, воздушный; экспрессионизм — тяжелый, мрачный, темный. Экспрессионизму свойственны энергия и страстность, в отличие от импрессионизма, он необычайно драматичен и стремится выразить коренные основы бытия. Его теоретики прокламировали «сознательный варваризм красок», «пристрастие к элементарным формам вещей», необычный динамизм стиля.

Одна из ведущих задач экспрессионизма — выражение духовного смятения человека перед лицом мировых катастрофических потрясений. Бурный характер эпохи, урбанистический шум и грохот придают голосу художника-экспрессиониста чрезмерную, почти неестественную напряженность. Единственной существующей реальностью оказывается душа человека. Экспрессионистская драма, роман, новелла, не говоря уже о лирике, превращаются в крик изболевшейся души.

Для экспрессионистов характерно изображение одинокой личности «маленького человека», затерянного, подобно песчинке, «отчужденного» в огромном городе-спруте. Писатели-реалисты сочувствовали Башмачкину и верили, что при соответствующих условиях он «выпрямится», у экспрессионистов эта гуманистическая тема трактуется в духе беспросветного отчаяния и безнадежности.

Все в этом искусстве было «слишком». Экспрессионисты оперировали чрезмерно резким столкновением контрастных

тонов, исключавшим всякие переходы. Когда-то размеренная и благоустроенная, жизнь в послевоенной Европе разладилась во всех ее ипостасях, и именно такой — хаотичной, растерзанной она представала в произведениях поэтов, художников, композиторов. Мир экспрессионистов, независимо от их политической ориентации, — мир страшный, гротескный, отчужденный. Это мир бредовых видений, в котором задыхается в смертных муках все живое. Отсюда характерная для экспрессионизма тенденция к абстрагированию, созданию образов-символов, притчевой обобщенности.

Человечество перед зияющей пастью огня,  
Дробь барабанов, головы черных воинов,  
Шаги сквозь кровавый туман, железо звенит,  
Отчаянье, ночь в печальных помыслах.

(Г. Тракль)

Безрадостный, населенный кошмарами город предстает перед читателями в романах и новеллах Ф. Кафки. В его произведениях бросается в глаза какая-то всеобщая неустроенность жизни его героев, страдающих и приносящих страдание другим. Грязь, теснота жилищ и мест работы, невозможность остаться одному ни днем, ни ночью, бесконечное ожидание в пыли и духоте канцелярий — таков мир, изображаемый писателем.

Кафка сострадает своему герою, живущему жалкой жизнью мелкого чиновника, который однажды может быть втянут в немыслимый по своей абсурдности судебный процесс и приговорен к смерти («Процесс», 1915) или однажды утром может проснуться и обнаружить, что превратился в гнусное насекомое («Превращение», 1916). Эти невероятные до абсурдности истории разворачиваются в самой обыденной обстановке. Писатель тем самым стремился подчеркнуть истинно трагическое положение человека в современном мире.

Кафке власть зла представлялась абсолютной, распространенной повсюду, а потому в его трактовке человек не только смиряется с этой властью, но и воспринимает Зло как естественное состояние мира. Зло перетекает в Добро и Добро — в Зло: к такому парадоксальному выводу пришел писатель в новелле «В исправительной колонии» (1914), что позднее дало основание считать его предтечей экзистенциализма.

Бунтарские настроения, пронизывающие воздух времени, наэлектризованный неслыханными научными открытиями в физике, химии, военном деле, настроения, порожденные раз-

разившейся мировой бойней, выразились в своеобразном художественном эпатаже дадаистов (поэт Т. Тцара, прозаик Х. Балл, художники М. Дюшан, М. Эрнст и др.), которые устремились в новой реальности по ту сторону рационального, разумного, логического.

Сторонники дадаизма (франц. *dada* — конек, деревянная лошадка, в переносном смысле — бессвязный, детский лепет) отрицали значимость содержания произведений искусства, провозглашая разрушение языковой и поэтической формы. Для дадаистов действительность — царство хаоса и абсурда, а потому реальными могут быть только звуки в их многообразных сочетаниях, бесконечные повторы фраз и слов, лишенные всякого смысла и логики. Они создали «стихи без слов», «звуковые поэмы», которые в принципе непереводимы, как, например, стихотворение Л. Арагона «Самоубийство»:

A b c d e f  
g h i j r l  
m n o p q r  
s t u v w  
x y z

Дадаистам всегда сопутствовал скандал. Издевательская абсурдность их произведений, театральных игрищ должна была продемонстрировать всеобщую бессмыслицу современной жизни. «Мы, — писал Г. Гросс, один из представителей этого течения, — с легкостью издевались над всем, ничего не было для нас святого, мы все оплевывали. У нас не было никакой программы, но мы представляли собой чистый Нигилизм, и нашим символом являлись Ничто, Пустота, Дыра...»

Принцип «удивления», лежащий в основе эстетики дада, приведет в живописи к созданию искусства **ready-made** (англ. — готовое изделие) — использование предметов в качестве объектов искусства (металлическая клетка, заполненная мраморными кубиками, в которые воткнут термометр и т. п.). В свою очередь, эстетика ready-made даст жизнь технике **коллажа**, получившей в настоящее время широкое распространение во всем мире.

В литературе дадаизм оставил след приемом повтора, или «тверждения». Этот прием в корне отличается от всех видов повторов, издавна известных литературе. В данном случае повторение, или тверждение, это просто «монотонное повторение... некоей однородной речевой массы». Такое повторение может приобретать определенный эмоциональный эффект, хо-

тя при многократном употреблении этот процесс быстро становится однообразным.

Группа «дада» просуществовала недолго. К началу 1920-х годов на ее основе возникло новое движение, получившее название **сюрреализм** (франц. *surréalite* — сверхреализм) и просуществовавшее до начала 1960-х годов.

Истоки сюрреализма, по свидетельству самих его создателей, берут свое начало еще в романтизме, но особенно тесной была его связь с символизмом. Стремление символистов создать свою реальность, их поиски мира идеального, потустороннего с помощью намеков, символов — все это было близко новому течению. Эксперименты символистов в области языка, их попытки сделать слово неким знаком, намекающим на скрытую тайну, оторвать слово от контекста — эти и многие другие приемы будут подхвачены и развиты сюрреалистами. В то же время реальность у сюрреалистов носила откровенно натуралистический характер. Интуитивизм и натурализм в сюрреализме соединились самым фантастическим образом, стремясь подняться и над материализмом, и над идеализмом.

Термин «сюрреализм» был изобретен Г. Аполлинером (предисловие к пьесе «Груды Тирезия», 1917), который пояснил его значение как «возвращение к природе». Свое теоретическое обоснование сюрреализм получил в «Первом манифесте», написанном признанным вождем этого течения французским поэтом, писателем и психиатром А. Бретоном в 1924 году.

В понятие «сюрреализм» его приверженцы вскоре стали вкладывать иной смысл, отличный от трактовки этого термина его создателем. Сферой искусства для сюрреалистов стала прежде всего область подсознательного, то, что находится вне контроля разума. Сюрреалисты разработали всевозможные способы погружения в этот мир. Наиболее простой из них — это безотборочная фиксация всего, что приходит в голову («в момент вдохновения художника», — добавляет Аполлинер). Такой прием привел сюрреалистов к идее «автоматического», или спонтанного письма, предполагающего фиксацию непосредственного потока мыслей и ассоциаций («Магнитные поля» А. Бретона и Ф. Супо, 1920). Другие, более изощренные способы погружения себя в полусон, грезу (франц. *reve*) предполагали использование алкоголя, эфира, наркотиков. Творческий акт у сюрреалистов был адекватен состоянию предельной раскрепощенности, освобождения от тривиальной действительности. Только тогда, по их мнению, обычные явления и предметы, окружающие человека, обнаружат свою подлинную, сверхъестественную связь.

Принцип сочетания несочетаемых в реальном мире обычных предметов и явлений использовал и Ф. Кафка. Однако сюрреалисты довели этот прием до абсурда.

Роман А. Бретона «Растворимая рыба» — типичное для сюрреализма произведение. Вот автор-рассказчик встречается на своем пути «осу с талией красивой женщины, спросившую у меня дорогу». Вот «через стенки крепко заколоченного ящика человек медленно пропускает одну руку, потом другую, затем обе сразу. Потом ящик спускается вдоль берега, руки больше нет, а человек, где же он?». Далее появляется некий охотник, который наткнулся на нечто вроде «газовой лиры», которая «безостановочно трепетала, и одно крыло которой было столь длинным, как ирис, тогда как другое, атрофированное, но значительно более сверкающее, было похожим на дамский мизинец с надетым чудесным кольцом. Цветок отделился и закрепился основанием воздушного стебля, который был глазом охотника, на корневище небес. Затем палец, приблизившись к нему, предложил провести его в место, где никогда не бывал человек».

Это классический для сюрреализма эпизод. Составляющие его детали более или менее реальны, но они сочетаются в соотношениях, порождающих «двойные» и «тройные» образы: глаз оказывается основанием стебля, а часть цветка, похожая на палец, ведет куда-то охотника и т. п. Вместе с тем «аномальность» содержания романа Бретона выливается во внешне завершенную, упорядоченную форму, алогизм мира воплощен в грамматически правильных фразах, выстроенных по законам синтаксиса.

С наибольшей силой сюрреализм проявил себя не в литературе, а в изобразительном искусстве. Именно в живописи соединение реального с ирреальным было блестяще продемонстрировано знаменитым испанским художником, ставшим в 1930—1950-х годов крупнейшим представителем этого течения, С. Дали, который не без основания любил повторять: «Сюрреализм — это я». И действительно, творчество Дали получило мировое признание.

Накануне Второй мировой войны в искусстве (главным образом Франции) оформляется еще одно течение, поставившее своей главной целью продемонстрировать абсурдность человеческого бытия и определить пути противостояния человека этому царству абсурда. Это течение получило название **экзистенциализма** (лат. *existentia* — существование). Экзистенциализм как философия был разработан несколько раньше — в 1920—1930 годах (философские работы датчанина С. Кьеркегора и немца К. Яспер-

са), оказав в дальнейшем существенное влияние на литературный экзистенциализм. Во Франции, а затем и в других странах широкому распространению идей экзистенциализма немало способствовала художественная литература, так как теоретики новой философской школы — Ж. П. Сартр, А. Камю, С. де Бовуар — являлись и авторами романов, драм, повестей.

Наблюдая «кризис эпохи», экзистенциалисты фиксируют невосполнимую утрату в ней духовного смысла и ценностей. Основные состояния бытия человека во враждебном ему мире — это страх, чувство одиночества, муки совести. Экзистенциалисты стремились не только изобразить и осмыслить ситуацию, в которой оказался современный человек, но и дать ему возможность взглянуть в лицо трудной истине мира, обрести свой собственный путь. «Это была программа стоического преодоления неверия и цинизма» — так определил Сартр философскую концепцию экзистенциализма.

В своем философском сочинении «Бытие и небытие» (1943) Ж. П. Сартр осмыслил жизнь человека как непрерывное бегство от смерти и повседневности. Человек одинок и заброшен в мире. Бог и божественное предопределение человеческой судьбы — сплошная выдумка. А раз так, то человек целиком ответствен за самого себя. Постигая свою «экзистенцию» (это происходит обычно в «пограничных ситуациях», к коим относятся борьба, страдание, смерть), человек обретает свободу, которая есть выбор самого себя, своей сущности, накладывающей на него ответственность за все происходящее в мире. «Когда мы говорим, что человек ответствен... за свою индивидуальность, — писал Сартр, — это означает, что он отвечает за всех людей». Таким образом, человек трактуется прежде всего как существо, приносящее свою жизнь в жертву своему предназначению. Рассуждения Сартра об ответственности индивидуума за все, что происходит на земле, привлекли к экзистенциализму широкое внимание и большое число сторонников в годы Второй мировой войны, когда фашизм мог быть уничтожен только совместными усилиями.

Идеи Сартра-философа нашли свое непосредственное выражение в его художественном творчестве (роман «Тошнота», 1938; пьеса «Мухи», 1943; роман-трилогия «Дорога свободы», 1949, и др.).

Пьеса «Мухи» написана на сюжет «Орестей» Эсхила (обращение к древним мифам или собственное мифотворчество — характернейший прием экзистенциалистов). К рабам, жителям зачумленного города, которым правит убийца, откуда-то



приходит свободный человек. Орест старается объяснить людям, что они свободны. Но им, зараженным болезнью рабства, свобода не нужна. Жители требуют, чтоб Орест убрался из города. И тогда он делает свой выбор: Орест берет преступления жителей города на себя, убивая его правителя («если свобода вспыхнула однажды в душе человека, даже боги бессильны»). Орест Сартра совершает возмездие из чувства ответственности за мир, он идет на преступление в силу общественной необходимости, возлагая на себя ответственность за чужое преступление. Идея пьесы прозрачна — в мире нет чужого зла, вина за войну и фашизм лежит на всех.

Несколько иной аспект экзистенциализма отразился в творчестве А. Камю. В своем эссе «Миф о Сизифе» (1942) Камю исходил из понятия изначальной абсурдности мира. Принцип абсурда существует в литературе столько же, сколько существует и сама литература. Однако лишь в двадцатом столетии абсурд стал осмысливаться с позиций философии и эстетики.

Камю исследует сознание современного человека, для которого «Бог умер». С утратой Бога человек утрачивает и смысл существования — неизвестно, зачем он появился на свет и почему исчезает без следа. Предоставленный лишь самому себе, человек становится «посторонним» в этом мире (это одна из ключевых идей повести Камю «Посторонний» (1940), получившая в «Эссе об абсурде» обстоятельное философское толкование). Чувство абсурда, по мнению Камю, и есть «разлад между человеком и его жизнью». Автоматизм существования рождает у человека скуку, но она же пробуждает и провоцирует сознание. Рано или поздно человек задается вопросом: стоит ли продолжать жить, если жизнь лишена всякого смысла и цели? И Камю отвечает на этот вопрос неожиданно и парадоксально — да, стоит. Подлинное мужество и достоинство человека заключаются в том, чтобы жить наперекор всему, «действовать без надежды на успех».

Камю поясняет свою мысль с помощью древнегреческого мифа о Сизифе, которого мстительные боги обрекли вкатывать на вершину горы обломок скалы, но, достигнув вершины, глыба каждый раз срывалась вниз, и все приходилось начинать сначала, изо дня в день, из года в год, — вечно. «Уже из этого понятно, что Сизиф — абсурдный герой» и в своих страстях, и в своих страданиях. Осознавая несправедливость своей доли, Сизиф не предается стенаниям, не просит пощады, «в каждое мгновение... он выше своей судьбы. Он тверже своего камня». Свое тяжкое испытание Сизиф превращает в обвинение непра-

ведности судей, в свидетельство мощи своего непобежденного духа. «Ясность видения... обращается в его победу. Нет судьбы, которую не превозмогло бы презрение».

В своем эссе Камю предложил человеку, живущему в абсурдном мире, «сизифово отношение» к этому миру. «Единственная правда — это непокорство», — провозглашает Сизиф и этим вызовом вносит смысл в бессмыслицу своего существования. У человека есть свобода выбора. Сизиф знал, что его ждет, он сознательно пошел на это, тем самым превращая «судьбу в дело рук человека». «В этом тихая радость» и торжество Сизифа. Эта мысль найдет свое дальнейшее подтверждение и развитие в проблеме «праведничества без Бога», ставшей предметом исследования в романе «Чума» (1947), пьесе «Праведные» (1949).

К середине 50-х годов экзистенциализм как течение исчерпал себя. Его отдельные мотивы были усвоены школой «**нового романа**». Ее главные представители, французские писатели А. Роб-Грийе и Н. Саррот, выступили одновременно с программными статьями, где заявили, что традиционный роман XIX—XX веков «отжил свой век», и в их задачи входит прокладывание роману новых путей.

В статье «Путь будущего романа» (1956) А. Роб-Грийе провозгласил, что главное место в «новом романе» должны занять «вещи и предметы», а не исследование личности. «Внешний мир вещей говорит нам больше, чем глубины человеческой души», «в вещах и действиях» «реальность окружающего мира» проявляется с наибольшей очевидностью. В «новом романе», по мнению Роб-Грийе, не должно быть также места авторским рассуждениям («В литературе будущего все большее и большее место должно занять описание»).

Н. Саррот вела перестройку романной структуры в ином направлении. В программной работе «Эра подозрения» (1956) она исходила из тезиса устарелости самого понятия личности в том ее истолковании, которое предлагает традиционный роман. Начиная с «Евгении Гранде» Бальзака, рассуждает Саррот, герой романа постепенно терял свои основные качества — предков, собственность, одежду, тело и, наконец, характер. Герой современного романа — это «существо без контуров, неопределимое, неуловимое и невидимое, некое анонимное «я», которое... является чаще всего лишь отражением самого автора».

Саррот сосредоточила внимание на психологических состояниях героя, полностью лишенного «устаревшего» харак-

тера. Областью романа должна стать стихия бессознательного, «тайные сумерки души» (для этого писателю предлагается исследовать свое собственное «я»). Фабулу и действие в романе должен заменить диалог как средство раскрытия душевных движений. Эта новая техника письма способна, с точки зрения Саррот, «погрузить читателя в волну подспудных драм». Свои теоретические установки писательница реализовала в романах «Планетарий» (1959), «Золотые плоды» (1963) и др.

Школа «нового романа» просуществовала приблизительно до середины 70-х годов. Отказ от обрисовки целостных характеров, сведение на нет сюжетного повествования свело в конечном счете деятельность «неороманистов» к чистому экспериментаторству, преимущественно формальному.

Современный литературный процесс<sup>1</sup> представляет собой явление пестрое, противоречивое, несводимое к каким-то конкретным течениям, стилям, школам. Если термин «модернизм» по крайней мере указывал на такое свое важнейшее свойство, как «полемически заостренный разрыв с традициями всего предшествовавшего искусства», то термин «**постмодернизм**», которым обозначено современное состояние культуры в целом и литературы в частности, «ни от чего, кроме как от непосредственно ему предшествовавшего модернизма не отличается, потому что рядом с ним вроде бы и не существует ничего альтернативного»<sup>2</sup>.

Современные культурологи и литературоведы склонны считать, что на сегодняшний день все поглощено единым постмодернистским потоком, представляющим собой «синкретическую неразбериху всех стилей и возможностей» (А. Гелен). Постмодернизму, по их мнению, органически чужды какие-либо стойкие традиции, вера в прогресс, в справедливое обустройство мира. Постмодернизм принципиально антиутопичен, антисозидателен в отличие от модернизма, который «никогда не порывал с верой в утопию, лишь облакал ее в скандально-эпатажную, экстремистскую форму»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Здесь нам приходится нарушить хронологию повествования, поскольку постмодернизм возник уже после социалистического реализма (см. следующую главу), который в нашей стране исключал легальное наличие каких-либо направлений в искусстве.

<sup>2</sup> *Затонский Д.* Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы. 1992. Май—июнь. С. 183.

<sup>3</sup> Там же.

Традиционная, «старая» культура отражала мир и человека в этом мире. Современная, «новая» культура «начинает отражать самое себя», «культура заикливается, культура сама на себя заворачивается», оставляя в покое «уже отрефлексированный мир»<sup>1</sup>.

Постмодернист — фигура вызывающе вторичная, активно несамостоятельная, «за ней не угадывается ничего, кроме «игры». Он готов все ставить под сомнение и одновременно этому «сомнительному» подражать, его имитировать. Известная формула постмодернизма «мир как текст» предполагает освоение и оценку «окружающей действительности» по эстетическим законам. «Текст» описывает «мир», так же как и «текст» описывается «миром», «текст» и «мир» находятся внутри друг друга»<sup>2</sup>. Постмодернизм и не собирается отражать реальность, он творит ее, и не одну, а множество реальностей, которые совершенно независимы друг от друга. Показательны в этом отношении романы «Имя розы» У. Эко и «Чапаев и пустота» В. Пелевина, произведения, в которых невозможно определить, какой из эпизодов соотносится с реальностью. Если же и можно говорить о реальности, то только о реальности виртуальной, «недаром постмодернизм расцвел в эпоху персональных компьютеров, массового видео, интернета...»<sup>3</sup>.

В сложном и пестром конгломерате постмодерна исследователи пытаются обнаружить и находят специфические признаки, к коим относят синкретизм (как на уровне слияния разных видов искусств, видов и жанров, так и на уровне мышления), размывание категории авторства, профанацию первоисточника, фрагментарность, сконструированность, ритуальность и т. д. Одним из важнейших признаков постмодернизма является его сращение с **поп-культурой**.

Исследователи признают, что сегодня постмодерн остается единственным живым фактом «литпроцесса». «Постмодерн сегодня не просто мода, он состояние атмосферы, он может нравиться и не нравиться, но именно и только он сейчас актуален»<sup>4</sup>. Насколько долговечен окажется постмодернизм, покажет время.

---

<sup>1</sup> Курицын В. Постмодернизм: Новая первобытная культура // Новый мир. 1992. № 2. С. 225.

<sup>2</sup> Там же. С. 226.

<sup>3</sup> Руднев В. Словарь культуры XX века. С. 223.

<sup>4</sup> Курицын В. Постмодернизм... С. 227.

## Глава IX

# СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Чтобы понять, как и почему возник социалистический реализм, необходимо вкратце охарактеризовать социально-историческую и политическую ситуацию первых трех десятилетий начала XX века, ибо данный метод, как ни один другой, был политизирован. Обветшалость монархического режима, его многочисленные просчеты и неудачи (русско-японская война, коррупция на всех уровнях власти, жестокость в подавлении демонстраций и бунтов, «распутинщина» и т. д.) породили в России массовое недовольство. В интеллигентных кругах стало правилом хорошего тона находиться в оппозиции к правительству. Значительная часть интеллигенции подпадает под обаяние учения К. Маркса, обещавшего устроить общество будущего на новых, справедливых, условиях. Подлинными марксистами объявили себя большевики, выделявшиеся среди прочих партий масштабностью замыслов и «научностью» прогнозов. И хотя Маркса мало кто изучал по-настоящему, быть марксистом, а стало быть, и сторонником большевиков, стало модным.

Поветрие это коснулось и М. Горького, начинавшего как поклонник Ницше и к началу XX века приобретшего в России широчайшую популярность как провозвестник грядущей политической «бури». В творчестве писателя появляются образы гордых и сильных людей, восстающих против серой и угрюмой жизни. Позднее Горький вспоминал: «Когда впервые я писал Человека с Большой Буквы, я еще не знал, что это за великий человек. Образ его не был мне ясен. В 1903 году я постиг, что Человек с Большой Буквы воплощается в большевиках во главе с Лениным».

Свое новое знание Горький, уже почти изживший увлечение ницшеанством, выразил в романе «Мать» (1907). В романе этом две центральные линии. В советском литературоведении, особенно в школьном и вузовском курсах истории литературы, на первый план выдвигалась фигура Павла Власова, вырастающего от обычного мастерового до вожака трудовых масс. В образе Павла воплощена центральная горьковская концепция, согласно которой подлинный хозяин жизни — человек, наделенный разумом и богатый духом, одновременно и практический деятель, и романтик, уверенный в возможности практического осуществления вековой мечты человечества — построить на Земле царство разума и добра. Сам Горький полагал,

что его основная заслуга как писателя в том, что он «первый в русской литературе и, может быть, первый в жизни вот так, лично, понял величайшее значение труда — труда, образующего все ценнейшее, все прекрасное, все великое в этом мире».

В «Матери» трудовой процесс и его роль в преобразении личности лишь декларируется<sup>1</sup>, и все же именно человек труда сделан в романе рупором авторской мысли. Впоследствии советские писатели учтут этот недосмотр Горького, и производственный процесс во всех его тонкостях будет описываться в произведениях о рабочем классе.

Имея в лице Чернышевского предшественника, создавшего образ положительного героя, борющегося за всеобщее счастье, Горький сначала тоже рисовал героев, возвышающихся над повседневностью (Челкаш, Данко, Буревестник). В «Матери» Горьким было сказано новое слово. Павел Власов не похож на Рахметова, который всюду чувствует себя свободно и непринужденно, все знает и все умеет, и силой, и характером наделен богатырскими. Павел же — человек толпы. Он «как все», только вера его в справедливость и необходимость дела, которому он служит, сильнее и крепче, чем у остальных. И здесь он поднимается до таких высот, что и Рахметову были неведомы. Рыбин говорит о Павле: «Знал человек, что и штыком его ударить могут, и каторгой попотчуют, а — пошел. Мать на дороге ему ляг — перешагнул бы. Пошел бы, Ниловна, через тебя? — Пошел бы! — вздохнув, сказала мать...» И Андрей Находка, один из наиболее дорогих автору персонажей, солидарен с Павлом («За товарищей, за дело — я все могу! И убью. Хоть сына...»).

Даже в 20-е годы советская литература, отражавшая жесточайший накал страстей в Гражданской войне, повествовала о том, как девушка убивает любимого — идейного врага («Сорок первый» Б. Лавренева), как разметанные вихрем революции в разные станы уничтожают друг друга братья, как сыновья предают смерти отцов, а те казнят детей («Донские рассказы» М. Шолохова, «Конармия» И. Бабеля и др.), однако

---

<sup>1</sup> Как точно заметил А. Синявский еще в 1956 г.: «...большая часть действия протекает здесь возле завода, куда уходят по утрам персонажи и откуда они возвращаются к вечеру, усталые, но веселые. Но чем они там занимаются, каким трудом и какую вообще продукцию выпускает завод, остается в неизвестности» (Синявский А. Роман М. Горького «Мать» как ранний образец социалистического реализма // Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. М., 1990. С. 83).

писатели все же избегали касаться проблемы идейного антагонизма между матерью и сыном.

Образ Павла в романе воссоздан резкими плакатными штрихами. Вот в доме Павла собираются и ведут политические споры мастера и интеллигенты, вот он ведет за собой толпу, негодующую на произвол дирекции (история с «болотной копеей»), вот Власов шагает на демонстрации впереди колонны с красным знаменем в руках, вот произносит на суде обличительную речь. Мысли и чувства героя раскрываются преимущественно в его речах, внутренний мир Павла сокрыт от читателя. И это не просчет Горького, а его *credo*. «Я, — подчеркнул он однажды, — начинаю от человека, а человек начинается для меня с его мысли». Вот почему действующие лица романа так охотно и часто выступают с декларативными обоснованиями своей деятельности.

Однако роман недаром назван «Мать», а не «Павел Власов». Рационализм Павла оттеняет эмоциональность матери. Ею движет не рассудок, а любовь к сыну и его товарищам, поскольку она сердцем чувствует, что они хотят для всех добра. Ниловна не очень понимает, о чем рассуждает Павел с друзьями, но верит в их правоту. И эта вера у нее сродни религиозной.

Ниловна и «до знакомства с новыми людьми и идеями была женщиной глубоко религиозной. Но вот парадокс: эта религиозность почти не мешает матери, а чаще помогает проникаться светом нового вероучения, которое несет ее сын — социалист и атеист Павел. <...> И даже позднее ее новая революционная восторженность приобретает характер какой-то религиозной экзальтации, когда, допустим, отправляясь в деревню с нелегальной литературой, она чувствует себя молодой богомолкой, которая идет в далекий монастырь поклониться чудотворной иконе. Или — когда слова революционной песни на демонстрации смешиваются в сознании матери с пасхальным пением во славу воскресшего Христа»<sup>1</sup>.

И сами молодые революционеры-атеисты нередко прибегают к религиозной фразеологии и параллелям. Тот же Находка обращается к демонстрантам и толпе: «Мы пошли теперь крестным ходом во имя бога нового, бога света и правды, бога разума и добра! Далеко от нас наша цель, терновые венцы — близко!» Другой из персонажей романа заявляет, что у пролетариев всех стран одна общая религия — религия социализма. Павел вешает у себя в комнате репродукцию, изображающую Христа и апостолов на пути в Эммаус (Ниловна потом сравнивает с этой

---

<sup>1</sup> Снявский А. Роман М. Горького «Мать»... С. 88.

картиной сына и его товарищей). Уже занявшись распространением листовок и став своей в кругу революционеров, Ниловна «стала меньше молиться, но все больше думала о Христе и о людях, которые, не упоминая имени его, как будто даже не зная о нем, жили — казалось ей — по его заветам и, подобно ему считая землю царством бедных, желали разделить поровну между людьми все богатства земли». Некоторые исследователи вообще видят в горьковском романе модификацию «христианского мифа о Спасителе (Павел Власов), жертвующем собой во имя всего человечества, и его матери (то есть Богородице)»<sup>1</sup>.

Все эти черты и мотивы, появившись они в каком-нибудь произведении советского писателя тридцатых—сороковых годов, тотчас бы были расценены критиками как «клевета» на пролетариат. Однако в романе Горького эти его стороны замалчивались, поскольку «Мать» была объявлена источником социалистического реализма, а объяснить эти эпизоды с позиций «главного метода» было невозможно.

Ситуация осложнялась еще и тем, что подобные мотивы в романе не были случайными. В начале девятисотых годов В. Базаров, А. Богданов, Н. Валентинов, А. Луначарский, М. Горький и ряд других менее известных социал-демократов в поисках философской истины отошли от ортодоксального марксизма и стали сторонниками махизма<sup>2</sup>. Эстетическую сторону российского махизма обосновывал Луначарский, с точки зрения которого уже устаревший марксизм стал «пятой великой религией». И сам Луначарский, и его единомышленники тоже предприняли попытку создать новую религию, исповедовавшую культ силы, культ сверхчеловека, свободного от лжи и угнетения. В этом учении причудливо переплелись элементы марксизма, махизма и ницшеанства. Горький разделял и в своем творчестве популяризировал эту систему взглядов, известных в истории общественной русской мысли под названием «богостроительства».

Сначала Г. Плеханов, а затем еще более резко и Ленин выступили с критикой взглядов отколовшихся союзников. Однако у Ленина в его книге «Материализм и эмпириокритицизм» (1909) имя Горького не было упомянуто: глава большевиков осознавал силу горьковского влияния на революционно на-

<sup>1</sup> См.: Руднев В. П. Словарь культуры XX века. С. 287.

<sup>2</sup> *Махизм* (эмпириокритицизм) — философское учение, получившее свое название по имени одного из его основоположников — австрийского физика и философа Э. Маха, считавшего, что исходные понятия классической физики субъективны по своему происхождению.



строенную интеллигенцию и молодежь и не хотел отлучать «буревестника революции» от большевизма.

В беседе с Горьким Ленин отозвался о его романе так: «Книга — нужная, много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они прочитают «Мать» с большой пользой для себя»; «Очень своевременная книга». В этом суждении показателен прагматический подход к художественному произведению, вытекающий из основных положений ленинской статьи «Партийная организация и партийная литература» (1905). В ней Ленин ратовал за «литературное дело», которое «не может быть индивидуальным делом, независимым от общепролетарского дела», и требовал, чтобы «литературное дело» стало «колесиком и винтиком единого великого социал-демократического механизма». Сам Ленин имел в виду партийную журналистику, но уже с начала 30-х годов его слова в СССР стали толковаться расширительно и применяться ко всем отраслям искусства. В этой статье, по утверждению авторитетного издания, дано «развернутое требование коммунистической партийности в художественной литературе... <...> Именно овладение коммунистической партийностью, по мысли Ленина, ведет и к освобождению от заблуждений, верований, предрассудков, так как только марксизм есть истинное и верное учение». И как раз в пору увлечения Горького «богостроительством», ведя с писателем эпистолярный спор, Ленин «одновременно старался привлечь его к практической работе в партийной печати...»<sup>1</sup>.

Ленину это вполне удалось. Вплоть до 1917 года Горький был активным сторонником большевизма, помогая ленинской партии словом и делом. Однако и со своими «заблуждениями» Горький не спешил расставаться: в основанном им журнале «Летопись» (1915) ведущая роль принадлежала «архиподозрительному блоку махистов» (В. Ленин).

Прошло почти два десятка лет, прежде чем в романе Горького идеологи советского государства обнаружили исходные принципы социалистического реализма. Ситуация весьма странная. Ведь если писатель уловил и сумел воплотить в художественные образы постулаты нового передового метода, то у него тотчас бы должны были появиться последователи и продолжатели. Именно так происходило с романтизмом и сентиментализмом. Темы, идеи и приемы Гоголя также были подхвачены и растиражиро-

---

<sup>1</sup> Краткая литературная энциклопедия. М., 1962—1978. Т. 4. Стб. 118, 122.

ваны представителями русской «натуральной школы». С соцреализмом этого не случилось. Напротив, в первые полтора десятилетия XX века для русской литературы показателны эстетизация индивидуализма, жгучий интерес к проблемам небытия и смерти, отказ не только от партийности, но и гражданственности вообще. Очевидец и участник революционных событий 1905 года М. Осоргин свидетельствует: «...Молодежь в России, отойдя от революции, бросилась прожигать жизнь в пьяном наркотическом угаре, в половых опытах, в кружках самоубийц; эта жизнь отражалась и в литературе» («Времена», 1955).

Вот почему даже в социал-демократической среде «Мать» поначалу не получила широкого признания. Г. Плеханов, в революционных кругах авторитетнейший судья в области эстетики и философии, отозвался о романе Горького как о произведении неудачном, подчеркнув: «очень плохую услугу оказывают ему люди, побуждающие его выступать в ролях мыслителя и проповедника; он не создан для таких ролей».

И сам Горький в 1917 году, когда большевики еще только утверждались во власти, хотя ее террористический характер проявился уже достаточно отчетливо, пересмотрел свое отношение к революции, выступив с циклом статей «Несвоевременные мысли». Большевицкое правительство тотчас закрыло газету, в которой печатались «Несвоевременные мысли», обвинив писателя в клевете на революцию и неумении увидеть в ней главное.

Однако горьковскую позицию разделяли довольно многие художники слова, ранее сочувственно относившиеся к революционному движению. А. Ремизов создает «Слово о погибели Русской земли», И. Бунин, А. Куприн, К. Бальмонт, И. Северянин, И. Шмелев и многие другие эмигрируют и за рубежом выступают против советской власти. «Серапионовы братья» демонстративно отказываются от всякого участия в идеологической борьбе, стремясь уйти в мир бесконфликтного существования, а Е. Замятин предрекает тоталитарное будущее в романе «Мы» (издан в 1924 году за рубежом). В активе советской литературы на начальном этапе ее развития пролеткультовские абстрактно-«вселенские» символы да изображение народных масс, роль творца в которых отведена Машине. Несколько позже создается схематический образ вожака, воодушевляющего своим примером те же народные массы и для себя не требующего никаких поблажек («Шоколад» А. Тарасова-Родионова, «Неделя» Ю. Либединского, «Жизнь и гибель Николая Курбова» И. Эренбурга). Заданность этих персонажей была настолько очевидна, что в критике такой тип героя сразу же получил обозначение —

«кожаная куртка» (своего рода униформа комиссаров и других начальников среднего звена в первые годы революции).

Ленин и руководимая им партия хорошо осознавали важность воздействия на население литературы и печати вообще, являвшихся тогда единственным средством информации и пропаганды. Вот почему одним из первых актов большевистского правительства было закрытие всех «буржуазных» и «белогвардейских» газет, т. е. прессы, позволяющей себе инакомыслие.

Следующим этапом внедрения в массы новой идеологии стало осуществление контроля над печатью. В царской России существовала цензура, руководствовавшаяся цензурным уставом, содержание которого было известно издателям и авторам, а несоблюдение его каралось штрафными санкциями, закрытием печатного органа и тюремным заключением. В России советской цензура была объявлена упраздненной, но вместе с ней практически исчезла и свобода печати. Чиновники на местах, ведавшие идеологией, теперь руководствовались не цензурным уставом, а «классовым чутьем», пределы которого лимитировались либо секретными указаниями центра, либо собственным разумением и усердием.

Советская власть и не могла действовать иначе. Дела шли совсем не так, как это планировалось по Марксу. Не говоря уже о кровопролитной Гражданской войне и интервенции, против большевистского режима неоднократно поднимались и сами рабочие, и крестьяне, во имя которых был уничтожен царизм (астраханский бунт 1918 года, кронштадтский мятеж, сражавшееся на стороне белых Ижевское рабочее формирование, «антоновщина» и т. д.). А все это вызывало ответные репрессивные меры, целью которых было обуздать народ и научить его беспрекословному подчинению воле вождей.

С той же целью по окончании войны партия начинает ужесточать идеологический контроль. В 1922 году оргбюро ЦК РКП(б), обсудив вопрос о борьбе с мелкобуржуазной идеологией в литературно-издательской области, постановило признать необходимым поддержку издательства «Серрапионовы братья». В постановлении этом имелась одна незначительная на первый взгляд оговорка: поддержка «Серрапионам» будет оказываться до тех пор, пока они не примут участие в реакционных изданиях. Этот пункт гарантировал абсолютную бездеятельность партийных органов, которые всегда могли сослаться на нарушение оговоренного условия, поскольку любое издание при желании можно было квалифицировать как реакционное.

По мере некоторого упорядочения экономической и политической ситуации в стране партия все больше внимания начинает уделять идеологии. В литературе еще продолжали существовать многочисленные союзы и объединения; на страницах книг и журналов все еще звучали отдельные ноты несогласия с новым режимом. Образовались группы писателей, среди которых были такие, что не принимали вытеснения Руси «кондовой» Россией индустриальной (крестьянские писатели), и такие, что не пропагандировали советскую власть, но уже и не спорили с ней и были готовы к сотрудничеству («попутчики»). Писатели «пролетарские» все еще были в меньшинстве, да и популярностью такой, как, скажем, у С. Есенина, похвалиться они не могли.

В итоге у пролетарских писателей, не обладавших особым литературным авторитетом, но осознавших силу влияния партийной организации, возникает мысль о необходимости для всех сторонников партии сплотиться в тесный творческий союз, который мог бы определять литературную политику в стране. А. Серафимович в одном из писем 1921 года делился с адресатом своими соображениями по этому поводу: «...Вся жизнь организуется на новый лад; как же писателям оставаться по-прежнему ремесленниками, кустарными индивидуалистами. И у писателей почувствовалась потребность нового строя жизни, общения, творчества, потребность коллективного начала».

Партия взяла руководство этим процессом на себя. В резолюции XIII съезда РКП(б) «О печати» (1924) и в специальной резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925) правительство прямо выразило свое отношение к идейным течениям в литературе. В резолюции ЦК декларировалась необходимость всемерной помощи писателям «пролетарским», внимания к «крестьянским» и тактично-бережного отношения к «попутчикам». С «буржуазной» же идеологией надлежало вести «решительную борьбу». Чисто эстетические проблемы пока не затрагивались.

Но и такое положение дел партию устраивало недолго. «Воздействие социалистической действительности, отвечающая объективным потребностям художественного творчества политика партии привели во второй половине 20-х — начале 30-х годов к изживанию «промежуточных идеологических форм», к формированию идейно-творческого единства советской литературы»<sup>1</sup>, что в результате должно было дать «всеобщее единомыслие».

---

<sup>1</sup> Литературный энциклопедический словарь. С. 291.

Первая попытка в этом направлении не принесла успеха. РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) энергично пропагандировала необходимость четкой классовой позиции в искусстве, причем в качестве образцовой предлагалась политическая и творческая платформа рабочего класса, руководимого партией большевиков. Руководители РАППа перенесли в писательскую организацию методы и стиль партийной работы. Несогласные подвергались «проработке», результатом которой являлись «оргвыводы» (отлучение от печати, шельмование в быту и т. д.).

Казалось бы, такая писательская организация вполне должна была устраивать партию, державшуюся на железной дисциплине исполнения. Вышло иначе. Рапповцы, «неистовые ревнители» новой идеологии, возомнили себя ее верховными жрецами и на этом основании осмеливались предлагать идеологические установки самой верховной власти. Небольшую кучку писателей (далеко не самых выдающихся) рапповское руководство поддерживало как истинно пролетарских, тогда как искренность «попутчиков» (например, А. Толстого) подвергалась сомнению. Иногда даже такие писатели, как М. Шолохов, классифицировались РАППом как «выразители белогвардейской идеологии». Партия, сосредоточившаяся на восстановлении разрушенного войной и революцией хозяйства страны, на новом историческом этапе была заинтересована в привлечении на свою сторону возможно большего числа «спецов» во всех областях науки, техники и искусства. Рапповское руководство не уловило новых веяний.

И тогда партия предпринимает ряд мер по устройству писательского союза нового типа. Вовлечение писателей в «общее дело» велось постепенно. Организуются «ударные бригады» литераторов, которые направляются на индустриальные новостройки, в колхозы и т. д., всячески пропагандируются и поощряются произведения, отражающие трудовой энтузиазм пролетариата. Заметной фигурой становится новый тип писателя, «активного деятеля советской демократии» (А. Фадеев, Вс. Вишневский, А. Макаренко и др.). Писателей вовлекают в написание коллективных трудов наподобие «Истории фабрик и заводов» или «Истории гражданской войны», инициированных Горьким. Для повышения художественного мастерства молодых пролетарских писателей создается журнал «Литературная учеба» во главе с тем же Горьким.

Наконец, посчитав, что почва достаточно подготовлена, ЦК ВКП(б) принимает постановление «О перестройке литератур-

но-художественных организаций» (1932). До сих пор в мировой истории не наблюдалось подобного: никогда власти напрямую не вмешивались в литературный процесс и не декретировали методы работы его участников. Прежде правительства запрещали и сжигали книги, сажали в тюрьму авторов или покупали их, однако не регламентировали условий существования литературных союзов и группировок, а уж тем более не диктовали методологических принципов.

В постановлении ЦК говорилось о необходимости ликвидировать РАПП и объединить всех писателей, поддерживающих политику партии и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый Союз советских писателей. Незамедлительно аналогичные постановления были приняты и большинством союзных республик.

Вскоре началась подготовка Первого всесоюзного съезда писателей, которой руководил оргкомитет во главе с Горьким. Активность писателя в проведении линии партии была наглядно поощрена. В том же 1932 году «советской общественностью» широко отмечалось «40-летие литературной и революционной деятельности» Горького, а затем его именем были названы главная улица Москвы, самолет и город, где прошло его детство.

Горького привлекают и для формирования новой эстетики. В середине 1933 года он публикует статью «О социалистическом реализме». В ней повторены многократно варьируемые писателем в 30-е годы тезисы: вся мировая литература зиждется на борьбе классов, «наша молодая литература призвана историей добить и похоронить все враждебное людям», т. е. широко трактуемое Горьким «мещанство». О сущности утверждающего пафоса новой литературы и ее методологии сказано кратко и в самых общих словах. По Горькому, основная задача молодой советской литературы — «...возбуждать тот гордый радостный пафос, который придает нашей литературе новый тон, который поможет создать новые формы, создаст необходимое нам новое направление — социалистический реализм, который — само собой разумеется — может быть создан только на фактах социалистического опыта». Важно подчеркнуть здесь одно обстоятельство: о соцреализме Горький говорит как о деле будущего, и принципы нового метода ему не очень ясны. В настоящем, по Горькому, соцреализм еще только формируется. Между тем сам термин здесь уже фигурирует. Откуда же он взялся и что под ним подразумевалось?

Обратимся к воспоминаниям И. Гронского, одного из партийных деятелей, приставленного к литературе для руководст-

ва ею<sup>1</sup>. Весной 1932 года, говорит Гронский, была создана комиссия Политбюро ЦК ВКП(б) для конкретного решения проблем перестройки литературно-художественных организаций. В комиссии входили пять человек, ничем себя в литературе не проявивших: Сталин, Каганович, Постышев, Стецкий и Гронский.

Накануне заседания комиссии Сталин вызвал Гронского и заявил, что вопрос о разгоне РАППа решен, но «остаются нерешенными творческие вопросы, и главный из них — вопрос о рапповском диалектико-творческом методе. Завтра, на комиссии, рапповцы этот вопрос безусловно поднимут. Нам поэтому нужно заранее, до заседания, определить свое отношение к нему: принимаем ли мы его или, наоборот, отвергаем. У вас есть на этот счет какие-либо предложения?»<sup>2</sup>.

Очень показательным здесь является отношение Сталина к проблеме художественного метода: если невыгодно использовать метод рапповский, необходимо тут же, в противовес ему, выдвинуть новый. У самого Сталина, занятого государственными делами, никаких соображений на этот счет не было, но он не сомневался в том, что в едином художественном союзе необходимо ввести в употребление и единый метод, что позволит управлять писательской организацией, обеспечивая ее четкое и слаженное функционирование и, стало быть, насаждение единой государственной идеологии.

Ясно было лишь одно: новый метод должен быть реалистическим, ибо всевозможные «формальные ухищрения» правящей верхушкой, воспитанной на творчестве революционных демократов (Ленин решительно отвергал всякие «измы»), считались недоступными широким массам, а именно на последние и должно было ориентироваться искусство пролетариата. Уже с конца 20-х годов писатели и критики нащупывают сущность нового искусства. Согласно рапповской теории «диалектико-материалистического метода» следовало равняться на «психологических реалистов» (главным образом Л. Толстого), положив во главу угла революционное мировоззрение, помогающее

---

<sup>1</sup> По свидетельству Л. Шатуновской, Гронский «был... чем-то вроде комиссара по делам литературы непосредственно при Сталине. Через него Сталин получал информацию обо всем, что происходило в литературе, и через него осуществлялись связи Сталина с писательской средой...» (Минувшее. Исторический альманах. Вып. 8. Париж, 1989. С. 142). Каких-либо теоретических или литературно-критических трудов за Гронским не значится (см.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 2. Стб. 397).

<sup>2</sup> Цит. по: Избавление от миражей. С. 119.

«срыванию всех и всяческих масок». Приблизительно о том же говорили и Луначарский («социальный реализм»), и Маяковский («тенденциозный реализм»), и А. Толстой («монументальный реализм»), среди прочих определений реализма фигурировали и такие, как «романтический», «героический» и просто «пролетарский». Отметим, что рапповцы романтизм в современном искусстве считали неприемлемым.

Гронский, до этого никогда над теоретическими проблемами искусства не задумывавшийся, начал с простейшего — предложил название нового метода (рапповцам он не симпатизировал, поэтому и метод их не принимал), справедливо рассудив, что впоследствии теоретики наполнят термин подходящим содержанием. Он предложил такое определение: «пролетарский социалистический, а еще лучше коммунистический реализм». Сталин из трех прилагательных выбрал второе, обосновав свой выбор следующим образом: «Достоинством такого определения является, во-первых, краткость (всего два слова), во-вторых, понятность и, в-третьих, указание на преемственность в развитии литературы (литература критического реализма, возникшая на этапе буржуазно-демократического общественного движения, переходит, перерастает на этапе пролетарского социалистического движения в литературу социалистического реализма)»<sup>1</sup>.

Определение явно неудачно, поскольку художественной категории в нем предшествует политический термин. Впоследствии теоретики социалистического реализма пытались оправдать данное сопряжение, но не слишком преуспели в том. В частности, академик Д. Марков писал: «...отрывая от общего названия метода слово «социалистический», трактуют его оголенно-социологически: полагают, будто эта часть формулы отражает лишь мировоззрение художника, его социально-политические убеждения. Между тем должно быть ясно осознано, что речь идет об определенном (но и предельно свободном, не ограниченном, по сути, в своих теоретических правах) типе эстетического познания и преобразования мира»<sup>2</sup>. Сказано это более чем полвека спустя после Сталина, но едва ли что-нибудь проясняет, так как тождественность политической и эстетической категорий по-прежнему не устранена.

Горький на Первом всесоюзном писательском съезде в 1934 году определил лишь общую тенденцию нового метода, также акцентируя его социальную направленность: «Соци-

<sup>1</sup> Избавление от миражей. С. 121.

<sup>2</sup> Вопросы литературы. 1988. № 3. С. 12.



алистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле». Очевидно, что эта патетическая декларация ничего не прибавила к истолкованию сущности нового метода.

Итак, метод еще не сформулирован, но уже введен в употребление, писатели еще не осознали себя представителями нового метода, а уже создается его родословная, обнаруживаются исторические корни. Гронский вспоминал, что в 1932 году «на заседании всеми выступавшими членами комиссии и председателем П. П. Постышевым было заявлено, что социалистический реализм как творческий метод художественной литературы и искусства фактически возник давно, задолго до Октябрьской революции, главным образом в творчестве М. Горького, и мы сейчас только дали ему название (сформулировали)»<sup>1</sup>.

Нелепость происходящего была очевидна для многих мыслящих людей, но писатели, уже наученные горьким опытом существования при советской власти, либо промолчали, либо (и значительная их часть!) тотчас включились в процесс пропагандирования нового метода в искусстве, с помощью которого советским деятелям предстоит выдающиеся свершения. Лишь единицы в это время отваживались поделиться своими мыслями с кем-либо, а уж тем более — доверить бумаге. М. Пришвин записал в дневнике в 1939 году: «Слушал речь Фадеева на курсах писателей РСФСР... <...> Основная тема Фадеева — это что правительство наше идет далеко впереди писателей, и выходит, значит, что писателю надо лишь популяризировать нечто готовое... Какой это вздор!»<sup>2</sup> Тремя годами позднее в записной книжке Н. Довженко появляются такие строки: «Никогда в истории не было случая, чтобы стиль провозглашался раньше, чем будут созданы сами произведения. Никогда не поверю, чтобы папа говорил, например, Боттичелли: «Слушай, Сандро, ты же помни, что мы сейчас решили создать стиль Ренессанса, следовательно, прошу без уклонов». Стиль — результат определенного творческого периода, свободного и обусловленного, а не спланированного»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Избавление от миражей. С 122.

<sup>2</sup> Пришвин М. Дневник 1939 года // Октябрь. 1998. № 11. С. 141.

<sup>3</sup> Огонек. 1989. № 19. С. 10.

Более четкую формулировку соцреализм обрел в Уставе ССП, в которой ощутимо дает себя знать стиль партийных документов. Итак, «социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной перedelки и воспитания трудящихся в духе социализма». Любопытно, что определение соцреализма как *основного* метода литературы и критики, по признанию Гронского, возникло в результате тактического соображения и в дальнейшем должно было быть снято, но осталось навсегда, так как Гронский просто забыл это сделать<sup>1</sup>.

В Уставе ССП отмечалось, что социалистический реализм не канонизирует жанров и приемов творчества и обеспечивает широкие возможности творческой инициативы, но как эта инициатива может проявляться в тоталитарном обществе, в Уставе не разъяснялось.

В последующие годы в трудах теоретиков новый метод постепенно обретал зримые черты. Соцреализм характеризовался следующими особенностями: новая тематика (прежде всего, революция и ее достижения) и новый тип героя (человек труда), наделенный чувством исторического оптимизма; раскрытие конфликтов в свете перспектив революционного (прогрессивного) развития действительности. В самом общем виде эти признаки могут быть сведены к идейности, партийности и народности (последняя подразумевала наряду с тематикой и проблематикой, близкой интересам «масс», простоту и доступность изображения, «необходимые» широкому читателю).

Поскольку было объявлено, что соцреализм возник еще до революции, следовало прочертить линию преемственности его с дооктябрьской литературой. Родоначальником соцреализма, как мы знаем, был объявлен Горький и в первую очередь его роман «Мать». Однако одного произведения было, конечно, маловато, а других в этом роде не находилось. Поэтому пришлось поднимать на щит творчество революционных демократов, которое, к сожалению, далеко не по всем идейным параметрам можно было поставить рядом с Горьким.

Тогда приметы нового метода начинают искать в современности. Лучше других подходили под определение соцреалистических произведений «Разгром» А. Фадеева, «Железный

---

<sup>1</sup> См.: Избавление от миражей. С. 123.

поток» А. Серафимовича, «Чапаев» Д. Фурманова, «Цемент» Ф. Гладкова.

Особенно большой успех выпал на долю героико-революционной драмы К. Тренева «Любовь Яровая» (1926), в которой, по словам автора, выразилось его полное и безоговорочное признание правды большевизма. В пьесе присутствует весь набор персонажей, ставших впоследствии «общим местом» в советской литературе: «железный» партийный деятель; принявший революцию «сердцем» и пока еще не до конца осознавший необходимость строжайшей революционной дисциплины «братишка» (так тогда называли матросов); медленно постигающий справедливость нового порядка интеллигент, отягощенный «грузом прошлого»; приспособляющаяся к суровой необходимости «мещанка» и «враг», активно борющийся с новым миром. В центре событий — героиня, в муках постигающая неотвратимость «правды большевизма».

Любовь Яровая стоит перед труднейшим выбором: чтобы доказать свою преданность делу революции, надо выдать мужа, любимого, но ставшего непримиримым идеологическим противником. Решение героиня принимает, только убедившись, что некогда столь близкий и дорогой ей человек понимает благо народа и страны совершенно иначе. И лишь раскрыв «предательство» мужа, отказавшись от всего личного, Яровая осознает себя подлинным участником общего дела и саму себя убеждает в том, что она только «с нынешнего дня верный товарищ».

Немного позднее тема духовной «перестройки» человека станет в советской литературе одной из главных. В корне меняют свое мировоззрение под влиянием новой действительности профессор («Кремлевские куранты» Н. Погодина), преступник, испытавший радость творческого труда («Аристократы» Н. Погодина, «Педагогическая поэма» А. Макаренко), мужики, осознавшие преимущества коллективного хозяйства («Бруски» Ф. Панферова и множество других произведений на ту же тему). О драматизме подобной «перековки» писатели предпочитали не рассуждать, разве что в связи с гибелью героя, идущего в новую жизнь, от руки «классового врага».

Зато происки врагов, их коварство и злоба ко всем проявлениям новой светлой жизни отражены чуть ли не в каждом втором романе, повести, поэме и т. д. «Враг» — необходимый фон, позволяющий высветить достоинства положительного героя.

Новый тип героя, созданный в тридцатые годы, проявлял себя в действии, причем в самых экстремальных ситуациях («Чапаев» Д. Фурманова, «Ненависть» И. Шухова, «Как зака-

лялась сталь» Н. Островского, «Время, вперед!» В. Катаева и др.). «Положительный герой — это святая святых социалистического реализма, его краеугольный камень и главное достижение. Положительный герой — это не просто хороший человек, это человек, озаренный светом самого идеального идеала, образец, достойный всякого подражания. <...> А достоинства положительного героя трудно перечислить: идейность, смелость, ум, сила воли, патриотизм, уважение к женщине, готовность к самопожертвованию... Важнейшие из них, пожалуй, — это ясность и прямота, с какою он видит цель и к ней устремляется. ...Для него не существует внутренних сомнений и колебаний, неразрешимых вопросов и неразгаданных тайн, и в самом запутанном деле он легко находит выход — по кратчайшему пути к цели, по прямой»<sup>1</sup>. Положительный герой никогда не раскаивается в содеянном и если бывает недоволен собой, то только потому, что мог бы сделать больше.

Квинтэссенцию такого героя представляет собой Павел Корчагин из романа «Как закалялась сталь» Н. Островского. В этом персонаже личное начало сведено до того минимума, который обеспечивает земное существование его, все прочее принесено героем на алтарь революции. Но это не искупительная жертва, а восторженный дар сердца и души. Вот что сказано о Корчагине в вузовском учебнике: «Действовать, быть нужным революции — вот стремление, через всю жизнь пронесенное Павлом, — упорное, страстное, единственное. Именно из такого стремления и рождаются подвиги Павла. Человек, движимый высокой целью, как бы забывает о себе, пренебрегает тем, что дороже всего — жизнью, — во имя того, что для него действительно дороже жизни... Павел всегда там, где всего труднее: роман сосредоточивается на узловых, критических ситуациях. В них и раскрывается неодолимая сила его свободных стремлений... <...> Он буквально рвется навстречу трудностям (борьба с бандитизмом, усмирение межевого бунта и т. д.). В его душе нет и тени разлада между «хочу» и «должен». Сознание революционной необходимости — его личное, даже сокровенное»<sup>2</sup>.

Такого героя мировая литература не знала. От Шекспира и Байрона до Л. Толстого и Чехова писатели изображали людей, которые ищут истину, сомневаясь и ошибаясь. В советской литературе подобным персонажам места не оказалось. Единственное исключение, пожалуй, Григорий Мелехов в «Тихом Доне», кото-

---

<sup>1</sup> Синявский А. Что такое социалистический реализм? // Декоративное искусство. 1989. № 5. С. 28.

<sup>2</sup> История русской советской литературы. М., 1983. С. 454—455.

рый был причислен к соцреализму задним числом, а вначале был расценен как произведение, безусловно, «белогвардейское».

Литература 1930—1940-х годов, вооруженная методологией социалистического реализма, демонстрировала неразрывную связь положительного героя с коллективом, который постоянно оказывал на личность благотворное влияние, помогал герою формировать волю и характер. Проблема нивелировки личности средой, столь показательная для русской литературы прежде, практически исчезает, а если и намечается, то лишь с целью доказать торжество коллективизма над индивидуализмом («Разгром» А. Фадеева, «День второй» И. Эренбурга).

Главная сфера приложения сил положительного героя — созидательный труд, в процессе которого не просто создаются материальные ценности и крепнет государство рабочих и крестьян, но и выковываются Настоящие Люди, творцы и патриоты («Цемент» Ф. Гладкова, «Педагогическая поэма» А. Макаренко, «Время, вперед!» В. Катаева, кинофильмы «Светлый путь» и «Большая жизнь» и т. п.).

Культ Героя, Настоящего Человека, неотделим в советском искусстве от культа Вождя. Образы Ленина и Сталина, а вместе с ними и вождей пониже рангом (Дзержинский, Киров, Пархоменко, Чапаев и пр.) в миллионах экземпляров воспроизводились в прозе, в поэзии, в драматургии, в музыке, в кино, в изобразительном искусстве... К созданию Ленинианы в той или иной степени прикосновенны почти все видные советские писатели, даже С. Есенин и Б. Пастернак, о Ленине и Сталине рассказывали «былины» и пели песни «народные» сказители и певцы. «...Канонизация и мифологизация вождей, их героизация входят в *генетический код* советской литературы. Без образа вождя (вождей) наша литература на протяжении семи десятилетий вообще не существовала, и это обстоятельство не является, конечно, случайным»<sup>1</sup>.

Естественно, что при идеологической заостренности литературы из нее почти исчезает лирическое начало. Поэзия вслед за Маяковским становится глашатаем политических идей (Э. Багрицкий, А. Безыменский, В. Лебедев-Кумач и др.).

Конечно, не все писатели сумели проникнуться принципами соцреализма и превратиться в певцов рабочего класса. Именно в 30-е годы наблюдается массовый «уход» в историческую тематику, что до известной степени спасало от обвинений в «аполитич-

---

<sup>1</sup> Добренко Е. Сделать бы жизнь с кого? (Образ вождя в советской литературе)//Вопросы литературы. 1990. № 9. С. 3—4.

ности». Однако в своей массе исторические романы и фильмы 1930—1950-х годов представляли собой произведения, теснейшим образом связанные с современностью, наглядно демонстрируя образцы «переписывания» истории в духе соцреализма.

Критические ноты, еще звучащие в литературе 20-х, к концу 30-х годов полностью заглушаются звуком победных фанфар. Все прочее отторгалось. В этом смысле показателен пример кумира 20-х годов М. Зощенко, который пытается изменить своей прежней сатирической манере и тоже обращается к истории (повести «Керенский», 1937; «Тарас Шевченко», 1939).

Зощенко можно понять. Многие писатели тогда стремятся освоить государственные «прописи», дабы не лишиться в буквальном смысле «места под солнцем». В романе В. Гроссмана «Жизнь и судьба» (1960, опубликован в 1988), действие которого происходит во время Великой отечественной войны, сущность советского искусства в глазах современников выглядит так: «Спорили, что такое соцреализм. Это зеркальце, которое на вопрос партии и правительства «Кто на свете всех милее, всех прекрасней и белее?» отвечает: «Ты, ты, партия, правительство, государство, всех румяней и милее!» Те же, кто отвечал иначе, вытесняются из литературы (А. Платонов, М. Булгаков, А. Ахматова и др.), а многие просто уничтожаются.

Отечественная война принесла народу тяжелейшие страдания, но вместе с тем и несколько ослабила идеологическое давление, ибо в огне боев советский человек обрел некоторую самостоятельность. Укрепила его дух и доставшаяся тяжелейшей ценой победа над фашизмом. В 40-х годах появились книги, в которых нашла отражение настоящая, полная драматизма жизнь («Пулковский меридиан» В. Инбер, «Ленинградская поэма» О. Берггольц, «Василий Теркин» А. Твардовского, «Дракон» Е. Шварца, «В окопах Сталинграда» В. Некрасова). Конечно, полностью отказаться от идеологических стереотипов их авторы не могли, ведь помимо политического давления, которое стало уже привычным, действовала еще и автоцензура. И все же их произведения, по сравнению с довоенными, более правдивы.

Сталин, давно уже превратившийся в самодержавного диктатора, не мог равнодушно наблюдать, как сквозь щели в монолите единомыслия, на возведение которого было потрачено столько сил и средств, прорастают побеги свободы. Вождь счел необходимым напомнить, что не потерпит никаких отступлений от «общей линии» — и во второй половине 40-х годов начинается новая волна репрессий на идеологическом фронте.

Выходит печально знаменитое постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград» (1948), в котором с жестокой грубостью подверглось осуждению творчество Ахматовой и Зощенко. Затем последовало преследование «безродных космополитов» — театральных критиков, обвиненных во всех мыслимых и немыслимых грехах.

Параллельно с этим идет щедрая раздача премий, орденов и званий тем художникам, которые старательно выполняли все правила игры. Но иногда и искреннее служение не являлось гарантией безопасности.

Это наглядно проявилось на примере первого в советской литературе лица, генерального секретаря СП СССР А. Фадеева, опубликовавшего в 1945 году роман «Молодая гвардия». Фадеев изобразил патриотический порыв совсем юных парней и девушек, которые, не по своей воле оставшись в оккупации, поднялись на борьбу с захватчиками. Романтическая окраска книги еще более подчеркивала героизм молодежи.

Казалось бы, появление такого произведения партия могла бы только приветствовать. Ведь Фадеев нарисовал галерею образов представителей молодого поколения, воспитанного в духе коммунизма и на деле доказавшего свою преданность заветам отцов. Но Сталин начал новую кампанию по «завинчиванию гаек» и вспомнил о Фадееве, в чем-то проштрафившемся. В «Правде», органе ЦК, появилась редакционная статья, посвященная «Молодой гвардии», в которой отмечалось, что Фадеев недостаточно осветил роль партийного руководства молодежным подпольем, тем самым «извратив» реальное положение дел.

Фадеев отреагировал как должно. К 1951 году он создал новую редакцию романа, в которой вопреки жизненной достоверности была подчеркнута руководящая роль партии. Писатель хорошо сознавал, что именно он делает. В одном из частных писем он невесело пошутил: «Переделываю молодую гвардию в старую».

В итоге советские писатели тщательно сверяют каждый штрих своего творчества с канонами соцреализма (точнее, с последними директивами ЦК). В литературе («Счастье» П. Павленко, «Кавалер Золотой Звезды» С. Бабаевского и др.) и в других видах искусства (кинофильмы «Кубанские казаки», «Сказание о земле Сибирской» и т. д.) прославляется счастливая жизнь на вольной и щедрой земле; и в то же время обладатель этого счастья проявляет себя не как полноценная разносторонняя личность, а как «функция некоего надличного

процесса, человек, обретший себя в «ячейке существующего миропорядка, на работе, на производстве...»<sup>1</sup>.

Неудивительно, что «производственный» роман, чья генеалогия восходит к 20-м годам, в 50-е становится одним из наиболее распространенных жанров. Современный исследователь выстраивает длинный ряд произведений, сами названия которых характеризуют их содержание и направленность: «Сталь и шлак» В. Попова (о металлургах), «Живая вода» В. Кожевникова (о мелиораторах), «Высота» Е. Воробьева (о строителях домен), «Студенты» Ю. Трифонова, «Инженеры» М. Слонимского, «Матросы» А. Первенцева, «Водители» А. Рыбакова, «Шахтеры» В. Игишева и т. д., и т. п.<sup>2</sup>

На фоне строительства моста, плавки металла или «битвы за урожай» человеческие чувства выглядят чем-то второстепенным. Действующие лица «производственного» романа существуют только в пределах заводского цеха, угольной шахты или колхозного поля, вне этих пределов им нечего делать, не о чем говорить. Порой даже ко всему притерпевшиеся современники не выдерживали. Так, Г. Николаева, пытавшаяся хоть немного «очеловечить» каноны «производственного» романа в своей «Битве в пути» (1957), четырьмя годами ранее в обзоре современной беллетристики упомянула и «Плавучую станицу» В. Закруткина, отметив, что автор «все внимание свое сконцентрировал на рыбной проблеме... Особенности же людей показал лишь постольку, поскольку это было необходимо для «иллюстрации» рыбной проблемы... рыбы в романе заслонили людей»<sup>3</sup>.

Изображая жизнь в ее «революционном развитии», которая согласно партийным установкам с каждым днем улучшалась, писатели вообще перестают касаться каких-либо теневых сторон действительности. Все задуманное героями тотчас же успешно претворяется в дело, а любые трудности не менее успешно преодолеваются. Наиболее выпукло эти приметы советской литературы пятидесятых годов нашли свое выражение в романах С. Бабаевского «Кавалер Золотой Звезды» и «Свет над землей», которые тотчас же были удостоены Сталинской премии.

Теоретики соцреализма незамедлительно обосновали необходимость именно такого оптимистического искусства. «Нам

---

<sup>1</sup> Добренко Е. Не по словам, но по делам его // Избавление от миражей. С. 314.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Вопросы философии. 1953. № 6. С. 93.



нужна праздничная литература, — писал один из них, — не литература о «праздниках», а именно праздничная литература, поднимающая человека над мелочами и случайностями»<sup>1</sup>.

Литераторы чутко улавливали «требования момента». Повседневный быт, изображению которого в литературе XIX века было уделено столько внимания, в советской литературе практически не освещался, ибо советский человек должен был быть выше «мелочей быта». Если скудость повседневного существования и затрагивалась, то лишь затем, чтобы продемонстрировать, как Настоящий Человек преодолевает «временные трудности» и самоотверженным трудом добывается всеобщего благополучия.

При таком понимании задач искусства вполне естественным является рождение «теории бесконфликтности», которая при всей непродолжительности своего существования как нельзя лучше выразила сущность советской литературы 50-х годов. Теория эта сводилась к следующему: в СССР изжиты классовые противоречия, а, стало быть, нет причин и для возникновения драматических конфликтов. Возможна лишь борьба «хорошего» с «лучшим». А поскольку в стране Советов на первом плане должно стоять общественное, авторам не оставалось ничего, кроме описания «производственного процесса». В начале 60-х «теорию бесконфликтности» потихоньку предали забвению, ибо уже самому невзыскательному читателю было ясно, что «праздничная» литература полностью оторвалась от реальности. Однако отказ от «теории бесконфликтности» не означал отказа и от принципов социалистического реализма. Как разъяснял авторитетный официальный источник, «истолкование жизненных противоречий, недостатков, трудностей роста как «мелочей» и «случайностей», противопоставление им «праздничной» литературы — все это отнюдь не выражает оптимистического восприятия жизни литературой социалистического реализма, а ослабляет воспитательную роль искусства, отрывает его от жизни народа»<sup>2</sup>.

Отречение от одной чересчур уж одиозной догмы привело к тому, что все остальные (партийность, идейность и т. д.) стали охраняться еще бдительнее. Стоило нескольким писателям в период кратковременной «оттепели», наступившей после XX съезда КПСС, где «культ личности» был подвергнут кри-

<sup>1</sup> Эльяшевич А. Будни или праздники // Звезда. 1954. № 10. С. 184.

<sup>2</sup> Краткая литературная энциклопедия. Т. 1. Стб. 578.

тике, выступить со смелым по тем временам осуждением бюрократизма и конформизма в низовых звеньях партии (роман В. Дудинцева «Не хлебом единым», рассказ А. Яшина «Рычаги», оба 1956), как на авторов началась массивная атака в печати, а они сами были надолго отлучены от литературы.

Принципы социалистического реализма оставались неизменными, ибо в противном случае пришлось бы изменить и принципы государственного устройства, как это и случилось в начале девяностых годов. А пока литература «должна была *доводить до сознания* то, что на языке постановлений *«доводилось до сведения»*. Больше того, она должна была *оформлять и приводить в некую систему* разрозненные идеологические акции, внедряя их в сознание, переводя на язык ситуаций, диалогов, речей. Время художников прошло: литература стала тем, чем и должна была стать в системе тоталитарного государства, — «колесиком» и «винтиком», мощным инструментом «промыывания мозгов». Писатель и функционер слились в акте «социалистического созидания»<sup>1</sup>.

И все же с 60-х годов начинается постепенное разлаживание того четкого идеологического механизма, что оформился под именем социалистического реализма. Стоило политическому курсу внутри страны немного смягчиться, как новое поколение писателей, которое не прошло суровой сталинской школы, откликнулось «лирической» и «деревенской» прозой и фантастикой, не укладывающимся в прокрустово ложе соцреализма. Возникает и невозможный прежде феномен — советские авторы, публикующие свои «непроходные» произведения за рубежом. В критике понятие соцреализма незаметно уходит в тень, а затем и вовсе почти выходит из употребления. Оказалось, что любое явление современной литературы можно описать, не оперируя категорией соцреализма.

На прежних позициях остаются лишь ортодоксальные теоретики, но и им, повествуя о возможностях и достижениях соцреализма, приходится манипулировать одними и теми же списками примеров, хронологические рамки которых ограничиваются серединой 50-х. Попытки раздвинуть эти пределы и отнести к разряду соцреалистов В. Белова, В. Распутина, В. Астафьева, Ю. Трифонова, Ф. Абрамова, В. Шукшина, Ф. Искандера и некоторых других писателей выглядели неубедительно. Отряд правоверных приверженцев соцреализма хотя и поредел, но тем не менее не распался. Представители так

---

<sup>1</sup> *Добренко Е.* Не по словам, но по делам его. С. 322.

называемой «секретарской литературы» (писатели, занимающие видные посты в СП) Г. Марков, А. Чаковский, В. Кожевников, С. Дангулов, Е. Исаев, И. Стаднюк и др. по-прежнему изображали действительность «в ее революционном развитии», все так же рисовали образцовых героев, правда, уже наделяя их небольшими слабостями, призванными очеловечить идеальные характеры.

И как прежде не удостаивались причисления к вершинам отечественной словесности Бунин и Набоков, Пастернак и Ахматова, Мандельштам и Цветаева, Бабель и Булгаков, Бродский и Солженицын. И даже в начале перестройки можно было еще встретить гордое заявление о том, что социалистический реализм является «по сути качественным скачком в художественной истории человечества...»<sup>1</sup>.

В связи с этим и подобными утверждениями возникает резонный вопрос: коль скоро соцреализм — самый прогрессивный и действенный метод из всех существовавших прежде и теперь, то почему те, кто творил до его возникновения (Достоевский, Толстой, Чехов), создали шедевры, на которых учились приверженцы социалистического реализма? Почему «неосознательные» зарубежные писатели, об изъянах мировоззрения которых так охотно рассуждали теоретики соцреализма, не поспешили воспользоваться теми возможностями, что открыл для них самый передовой метод? Достижения СССР в области освоения космического пространства побудили Америку интенсивно развивать науку и технику, а достижения в области искусства художников западного мира почему-то оставили равнодушными. «...Фолкнер даст сотню очков вперед любому из тех, кого мы в той же Америке и вообще на Западе относим к социалистическим реалистам. Можно ли тогда говорить о самом передовом методе?»<sup>2</sup>

Соцреализм возник по приказу тоталитарной системы и верно служил ей. Стоило партии ослабить хватку, как соцреализм, подобно шагреновой коже, стал съезживаться, а с крушением системы и вовсе ушел в небытие. В настоящее время соцреализм может и должен быть предметом беспристрастного литературоведческого и культурологического изучения — на роль основного метода в искусстве он давно претендовать не в состоянии. В противном случае соцреализм пережил бы и развал СССР, и распад СП.

<sup>1</sup> Литературная газета. 1987. 4 ноября. С. 3.

<sup>2</sup> Литературная газета. 1989. 17 мая. С. 3.

## Глава X

### МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

С незапамятных времен искусство разделилось на «высокое» и «низкое». Рядом с мистериями уживались скабрезные сценки, разыгрываемые бродячими жонглерами и шпильманами, наряду с одами Ломоносова ходили по рукам фривольные вирши И. Баркова.

Вплоть до конца XIX столетия эти две сферы практически не соприкасались. Только на рубеже XIX — начале XX века обнаружилось, что «низкое» искусство не желает мириться с ролью бедного родственника и все громче заявляет о себе. Растет грамотность, а вместе с ней и полуобразованность, что, в свою очередь, приводит к снижению эстетических критериев. «Низкое» искусство утрачивает былую оппозиционность «высокому», камуфлируется под него и пользуется все большей популярностью, становится массовым.

«Массовая литература — это совокупность *популярных* произведений, которые рассчитаны на читателя, не приобщенного (или мало приобщенного) к художественной культуре, невзыскательного, не обладающего развитым вкусом, не желающего либо не способного самостоятельно мыслить и по достоинству оценивать произведения, ищущего в печатной продукции главным образом развлечения. Массовая литература (словосочетание, укоренившееся у нас) в этом ее понимании обозначается по-разному. Термин «*популярная*» (*popular*) литература укоренен в англоязычной литературно-критической традиции. В немецкой аналогичную роль играет словосочетание «*тривиальная литература*». И наконец, французские специалисты определяют это явление как *паралитературу*<sup>1</sup>.

Первые камни в фундамент массовой культуры были заложены еще в конце XIX века в Америке. Здесь на газетных страницах появились так называемые комиксы (англ. *comic* — смешной). Они представляли собой серию рисунков, последовательно раскрывающих какой-либо юмористический сюжет и снабженных самыми краткими подписями. Комиксы никаких целей, кроме развлечения, не преследовали и рассчитаны были на детей либо на малограмотных. Затем из газет комиксы переместились на страницы книжек, а их первоначальная

<sup>1</sup> Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. С. 127, 128. *Para* (греч.) — возле, при.

юмористическая направленность сменилась эксплуатацией исторических, детективных и мистических сюжетов.

«Насколько необходимым «духовным хлебом» стали для американцев комиксы, говорит такой случай. Незадолго перед Второй мировой войной забастовка типографских рабочих вызвала перебои в поступлении комиксов в киоски. Возмущение жителей было так велико, что мэр Нью-Йорка в эти несколько дней лично зачитывал комиксы по радио, чтобы успокоить любимый город»<sup>1</sup>. Во второй половине столетия процесс усвоения комиксов отнюдь не иссяк. Не помешали комиксам ни успехи мультипликации, ни телевидение. Интернет, с помощью которого можно знакомиться с подборкой комиксов, только подогревает к ним интерес. Все американские школьники «читают» и обсуждают сериалы комиксов, отдельные из которых издаются на протяжении восьми десятков лет, а их персонажи — Бэтмен, Супермен и др. — давно уже стали неотъемлемой частью американской культуры.

Вкладом в нее стали и появившиеся в 1920-е годы дайджесты (англ. *digest* — краткое изложение) — книги, содержащие адаптированные изложения мировых литературных шедевров. Дайджесты позволяли «ознакомиться» с «Дон Кихотом» или «Войной и миром», втиснутыми в 10—15 страниц, чтобы при случае продемонстрировать свою «приобщенность» к образованному миру.

С бурным развитием радио, кинематографа и множества облегченных периодических изданий в Америке создается единая система образов, идей и способов их внедрения в умы широкой аудитории. Массовая культура понижает вкус публики до критического уровня, способствуя тем самым интеграции все большего количества людей в систему упрощенного мировосприятия, маня видимостью идеалов в сугубо прагматическом обществе.

В настоящее время масс-литература не просто существует параллельно с «высокой». Она научилась паразитировать на ней, заимствуя и темы, и характеры, и приемы, адаптируя и примитивизируя их. При этом масс-литература умеет преподнести себя. Непременным условием существования бестселлеров (англ. *bestseller* — наиболее раскупаемая книга, издающаяся огромными тиражами) является яркость и броскость оформления, в котором рисунок на обложке может вовсе не соответствовать содержанию книги, но зато сразу же бросается

---

<sup>1</sup> См.: *Капа-Мурза С.* Обездоленные в СССР // Наш современник. 1998. № 4. С. 212.

в глаза. Так, на обложке романа Л. Толстого «Анна Каренина» изображена красотка, бесстрастно ожидающая огнедышащий паровоз.

Завлеченному пестрой картинкой, хитросплетениями интриги и доступностью изложения нетребовательному читателю начинает казаться, что книжечки малого формата (англ. *rocket book* — карманная книжка развлекательного характера) и есть настоящая литература.

Создатели «массовой литературы» прекрасно знают, какого рода герои интересуют массового читателя — ему нужен идеал, герой мифа, одновременно в чем-то подобный «человеку толпы».

Такого героя легче всего найти в мире Голливуда с его постоянно вспыхивающими и угасающими звездами, в мире, представляющемся со стороны вечным карнавалом, праздником, в мире, где на каждом шагу встречаются красавицы, увешанные драгоценностями, и красавцы с медальным профилем, облаченные в безукоризненный смокинг. Их бурные страсти и кутежи — основной стержень «женских романов».

На еще более широкую аудиторию рассчитан детективный роман, повествующий о похождениях больших и маленьких суперменов, без колебаний пускающих в ход кулаки или пистолет. Его «револьвер быстр», «месть» — его «личное дело» и вообще он — «любитель больших убийств». Именно таковы герои нашумевших в свое время романов М. Спиллейна. Популярность его книжек объясняется тем, что заурядный «среднестатистический» читатель находил в его герое реализацию своих тайных желаний и надежд на победу и успех. Сделанные по одной повторяющейся модели романы М. Спиллейна, как и произведения Я. Флеминга, отличаются друг от друга лишь количеством побежденных врагов и любовных приключений. Герой не любит размышлять — он действует. Под стать персонажам и язык авторов — рубленые короткие фразы, лишённые всякой сложности.

В массовой литературе продуктивно эксплуатируется и интерес ко всему таинственному, загадочному. 1960-е годы ознаменованы произведениями, в которых возрождаются традиции «готического» романа, романа ужасов. Таковы «Ребенок Розмари» А. Левина, «Экзорцист» В. Блетти и др. Леденящие душу сцены с участием адских сил разворачиваются в них на самом прозаическом бытовом фоне.

Активно разрабатывается и фантастический жанр, но массовая фантастика не ставит каких-либо сложных социальных или

нравственных проблем, как это делали Ж. Верн или Г. Уэллс. В массовой фантастике читателю предлагаются жуткие космические монстры, стремящиеся поработить землю, и противостоящие им супермены и все те же голливудские красотки.

Масс-литература получила широкое распространение как результат развития технологий информации и политических институтов демократии. Примечательно, что в тоталитарных государствах массовая культура практически отсутствует, хотя все разновидности искусства и преподносятся в них идеологическим аппаратом в качестве массовых, общенародных.

Так, например, в СССР «массовая культура» официально отвергалась и обличалась. И все же советское общество не было полностью избавлено от воздействия масс-культы. Нагляднее всего это проявлялось в телевидении семидесятых годов (сериалы «Тени исчезают в полдень», «Судьба», «Цыган» и др.). Здесь нет парадокса, ибо социалистический реализм при всей его ориентированности на высокие эстетические идеалы обречен на прямолинейно-облегченное решение проблем и характеров. Вот только суперменство при этом не поощрялось. Даже явный супермен Федор Сухов («Белое солнце пустыни») подчеркнуто скромен и при каждом удобном случае демонстрирует свою неразрывную связь с народом, и лишь благодаря юмору и отличному актерскому ансамблю «общие места» в фильме выглядят правдоподобно.

В постсоветскую эпоху, когда идеологические и прочие запретительные рогатки были устранены, изделия «массовой культуры» хлынули на пространства СНГ мощным мутным потоком. Массовому читателю и зрителю, которые вдруг оказались обладателями прежде «запретных плодов», они на первых порах показались очень аппетитными. Зарубежные детективы, фантастика и мистика в их литературном и телевизионном вариантах быстро вытеснили аналогичные жанры советского производства.

Когда же издательская политика целиком и полностью стала руководствоваться только «принципами экономической целесообразности», оказалось, что вкусы «самой читающей в мире страны» далеко не так взыскательны, как было принято считать. Объясняется это тем, что в СССР, особенно в два последних десятилетия его существования, литература оставалась единственной сферой, в которой хоть изредка сквозь гранитные глыбы идеологии удавалось пробиться росткам свободомыслия, даже если они и принимали форму аллюзий и аллегорий. В кино и театре такое происходило гораздо реже.

В повседневной действительности любые попытки высказать идеи, хоть в чем-то противоречащие догмам «марксизма-ленинизма», заведомо были обречены.

Даже дозированной «гласность», дозволенная сверху в конце восьмидесятых годов, и последовавшее затем крушение партийного аппарата создали возможности иного применения интеллектуальных сил — политика, бизнес и др. И после небывало возросшего на короткое время интереса к прежде запрещенной литературе и новой разоблачительной публицистике внимание масс плавно переключилось на явления «маскульта». Оказалось, что наибольшим спросом в публике пользуются не капитальные труды серьезных историков и публицистов, а книги и статьи, любыми средствами претендующие на сенсацию. Оказалось, что народные массы, как и при Некрасове, желают читать не столько Белинского и Гоголя, сколько похождения «милорда».

До начала 1990-х годов советский читатель верил, что зарубежные детектив и фантастика значительнее и интереснее советских. У этой веры были основания, поскольку в СССР переводились и печатались лучшие образцы — здесь идеологический контроль явно оказывался порой благотворным. Отечественные же детектив и фантастика были скованы требованиями многочисленных табу. Немудрено, что на первых порах зарубежная масс-литература с ее «раскованностью» завлекала больше, нежели произведения советских авторов, по обязанности внедряющих моральные прописи (организованной преступности в СССР нет и быть не может, советская милиция неусыпно стоит на охране правопорядка и т. п.). Как только возникла возможность частной инициативы, читатели сразу получили возможность ознакомиться с огромной массой вестернов, триллеров, со всем тем, что на Западе называется «китч»<sup>1</sup>.

Новоявленные образчики масс-культуры привлекали и новизной, и доступностью. Чтение Я. Флеминга или Р. Желязны не требует такой умственной работы, как произведения Ф. Достоевского, У. Фолкнера или У. Эко, а «занимательности» у первых гораздо больше. Современный критик оценивает си-

---

<sup>1</sup> *Вэстерн* (англ. *western* — западный) — произведения, в которых описываются приключения американских ковбоев, покоряющих «дикий» Запад и сражающихся с аборигенами — индейцами. *Триллер* (англ. *thriller*) — произведения, вызывающие постоянно нарастающее чувство напряжения и страха. *Китч* (нем. *Kitsch*) — безвкусная массовая продукция, рассчитанная на внешний эффект.



туацию следующим образом: «Четыре жанра массовой культуры, по-видимому, обслуживают четыре формы массового сознания. Четыре вида плохо объяснимых явлений — история, сверхъестественное, преступление и любовь — раздражают обывателя тем, что каждое из них грозит разрушением жизненного равновесия, нестабильностью быта. Осмысление этих явлений в массовой литературе преследует важную цель — подчинить их иерархической системе массового сознания, сделать их «ручными». Можно сказать, что современная массовая литература имеет две функции — развлекательную и адаптационную. В результате жанрового членения на тематической основе внимание читателя концентрируется на определенном уголке действительности. В расчлененности сознания — бегство от цельного созерцания мира и, значит, освобождение от реальных жизненных проблем, уход в иной мир, о чем много говорилось по поводу телемелодрам. При этом остается стремление к всеохватности и всеобъяснимости. Может быть, поэтому в литературе последних лет трудно обнаружить какой-либо из жанров в чистом виде. Жанры смешиваются; части бытия механически комбинируются»<sup>1</sup>.

Массовая литература представлена в основном прозой. Это и понятно. В поэзии имитировать мысли и чувства значительно труднее, недаром поэзия масскульты в основном сосредоточивается на песне. Современная эстрадная песня требует не одного музыкального сопровождения, она не может существовать без световых и цветовых эффектов, так же как исполнители этих песен немислимы без экстравагантных костюмов и движений, граничащих с акробатикой. Лишенные всех этих аксессуаров тексты песен, как правило, выглядят удручающе убого.

Конец XX столетия ознаменован, помимо всего прочего, упадком традиционных религий и поиском новых, экзотических и «запредельных». Среди многих революций, которые принес человечеству XX век, числится и «окультурная». «Энтузиастов оккультной революции наиболее активно вербуют кино, телевидение и массовая печатная продукция. Кровь и секс на экранах и страницах книг контриницируют слабодушных, посвящают их в сатанизм»<sup>2</sup>.

Масс-культура в любых ее проявлениях приучает потребителя не размышлять, а полагаться на простейшие, а стало быть,

---

<sup>1</sup> Пономарев Е. Книжка на все случаи жизни // Новый мир. 1997. № 11. С. 218.

<sup>2</sup> Воробьевский Ю. Голоса из бездны // Москва. 1998. № 3. С. 155.

легко усваиваемые и не задевающие глубинных чувств рецепты поведения. В результате масс-культура — в первую очередь литература — «приобретает функцию, которую принято приписывать литературе серьезной, — учительскую. В произведениях вливается широкая струя примитивного философствования. Автор-наставник всегда выглядывает из-за происходящих событий. По поводу каждого бытового эпизода разворачивается рассуждение о том, как бывает вообще. Конкретного не существует. Все генерализируется, вводится в заданные рамки типичности»<sup>1</sup>.

Такой принцип изображения реальности импонирует массовому читателю: он как бы приобщается к пониманию происходящего в мире, ощущает себя вровень с большими людьми и делами.

Весомую лепту в дело формирования однолинейного сознания вносит реклама, затопившая страницы газет, журналов и экраны телевизоров. В рекламе реальность представлена в виде абсолюта — здесь нет места оттенкам, сомнениям, нерешенным проблемам. Прибери Это — и будешь счастлив! При всей своей примитивности телевизионная реклама создает труднопреодолимый «эффект присутствия». Зритель как бы становится участником происходящего на экране, ведь это именно к нему обращены призывы купить, попробовать, получить... Приученный к созерцанию телепередач, зритель довольно быстро отделяется и от стационарного кино, и от театра, и от книг, поскольку смотреть телевизор проще и легче. Особой силой воздействия обладают телевизионные сериалы — так называемые «мыльные оперы». Известный психолог академик А. Петровский, который, кстати сказать, вовсе не является противником «мыльных опер», объясняет этот феномен так: «Ведущим мотивом тяготения зрителей к этим сериалам является и то, что иные люди не прочь подглядеть за тем, что происходит у соседей. Но они к замочной скважине не припадут, поскольку им этого не позволяет их нравственность. Сериалы же дают возможность смотреть на чужую жизнь изо дня в день. И хотя сюжеты крайне примитивны и удивительнейшим образом воспроизводят одни и те же жизненные коллизии, но тем не менее у зрителей есть чувство приобщенности еще к одной жизни, которая протекает рядом с ними и к которой они могут всегда обратиться. Это в какой-то мере психологическая разгрузка»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Пономарев Е. Книжка на все случаи жизни. С. 221.

<sup>2</sup> Петровский А. Они нравятся почти всем // Аргументы и факты. 1998. № 29 (926). С. 4.

Масс-культура начинала с упрощения эстетических критериев, а кончает тотальным насаждением упрощенной и поэтому особенно привязчивой идеологии. И результаты этого влияния заставляют тревожиться о духовном здоровье нации. Уже сегодня о последствиях наступления масс-культуры на общечеловеческие ценности с тревогой пишут ученые, публицисты и литераторы. А. Макаров констатирует: «Если в прежние времена редко какой фильм обходился без мудрого секретаря райкома, то теперь излюбленной фигурой нашего пребывающего в перманентном кризисе кинематографа сделалась блудница. Великие и невеликие классики российской словесности проливали слезы над судьбой злосчастных «жертв общественного темперамента». Ныне скорее уж общественное сознание принесено им в жертву. Эта профессия эстетизируется и мифологизируется, становится скорее в блеске своем, нежели в нищете, частью нового истеблишмента»<sup>1</sup>.

Бороться с массовой культурой трудно, почти невозможно, ибо она «есть комплекс рынка и новых «технологий» искусства, порождение современных коммуникаций, и благодаря тому массовая культура, особенно в западном ее варианте, обладает оглушающей силой и супервлиянием на духовный мир человечества в параметрах всего земного шара, желаем мы того или нет»<sup>2</sup>.

Строить прогнозы в области искусства и культуры, как это многократно доказывалось практикой, дело почти бесперспективное. С уверенностью можно сказать лишь одно. Если масс-культура вытеснит свою предшественницу повсеместно, то для человечества это обернется ощутимой потерей творческого, интеллектуального и материального потенциалов, что, в свою очередь, сделает общество менее стойким перед лицом всяческих соблазнов и напастей.

---

<sup>1</sup> Макаров А. Продажность никогда не была в цене // Известия. 1 апреля. 1998. С. 5.

<sup>2</sup> Айтматов Ч. В ожидании XXI века // Известия. 7 февраля. 1998. С. 3.

# ❧ Часть третья ❧

## ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

### Литературная мысль в античности

Литературоведение как особая и развитая наука возникло сравнительно недавно. Первые профессиональные литературоведы и критики появляются в Европе только в начале XIX века (Ш. О. Сент-Бёв, В. Белинский). До этого литературоведение было составной частью общей филологии (в эпоху эллинизма) или чаще философии (от Платона до Гегеля). Вместе с тем история развития литературно-критической мысли исчисляется тысячелетиями, хотя она и короче истории развития словесного художественного творчества. Последнее берет свое начало в древнейшей мифологии. Создатели мифов не осознавали себя их авторами, творчество было бессознательным, точнее — неосознанным. Авторы мифов как бы растворяли себя в своих повествованиях, а значит, и не могли анализировать их, ибо анализ предполагает взгляд со стороны. Позже, в гомеровскую и даже в догомеровскую эпоху, появились оценочные суждения о словесном творчестве. Аэды и еще в большей степени рапсоды не были «бессознательными» творцами произведений, подобно авторам мифов. Аэды — певцы-импровизаторы эпических песен, — сознательно отбирая и передавая своим ученикам художественный материал, не могли не оценивать его. Тем более это делали рапсоды (чтецы-декламаторы), читавшие не только свои, но и чужие произведения.

Уже в глубокой древности проводились и состязания поэтов, на которых критически оценивались достоинства их произведений. Так, Гесиод, живший в VIII—VII веках до н. э., в дидактической поэме «Труды и дни» вспоминает, как он получил свою первую награду на поэтических состязаниях в честь героя Амфидаманта.

В качестве одного из первых записанных образцов критического суждения о словесном художественном творчестве можно привести слова героя гомеровской «Одиссеи» царя Алкиноя. Выслушав рассказ несчастного Одиссея о его мытарствах и приключениях, царь заключил:

Повесть прекрасна твоя; как разумный певец, рассказал ты  
Нам об ахейских вождах и о собственных бедствиях...

И противопоставил Одиссея как рассказчика:

Многим бродягам, которые землю обходят, повсюду  
Ложь рассевая в нелепых рассказах о виденном ими.

«Разумное» повествование противопоставлено здесь «нелепому».

Очевидно, что Алкиной в данном случае выражает взгляды самого Гомера. Гениальное композиционное построение поэм последнего, их явная обдуманность, спланированность свидетельствуют о том, что Гомер был не только величайшим художником слова, но и был наделен критическим даром, способностью оценить художественное произведение. Критическое суждение предполагало наличие высоко развитого интеллекта, выражающегося, в частности, в способности к сравнительному анализу произведений, равно как и в способности к обобщениям.

Для всех древних эпох в развитии словесного творчества характерно благоговейное отношение к слову. Герои Гомера не просто говорят — они «бросают крылатое слово» даже тогда, когда они рассуждают о самых обыденных, прозаических вещах. Что же касается поэзии, то она была для древних порождением не смертных, хотя и «богоподобных», как называет их Гомер, поэтов, а самих богов. Уста певцов использовались богами лишь как инструменты. Мысли же и слова диктовались им свыше.

Современные читатели не обращают особого внимания на первые строки великих гомеровских поэм, считая, что в этих строках выражена не более чем своеобразная вежливость по отношению к музам. Напомним, что «Илиада» начинается словами: «Гнев, богиня воспой Ахиллеса, Пелеева сына». А «Одиссея»: «Муза, скажи мне о том многоопытном муже...» Обращение к богиням не является у Гомера ни данью вежливости, ни художественным приемом или условностью. Гомер, как и другие древние певцы, был уверен, что поэзию творят боги. Музы, а поэты лишь «озвучивают» то, что уже вложено в их голову и сердце. Таким образом, древнейшие суждения о поэзии своди-

лись к тому, что она является делом боговдохновенным, богоданным. Так считал Гомер и его современники. Характерно, что к такому пониманию поэзии близки и многие выдающиеся ученые XX века. Например, в книге «Чёт и нечёт» Вяч. В. Иванов проводит мысль о том, что гениальным поэтам мысли диктуются из космоса. Почти то же говорит и выдающийся психолог XX века К. Юнг. Это свидетельствует о живучести и преемственности литературно-критических идей, чему будут приведены еще многие свидетельства в дальнейшем.

## Софисты и риторы

В классическую эпоху древнегреческой литературы и культуры (VI—III вв. до н. э.) литературно-критическая мысль получила такое стремительное и мощное развитие, что продолжает оказывать прямое и сильное влияние даже на современное литературоведение. Проблемами литературы занимались прежде всего философы. Особую активность проявляли софисты и риторы. Софисты были мастерами философских споров, прений. Их изощренные логические доводы-ловушки получили название «софизмы». Развенчанию «мнимой мудрости» софистов Аристотель посвятил свою работу «О софистских опровержениях». В ней приводятся образцы софизмов, в частности, такой: «Если Кориск не то же, что Сократ, а Сократ — человек, то... Кориск не то же, что человек». То есть Кориск — не человек.

Риторы были специалистами в области риторики, возникновение которой относится к V веку до н. э.

Софистов и раторов объединяет убеждение в том, что словом, искусным построением речи можно убедить в чем угодно. Тем более что объективной истины для них не существовало. Истиной они считали то, что удавалось с помощью отмеченных словесных хитросплетений внушить собеседнику. Его «мнение» и было истиной. У софистов и раторов уже можно найти то, что в XX веке получит название «текстуальность истины». Истина будто бы заключена в тексте, в словах, она относительна и субъективна. Так же они понимали и красоту — у каждого своя мера красоты. Этот субъективизм в понимании прекрасного во многом основывался на широко известном в античности утверждении Протагора: «Человек есть мера всех вещей».

Софисты и риторы были прагматиками, ставившими целью выигрывать споры (в том числе и в судах). Поэзию они ценили также за ее способность в чем-то убеждать. Она была для них вымыслом, ложью, но ложью высокой, облагораживающей. Горгий говорил, что трагедия — ложь, но обманывающий в этом случае честнее необманывающего, а обманутый обретает новую мудрость. В структурном отношении софисты и риторы не видели большого различия между риторической прозой и поэзией. Общая цель поэзии и риторики достигается в основном одними и теми же средствами — искусным построением текста, использованием тропов, фигур речи и других художественных средств.

В отличие от Гомера софисты и риторы понимали поэзию прежде всего как порождение интеллекта. Музы и божественное вдохновение уже отошли в тень. Как прагматики и рационалисты — софисты и риторы высказывали даже функционально-утилитарные взгляды на поэзию и на прекрасное вообще. Ксенофонт, например, говорил, что чем рот больше, тем красивее — тогда он лучше выполняет свои функции.

С Гомером софистов и риторов объединял культ слова. Но последние уже полностью лишили его «крылатой» божественной силы. Слово приобрело у софистов и риторов самодовлеющую силу. Оно стало для них мощным орудием не только в риторике и поэзии, но и в жизненной борьбе.

«Мнимую мудрость» софистов, их способность, используя особенности языка, извращать истину, фактически отрицать ее, доказывая, что белое есть черное, высмеял уже Аристофан в комедии «Облака».

Примечательно, что и в XX веке также вспыхнет культ слова. Правда, слова сугубо поэтического, а если точнее — культ поэтического текста. На этом культе возникает влиятельное литературоведческое течение «новых критиков», которых не без оснований называют еще «неориториками».

К концу классического периода древнегреческой литературы (IV в. до н. э.) относится деятельность знаменитого критика, софиста и риторика Зоила. За его острую критику и высмеивание «Илиады» и «Одиссеи» Зоила называли «бичом Гомера». Его имя впоследствии стало нарицательным.

Зоил был не единственным «порицателем Гомера». Уже в VI веке до н. э. Ксенофан и Гераклит, а позже Платон, Эпикур и др. подвергали великого поэта жесткой критике и осмеянию, главным образом за непочтительное отношение к богам.

## Платон (427—347 гг. до н. э.)

Платон не оставил специальных работ по проблемам литературы и эстетики. Однако эти проблемы его живо интересовали, и они глубоко затронуты во многих его произведениях. Прежде всего — в таких работах, как «Ион», «Апология Сократа», «Государство», «Законы».

Понимание поэзии Платоном было почти диаметрально противоположным ее пониманию у софистов и риториков. Во многом это может быть объяснено тем, что великий философ был одновременно и поэтом. Пожалуй, никто в античности так тонко и глубоко не понял самую суть поэзии, ее самобытность, и никто, с другой стороны, не был так противоречив и непоследователен в ее оценках.

Платон — один из самых влиятельных философов-идеалистов. Его известный тезис, гласящий, что яблоко можно съесть, а идею яблока съесть нельзя, т. е. что в основе мира лежат идеи, а предметный мир является лишь их отражением, в различных вариантах повторяется философами-идеалистами вплоть до настоящего времени.

Поэзия является отражением преимущественно внешнего, предметного мира, а значит, по логике Платона, отражением уже один раз отраженного. Такое определение места и роли поэзии несколько принижало ее значение. Однако, как поэт, Платон не мог не чувствовать тайную и мощную силу, заключенную в поэзии. В диалоге «Ион» описывается, как слушатели возбуждаются во время чтения поэм Гомера в театре. Они рыдают, они охвачены ужасом. Да и сам чтец в исступлении. Это состояние Платон называет «одержимостью», трактуя его буквально. Сократ (персонаж диалога) объясняет Иону:

«Скажи мне вот что, Ион. Всякий раз, когда ты хорошо исполнишь поэму и особенно порaziшь зрителей... в уме ли ты тогда или вне себя, так что твоей душе в исступлении кажется, будто она находится там, где вершатся события.

**Ион.** Сократ! Когда я исполняю что-нибудь жалостное, у меня глаза полны слез, а когда страшное и грозное — волосы становятся дыбом от страха, и сильно бьется сердце.

**Сократ.** Мы обозначаем это словом «одержим», и это почти то же самое: ведь Муза держит тебя. А от этих первых звеньев — поэтов — зависят и другие одержимые — один от Орфея, другой от Мусея, большинство же одержимы Гомером».

Таким образом, к поэтическому восприятию и творчеству у Платона снова оказываются причастны гомеровские музы.



У софистов и риториков же поэтическое творчество является, по сути, словесным ремеслом, делом техники (*techne*). У Платона это результат божественного вдохновения. Поэтическому искусству нельзя научиться. Это дар богов. Вдохновение Платон понимает не только как нечто божественное, но и как «яростный» элемент, как «одержимость», иступленность. В таком состоянии поэт не всегда способен творить разумное. И вообще «одержимость» поэта может быть общественно опасной. А Платон, кроме всего прочего, был создателем теории идеального государства, хотя он и затруднялся определить — нужны или не нужны поэты, приносят они государству пользу или вред. В одном случае Платон склоняется к тому, что поэты только повредят его идеальному государству. Поэтому, если в воображаемый город будущего придет поэт, «муж дивный, который может подражать чему угодно, мы выслушаем его со вниманием, уместим его голову благовониями и отправим из нашего города».

Но тот же Платон, понимая притягательность поэзии, писал, что «все государство должно беспрестанно петь очаровывающие песни, которые как под гипнозом будут убеждать всех в правильности их жизни». Разумеется, что такие песни могут создавать только те поэты, которые будут подражать не «чему угодно», а хорошему, правильному. В связи с подчеркиванием воспитательной роли поэзии Платон считал, что далеко не все мифы позволено читать молодежи, и осуждал Гомера за его слишком вольное изображение богов. Возвращаясь в очередной раз к мысли о ненужности поэтов, Платон обвинял Гесиода и Гомера в бродяжничестве и, обращаясь к последнему, восклицал: «Дорогой Гомер, смыслишь ли ты в том, о чем ты пишешь? Улучшил ли ты жизнь какого-нибудь государства?» Таким образом, отношение Платона к поэтам, в частности к Гомеру, было крайне противоречивым.

Забота о государстве, об общественной морали позволяет определить Платона в качестве основоположника этического литературоведения и критики. Это направление существовало на всех этапах развития литературной мысли, но особенно громко заявило о себе в XX веке.

Что касается чисто эстетических взглядов, то Платон высказывался за существование объективной красоты, т. е. красивое, по Платону, является таковым всегда и для всех. Прекрасно то, считал он, что справедливо, разумно, упорядочено и исходит от божественной идеи. Истина также объективна, она не зависит от игры ума или хитросплетений слов, как считали софисты и риторы. Объективную истину Платон противопоставлял субъективному «мнению» софистов.

## Аристотель (384—322 гг. до н. э.)

Аристотель считается самым универсальным мыслителем в истории человечества. Он оставил труды почти по всем известным тогда отраслям науки. Проблемам художественного творчества посвящена его знаменитая «Поэтика», большая часть которой, к сожалению, утрачена. Но и сохранившаяся небольшая часть «Поэтики» до сих пор является настольной книгой литературоведов. Кроме «Поэтики», служившей основным нормативным руководством классицизма вплоть до начала XIX века, вопросы литературного творчества затрагиваются и в других работах философа — в «Риторике» и даже в «Метафизике».

Аристотель является во многом противоположностью Платона. Как философ он склонялся к материализму. Яблоко было для него все же важнее идеи яблока. Подобно Платону, Аристотель считал, что прекрасное «состоит в величии и порядке», однако отказывался видеть в нем проявление божественной «идеи». Он считал, что красота покоится в самой материальной вещи. Так, чтобы изваять прекрасную статую, следует просто взять кусок мрамора и отбросить все «лишнее». В таком понимании прекрасного особенно ярко проступает разница между философским идеализмом Платона и материализмом Аристотеля.

В понимании творческого процесса Аристотель был ближе к софистам и риторам, чем к Платону. У него нет и речи о вдохновении, одержимости. Не беспокоит его, как Платона, и морально-этическая сторона литературы. Художественное творчество он понимал, подобно софистам, как «техне», как дело техники. Поэт просто должен владеть основами своего словесного ремесла, творить с холодной головой, расчетливо и трезво. В жизненном опыте человека литературе и искусству им отводилось не самое высокое место. В «Метафизике» Аристотель так определил уровни человеческой деятельности: «Человек, имеющий опыт, считается более мудрым, нежели те, кто имеет лишь чувственные восприятия, а владеющий искусством — более мудрым, нежели имеющий опыт, наставник — более мудрым, нежели ремесленник, а науки об умозрительном (*theoretikai*) — выше искусств творения (*poietikai*)». Проще говоря, философ мудрее, чем поэт. И последний ставится в ряд с философом только по своей «мудрости». О платоновском «яроном» элементе поэзии, о ее особой силе здесь речь не идет.

Правда, психологическое, а не только интеллектуальное воздействие поэзии отмечено Аристотелем в его учении о «катарсисе». Катарсис (буквальное значение «очищение») — состояние зрителей, смотрящих трагедию. При виде страданий, на которые боги обрекают людей, «бывших до этого в великой славе и счастье», а теперь «незаслуженно страдающих», зритель испытывает страх и сострадание. Посредством этих эмоций и происходит очищение, просветление души. Аристотель подробно объясняет, какими должны быть герои трагедии, чтобы их судьба вызывала страх и сострадание. Конфликт в трагедии должен возникнуть между близкими людьми, родственниками, друзьями. Если враг убивает врага, то в этом нет «ничего жалостного», а значит, нет трагедии.

Чрезвычайно важным представляется аристотелевское понимание происхождения и сущности поэзии. «Очевидно, — писал Аристотель, — что поэтическое искусство породили две причины, и обе естественные (имеется в виду страсть к подражанию и страсть к узнаванию). Ведь подражать присуще людям с детства: люди тем ведь и отличаются от остальных существ, что склоннее всех к подражанию, и результаты подражания всем доставляют удовольствие».

Эти слова важны не только сами по себе, но и как ответ тем энтузиастам естественных наук, которые в XIX веке стали, подобно тургеневскому Базарову, говорить о ненужности литературы и изгонять ее из университетов (англичанин Хаксли). Парадоксально, что такие выдающиеся биологи, как Хаксли, не понимали, в отличие от Аристотеля, что страсть к художественному творчеству — это фактически инстинкт, а инстинкт не запретишь и не изгонишь.

Трактуя литературное творчество как своего рода ремесло, Аристотель занимался преимущественно изучением основ этого ремесла. Его работы по литературе — это нормативные руководства по написанию произведений. В сохранившейся части «Поэтики» в основном содержатся рекомендации создателям трагедии и в меньшей степени создателям других жанров — комедии и эпоса. Скорее даже не рекомендации, а требования. Из приведенных выше слов явствует, что философ «мудрее» поэта, и значит, имеет право наставлять последнего. И если Платон ограничивался только наставлениями нравственно-этического характера, то Аристотель прямо и очень подробно объясняет авторам трагедий, как и о чем надо писать. Нормативные требования к трагедии, разработанные Аристотелем, послужили основой творческого метода классицистов.

Аристотель детально проанализировал все аспекты трагедии — проблему происхождения, ее жанровое своеобразие (в сравнении с комедией и эпосом) и особенно тщательно все ее формальные составляющие. Интерес к форме произведений был у античного философа так велик, что современные литературоведы, тяготеющие к формальным методам анализа, видят в нем своего предшественника, называя себя «неоаристотелианцами» (группа ученых Чикагского университета). А известный неокритик А. Тейт и самого Аристотеля назвал «формалистом».

Какие же формальные признаки и особенности трагедии выделял Аристотель? Трагедия должна состоять из «шести частей». Это сказание (*mythos*), характеры (*ethe*), речь (*lexis*), мысль (*dianoia*), зрелище (*opsis*) и музыкальная часть (*melos*).

Каждая из этих частей, как и вся трагедия в целом, является подражанием чему-то, «мимесисом». Так, «трагедия есть подражание... действию, жизни...». Цель ее — изобразить «какое-то действие». Поэтому самое главное в трагедии не «характеры», а «склад событий», т. е. сюжет. И события эти должны быть изображены не как отдельные эпизоды, а как логически, «по необходимости», вытекающие одно из другого. События, т. е. сюжеты трагедий, следует искать в традиционных древних сказаниях, мифах. «Начало и как бы душа трагедии — именно сказание», — утверждает Аристотель. Он рекомендует искать такие мифологические сюжеты, которые стимулировали бы появление страха и сострадания у зрителей, с удовольствием отмечая, что в последнее время авторы трагедий берут не первые попавшиеся мифы, а наиболее подходящие для трагического жанра — об Эдипе, Оресте и некоторые другие. При этом Аристотель рекомендует не разрушать «сказания, сохраненные преданием», а пользоваться ими «искусно».

В структуре трагедии огромную роль играют, по мысли Аристотеля, «перелом» (*peripeteia*) и узнавание (*anagnorisis*). «Перелом» — это «перемена делаемого в свою противоположность». Перемена эта в идеале должна быть «вероятная или необходимая». Такой перелом мы находим в трагедии Софокла «Царь Эдип», которую Аристотель считал образцовой. В ней нет ничего лишнего. Из нее нельзя выбросить ни одного эпизода. В этой связи Аристотель писал, что в трагедии, являющейся «подражанием действию единому и целому», части и события должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, ибо то, «присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого».

«Узнавание, — пишет Аристотель, — есть перемена от незнания к знанию». В «Царе Эдипе», этой образцовой трагедии, «перелом» и «узнавание» совпадают. И это идеальный случай построения трагедии.

Аристотель рассматривает и целый ряд других проблем трагедийной формы, в частности, проблему стихотворного размера (ямб вместо гекзаметра, присущего эпосу), вопросы поэтического языка («достоинства речи — быть ясной и не быть низкой»). Анализируется им и употребление «переносных слов», то есть метафор. Кратко изложенное Аристотелем понимание метафоры послужит в XX веке основой развития целой науки об этом тропе. Пишет философ и о роли завязки, развязки и других составляющих трагедию частей.

Образная система драматических произведений характеризуется следующим образом: в трагедии изображаются люди «лучше, чем мы», а в комедии «хуже».

Наконец, Аристотель сформулировал, по сути, то, что позже получит название типизации. «В характерах, как и в складе событий, — утверждает Аристотель, — всегда следует искать или необходимого, или вероятного, так, чтобы такой-то говорил или делал такое-то по необходимости или вероятности». С этим связано и аристотелевское требование «сообразности» характеров. Мужество, в частности, свойственно героям-мужчинам. Женским же образам «мужество и сила несообразны», так же, как они несообразны и трусу, хотя последний и может совершить единичный мужественный поступок. Это требование типизации перекликается с требованием обобщения. Поэт, считает Аристотель, отличается от историка именно своей способностью изображать типичное, характерное, «общее», а не «единичное». Именно поэтому Аристотель находит поэзию «философичнее» и серьезнее истории и ставит поэта выше историка, расхваливая при этом Гомера, не ставшего изображать все события войны под Троей в их хронологии, а выбравшего и великолепно скомпоновавшего наиболее типичные и впечатляющие эпизоды.

Вымысел, по Аристотелю, вполне допустим в художественных произведениях: «Невозможное, но вероятное следует предпочесть возможному, но убедительному».

И еще одно положение Аристотеля оказывает заметное влияние на современное литературоведение — его мысль о существовании особой эстетической эмоции. То, что вызывает у нас отвращение в жизни (например, «облики гнуснейших животных»), на то мы «с удовольствием смотрим в самых точных изображениях». Это замечание Аристотеля будет развито со-

временными литературоведами и искусствоведами (К. Белл, Р. Фрай и др.), борющимися с литературоведами-позитивистами и видящими в художественном творчестве слишком прямое «отражение действительности».

Обращает на себя внимание и то, что «страх и сострадание», порождающие катарсис, Аристотель также наполнял не столько обычным житейским, сколько эстетическим содержанием. Он неоднократно подчеркивает, что эти эмоции должны доставлять зрителю трагедии прежде всего наслаждение. В этой связи представляется упрощенным использование понятия «катарсис» современными литературоведами-фрейдистами, отбросившими эстетическое понимание этого термина и наполнившими его чисто медицинским содержанием. В этом лишний раз проявилось более тонкое понимание великим философом природы поэзии, художественного творчества по сравнению со многими современными литературоведами позитивистской ориентации.

У Аристотеля было много учеников и последователей. Вслед за ним книги по проблемам поэтики писали Гераклид Понтийский, Праксифан Родосский, Сатир, Хамелеон и др. Двух последних можно считать зачинателями биографического метода в литературоведении — они собирали различные сведения, включая легенды и анекдоты, о жизни древних авторов.

Усилиями софистов и риторов, Аристотеля и других философов уже в течение классического периода древнегреческой литературы были определены канонические формы для различных литературных жанров — эпоса, лирики, драмы и др.

Литературно-критическая и филологическая мысль особенно интенсивно развивалась и в эпоху эллинизма (последние три века до н. э.). Это развитие было в какой-то степени компенсацией за увядание художественного творчества. К этому периоду относится деятельность двух известных филологических школ — александрийской и пергамской. Обе школы работали на базе крупнейших в то время библиотек (Александрийская библиотека была основана в III веке до н. э., Пергамская — сто лет спустя).

Ученые-филологи, работавшие в этих библиотеках, издавали<sup>1</sup> и комментировали произведения, устанавливали авторство безымянных текстов. Крупнейшим литературоведом алек-

---

<sup>1</sup> Вплоть до изобретения книгопечатания (XV в.) книги размножались путем переписывания, которым занимались профессиональные писцы.

сандрийской школы был Аристарх Самофракийский. Одной из его заслуг было выверенное издание произведений Гомера и Гесиода. Имя Аристарха как строгого и внимательного критика вошло в историю, став нарицательным. В этом качестве оно упомянуто у Пушкина:

Помилуй, трезвый Аристарх,  
Моих вакхических посланий,  
Не осуждай моих мечтаний  
И чувства в ветреных стихах.

Наиболее известным литературоведом пергамской школы был Кратет Малльский, современник и оппонент Аристарха. Рациональному методу объяснения поэм Гомера, предложенному Аристархом, Кратет противопоставлял аллегорический (Зевс, например, не столько бог, сколько олицетворение разума).

Кратет вошел в историю еще и потому, что именно он, прожив некоторое время в Риме, оказал заметное влияние на молодую литературоведческую мысль этой набирающей силу державы.

## Древний Рим

Подобно тому как древнеримская литература, особенно драма, является во многих отношениях лишь отблеском древнегреческой, так и литературоведческая мысль Древнего Рима в основном только повторяет и развивает оригинальные теории художественного творчества, разработанные древнегреческими учеными, прежде всего Платоном и Аристотелем. Впрочем, если иметь в виду не просто заимствования, но и дискуссии с этими мыслителями, тогда то же самое можно сказать о всей последующей истории литературной мысли. Платона и Аристотеля можно сравнить с двумя грандиозными маяками, которые, каждый по своей (идеалистической и материалистической) линии, излучают мощную интеллектуальную энергию и свет, многое определяя даже в современной гуманитарной науке. В этой живучести древнейших теорий можно увидеть принципиальное отличие гуманитарного знания от естественнонаучного. В последнем новейшие теории, как правило, ликвидируют прежние. Теория Коперника полностью «уничтожила» концепцию Птолемея. В литературоведении практически ни одна теория полностью не отбрасывается. Разве что ее использование с течением времени может быть не только со знаком «плюс», но и со знаком «минус».

Первый толчок развитию литературно-критической мысли в Древнем Риме дал, по свидетельству историка Светония, греческий ученый-филолог Кратет, приехавший в 168 году до н. э. в Рим из Пергама. Он научил римских филологов работать с текстами. Упорядоченные и обработанные ими тексты приобретали новый блеск и популярность. Особенно много сделал в этом отношении Луций Стилон, живший на рубеже II—I веков до н. э. Одной из главных его заслуг было установление подлинности авторства пьес Плавта, которому приписывались и чужие произведения.

И все же славу древнеримской литературно-критической мысли принесли три более поздних автора — оратор Цицерон, поэт Гораций и профессор риторики Квинтилиан.

Цицерон изложил свое понимание литературы в речи «За поэта Архия» (62 г. до н. э.) и частично в работе «Об ораторе». Будучи государственным деятелем, он, как и Платон, смотрел на литературу главным образом с этической точки зрения. Литература являлась для него средством воспитания граждан и должна была изображать героев, достойных подражания. Резко высказался Цицерон против изображения эротики и даже любви. Если в качестве «этического» критика Цицерон идет по следам Платона, то как рационалист он близок к Аристотелю и софистам. У него нет и речи о «безумии» поэта. Последний должен быть учителем жизни, должен скорее воспитывать, чем выражать собственные чувства, поэтому даже к личной жизни поэта Цицерон предъявлял высокие нравственные требования. Подобно Аристотелю, анализируя жанры поэзии, Цицерон отдавал предпочтение трагедии и эпосу.

Высокое предназначение литературы Цицерон видел и в ее способности запечатлевать для потомков великие примеры доблести. В этой связи он приводит слова Александра Македонского, сказавшего якобы на могиле Ахиллеса: «О счастливый юноша, ты, который нашел в лице Гомера глашатая своей доблести!»

В историю литературоведения вошел и знаменитый поэт Гораций (65—8 гг. до н. э.). Как теоретик литературы он прославился своим трактатом в стихах, который был озаглавлен «Послание к Пизонам о науке поэзии», но называется чаще «Наукой поэзии», или «Поэтикой». «Поэтика» является второй по важности (после «Поэтики» Аристотеля) работой, на которую опирались классицисты. Влияние древнегреческих мыслителей на Горация более чем очевидно. В понимании творческого процесса Гораций стремится соединить часто противоположные взгляды Платона и Аристотеля. Римский теоретик считает, как



и Платон, что талант — врожденный дар, а вдохновение — необходимая основа творчества. Вместе с тем вслед за Аристотелем он требует, чтобы произведение создавалось согласно обдуманному плану, резко осуждая при этом показное безумие, которым любят щеголять некоторые поэты. Мудрость, пишет Гораций, — «вот начало и источник правильно сочинять». За «обдуманым» содержанием сами собою последуют слова.

Требование обдуманности, логичности, соразмерности — это то, что Гораций заимствовал у Аристотеля и что потом будут повторять многие теоретики классицизма.

Если Цицерон заботился только о том, чтобы поэзия приносила общественную пользу, то Гораций видел в ней и источник удовольствия. Правда, указывал он при этом, сочетать полезное с приятным могли лишь немногие великие поэты.

Говоря о трагедии, Гораций акцентировал внимание не на аристотелевском катарсисе, но на нравственно-эстетическом ее воздействии. Отмечая роль хора в трагедии, он писал, что последний должен быть выразителем высокой общественной морали, «сочувствуя добродетельным» и «укрощая гневливых». Пусть хор «молит богов, чтобы счастье вернулось к страждущим и покинуло превозносящихся».

Высокий гуманизм и определенный демократизм Горация, выраженный в этих словах, — новое явление по сравнению с древнегреческими теориями творчества.

Марк Фабий Квинтилиан, оратор и профессор риторики, деятельность которого приходится на вторую половину первого века новой эры, занимался преимущественно проблемами формы поэтического произведения. В своем основном труде «Об образовании оратора» Квинтилиан оценивает наиболее значительные произведения греческой и римской литературы, особое внимание уделяя вопросам стиля. В отличие от греческих риториков Квинтилиан стремился избежать слишком категоричных суждений и крайностей, во всем следуя правилу «золотой середины» (выражение Горация).

## Средние века и эпоха Возрождения

В области художественного творчества средние века нельзя назвать совершенно бесплодными уже потому, что в это время создавался величественный героический эпос, хотя литературно-критическая мысль полностью заглохла. Разве что какие-то ее отблески можно найти в краткий период так называемого

каролингского Возрождения (кон. VIII — нач. IX в.). В стенах основанной Карлом Великим Академии ученые-литераторы (Алкуин, Павел Диакон и др.) реанимировали некоторые идеи Аристотеля и Горация.

Но только в XIII веке появился оригинальный и влиятельный мыслитель, определивший отношение доминировавшей в то время церковной идеологии к литературе, художественному творчеству. Это был Фома Аквинский, официально провозглашенный католической церковью в 1879 году величайшим мыслителем всех времен.

Эстетические и литературные взгляды Фомы Аквинского — это своеобразная христианская переработка идей Платона и Аристотеля.

Как и последний, Фома связывает прекрасное с гармонией, соразмерностью и ясностью. Вслед за Платоном он видит источник красоты в Боге, а ее атрибутами называет объективность, неизменность, абсолютное совершенство. Произведение литературы и искусства, утверждает Фома, опять же исходя из учения Платона, диктуется художнику свыше и есть прежде всего проявление божественного разума и воли. И вообще все земное может называться прекрасным, только если оно пронизано божественным светом, высшей духовностью. Только божественное может быть абсолютно прекрасным. Добро и красота, по учению Фомы, едины, т. е. доброе (понимаемое в христианском духе) всегда прекрасно и наоборот. И еще — прекрасное статично. Эту мысль разовьет в эпоху романтизма англичанин Джон Китс в своей известной «Оде к греческой вазе» (1817). И это не единственный пример влияния Фомы Аквинского на более позднюю эстетическую и философскую мысль. В XX веке на Западе вспыхнул даже культ Фомы, выразившийся в широком распространении философии неотомизма. Идеи Фомы Аквинского используют представители религиозного течения в современном литературоведении. В частности, сохранило свое значение оригинальное учение Фомы о художественном образе. Последний, по определению Фомы, не является и не должен быть отражением видимой природы. Он должен выражать как раз то, что не воспринимается органами чувств, что лежит за пределами предметного, реального мира. Вполне очевидно, что в таком понимании художественный образ превращается в символ, главным в котором является второй, надреальный план. Подобное понимание образа и символа будет характерно для очень многих писателей и ученых, начиная от романтиков и прерафаэлитов в XIX и кончая К. Юнгом в XX веке.

В эпоху Возрождения «божественное» постепенно исчезало из всех сфер жизни, в том числе из литературы и литературно-критических трактатов. Женщина у Данте и Петрарки (XIV в.) может быть истинно прекрасной только тогда, когда она излучает божественную духовность, у Ронсара же (XVI в.) женская красота изображается в ее сугубо земном проявлении. Знаменитая строка одного из сонетов Ронсара — «зачем нужны нам боги» — знаменует собой победу новой идеологии. Правда, после Ф. Ницше, объявившего не только о ненужности богов, но и об их «смерти» и шокировавшего мир рекламированием «белокурых бестий», приходящих на смену умершим богам, маятник снова качнулся в обратную сторону — боги стали «воскресать».

Для литературно-теоретической мысли эпохи Возрождения наиболее важными представлялись два вопроса — проблема национального литературного языка и проблема возрождения античных жанров. Известно, что вся элитная «ученая» литература создавалась на латинском языке. На нем писали поэты каролингского возрождения в VIII веке и ваганты в XIII. Но уже в начале XIV века одно из величайших произведений мировой литературы — «Божественная комедия» Данте была написана на итальянском языке. Это было делом прямо-таки революционным, и Данте написал специальный трактат «О народной речи», в котором оправдывал использование национального языка «высокой» литературой.

Необходимость «защиты» и «прославления» родного языка во Франции возникла полтора столетия спустя. Свой родной язык и собственные заслуги в его литературном усовершенствовании воспевал Ронсар. Но если Ронсар писал об этом в стихах, то его соратник по знаменитому кружку «Плеяда» Дю Белле посвятил этой проблеме специальный трактат, вошедший в историю литературоведения, — «Защита и прославление французского языка». Трактат был направлен против тех, кто, «не имея никакого отношения ни к грекам, ни к латинянам, принижают и отвергают все, что написано по-французски». Дю Белле надеялся, что творения отечественных поэтов затмят славу Гомера и Вергилия и что французский язык «сравнится с языком самих греков и римлян».

Вместе с тем, обращаясь к французским поэтам будущего, Дю Белле советовал им возродить исчезнувшие в средние века античные жанры — трагедию, элегию, оду, эпиграмму и др. Он призывал создавать образцы высокой поэзии, «далекой от всего низменного», настраивая «свою лютню в полный унисон

с греческой и римской лирой» так, чтобы в произведениях «не было ни одного стиха, который не носил бы следов изысканной классической эрудиции».

Призывы Дю Белле, равно как и старания более позднего французского литератора Ф. Малерба, способствовали зарождению французского классицизма, доминировавшего в литературе Франции вплоть до XIX столетия и породившего не только выдающиеся художественные произведения Корнеля, Расина, Вольтера, но и авторитетные литературоведческие теории.

## XVII век

Если в эпоху Возрождения законодательницей литературной моды была Италия, то в XVII веке центром европейской культуры постепенно становится Франция. Расцвет классицизма во Франции был логическим завершением ренессансной ориентации на античность. Провозвестниками классицизма были уже упомянутые Дю Белле и Малерб, однако крупнейшим его теоретиком стал Никола Буало (1636—1711). Его известный трактат «Поэтическое искусство», написанный в подражание «Поэтике» Горация стихами, является манифестом французского классицизма. Правда, он написан в то время (1674), когда классицизм пустил глубокие корни и закат его был не за горами. Буало использовал произведения Корнеля, Расина, Мольера и труды Аристотеля, на которого он в основном и ориентировался. «Поэтическое искусство», как и «Поэтика» Аристотеля, — нормативное руководство по написанию произведений. Одно из главных требований Буало — произведение должно создаваться разумом, а не платоновским «божественным вдохновением». Поэт — носитель интеллекта и мудрости, а не одержимости. Буало призывает поэтов:

Любите ж разум вы, пусть он в стихах живет,  
Один и цену им и красоту дает.

Красота — создание разума, а не Бога (как считал Платон), и она не покоится пассивно в «куске мрамора». В отличие от Аристотеля Буало наделяет поэта большей инициативой. Поэт сам создает красоту, а не просто отыскивает ее в материале. Буало призывает «любить разум» и ставит последний выше чувства и воображения. Таким образом, уже у Буало можно увидеть истоки того культа разума, который характерен для просветителей XVIII века.

Другим важным требованием Буало является требование «подражать природе». При этом, правда, он, как и Дю Белле, предостерегает от подражания «низменной природе»:

Чуждайтесь низкого, оно всегда уродство,  
В простейшем стиле все ж должно быть благородство.

Поэту не обязательно избегать низменного и отвратительного, но в произведении оно должно быть подано так, чтобы доставлять удовольствие и «развлекать».

Эта мысль Буало не оригинальна — об этом же писал Аристотель в «Поэтике». Изящество поэтического стиля и четкость теоретических положений обеспечили «Поэтическому искусству» Буало долгую жизнь в науке о литературе.

## Эпоха Просвещения

В XVIII веке культ разума достиг апогея. Крупнейшие мыслители этого столетия надеялись, руководствуясь разумом, изменить к лучшему жизнь человечества. Культ разума означал продолжение традиций классицизма как в области художественного творчества, так и в теории. Однако наметились и другие тенденции. Наиболее последовательным классицистом в теории и в своей художественной практике был Вольтер (1694—1778). Его преданность заветам Аристотеля была так велика, что даже своего любимого Шекспира, не укладывающегося в рамки классицизма, он называл не иначе, как «гениальным дикарем». Тем более неприемлемыми для Вольтера были мифы, эпос, произведения фольклора, для которых характерны неестественные «гигантские образы», привлекающие «дикарей», но отталкивающие «души просвещенные и чувствительные».

Вольтер, как типичный рационалист, считал, что истинная, «изящная» поэзия развивается в соответствии с общим развитием интеллекта и характеризуется ясностью выражения и аристотелевской «соразмерностью».

Соотечественник Вольтера Дени Дидро (1713—1784), хотя и не нападая на последователей Аристотеля и Буало, высказывал уже нечто новое по сравнению с ними.

«Глубокомысленнейший из всех энциклопедистов», как определил его Герцен, Дидро был и самым выдающимся теоретиком литературы своего времени. В работах Дидро («Саломны», «О драматической литературе» и др.) наметился отход от

традиционного понимания литературы классицистами. Разум был для Дидро инструментом познания мира, а не носителем абстрактных понятий.

В статье «Прекрасное», написанной для «Энциклопедии», нет и речи о божественной сущности прекрасного. Дидро говорит об относительности красоты, утверждая, что «не существует абсолютно прекрасного». Последнее зависит от множества психологических и реальных факторов. Так, слова «лучше бы он умер!» сами по себе нейтральны в эстетическом отношении, но они наполняются возвышенным и прекрасным смыслом, когда мы узнаем, что это говорит отец о сыне, бегущем с поля битвы за родину (в трагедии Корнеля «Гораций»). Красота, считал Дидро, познается в сравнении схожих предметов, например, одного цветка с другим. Вслед за Платоном и Аристотелем Дидро проводит мысль, что прекрасное сливается с истиной и добродетелью. Но «добродетель» он понимает более конкретно, акцентируя внимание на ее социальном и даже классовом проявлении.

В литературоведческих теориях Дидро соединены его материалистическая ориентация и демократизм. Он призывал художников искать натуру не среди «людей лучше, чем мы», а «во вшивой Шампани» и теоретически обосновывал просветительский реализм. Им было детально разработано положение о типичности героев, причем не психологической типичности, как у Аристотеля (трус не должен совершать подвиги), а социальной. И в этом отношении Дидро был прямым предшественником реалистов XIX века.

Подчеркивая высокое общественное предназначение искусства и литературы, Дидро писал в «Опыте о живописи»: «Отомсти преступнику, богам и судьбе за добродетельного человека». Последнего он считал достойным того, чтобы стать героем высокой драмы и даже трагедии. Это было чем-то совершенно новым по сравнению с требованиями, которые предъявляли к герою трагедии классицисты. Чернышевский справедливо отметил: «Известен переворот, произведенный во французской драме теориею Дидро о том, что драме пора начать изображать человека такого, как все мы». Данное теоретическое положение Дидро воплотил и в своей художественной практике — главными героями его драм «Побочный сын» и «Отец семейства» являются добродетельные, но обычные люди, представители третьего сословия.

Во многом был близок к Дидро крупнейший немецкий теоретик литературы и искусства Г. Э. Лессинг (1729—1781). Его теоретические работы — «Письма о новейшей литературе», «Лаокоон», «Гамбургская драматургия» и др. — не прос-

то выдающиеся памятники литературно-критической мысли, они до сих пор активно используются литературоведами.

Как и Дидро, Лессинг осуждал односторонность и искусственность классицистов, противопоставлял им Шекспира, изображавшего жизнь во всей ее полноте и сложности. Именно Шекспир, а не Корнель, является, по мысли Лессинга, истинным продолжателем традиций великой античной литературы. Искусство и литература, писал Лессинг, должны «подражать теперь всей видимой природе», и «правда» должна быть их главным законом.

Лессинг также подверг острой критике и модный в то время сентиментализм, проявившийся в «мецанской трагедии» и в романах Руссо и Гёте. В идеале немецкий теоретик литературы хотел бы синтезировать лучшие черты классицизма и сентиментализма, соединив стойкость корнелевских героев с душевной утонченностью гётевского Вертера или Сен-Пре, героя романа Руссо.

В отличие от Дидро Лессинг, затрагивая проблему типичности героя, призывал обобщать и изображать прежде всего моральные качества людей, несколько пренебрегая их социальной типизацией.

В XVIII веке начался стремительный взлет русской литературно-теоретической мысли. Русская литературная мысль на ранних стадиях своего развития была сосредоточена главным образом на проблемах стиховедения. Уже в известной «Грамматике» Л. Зизания (1596) речь шла о пяти стихотворных стопах и трех «метрах». Усилия Л. Зизания были продолжены М. Смотрицким, в «Грамматике» которого, опубликованной в 1619 году, один из разделов был посвящен «просодии стихотворной».

Крупным событием в начале XVIII века стало опубликование двух теоретических работ Феофана Прокоповича «Поэтика» (1705) и «Риторика» (1706). В «Поэтике» особенно замечательной представляется попытка определить виды поэзии в зависимости от важности изображаемых предметов. Истоки поэтического Ф. Прокопович видит не в божественном даре, а в «чувстве человеческого». В «Риторике» внимание исследователя сосредоточено на стиле и жанре прозаических произведений.

Вершинами русской литературно-теоретической мысли XVIII века стали труды В. Тредиаковского (1703—1769) и М. Ломоносова (1711—1765).

Тредиаковский положил начало новому, национальному этапу в развитии русской науки о литературе. В своих работах «Новый и краткий способ к сложению российских стихов»

(1735), «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755) и других он знакомит читателя с основными жанрами западноевропейской литературы, неизвестными еще в России, и с западными теориями литературы (Буало, Гораций). В отличие от Ф. Прокоповича Тредиаковский, говоря о поэтических жанрах и видах, опирается не на западные, а на отечественные образы. Много сделал он и в области теории стиха («Рассуждение о стопах, иямбе и хорее» и другие работы).

Теоретические работы крупнейшего русского поэта XVIII века М. Ломоносова посвящены в основном проблемам прозы. В отличие от западноевропейской литературы, ориентированной больше на поэзию, русская литература, наоборот, была традиционно прозаической. Это понимал Ломоносов, посвятивший свою важнейшую теоретическую работу — «Краткое руководство к красноречию» именно проблеме прозы, хотя сам он был выдающимся поэтом своего времени и внес весомый вклад в теорию отечественного стиховедения.

После Тредиаковского и Ломоносова русская литературная мысль развивалась весьма интенсивно и плодотворно.

## XIX век

В XIX веке литературоведение оформилось в отдельную науку, занимающуюся теорией и историей литературы и включающую в себя ряд вспомогательных дисциплин — текстологию, источниковедение, библиографию и др.

В области литературы XIX век начался подлинной революцией — возникновением романтизма. Последний взорвал и перевернул практически все прежние представления о литературе. Основной «внешней» причиной возникновения романтизма была Великая французская революция, приведшая к разочарованию в разуме и к отчуждению индивида от общества. Но к романтизму вела и внутренняя диалектика развития литературы. В теоретическом плане это выразилось в знаменитом споре между «вкусом и гением», возникшим во второй половине XVIII века. Сторонники «вкуса», в частности Вольтер, защищали позиции классицизма. Культ же «гения» вел к романтизму. Полная независимость поэта, художника, его освобождение от нормативности и пут классицизма — одно из главных требований и одна из важнейших черт романтизма.

Романтизм, заявивший о себе на рубеже XVIII и XIX веков, выразил себя как в области художественного творчества, так и



в литературной теории. Первыми и крупнейшими теоретиками романтизма были Фридрих Шлегель («Фрагменты», 1798; «Разговор о поэзии», 1800) и Август Шлегель («Лекции о драматическом искусстве и литературе», 1808) в Германии; У. Вордсворт («Предисловие к лирическим балладам», 1800) и С. Кольридж («Литературные биографии», 1817) в Англии; В. Гюго («Предисловие к «Кромвелю», 1827) во Франции. Уже в самом начале эпохи романтизма были теоретически осмыслены основные его особенности и проведена четкая грань между ним и классицизмом.

Эстетические взгляды романтиков были весьма различны, но всех их объединял культ творческой личности, «гения». Культ гения был особенно развит в теориях йенских романтиков (братья А. и Ф. Шлегели, Л. Тик, Новалис). Последние пророчили наступление эры нового мифотворчества, которое возникнет, в отличие от «эмпирического» древнего мифа, «из духа». Мысль близкого к ним философа Ф. Шеллинга о том, что дух и природа тождественны, т. е. что «дух» пронизывает все сущее в мире, они положили в основу своих рассуждений о новом мифологическом синкретизме — наука и все другие виды человеческой деятельности станут произведениями искусства, поэзии.

Уже йенские романтики с их тягой к мистике, средневековой и осуждением античности стали с симпатией относиться к национальному фольклору (Тик, например, собирал и обрабатывал варианты «Песни о Нибелунгах»). Однако подлинный культ народного творчества показателен для гейдельбергского кружка немецких романтиков (А. Арним, К. Brentано, И. Эйхендорф, братья Я. и В. Гримм). К народным истокам тяготели и английские теоретики романтизма, прежде всего У. Вордсворт.

В эпоху романтизма впервые было четко сформулировано положение об историческом и национальном своеобразии литературы. В лоне романтизма возникла и первая **мифологическая школа** в литературоведении. Толчком для ее развития послужила книга Я. Гримма «Немецкая мифология» (1835). Основным исследовательским принципом школы было отыскание в фольклорных и даже литературных произведениях «прамифа» или «первомифа», к которому, как к первичной биологической клетке, сводилось все позднейшее творчество.

Эта школа, зародившись в Германии, оказала большое влияние на литературоведение других стран, включая Россию. В Германии и России интерес к отечественной мифологии способствовал росту национального самосознания. А в области литературоведческих исследований помогал определить истоки

и исторические пути развития многих фольклорных жанров. В Англии же усилия ученых были направлены не столько на выявление истоков национальной литературы, сколько на глубокое изучение природы мифа. Две английские школы мифологов — **лингвистическая** (М. Миллер) и **антропологическая** (Э. Тайлор, Э. Лэнг, Дж. Фрейзер) — были ведущими в науке о мифе и оказали огромное влияние на литературоведение как своего, так и XX века, причем в этом веке их влияние на литературные теории было особенно сильным. В русском литературоведении идеи названных англичан использовали такие выдающиеся ученые, как А. Афанасьев и А. Потебня, развивающие идеи лингвистической школы, а также А. Веселовский, симпатизировавший антропологам.

Самым выдающимся литературоведом и критиком эпохи романтизма был Шарль Сент-Бёв (1804—1869). Поэт-романтик, соратник В. Гюго, он и в науку о литературе внес дух и понятия романтизма, рассматривая, в частности, каждую творческую личность, особенно гения, как неповторимый феномен. Творчество поэта, считал Сент-Бёв, — результат и выражение его личности, его психологических особенностей, сформированных воспитанием, образованием, семейным и общественным окружением и т. п. «Моя критика, — писал Сент-Бёв, — как-то помимо воли превращается в психологическое исследование каждого писателя, каждого произведения». Задача критика состоит в том, чтобы изучить все обстоятельства личной жизни поэта и настроиться на «волну» его переживаний и мыслей. И далее — воссоздать «неповторимый» портрет автора, проследив его самовыражение в произведениях. Такая критика и сама является, как это подчеркивал Сент-Бёв, творчеством, творческим актом. Очевидно, что она кардинально отличается от нормативной критики теоретиков-классицистов, искавших в произведении соответствия раз и навсегда установленным образцам, нормам. Романтическая критика Сент-Бёва ставила в центр своего внимания личность творца, а не застывшие эстетические нормы. Это было подлинным переворотом в литературоведении. Да и по форме критические работы Сент-Бёва — очерки о творчестве отдельных писателей резко отличались от тяжеловесных трактатов эпохи классицизма.

Исследовательский метод Ш. Сент-Бёва получил название **биографического**. Несомненно, что этот метод был шагом вперед по сравнению с методологией классицистов, однако и он вскоре был подвергнут критике за свою узость. С резким осуждением «французской критики», т. е. биографического метода,

выступил В. Белинский, подчеркивавший самоценность художественного произведения. «Что мы знаем, например, о жизни Шекспира? — воскликнул русский критик. — Почти ничего. Но от этого его произведения не делаются для нас менее ясными». В споре двух выдающихся критиков истину можно найти, скорее всего, в золотой середине: в лирике биография поэта объясняет многое, тогда как проза чаще тяготеет к объективности. В любом случае идеи Сент-Бёва оказали чрезвычайное влияние на все дальнейшее развитие литературоведения.

Учеником Сент-Бёва считал себя другой выдающийся литературовед — Ипполит Тэн (1828—1893), идеи и методология которого были определяющими для европейского литературоведения второй половины XIX в. Это было время расцвета реализма и натурализма в литературе, а также позитивизма в философии, возникшей на волне невиданного расцвета естественных наук. Позитивисты во всем стремились к определенности и лабораторной точности. Все туманно-романтическое ими отвергалось.

Основное, к чему стремился И. Тэн, — найти твердые научные принципы как анализа отдельных произведений, так и целых литературных эпох. В этом отношении И. Тэн пытался поставить романтическую методологию Ш. Сент-Бёва на строго научные рельсы.

И. Тэн был основоположником крупнейшей литературоведческой школы, известной под названием **культурно-исторической**. Как и мифологическая, эта школа получила общеевропейское распространение. Ш. Сент-Бёв объяснял творчество писателя только особенностями его личной жизни. И. Тэн брал шире — литература в целом и творчество отдельного писателя в частности понимались как порождение исторической эпохи, социальной и географической «среды» и национальных, «расовых» особенностей. «Исходная точка данного метода, — писал И. Тэн в своей основной теоретической работе «Философия искусства» (1869), — состоит в признании того, что произведение искусства не есть нечто обособленное». Последнее, по мысли философа, не просто порождение фантазии художника, а слепок «мировоззрения и нравов» породившей его эпохи. «Открыли, — продолжил И. Тэн, — что литературное произведение не есть простая игра воображения, самородный каприз, родившийся в горячей голове, но снимок с окружающих нравов и признак известного состояния умов. Отсюда заключили, что возможно по литературным памятникам узнать, как чувствовали и думали люди несколько веков назад».

Такая установка способствовала пониманию исторического и социального аспектов литературы. Однако роль последней упрощалась. Она становилась скорее служанкой истории, чем носителем собственных эстетических и художественных свойств. Вторжение в литературу истории и социологии дополнялось у И. Тэна и использованием методологии естественных наук. Он, в частности, утверждал, что «человеческие пороки и добродетели — суть такие же вещества, как серная кислота и сахар», видимо, считая, что пороки и добродетели можно будет не просто изображать в произведениях, а взвешивать в лабораториях. Эта типично позитивистская установка позволяла И. Тэну предложить свою знаменитую триаду — «среда, эпоха, раса» — в качестве универсальной формулы, объясняющей все тайны литературы. Под «средой» Тэн подразумевал климат, географические особенности и социальные обстоятельства, под «расой» — врожденный темперамент и другие психологические и физиологические особенности нации. С помощью этой формулы Тэн пытался даже «научно прогнозировать» развитие литературы и искусства в будущем. Так, жизнерадостность искусства и литературы итальянцев французский литературовед объяснил тем, что они живут «посреди прекрасной природы, на берегу великолепного веселого моря». Совсем другая «среда» у немцев, чем и объясняется мистическая «туманность» их художественного творчества. Говоря о будущем искусства, И. Тэн строго детерминирует его всемогущими и всеобъясняющими, с его точки зрения, «средой, эпохой, расой»:

«Мы с уверенностью можем сказать, что неизвестное творчество, к которому поток века уносит нас, будет вполне вызвано и управляемо этими тремя основными силами; что если бы эти силы могли быть измерены и выражены в цифрах, то можно было бы вывести, как из формулы, свойство будущей цивилизации». И, разумеется, «свойство», особенности будущей литературы, в которой Тэн, в отличие от романтика Сент-Бёва, видел не выражение индивидуальной психологии художника, а проявление психологии социальных групп или даже всей нации.

И. Тэн и его многочисленные сторонники в разных странах (П. Лакомб во Франции, Г. Геттнер в Германии, Г. Брандес в Дании и др.) предприняли первую попытку сделать литературоведение точной, почти лабораторной наукой. Подобные попытки будут неоднократно предприниматься и в XX веке, пока наконец не станет очевидным, что стремление применить к литературе естественнонаучные методы исследования ведет при некоторых положительных результатах к жесткому детерми-

низму и упрощенному толкованию сущности творчества. И первым примером тому служит позитивистская методология, предложенная И. Тэном. Сильной стороной культурно-исторической школы было ее внимание к особенностям литературы каждого народа, слабой же — почти полное пренебрежение эстетической стороной литературы.

В России в 1840 — начале 1860-х годов критики (Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Писарев) основное внимание уделяли социальной функции литературы, порой просто игнорируя эстетику (Писарев), поскольку политический смысл произведения для них был важнее.

В известной мере традиции культурно-исторической школы продолжала, видоизменившись, так называемая **«органическая критика»**, зародившаяся еще в недрах романтизма. Гёте и романтики, борясь против нормативной механистичности классицистов, противопоставляли им взгляд на произведение как на нечто органическое, порожденное не аристотелевскими правилами, а душой автора. Соответственно и нормативную критику, названную Гёте «деструктивной», они стремились заменить «конструктивной» или «органической». Такой она была у Сент-Бёва. Но если романтики отыскивали в произведении духовную целостность, выражение души автора, то позитивисты, последователи Тэна, заложили основы той «физиологической» эстетики, о которой будет писать Л. Толстой в книге «Что такое искусство» и которая в XX веке найдет наиболее яркое выражение в работах З. Фрейда и его последователей.

В России идеи культурно-исторической школы получили широкое распространение. Однако ведущие русские литературоведы второй половины XIX века отчетливо видели не только достоинства, но и недостатки методологии И. Тэна. Практически все русские литературоведы, испытавшие влияние И. Тэна (А. Пыпин, А. Веселовский, Н. Тихонравов, Н. Стороженко и др.), в большей или меньшей степени преодолевали слишком узкие рамки культурно-исторической школы. В значительной степени этому способствовали идеи Белинского, на которых воспитывалось несколько поколений литературной интеллигенции. Прямо осуждая Сент-Бёва, Белинский потенциально не принимал и методологию Тэна, ибо видел в произведении прежде всего самоценный эстетический объект, а не «слепок» социальной или географической среды, национальной психологии или темперамента. При этом Белинский не концентрировал внимание только на эстетическом значении произведения. У него эстетическое и общественно-историческое уравновешены.

Правоверных же последователей Тэна эстетическое практически не интересовало: произведение было для них важно лишь как документ, «слепок» породивших его среды, эпохи, расы.

Не удивительно, что крупнейший русский литературовед XIX века А. Веселовский, испытавший в молодости влияние культурно-исторической школы, позже преодолел ее ограниченность и стал основоположником оригинального направления в литературоведении, заложив основы школы **сравнительно-исторической**. Эта школа, также не лишенная определенных недостатков, в основном преодолевала детерминизм методологии И. Тэна и, главное, была значительно плодотворнее своей предшественницы. Веселовский связывал развитие литературы с историей народа, но возражал против перенесения законов развития природы на развитие общества, как это делали позитивисты. Основное внимание он уделял исторически обусловленной эволюции художественного творчества, скрупулезно исследуя, в частности, развитие и взаимопроникновение сюжетов. Последние рассматривались как в историческом плане — от мифа и до нового времени, так и в структурном — от первичного сюжета, «мотива» до самых сложных сюжетных форм. Веселовский сделал так много открытий в области «сюжетосложения» и структуры произведения, что оказал заметное влияние на зарождение структурализма в XX веке.

Но главным у него был все же исторический подход к литературе, которая, по его мнению, развивается по своим особым законам. Установлению этих законов и посвящена его знаменитая работа «Историческая поэтика» (1897—1899).

Итак, Сент-Бёв основное внимание уделял личности художника, ее особенностям, Тэн — особенностям эпохи, среды и расы, Веселовский же рассматривал конкретную национальную литературу на фоне всего исторического развития, как общественного, так и художественного, не упуская при этом из виду эстетическую и «индивидуальную» ее специфику.

В Западной Европе преодоление явной ограниченности методологии И. Тэна и его последователей шло по другому пути. Там в противовес культурно-исторической школе возникла школа «**духовно-историческая**». Ее основоположником был В. Дильтей. Представители этой школы утверждали, что культурно-духовные явления, и среди них литература, специфичны и автономны. И эту специфику невозможно определить, применяя естественнонаучные методы исследования. Уловить сущность духовного, в том числе и поэтического, можно, счи-

тали они, опираясь не на «лабораторные» данные, не на методологию естественных наук, а на интуицию.

Борьба между позитивистскими и антипозитивистскими подходами к литературе, художественному творчеству продолжится и в XX веке и будет весьма острой и драматичной.

## XX век

XX столетие часто называют «веком критики». И не без основания. Такого мощного всплеска литературно-критической мысли не было никогда ранее. Достаточно сказать, что критика стала основным видом литературного выражения, т. е. из скромной служанки художественного творчества стала ее госпожой. Один из литературных критиков XIX века, англичанин М. Арнольд, в свое время писал: «Критика является более низким уровнем литературного выражения по сравнению с художественным творчеством». В XX веке высказываются диаметрально противоположные взгляды — критика ставится выше художественного творчества. Так, канадский литературовед Н. Фрай пишет: «Я исхожу из принципа, что критика представляет собой не просто часть культурной деятельности, а является ее центральной частью». Следует пояснить, что в английском языке словом «критика» (*criticism*) обозначают и то, что в русском языке называют «литературоведением»<sup>1</sup>.

Современное литературоведение стало играть ведущую роль среди гуманитарных наук, впитав в себя самые разнообразные области человеческого знания — философию, социологию, психологию, языковедение и ряд других. Кроме того, литературове-

---

<sup>1</sup> В русском языке термин «критика» также может употребляться в расширительном значении, являясь в этом случае синонимом понятия «литературоведение», хотя в отечественной науке о литературе эти понятия разграничиваются. Критика, как уже было сказано в главе I, определяется как часть литературоведения. Литературоведение при этом понимается как строгая наука, состоящая из истории и теории литературы и ряда вспомогательных дисциплин. На практике не всегда бывает просто провести грань между литературоведом и критиком. В этом отношении показательны статьи В. Белинского или английского писателя и критика Т. Элиота (1888—1965). Небольшие по объему и изящные по форме эссе Элиота могут быть определены как выступления критика, но глубина затронутых в них проблем позволяет рассматривать автора как одного из крупнейших английских литературоведов XX в.

дение, критика, как и вся литература, тесно соприкасаются с реальной жизнью, с политикой, идеологией. Все это и обеспечивает литературоведению ведущую роль в системе гуманитарного знания. Достаточно сказать, что почти все влиятельные современные философы — М. Хайдеггер, Ж. П. Сартр, Э. Фромм, Г. Маркузе и др. — были одновременно и литературоведами или активно использовали литературный материал для своих теорий. В Европе в 1950—1970-х годов наиболее литературно одаренная молодежь нередко предпочитала карьеру критика возможной карьере поэта или драматурга. При этом многие талантливые поэты, оставаясь известными только в своей стране, в качестве литературоведов приобретали громкую мировую славу (американские «новые критики» Дж. Рейсом, А. Тейт и др.).

Все современное литературоведение делится на два основных потока — сайентистский и антропологический, или гуманистический. Сайентисты (англ. *science* — наука) стремятся разрешить проблемы литературы, опираясь на достижения различных областей науки, продолжая во многом усилия позитивистов XIX века. Представители гуманистического направления исходят из убеждения, что литература — особый вид человеческой деятельности, не поддающийся строго научному истолкованию. В теориях различных «гуманистических» школ, ищущих собственные антипозитивистские методы анализа, иногда чувствуются отголоски романтического понимания творчества.

XIX век породил две-три влиятельные литературоведческие школы, а в XX столетии их количество исчисляется уже десятками. При этом борьба между ними часто носит ожесточенный характер. Как правило, современные критические методологии, разработанные той или другой «школой», получают международное распространение. Таковы структурализм, семиотика, психоаналитическая, мифологическая, рецептивная и феноменологическая критика, деконструктивизм и др. В XX веке продолжают существовать, но уже в новом качестве и более традиционные направления — герменевтика, социологическое литературоведение, включающее и марксистскую методологию, этическая, эстетическая и мифологическая критика.

**Мифологическая критика.** Корни этого направления в литературоведении находятся в конце XVIII — начале XIX века, когда вспыхнул острый интерес к мифу, приведший к появлению первой мифологической школы, рассмотренной выше. Основное различие между последней и вновь возникшей заключается в том, что мифологические литературоведы XX века занимались не столько анализом национального фольклора и



поисками национальных корней, сколько прямым использованием древнего мифа в качестве инструмента для объяснения самой современной литературы. Миф определяется в качестве матрицы, штамповавшей не только первые художественные формы, но и все последующие, вплоть до настоящего времени.

Вся современная литература вдруг предстала насквозь пронизанной «мифологемами», «архетипами». При этом последние понимаются не в качестве «пережитков», а как носители высшей художественности, мудрости и глубины. Легко заметить контраст между этим культом мифа и отношением к нему как к чему-то бессмысленному и бесформенному, которое находим у Вольтера и других просветителей.

Современное мифологическое направление в литературоведении возникло в самом начале XX века в Англии. Толчком к его возникновению послужила знаменитая книга Дж. Фрейзера «Золотая ветвь», первые тома которой появились в последнее десятилетие XIX века. В этой работе английский антрополог основное внимание уделил древним ритуалам, связанным со сменной сезонов (умирание — воскресение) и выросшим на их основе сезонным мифам. Именно поэтому фрейзеровское направление в литературоведении именуют **«ритуально-мифологической критикой»**. Среди почитателей Дж. Фрейзера оказалась целая группа талантливых ученых Кембриджского университета (Дж. Уэстон, Дж. Харрисон, Г. Мэррей и др.), которые первыми применили новое учение для решения литературных проблем. Сначала Дж. Уэстон в книге «От ритуала к роману» (1920) предложила мифологическое прочтение цикла средневековых романов о Святом Граале, найдя в них множество сезонных ритуалов, а затем Г. Мэррей в работе «Гамлет и Орест» (1927) предположил, что Шекспир в образе Гамлета репродуцировал не более как мифологического бога зимы, замораживающего и убивающего все живое.

В работах Г. Мэррея, много и плодотворно занимавшегося проблемами трагедии, впервые в рамках кембриджской школы была высказана мысль о бессознательных каналах передачи традиций. Проще говоря, гениальный художник бессознательно, вне реального опыта, способен уловить и репродуцировать важнейшие мифологические образы, о которых он никогда ничего не знал. В частности, Шекспир, по утверждению Г. Мэррея, не знал ни мифа об Оресте, ни «Орестей» Эсхила. И тем не менее его Гамлет — почти точная копия Ореста.

Мысли о бессознательной «заряженности» идеями и образами прошлых эпох впервые возникли у романтиков. Герой ро-

мана Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1802) не постигает жизнь, а «узнает» уже когда-то ему известное.

Однако эта мысль была оформлена в стройную теорию одним из крупнейших психологов XX века, швейцарцем Карлом Юнгом. Он выдвинул положение о «коллективном бессознательном» и «архетипе». Наше «коллективное бессознательное» запрограммировано древним опытом, неосознанно передающимся из поколения в поколение. Основным средством передачи является «архетип», который может принимать и современные формы. Например, железнодорожную катастрофу К. Юнг сводит к архетипу борьбы с огнедышащим драконом.

Идеи К. Юнга были усвоены английской мифологической критикой лишь отчасти, поскольку ученики Дж. Фрейзера были воспитаны на позитивистских традициях. Их отталкивала умозрительность теорий К. Юнга, лишенных твердых доказательств и отдающих романтизмом. Зато в Соединенных Штатах учение К. Юнга послужило важнейшим толчком для развития очень влиятельной мифологической школы, первые выступления которой относятся к 1910—1920-м годам, а расцвет падает на 40—60-е. Среди многочисленных ее представителей следует назвать Р. Чейза, Дж. Кэмпбелла, Б. Франклина. Крупнейшим мифологическим критиком часто именуется Н. Фрай. Он действительно очень активно использовал как методологию кембриджских литературоведов, так и юнгианскую. Однако следует заметить, что в его работах нашли применение практически все современные методы исследования — от психоанализа до элементов деконструктивизма.

С помощью мифологической методологии исследования Н. Фрай пытается решить как общие, глобальные, так и частные проблемы литературы. Рассматривая литературный процесс в целом, Н. Фрай связывает зарождение и современное состояние этого процесса с мифотворчеством. Древний миф, по мнению канадского теоретика, совершив что-то вроде гегелевского «витка», возрождается на современном этапе. Н. Фрай считает возможным говорить о «современной иронической мифологии», создателями которой являются писатели типа Кафки или Джойса. Сам Н. Фрай пишет об этом так: «Ирония... начинается с появлением реализма и бесстрастного наблюдения. Но постепенно она сближается с мифом, и в ней опять начинают смутно проступать следы жертвенных ритуалов и черты умирающих божеств. Это возрождение мифа в ироническом особенно заметно у Кафки и Джойса».

Кроме всего другого, здесь затронута очень дискуссионная проблема — существует ли современная мифология? Мнения

на этот счет разделены, но в одном сходятся все специалисты — в своем первоначальном виде мифология перестала существовать с развитием сознания и цивилизации. Поэтому мифологические критики заняты преимущественно поисками «пережитков» древних мифов («мифологем», «архетипов») как в литературе, так и в сознании современного человека. Так, если уже упоминавшийся Г. Мэррей видит в образах Ореста и Гамлета архетипы «богов зимы», то другой мифокритик Ф. Фергюссон определяет этих же героев в качестве производных от мифологических козлов отпущения, которых приносили в жертву в реальных древних ритуалах.

Иначе использует мифокритическую методологию исследователь творчества Чехова Т. Уиннер, весьма расширительно толкующий понятие «миф». Он ставит в один ряд как древние, так и «современные» литературные мифы, говоря, в частности, об архетипе и «мифе» Анны Карениной, утверждая при этом, что Чехов в «Даме с собачкой» представил «заниженную версию этого мифа». В сущности, у Т. Уиннера речь идет лишь о типологическом сходстве, для доказательства существования которого вовсе не обязательно было привлекать понятийный и терминологический аппарат мифологической критики.

Даже несколько рассмотренных образцов мифокритики свидетельствуют о ее значительных, хотя и не всегда оправданных претензиях, а также о разнообразии ее исследовательских приемов.

Наибольшее распространение мифологическая критика получила в Англии и США, хотя и в других странах, включая Россию, ее методы исследования использовались весьма широко. Образцы российской мифокритики можно найти, в частности, в сборнике «Литература и мифология» (1975).

**Психоаналитическая критика.** Эта влиятельная в литературоведении школа возникла на основе учения австрийского психиатра и психолога Зигмунда Фрейда (1856—1939) и его последователей. З. Фрейдом разработаны две важные психологические теории — теория бессознательного и теория влечений. Основные идеи первой сводятся к тому, что поведение человека в большей степени определяется бессознательными, чем осознанными, мотивами. Бессознательное понимается как мощный генератор психологических импульсов, влияющих не только на психологию, но и на здоровье человека. Формирование бессознательного происходит в возрасте до пяти лет и зависит главным образом от отношения ребенка к отцу и матери. Мать воспринимается как источник удовольствия (а ребенок,

этот «абсолютный эротик», по определению З. Фрейда, все делит лишь на то, что приносит и не приносит удовольствие), отец же предстает в качестве соперника по отношению к матери. И чувство к нему двойственное, «амбивалентное», т. е. любовь и неприязнь одновременно. Этот семейный «треугольник» рождает у ребенка психологическую установку, которую З. Фрейд назвал «эдиповым комплексом» (по имени Эдипа, героя трагедии Софокла, который убивает отца и женится на матери). И установка эта носит бессознательный характер.

В другой теории З. Фрейда — теории влечений — выдвинуто положение о том, что основным влечением человека является сексуальное. Именно общественно предосудительные сексуальные устремления подавляет взрослеющий ребенок, загоняя их в «бессознательное». Однако загнанные в эту психологическую тюрьму или клетку, они «бунтуют», пытаясь вырваться наружу. Часто эта борьба с мощными эротическими импульсами, которые необходимо сдерживать, заканчивается болезнью — невротами и даже сумасшествием.

Необходимость подавлять эротические влечения диктуется общественной необходимостью — в противном случае человек, этот эгоист и «искатель удовольствий», оставался бы в диком состоянии. Вся цивилизация, по учению З. Фрейда, строится за счет отказа от удовольствий. Но за это приходится часто расплачиваться физическими и психическими болезнями.

Психоанализ придал литературоведению и критике специфическое направление. С самого начала своего возникновения, — а это второе десятилетие XX века — психологическая критика сосредоточила внимание на особенностях психики автора. В течение столетия были написаны сотни психоаналитических биографий. Сам З. Фрейд проанализировал произведения Достоевского (статья «Достоевский и отцеубийство»). Писатель предстал у З. Фрейда в качестве жертвы «эдипова комплекса», нашедшего творческое выражение в романе «Братья Карамазовы», где сыновья убивают отца. В статье З. Фрейда о Достоевском, как и в работах других многочисленных литературоведов-психоаналитиков, приводится мысль о том, что художественное творчество помогает автору «изжить» предосудительные, часто уголовно наказуемые устремления. Этот процесс преобразования и переключения энергии влечений в область культурного творчества или социальной деятельности получил у Фрейда название «сублимации».

Фрейд утверждал, что три самые выдающиеся произведения мировой литературы — «Эдип-царь» Софокла, «Гамлет»

Шекспира и «Братья Карамазовы» Достоевского — написаны на тему «эдипова комплекса». Вслед за своим учителем отыскивать названный комплекс и связанные с ним болезни, извращения и «комплексы» стали десятки других литературоведов-психоаналитиков в различных странах. Но наиболее широкое распространение психоаналитический метод получил в США, особенно в 1920-е годы. Энтузиастами психоаналитического метода были К. Эйкен, Ф. Пескот, А. Тридон, Д. Крач, Д. Льюисон в США, Э. Джоунс в Канаде, М. Бонапарт во Франции, Г. Рид и Р. Вест в Англии, И. Ермаков в СССР.

С помощью психоаналитического метода его энтузиасты пытались объяснить как сущность художественного творчества вообще (книга Ф. Прескота «Поэтическое мышление»), так и проанализировать более частные литературные проблемы. Особый интерес проявили фрейдисты к психологии литературного героя, прежде всего к образу Гамлета. К многочисленным трактовкам последнего была прибавлена и психоаналитическая его интерпретация. Первым высказался о Гамлете сам З. Фрейд, считавший, что истинная трагедия шекспировского героя состоит не в духовной слабости перед необходимостью выполнить непосильную задачу (отомстить за отца), а в том, что «Гамлет в душе не хочет исполнить эту задачу». И это нежелание объясняется исключительно «эдиповым комплексом» героя. Клавдий, если верить З. Фрейду, убив отца Гамлета как потенциального отцеубийцы откровенно противоречит тексту самой трагедии, в которой герой неоднократно говорит о своей любви к отцу. Из этого затруднительного положения попытался выйти один из самых верных последователей З. Фрейда, канадский литературовед Э. Джоунс, мобилизовав для этого характерный арсенал психоаналитических средств. Оказывается, чем лучше отзывается Гамлет о своем отце, тем глубже он его ненавидит. Э. Джоунс называет это «амбивалентностью чувств». Далее, с помощью подобных же психоаналитических категорий («идентификация», «распределение», «расщепление», «субституция» и др.) Э. Джоунс разъясняет, что понятие «отец» распределено принцем Датским сразу на три персоны — на духа, на Полония и на Клавдия. Последний, если верить Э. Джоунсу, кроме того, что является «заместителем» отца Гамлета в том смысле, что женится на его матери, несет еще одну нагрузку — с ним идентифицирует себя Гамлет в своем бессознательном стремлении убить отца.

Приведенный пример ярко иллюстрирует специфику психоаналитического метода в литературоведении. Литературо-

ведов-фрейдистов не смущает явный смысл художественного текста. Они ищут смысл скрытый, порой находя его даже там, где такого смысла вовсе нет. И хотя их трактовка образа Гамлета получила в XX веке значительное распространение (в ее духе играет роль Гамлета знаменитый английский актер Л. Оливье), на ее умозрительность указывали многие оппоненты З. Фрейда. Так, известный английский литературовед Ф. Лукас писал: «Я не верю, чтобы Шекспир мог предложить своим зрителям сюжет, сущность которого была непонятна ни ему самому, ни им... Несомненно, что Шекспир не изображал Гамлета хоть сколько-нибудь враждебным по отношению к отцу».

В своей работе «По ту сторону принципа удовольствия» З. Фрейд сделал принципиальные добавления к первоначальной теории влечений. Рядом с эротическим влечением было поставлено не менее сильное «влечение к смерти», к покою, характерное для всего живого. Если ранние литературоведы-психоаналитики везде отыскивали эротику, проявляющуюся прежде всего в «эдиповом комплексе», то в послевоенный период обнаружился интерес к литературным героям, проявляющим стремление к саморазрушению, к смерти.

Психоаналитический метод в различных модификациях и сочетаниях (со структурализмом, например) продолжает использоваться в литературоведении и в настоящее время, своеобразно продолжая традиции «биографической» критики. Однако он все чаще определяется как «старомодный». Слишком монотонным и схематичным представляется стремление психоаналитиков в авторах произведений и их героях отыскивать одни и те же психологические установки, в частности, сводить все и вся к пресловутому «эдипову комплексу».

**Формальные школы** в литературоведении. Для литературоведения второй половины XIX века характерен интерес к содержательной стороне литературы. Крупнейшие исследовательские школы того времени — культурно-историческая, духовно-историческая, мифологическая — очень мало внимания уделяли форме художественного произведения. Произведение для них было не столько эстетическим объектом, сколько «документом эпохи», «выражением» духа эпохи и т. п.

На рубеже веков большое распространение получила также **импрессионистская критика**. Ее представителей серьезно не интересовало ни содержание, ни форма произведения. Для них главным было — предложить публике свои впечатления от прочитанного.

Реакцией на импрессионизм и различного рода позитивистские «внешние» подходы к художественной литературе стало бурное развитие начиная с 10-х годов XX века, формальных методов в литературоведении. Интерес к форме сочетался в них со стремлением быть научными методами.

**Русская формальная школа.** Просуществовав короткое время (с середины 10-х до середины 20-х гг.), эта школа тем не менее оказала большое влияние на литературоведческую мысль XX столетия. Идеи, выдвинутые русскими формалистами, дали первоначальный толчок развитию подобных методов исследования во многих странах.

Русские формалисты составляли две группы. Первая именовала себя «Обществом изучения поэтического языка» (ОПОЯЗ), вторая — «Московским лингвистическим кружком». Членами этих групп и сочувствующими им были многие известные ученые-лингвисты и литературоведы. Среди них — В. Виноградов, Е. Поливанов, Л. Якубинский, Г. Винокур, Р. Якобсон, Ю. Тынянов, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Б. Томашевский и ряд других.

Основополагающим в подходе русских (как, впрочем, и всех других) формалистов к художественному произведению (прежде всего к поэтическому) было утверждение, что именно форма делает поэзию поэзией, определяя специфику последней. Содержание стихотворения можно пересказать без использования рифмы, ритма, то есть разрушив его форму, но при этом улетучивается и поэтическое впечатление. Поэзия исчезает.

Таким образом, поэтической форме, поэтическому языку придавалось первостепенное значение. Более того, признавалась возможность саморазвития поэтической формы вне зависимости от содержания.

Это были радикально новые взгляды на поэзию. До этого форма понималась скорее как служанка содержания. Издавна наиболее выдающиеся литературные мыслители от Аристотеля до Белинского уделяли большое внимание и форме произведения, все же только в XX веке вспыхнул подлинный ее культ. И начало ему было положено русскими учеными.

Один из основоположников формального метода, В. Шкловский, выдвинул тезис «искусство как прием», взятый затем на вооружение другими литературоведами-формалистами. «Прием» понимался как главный инструмент создания художественного произведения. С помощью различных поэтических приемов, сознательно применяемых авторами произведений, предметы и явления реальности превращаются в факт искусства. Приемы могут быть традиционными и новаторскими. По-

следним русские формалисты уделяли много внимания. Характерно, что затем и американские формалисты будут восхвалять модернистскую поэзию, считая ее высшим достижением поэтического творчества. В этой связи представляется чрезвычайно интересным вопрос о взаимосвязях формалистов-теоретиков и формалистов-художников, экспериментировавших с формой, используя самые экстравагантные «приемы».

Одним из важнейших художественных «приемов» формалисты считали «остранение» (от слова «странный»). Это понятие было впервые введено В. Шкловским в книге «Воскрешение слова» (1914) и получило дальнейшую разработку в его статье «Искусство как прием» (1917). В произведении, по мысли Шкловского, знакомые вещи должны представлять в неожиданном, необычном, «странном» свете. Только тогда они привлекут внимание читателя, разрушив «автоматизм восприятия». Остранение, таким образом, понимается как универсальный и важнейший художественный прием. В качестве примера В. Шкловский приводит необычное, «странное» описание оперного представления в «Войне и мире». «Был какой-то черт, который пел, махая руками до тех пор, пока не выдвинули под ним доски, и он не опустился туда».

Разрушить автоматизм читательского восприятия могут ирония (как в приведенном примере), а также парадокс, употребление непривычных (бытовых или областных) слов и т. п. В более широком плане нарушение привычного и ожидаемого выражается в борьбе «старшей» и «младшей» линий в литературе, то есть в борьбе традиции и новаторства.

Очевидно, что так понятый текст несет в себе внутренний накал и стимулирует подобное напряжение в читательском восприятии. Более подробно проблему напряжения внутри поэтического текста будут разрабатывать американские «новые критики», которые станут искать в художественном произведении борьбу различных художественных элементов. Например, К. Брукс выделит парадокс в качестве универсального художественного средства (по терминологии русских ученых — «приема»), который определяет специфику поэзии.

«Новая критика» возникла в Соединенных Штатах в конце 1930-х годов. Ее крупнейшими представителями были Дж. Рэнсом, А. Тейт, К. Брукс, А. Уинтерс, Р. Блэкмур. «Новые критики» исходили из понимания поэтического произведения как автономного, замкнутого в самом себе, в своей «поэтической реальности» объекта. Очевидно, что эта исходная позиция является в основе своей кантианской, напоминая знаменитое по-



ложение И. Канта о «вещи в себе». Все «внешние» связи произведения «неокритиками» обрывались. Оно не являлось для них социологическим или политическим документом, не связывалось даже с психологией или биографией художника. По их мнению, стихотворение относится к поэту, как «брошь к ювелиру». Оно живет своей собственной жизнью. Не обращали внимания «новые критики» и на эмоции, выражаемые в произведении. Для них художественное произведение — особый вид знания, а не способ выражения эмоций. Это «поэтическое» знание, как более «плотное» и живое, они противопоставляли схематическому, «скелетному», научному. Для анализа этого «знания», т. е. поэзии, рекомендовалось «пристальное прочтение», цель которого — выявить в произведении особые поэтические средства выражения, делающие поэзию поэзией.

Дж. Рэнсом разработал учение о структуре и текстуре. Структура произведения — это его смысл, который можно передать и другими словами. Текстуру же другими словами не передашь. Она слишком тесно связана с ритмом, рифмой, звуковым символизмом. Именно текстура делает стихотворение неповторимым, автономным, непереводаемым на другой «язык». К. Брукс добавил к этому учение об ироническом и парадоксальном аспекте, являющемся основным признаком поэтической речи. Это учение, как уже отмечалось, очень близко по смыслу к учению об «остраненности», разработанному в русле русской «формальной» школы. В поэзии обычные предметы приобретают особый «странный» или «парадоксальный» смысл. Так, Лондон в стихотворении Вордсворта «Вестминстерский мост» предстает, считает К. Брукс, в новом, парадоксальном свете — не как «сердце империи», а как часть природы. Вся поэзия, по мысли К. Брукса, парадоксальна, чем и отличается от обыденного или научного языка.

Некоторое отличие в понимании поэзии К. Бруксом от ее понимания русскими формалистами состоит в том, что последние больше акцентировали внимание на сознательном «делании» поэзии, на сознательном применении различных «приемов» (в том числе и парадокса). К. Брукс же склонен к пониманию парадокса как имманентно присущего поэзии качества. Не обязательно поэт должен делать поэзию «странной» и парадоксальной. Таковой она является сама по себе. В этом ее, по мнению К. Брукса, глубинная сущность.

Диалектичность, или «драматичность», поэтического языка, состоящего из разнородных, создающих семантическое, смысловое напряжение элементов, отмечал и третий теоретик

«новой критики» — А. Тейт, разработавший учение о «тенсивности» (напряженности) поэтической речи.

Теории поэтического языка, разработанные Дж. Рэнсомом, К. Бруксом, А. Тейтом и др., представляли поэзию в совершенно новом свете. Но самой радикальной была мысль о том, что поэзия не является отражением реальности, а творит свой собственный поэтический мир. Слова в стихотворении приобретают «внутренний смысл». Например, слово «Византия» в известном стихотворении У. Эйтса «Поездка в Византию» является уже, по словам Э. Олсона, «не местом на карте, а поэтическим термином». И смысл этого термина «реализуется» внутри произведения, во взаимодействии с другими его элементами. В частности, при противопоставлении молодости и старости. Примечательно, что английский энтузиаст методологии «новой критики» П. Лаббок, применявший ее уже для объяснения прозаических жанров, в противопоставлении старости и молодости видел главный «внутренний» смысл «Войны и мира». Таким образом, даже этот реалистический и исторический роман отрывался «новым критиком» от действительности. Во всяком случае, «внутренний» смысл представлялся важнейшим и определяющим.

Ярким примером конкретного применения «неокритического» метода является предложенная К. Бруксом интерпретация знаменитой «Оды к греческой вазе» Дж. Китса.

Анализу названной выше оды Дж. Китса К. Брукс посвятил специальную работу, которая в качестве «неокритической» классики перепечатывается в хрестоматиях по истории американской критики. Исследователь стремится показать, что отрыв от контекста произведения, непонимание его органичности, его «внутреннего» значения, открывающегося лишь при «тщательном прочтении», ведет к непониманию и даже к искажению смысла, вложенного в него поэтом.

Анализ «Оды», проведенный К. Бруксом, действительно помогает выявить в ней такие аспекты, которые могли выпасть из поля зрения тех, кто использует для истолкования поэзии более «внешние» методы. Нельзя игнорировать ни особенностей внутренней организации поэтического произведения, ни специфику его семантики. В то же время нельзя и замыкаться только на его внутренних особенностях. Да это и невозможно. Сам К. Брукс постоянно выходит за рамки «пристального прочтения». Об этом свидетельствует его понимание общей основы поэтического парадокса, вырастающего на месте разрыва мечты и действительности, на конфликте научного и поэтического, духовного и телесного. В более узком плане,

при анализе конкретных произведений неизбежны, как показывает уже анализ «Оды», исторические и социологические экскурсы. Нельзя также напрочь отбросить и проблему читательского восприятия и психологию автора.

«Новые критики» видят свою заслугу в том, что они анализируют художественные произведения «изнутри», а не подходят к ним с социологическими, психологическими и т. п. мерками. И при этом «неокритики» подчеркивают, что их анализ базируется на строго научных принципах.

**Структурализм** в литературоведении возник на основе лингвистического структурализма, теория которого была разработана Ф. де Соссюром. Структуралисты-литературоведы (Р. Барт, Ц. Тодоров, А. Ж. Греймас, Ю. Кристева и др.) стремились к созданию «морфологии» литературы, т. е. к нахождению общих законов и правил построения художественного произведения. Структуралисты справедливо критиковали представителей «внешних» подходов к литературе за то, что они в «объекте» исследования, т. е. в произведении, находят и анализируют лишь свой «предмет». Например, психоаналитиков интересует лишь то, как в произведении выражено «бессознательное» автора, представители культурно-исторической школы отыскивают в нем «слежки» общественных нравов и т. д.

Как и американские «новые критики», структуралисты (в большинстве французы) задались целью объяснить литературу «изнутри», опираясь на нее самое.

Художественное произведение они стали рассматривать как «систему отношений», где, подобно фонемам в слове, составляющие произведение элементы приобретают смысл лишь во взаимодействии. Особым вниманием у структуралистов стали пользоваться «бинарные» пары или пары-противоположности: «верх—низ», «жизнь—смерть», «свет—тьма» и т. п. Анализ художественного произведения часто сводился к отысканию в нем названных пар. На этом принципе, в частности, строит анализ произведений Расина Р. Барт, а Вяч. В. Иванов и В. Топоров отыскивают оппозиции в белорусских народных сказках<sup>1</sup>.

Вся литература в ее отношении к изображаемому определялась структуралистами как «означающее». Последнее же, по Ф. де Соссюру, ничем не связано с «означаемым», являясь лишь случайным «знаком» последнего. Из этого литературные структуралисты сделали вывод о самодовлеющей силе этого

---

<sup>1</sup> См.: *Barthes R. Sur Racine. P., 1963; Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. М., 1974.*

означающего, т. е. литературы, и сосредоточили внимание не на том, что она «означает», а на ее внутренних структурах и отношениях элементов. На этой основе и строится структуралистами «морфология» литературы. Они стремятся не к выявлению того или другого «значения», как это делают представители «внешних» подходов (психоаналитики, марксисты и др.), а к описанию взаимодействующих элементов внутри произведения. В этой связи Р. Барт сравнивает работу структуралистов с работой тех лингвистов, которые «описывают грамматическое построения фразы, а не ее значение».

Таким образом, структуралисты стремятся, в отличие от американских «формалистов», не к анализу отдельного произведения, а к нахождению тех универсальных принципов и законов, по которым создается вся литература, точнее говоря — любая литературная форма. Именно поэтому свою поэтику структуралисты именуют «морфологией» литературы.

Примером тому, как строится «грамматика» литературы, может служить известная работа русского литературоведа В. Проппа «Морфология сказки» (1928), увидевшая свет задолго до расцвета французского структурализма. Пропп выделяет в русской волшебной сказке несколько десятков «мотивов», первичных сюжетов, к которым и сводится все содержание этого жанра.

В отличие от В. Проппа западные структуралисты были более амбициозны, претендуя на построение универсальных «грамматик» литературы. Так, А. Ж. Греймас выявляет во всем словесном творчестве (от мифа до современного романа) шесть носителей сюжетных функций (объект, субъект, податель, получатель, помощник, противник). Действительно, это так и есть. Однако эта структурная вытяжка из литературы почти ничего не дает для понимания последней. Как пишет по этому поводу Г. Косиков, «такое признание даст нам нечто для понимания всеобщей логики построения сюжета. Но оно ровным счетом ничего не даст для понимания принципиальных отличий современного романа от мифа или даже сказки от мифа»<sup>1</sup>.

Эти слова, адресованные конкретному литературоведу, характеризуют и наиболее слабые стороны структуралистских теорий вообще.

---

<sup>1</sup> Косиков Г. Французская «новая критика» и предмет литературоведения // Художественный текст и контекст реальности: Теории, школы, концепции (критические анализы). М., 1977. С. 59.

Структуралисты наряду с семиотиками являются сайентистски настроенными литературоведами. Для них характерна позитивистская вера в полное научное объяснение всех загадок и тайн художественного творчества. Эта вера во многом основана на том, что последнее ими явно упрощается. Они даже не употребляют слово «произведение», предпочитая ему более упрощенное — «текст». Причем структуралисты (опять же в отличие от «новых критиков», также «текстологов») не видят принципиальной разницы между художественным и любым другим текстом. В этой связи глава известной Йельской литературоведческой школы, тяготеющей к структурализму, Поль де Мэн писал в 1971 году: «Методологически обоснованное наступление на понимание литературы и поэтического сознания в качестве привилегированной автономии является основной тенденцией в литературоведении Европы»<sup>1</sup>.

Структурализм в литературоведении представляет собой очень сложный комплекс идей и методов. В орбите его влияния находится большое число различных школ, специализирующихся на проблемах лингвистики текста, его стиля (Р. Якобсон, М. Риффатер), занимающихся исследованием глубинных «ментальных структур» и их художественным выражением (К. Леви-Стросс), вопросами «мотивов» и сюжетосложения (В. Пропп, А. Ж. Греймас), исследованием социологии литературы (Ц. Тодоров) и ее мифологических составляющих (Н. Фрай).

Структурализм, особенно французский, нередко именуют «новой критикой». Однако это название требует уточнений. Действительно, структурализм был радикально новым методом исследования как в лингвистике, так и в литературоведении. И впервые теории структурализма были разработаны и применены в качестве исследовательского метода во Франции. Вместе с тем «новыми критиками» называют и чрезвычайно влиятельную группу американских литературоведов-формалистов, чья исследовательская методология существенно отличается от структуралистской. Их объединяет лишь то, что обе методологии носят текстоцентрический характер. Но американские «новые критики» в центр внимания ставят индивидуальный текст, подчеркивая его неповторимость, структуралисты же, наоборот, ищут то общее, что присуще всем или группе художественных текстов.

В 1960-е годы, в пору своего расцвета, структурализм весьма широко использовался в фольклористике. И это не удиви-

---

<sup>1</sup> *Man P. de. Blindness and Insight. N.U. 1971. P. 8.*

тельно, ибо один из самых активных французских структуралистов, К. Леви-Стросс, занимался проблемами культуры древнего человека, мифологией и фольклором. Он, между прочим, посвятил целую главу в своем втором томе «Структурной антропологии» (1973) рассмотрению особенностей исследовательского метода В. Проппа, анализировавшего структуру русской волшебной сказки.

В своем классическом виде структурализм просуществовал недолго — с конца 1950-х по 1970-е годы. Ему на смену пришли различные текстоцентрические методологии, объединяемые общим названием «постструктуралистских». Особое место среди них занимает так называемый «деконструктивизм».

**Деконструктивизм** в 1980—1990-е годы приобрел столь сильное влияние в западной науке о литературе, что часто выступает в качестве синонима ко всему понятию «постструктурализм», хотя это и не совсем точно.

Деконструктивизм, как и структурализм, возник на основе лингвистического структурализма Ф. де Соссюра. Последний понимал слово «означающее» как нечто внутренне пустое, совершенно случайно связанное с обозначаемым им предметом или явлением действительности.

Опираясь на этот постулат Ф. де Соссюра, основоположник деконструктивизма француз Ж. Деррида стал утверждать, что слово и, шире, художественный текст теряют связь с действительностью, ничего фактически в ней не обозначают, ничего не «отражают», а живут своей собственной жизнью, по особым «текстовым» законам.

Мысль об автономии художественного текста не нова. К подобному пониманию сущности текста склонились и американские «новые критики», опиравшиеся, правда, не на Ф. де Соссюра, а на учения И. Канта и Э. Кассирера о «вещи в себе» и об «автономии символических форм». Но «новые критики» находили внутри поэтического текста хоть и автономный, но вполне твердый смысл. Ж. Деррида же считает, что художественный текст не несет и не может нести в принципе никакого твердого смысла. Последний «вчитывается» в него «наивным читателем», у которого логоцентрическая западная цивилизация воспитала ошибочную уверенность в том, что во всем есть смысл. Эта уверенность, естественно, присуща и наивным критикам, вносящим в исследуемые тексты сомнительную «осмысленность», определяемую их научными пристрастиями, а также общим уровнем культуры. Читателя или критика деконструктивисты тоже понимают в качестве своеобразного

«текста», точнее — носителя различных смыслов, способного ко всевозможным самовыражениям.

Твердый смысл текста, утверждает Ж. Деррида, — это выдумка. Его нет. И искать не следует. Лучшее, что может сделать критик, — отдаться «свободной игре» с текстом, внося в него какой заблагорассудится смысл, давая ему любые толкования. Что касается общей теории литературы, разработанной деконструктивистами, то она исходит из основополагающего вывода Ж. Деррида: «Литература уничтожает себя вследствие своей безграничности»<sup>1</sup>. Следует лишь пояснить, что в данном случае имеется в виду «безграничность» смыслов, присутствующих каждому художественному тексту.

В более широком, философском плане (а деконструктивизм не лишен общефилософских претензий) деконструктивистами ставится под сомнение способность человека к объективному познанию мира и осуждается вся традиционная философская практика европейской цивилизации, основанная на линейной логике, на стремлении во всем отыскать твердый смысл.

В Соединенных Штатах Ж. Деррида нашел как критиков, так и сторонников, не только использовавших, но и активно разрабатывающих его концепции. Центром американского деконструктивизма стал Йельский университет. Профессора этого университета П. де Мэн, Дж. Хартмен, Г. Блум, Дж. Х. Миллер получили мировую известность во многом как литературоведы-деконструктивисты.

Подчеркивая ориентацию йельских деконструктивистов на внутренние потенции текста, Дж. Хартмен писал: «Деконструктивизм... отказывается связывать силу литературы с заключенным в нее значением и показывает, как глубоко эта логоцентрическая идея проникла в наше понимание искусства. Мы считаем, что «наличие слова» не менее важно, чем наличие смысла»<sup>2</sup>.

Это высказывание Дж. Хартмена является лишь эхом идей главы деконструктивистской школы, который, подчеркивая «текстуальный» характер значения или даже истины, писал: «Ни одно значение не может быть определено вне контекста».

Особую роль деконструктивисты, развиваясь в общем русле современного неориторизма, приписывают фигурам речи. При чем находят их не только в художественных, но и в научных и философских текстах. Кроме того, они относят к фигурам речи и те явления, которые никогда таковыми не числились. Напри-

<sup>1</sup> *Derrida J. La Dissemination. P., 1972. P. 253.*

<sup>2</sup> *Deconstruction and Criticism / Ed. by Bloom H. L., 1979. P. VII.*

мер, Г. Блум само понятие «форма художественного произведения» рассматривает как фигуральное выражение. «То, что мы называем формой в поэзии, — пишет он в статье «Разрыв формы», — есть не что другое, как троп, фигуральная подстановка того, что стихотворение, как нам кажется, изображает вместо действительных или также кажущихся «внешних событий»<sup>1</sup>. В этом смысле даже все произведение, по мнению Г. Блума, может быть определено как «троп», иносказание.

Говоря о форме, Г. Блум имеет в виду не только поэзию, но и форму любого выражения. Так, он говорит о «тропизме» своих более ранних работ, которые для многих читателей не только ничего не проясняют, но скорее наоборот, ибо «для читателей ясного чаще всего «троп», обозначающий философский редукцианизм или даже «отвратительное литературничество, извращающее истинное и глубокое понимание поэзии и критики».

Очень показательна для понимания позиции деконструктивизма и такая фраза Г. Блума: «Свобода в поэзии должна обозначать свободу значения, то есть свободу иметь свое собственное значение»<sup>2</sup>. Очевидно, что так понятая свобода близка к абсолютному семантическому произволу.

Семантический нигилизм деконструктивистов проявляется в их утверждении о ничем не ограниченном смысловом произволе текста, содержащего или стимулирующего бесчисленное множество значений, что ведет, как сказал П. де Мэн, к «систематическому уничтожению значения».

Мысль об «абсолютном произволе» языка — ключевая в философии и методологии деконструктивизма. Она находит свое выражение не только в сугубо теоретических работах, но и в практической критике. Так, в работе о Шелли П. де Мэн, анализируя последнее собранное по фрагментам произведение Шелли «Триумф жизни», говорит о «сумасшествии слов», запутывающих не только рядовых читателей, но и специалистов-текстологов. Критики наивно и примитивно, по мысли исследователя, «историзируют и эстетизируют» тексты, подгоняя их под свои методологические и идеологические схемы. Они выстраивают цепь якобы «исторически связанных» событий, тогда как главное в этих событиях (или текстах) — как раз их спонтанность и произвольность. Историзм вносится и в текст «Триумфа жизни». Критики пытаются проследить идей-

---

<sup>1</sup> Bloom H. The Breaking of Form // Deconstruction and Criticism. P. 1.

<sup>2</sup> Ibid. P. 3.



ную связь Шелли с Руссо и другими упомянутыми в поэме философами. Делаются и более претенциозные, по мнению критика, попытки «поставить романтизм в связь с другими литературными течениями»<sup>1</sup>. На самом деле произведение Шелли говорит об обратном, «предупреждая нас, что ничто, будь то поступок, слово или текст, не связано с чем-то предшествующим, но случается только произвольно, и сила его заключается в этой произвольности»<sup>2</sup>.

При всей оригинальности своих положений деконструктивисты разделяют со структуралистами и даже с «новыми критиками» их базовый принцип — в центре исследования стать текст.

Но «новые» критики все же стремились найти в тексте более или менее твердое значение, а деконструктивисты довели почти до абсурда мысль структуралистов о множественности «текстовых истин». Истина, значение произведения стали у них неуловимыми, что, в свою очередь, предопределило положение об абсурдности ее поисков критиком. Лучшее, что он может сделать, — это предложить свой «текст», свой взгляд на ту или другую литературную проблему или произведение, не претендуя на обладание истиной. Критика становится своеобразной, не лишенной элементов абсурда игрой.

Наиболее полное представление о методе П. де Мэна дает, пожалуй, его книга «Аллегории чтения: фигуры речи у Руссо, Ницше, Рильке и Пруста» (1979). В этой работе П. де Мэн обстоятельно излагает основы своих литературно-критических взглядов и затем применяет их на практике, анализируя тексты названных авторов. Показательно, что среди последних — два философа, поэт и прозаик. Уже одно это говорит о более широком взгляде на «текст» П. де Мэна по сравнению с «новыми критиками», хотя он и близок к ним в своем стремлении «пристально» прочитывать произведения. В целом указанная книга дает обильный материал для исследования общих тенденций в современных текстуально ориентированных критических школах — в семиотике, структурализме, «новой» и семантической критике. В определенной степени П. де Мэн занимает что-то у каждой из них. Следует напомнить, что все эти школы в большей или меньшей степени представляют собой современные «неориторические» подходы к литературе, занимаясь формой выражения, фигурами речи.

<sup>1</sup> *Man P. de Shelley Disfigured // Deconstruction and Criticism*. P. 68.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 65.

П. де Мэн был в группе йельских критиков наиболее «профессиональным» деконструктивистом (Дж. Хартман называл Г. Блума и себя «деконструктивистами-любителями»), но и в его работах крайности этого метода преодолеваются — в отличие от Ж. Деррида американский исследователь избегает ироничности, стилистической развязности. В своей практической критике он серьезен и скорее ищет единственную истину, чем демонстрирует абсурдность и бесполезность ее поисков.

**Семиотика** (греч. *semion* — знак) — наука о знаковых системах, знаках, имеющая значительное влияние и в литературоведении. Основы семиотики как науки были заложены Ф. де Соссюром и американцем Ч. Пирсом еще в конце XIX века. Однако мощное развитие семиотики как универсальной дисциплины, исследующей все знаковые системы, относится к середине XX столетия. Среди наиболее значительных знаковых систем или, как говорят, «языков» самыми значительными являются следующие:

- а) естественные (национальные) языки;
- б) искусственные языки (например, программы в системе «человек — машина»);
- в) метаязыки (искусственно создаваемые языки науки);
- г) вторичные языки (в частности, «языки» различных видов искусства).

Уже то, что имя Ф. де Соссюра упоминается в тех случаях, когда речь идет не только о семиотике, но также о структурализме и деконструктивизме, свидетельствует о родственности этих направлений. Все эти учения в центр своего внимания ставят текст. Но если деконструктивисты отрицают возможность научного истолкования текста, то семиотики, наоборот, уверены, что текст поддается строгому научному анализу. В этом отношении семиотическое литературоведение является, пожалуй, самым «сайентистским» из всех исследовательских методов. Стремление стать строго научным методом исследования литературы стимулировалось тем, что по большей части наука о литературе была лишь «наукой мнений». Литературоведы-семиотики попытались сделать науку о литературе точной и видели в этом свою заслугу. Ведущий представитель московско-тартуской семиотической школы в литературоведении Ю. Лотман об этом писал, что применение семиотического аппарата к описанию литературных текстов «создавало надежду ухода от традиционных для гуманитарных наук субъективно-вкусовых методов анализа, что давало основание... как сторонникам, так и противникам семиотических методов называть их «точными» и связывать с противопоставлением «точных наук» «гуманитарным».

Примечательно, что один из основоположников семиотики, Ч. Пирс, стремился сделать точной наукой даже философию, ввести ее в лабораторию. «Современное инфантильное состояние философии обусловлено тем, — считал Ч. Пирс, — что она создавалась людьми, не видевшими препараторских и других лабораторий...»

Таким образом, семиотика с самого начала своего существования претендовала на статус «точной науки» и в качестве таковой обещала произвести настоящий переворот в литературоведении, которое действительно было по большей части «субъективно-вкусовой» дисциплиной.

Семиотическая методология получила очень широкое распространение во Франции (Р. Барт, А. Греймас), Италии (У. Эко), США (Ч. Моррисон, Т. Себек), Польше (Г. Котарбинский) и в целом ряде других стран. Одной из ведущих семиотических школ в литературоведении является уже упомянутая московско-тартуская школа, возглавляемая Ю. Лотманом. Усилия ученых этой школы были сосредоточены сначала на выявлении (посредством лингвистических моделей) специфики «языков» различных видов художественного творчества (танца, драмы, кино и т. п.). Позже наметился интерес к внетекстовым аспектам. Так, Ю. Лотман, концентрируя внимание на самом тексте, пришел к заключению, что невозможно понять последний, изолируя его от «экстратекстовых идей, повседневного здравого смысла и всего комплекса жизненных ассоциаций».

Таким образом, ученый пришел от первоначального понимания текста только как носителя «внутреннего значения» к признанию важности внешних связей и влияний. В этом отношении показательно различие, которое проводит Лотман между «текстом» и «произведением искусства». Текст понимается им как «один из компонентов произведения искусства», художественный эффект которого возникает только из соотношения текста с целым рядом жизненных и эстетических явлений, идей, ассоциаций. Эти ассоциации могут носить чисто субъективный характер и, значит, быть вне досягаемости объективного научного анализа, хотя во многом они предопределены историческими и социальными факторами.

Очевидно, что значение текста ставится в зависимость от воспринимающего субъекта, и он не понимается в качестве носителя автономного, сугубо внутреннего смысла. В зависимости от воспринимающего лица и данной культурной системы один и тот же текст может восприниматься то как художественный, то как нехудожественный. Текст может восприниматься в качестве

«литературного» только в том случае, когда в сознании воспринимающего субъекта существует само понятие «литература».

Восприятие текста состоит, по учению семиотиков, из трех стадий:

- а) восприятие текста;
- б) выбор или создание кода;
- в) сравнение текста и кода.

Семиотическая «трансфигурация» текста происходит на границе между «коллективной памятью о культуре» и индивидуальным сознанием. Процесс «декодирования» текста включает в себя выявление «значащих», входящих в данную систему элементов и, наоборот, отбрасывание «несистемных» элементов. Читатель сам выбирает и использует при восприятии текста семиотические системы, но этот выбор никогда не бывает полностью произвольным. В значительной степени он детерминирован социальными факторами данной культуры. А раз так, то многие семиотики переключились на изучение этих факторов. При этом текстам стало отводиться лишь место документов той или другой культуры, что очень напоминает методологию исследования литературы И. Тэнном и всей культурно-исторической школой. Как замечает американский ученый А. Блеим, при таком повороте перед семиотикой открывается более широкое поле деятельности. Однако, превращаясь в «историческую науку», семиотика вместе с тем демонстрирует свою неспособность выявить истинное значение текста, на что она претендовала на заре своего развития. В оправдание семиотиков А. Блеим говорит, что их бессилие обусловлено не слабостью метода, а природой исследуемого объекта, то есть природой художественного произведения, значение которого находится «в голове его потребителя». Текст же призван лишь инициировать сложные процессы смыслообразования, происходящие в мозгу «социологизированного субъекта».

Как и в большинстве современных литературоведческих методологий, в семиотике разработана своя система понятий и терминов. Представление о характере применения некоторых из них дают работы известного американского семиотика Т. Себека. Возьмем для примера термины «символ» и «иконический знак». Т. Себек характеризует их как общепринятые в семиотике. «Символ» определяется как знак, не предполагающий, в отличие от «икона», сходства между «означающим» и его «денотатом». Проще говоря, символ может внешне ничем не напоминать то, что символизирует. «Икон» же связан с «денотатом», т. е. с обозначаемым им предметом или субъектом прямо, по сходст-

ву. Идеальным «иконическим знаком» является портрет. Но к «иконическим знакам» Т. Себек относит также геометрические изображения. А это значит, что специфика художественного изображения растворяется в слишком общем и широком понятии «икона». Гениальный портрет и треугольник, начерченный школьником, предстают как «иконы» на одном уровне.

Еще сложнее обстоит дело с символом. Сам Т. Себек жалуется на то, что символ — «самый капризный» из всех семиотических терминов. Он может то понятийно раздуваться «до гротескности», то редуцироваться до уровня «бихевиористского стимула»<sup>1</sup>. Кроме того, Т. Себек, в отличие от Э. Кассирера, не считает, что символ является сугубо человеческой формой выражения и общения. Животные также являются символотворцами. В качестве примера американский ученый ссылается на «произвольное символотворчество» собак и кошек, которые помахиванием хвоста выражают определенное (и диаметрально противоположное) настроение.

Очевидно, что так понятый символ не может служить средством определения специфики художественного творчества и, в частности, специфики художественного текста. В целом, несмотря на некоторые удачные наблюдения семиотиков, касающиеся прежде всего того, что есть общего у литературы с другими знаковыми системами, новой и строгой науки о литературе они не создали. Как и каждая из современных методологий, семиотика может претендовать лишь на объяснение одного из многочисленных аспектов художественного творчества, а вовсе не на то, чтобы стать универсальным методом его анализа.

**Феноменологическая критика.** Любая из текстоцентрических методологий в литературоведении неизбежно ведет, как было показано, к недооценке, а то и к открытому неприятию того, что можно называть «человеческим фактором» в творчестве и в его восприятии. Структуралисты и «новые критики» (если брать крайности их теорий) склонны толковать текст как нечто саморазвивающееся. Односторонность такого взгляда не могла быть долго не замеченной. В 1970-е годы «новая» и структуралистски ориентированная критика подверглась массивным атакам со стороны тех литераторов, кто не хотел замыкаться на

---

<sup>1</sup> *Бихевиоризм* — направление в американской психологии первой половины XX в. Бихевиористы считали предметом психологии не сознание, а поведение, понимаемое как совокупность двигательных и сводимых к ним словесных и эмоциональных реакций на воздействие внешней среды.

культе собственно текста, понимая последний не как «эстетический объект», а как «акт сознания» или как акт связи текста и читателя, автора и читателя. Эта связь и ранее обращала на себя внимание представителей различных критических школ. Например, психоаналитики отыскивали коммуникацию между автором и читателем, проявляющуюся на бессознательном уровне и основанную на общности подавленных влечений. В произведении они видели лишь в большей или меньшей степени завуалированное эротическое содержание. Подобная откровенно позитивистская трактовка литературы также не могла долго удовлетворять критиков. «Человек, — писал по этому поводу американский исследователь У. Грасс, — не может быть определен только как по-фрейдистски понятый «Homo natura», ибо человек — нечто значительно большее, чем механический аппарат, приводимый в движение пружинами инстинктов».

В поисках антипозитивистских и антинатуралистических взглядов на человека современные литераторы обратились к учениям феноменолога Э. Гуссерля<sup>1</sup> и экзистенциалиста М. Хайдеггера. И тот и другой философы центром человеческого существования, определяющим специфику последнего, делали сознание. Уже одно это способствовало преодолению позитивистского взгляда на личность как на «Homo natura». Человек, как единственный носитель сознания, становится в их теориях центром мироздания, дающим названия, а значит, и смысл всему сущему.

Противопоставление «природы» и человеческого «духа» восходит к И. Канту. Развивая идеи последнего, Э. Гуссерль и М. Хайдеггер определили мир как «систему значений», а человека как творца этих значений. Последний, таким образом, переставал быть не только простым носителем натуралистических качеств, на которых сконцентрировали внимание позитивисты, и даже не «мыслящим субъектом», слегка выделяющимся из животного мира, — он становился фактически единственным (о Боге речь уже не шла!) творцом мира. Своей заслугой экзистенциально-феноменологические мыслители считают то, что они преодолевают господствовавшее в XIX веке и не изжитое в наше время заниженно-позитивистское, в частности фрейдистское, понимание человека, как «Homo natura». Не одними инстинктами жив человек, не без основания считают литературоведы-феноменологи, концентрируя внимание на «сознании» человека как на творящей смысл существования, смысл мира силе.

---

<sup>1</sup> Задача феноменологии — обнаружение изначального опыта сознания.

Первыми в 1920—1930-е годы применили учение Э. Гуссерля в литературоведении немецкие ученые (М. Гейгер, И. Пфайфер и др.). Затем последователи нового исследовательского метода появились во Франции, Польше, Швейцарии. Наиболее известной феноменологической школой в литературоведении является женевская группа критиков, именуемая «критиками сознания». Эти критики вслед за Э. Гуссерлем и М. Хайдеггером основное внимание уделяют проблеме сознания и его выражению в литературе. Наиболее известными «критиками сознания» являются М. Раймон, Ж. Пуле, А. Беген, Ж. П. Ришар, Ж. Старобински, Дж. Х. Миллер.

Все феноменологические критики исходят из основополагающего принципа — произведение не застывший объект («текст») для структурно-текстуального анализа, а «акт» общения и одновременно акт создания (как автором, так и читателем) индивидуального «значения».

В полную противоположность «новым», семантическим и другим интересующимся поэтической семантикой и формой ее выражения критикам представители женевской школы техническую сторону художественного выражения почти полностью игнорируют. Для них не важно, как написано произведение, главное, чтобы оно наиболее емко конденсировало элементы сознания автора и стимулировало аналогичную работу сознания читателя. Никаких объективных стандартов художественного произведения для них не существует. Творчество понимается как сугубо субъективный акт, в котором выражается личностное мировосприятие. Ориентация на субъективизм — результат экзистенциалистских симпатий критиков-феноменологов.

Они враждуют не только с традиционным, но и с более современным логическим позитивизмом, отстаивая в век механистических теорий и способов творчества право художника на неповторимость, а искусства — на особую (не замечаемую структуралистами) роль в жизни человека. Именно человека, а не общества, ибо искусство, по их мнению, глубоко субъективно, как и его восприятие и интерпретация.

Отстаивая тезис о субъективности восприятия и трактовки художественного произведения, феноменологические критики все же обращают внимание и на отдельные общественно значимые аспекты искусства — его этическую, моральную сторону, его гуманистическую направленность. Они подчеркивают коммуникативность литературы, средством которой является «диалог» сознаний (между писателем и читателем, текстом и читателем, между различными эпохами в развитии сознания). Однако

они не опускаются до понимания литературы как служанки общества. Литература ни с чем не сравнима, идентична себе самой, непереводаима на «языки» других областей выражения и знания. Ее язык и семантика функциональны лишь в своей замкнутой области и вне ее «не действительны». Литературные типы и образы не следует, считают «критики сознания», соотносить с реальными людьми. Эту мысль разрабатывал Ж. Пуле в книге «Три очерка по романтической мифологии» (1966) на примере «черноглазой блондинки», фигурирующей у многих романтиков (Байрон, Мюссе). Для Ж. Пуле этот образ — «традиционный литературный тип», а не «отражение действительности». У литературы, по сути, считает Ж. Пуле, своя действительность.

Женевские и близкие к ним литературоведы именовались не только «критиками сознания» и феноменологическими критиками. Для обозначения этого течения широко употребляются такие определения, как «генетическая», «онтологическая», «тематическая» критика. Следует лишь уточнить, что «генетическая критика» акцентирует внимание на «переживании» читателем момента творения произведения, его генезиса, а «тематическая» — интересуется более или менее стабильными и повторяющимися темами (темой «черноглазой блондинки», например), закрепленными в литературном «сознании». Все эти названия подчеркивают ориентацию рассматриваемого направления на «человеческий фактор», на жизнь человека, как она отражается в его сознании, «опыте».

Классическим образцом экзистенциально-феноменологической критики служит статья М. Хайдеггера «Гельдерлин и сущность поэзии», в которой предпринимается попытка на литературном материале обосновать концепции названной школы, а именно, что человек — «учитель» всех вещей, что существование — это прежде всего «диалог», беседа, общение и что поэтому язык — не просто «инструмент», но среда и «высшая возможность» человеческого существования. Последнее касается прежде всего языка поэтического. Поэт, давая названия «сущности вещей», этим самым вводит их в область «подлинного существования», закрепляя, стабилизируя это существование посредством слов. Поэтому в своей основе и в своем высшем проявлении бытие человека, считает М. Хайдеггер, является «поэтическим».

В понимании художественного произведения и в подходах к нему феноменологические критики, как уже отмечалось, принципиально отличаются от структуралистов. Феноменологи преодолевают методологическую «всеядность» структура-



лизма, подчеркивая одухотворенность произведения искусства и указывая на его «человеческое» измерение.

**Рецептивная критика** очень близка по своим принципам к критике феноменологической. Рецептивную критику называют еще «критикой читательских реакций».

Еще в 1920-е годы читательскими реакциями на художественный текст остро интересовался англичанин А. Ричардс, посвятивший исследованию этой проблемы книгу «Практическая критика». Усилия А. Ричардса не получили поддержки — в то время европейское и американское литературоведение было увлечено психоанализом и марксизмом. Позже появились другие увлечения — «новая критика», структурализм. Но вот именно последние и спровоцировали во многом обострение интереса к рецептивной критике, к читательским реакциям, ибо названные (и другие) методологии, концентрирующие внимание исключительно на тексте, читателем, да и автором практически не интересовались. Именно в этой связи есть основания говорить о дегуманизации литературы подобными методологиями. Эта их дегуманизация была замечена феноменологическими и рецептивными критиками, которые противопоставили свое понимание творчества различным текстоцентрическим подходам к нему.

Рецептивная критика получила наибольшее распространение в Германии, хотя начиная с конца 1960-х годов, ее идеи стали ассимилировать и в других странах. Основные принципы рецептивной критики изложил В. Изер в работе «Неопределенность и читательская реакция в прозе». В. Изер, как и деконструктивисты, не признает стабильности текстового значения. Но если деконструктивисты причиной этого считают многозначность самого текста, то рецептивные критики утверждают, что эта «нестабильность» определяется разнообразием читательских реакций на один и тот же текст. «Мы, читатели, — говорит В. Изер, — заставляем произведения жить». У текстологов же, в частности у «новых критиков», произведение живет своей собственной жизнью, оно автономно.

В. Изер, в противоположность П. де Мэну и другим структуралистски ориентированным литературоведам, исходит из мысли о своеобразии художественного текста, который «отличается от всех других видов текста». Отличие, в частности, состоит в том, что художественное произведение «реконструирует знакомый мир в незнакомых формах». И эти незнакомые формы продуцируют «затемненность» текста, которая, в свою очередь, стимулирует читательское воображение, возбуждает «большое разнообразие реакций», или «прочтений».

Чтобы обрести какую-то твердость в восприятии текста и суждении о нем, читатель или критик начинает соотносить его содержание или значение с «реальным миром», не замечая того, что текст при этом теряет свою «литературность». Художественное произведение, по мысли В. Изера, не отражает реальный мир, а «соревнуется» с ним. Текст занимает «промежуточную позицию между миром реальных вещей и миром читательского опыта». «Акт прочтения поэтому является процессом, в котором читатель стремится пристегнуть вибрирующую структуру текста к тому или другому значению», — утверждает В. Изер.

Естественно, что в так понимаемом тексте «затемненность» структуры и смысла не рассматривается как недостаток — чем затемненнее текст, тем больше «прочтений» он стимулирует, т. е. является истинно художественным. Впрочем, «ничто не формируется в самом тексте», практически все привносится в него читателем. Просто более «затемненные» тексты лучше возбуждают воображение читателя, его реакции. Опытные писатели не стремятся к простому «ангажированию» мнения читателя, а дают ему свободу. С этим В. Изер связывает качество произведения. Он приветствует усиление «затемненности» в современной литературе, анализируя ее эволюцию от прямолинейных произведений Филдинга до предельно «затемненно-го» романа «Улисс» Джойса.

Если исходить из логики В. Изера, то литература бурно прогрессирует. Во всяком случае, «затемненность» в ней на историческом промежутке между Филдингом и Джойсом увеличилась многократно.

Идеи немецкой школы «читательских реакций» получили развитие в трудах американского литературоведа С. Фиша, в частности в его работах «Удивленный грехом: Читатель в «Потерянном рае» (1971) и «Литература в читателе: Аффективная стилистика» (1972).

Когда-то У. Уимсат и М. Бирдсли предупреждали, что чрезмерное увлечение психологией приведет к тому, что произведение как таковое может просто раствориться в ней. Отвечая на это предостережение близких к «новым критикам» теоретиков, С. Фиш пишет: «Исчезновение произведения в читательских реакциях на него — это как раз то, что должно случиться в нашей критике, потому что это случается в процессе чтения»<sup>1</sup>. Всё в литературе — содержание, форма, жанр, система образов — подчинено читательской реакции и венчается ею, считает

<sup>1</sup> Fish S. Surprised by Sin. Berkeley, 1971. P. IX.

С. Фиш. И критик, не понимающий этого, ищущий в произведении «объект», обречен, если верить С. Фишу, на полный провал. Следует иметь в виду, настаивает вслед за В. Изером американский теоретик, что «значение представляет собой «событие», что-то такое, что случается (а не «заключается» в произведении), и случается не на странице, где мы привыкли его искать, но во взаимодействии между печатным словом (или звуком) и активно работающим сознанием читателя-слушателя».

**Герменевтика** (греч. *hermeneutike* — разъясняю, комментирую) — наука об искусстве понимания, о принципах интерпретации текстов (не только художественных). Термин связан с именем бога Гермеса, передававшего и объяснявшего смертным волю богов.

Герменевтика возникла в древности как искусство толкования пророчеств оракула. В эпоху эллинизма областью приложения ее принципов были теологические, художественные, юридические и другие тексты. Позже герменевтики толковали Библию, ее темные места.

Основоположителем герменевтики в ее современном понимании является немецкий ученый Ф. Д. Шлейермахер (1768—1834), а наиболее известными позднейшими теоретиками — В. Дильтей, Х. Гадамер, М. Хайдеггер.

Герменевтика занимается преимущественно общими принципами интерпретации текстов, разрабатывая общую теорию их понимания и толкования. В этом отношении ее можно назвать, как и философию, «наукой наук». В данном случае гуманитарных, включая и литературоведение.

Ф. Д. Шлейермахер (его работы — «Герменевтика», «Критика») проводил мысль о том, что интерпретатор, критик может понять произведение лучше, чем сам автор. Для этого критик должен пережить вслед за автором «акт творения».

Очевидно, что идеи Шлейермахера несут на себе отпечаток общего направления эпохи романтической критики, когда на место «вкуса», т. е. классицистской нормативности, был поставлен «гений», свободная от норм творческая индивидуальность. Акцент на «индивидуальном» характерен не только для Шлейермахера, но и для его последователя В. Дильтея. Первый считал, что вообще можно понять лишь то, что обладает индивидуальностью, в которой, как в капле воды, отражается вся полнота жизни. В. Дильтей же больше подчеркивал связь «душевной жизни» индивида с «духовностью» исторического мира. Позже подобная идея разрабатывалась русским философом Н. Бердяевым в книге «Смысл истории».

Общие идеи герменевтики в разных сочетаниях и вариантах используются очень многими современными литературоведами. В частности, влиятельный западный литературовед Н. Фрай, подчеркивая значение критики в процессе понимания литературы, повторяет мысль Шлейермахера о том, что даже гений не в состоянии взглянуть со стороны на свое творение и верно его оценить. В качестве примера Н. Фрай приводит попытку Данте комментировать свою «Божественную комедию». И этот комментарий, считает Н. Фрай, не «лучший» и не самый верный.

Более поздние теоретики герменевтики, в частности Г. Гадамер, стали особое внимание уделять культурно-исторической традиции, определяющей понимание художественного произведения. Шлейермахер рассматривал произведение как порождение «гения». Для Г. Гадамера, идущего больше по стопам В. Дильтея, произведение — прежде всего продукт культурного, духовного опыта эпохи. И чтобы понять его, надо проникнуться духом этой эпохи, изучить ее культурно-исторический опыт.

Если традиционная герменевтика понималась как методологическая основа гуманитарных наук, то «неогерменевтика» скорее претендует на то, чтобы стать одной из частных литературоведческих методик. Об этом свидетельствуют, в частности, работы американского литературоведа-неогерменевтика Э. Д. Хирша.

Самой главной задачей Э. Д. Хирш считает защиту традиционного взгляда на текст как носителя твердого, определенного и поддающегося выявлению значения. Считая себя продолжателем традиций «общей», или «классической», герменевтики, Э. Д. Хирш пытается показать ущербность многочисленных в наше время «частных герменевтик», или «поэтик». Последние способны отразить лишь отдельные черты литературного явления, не будучи в состоянии показать его в целостности.

Для Э. Д. Хирша чрезвычайно важным представляется выявление значения в произведении. Он протестует против различных релятивистских концепций значения. «Главной интеллектуальной (и эмоциональной) основой для скептицизма в области современной литературной теории, — пишет он, — является допущение, что все знание относительно»<sup>1</sup>. Утверждают, что каждый «видит» литературу со своей точки зрения и каждый по-своему реагирует на содержание художественного произведения. Такой подход к литературе (а он характерен для подавляющего большинства современных теоретиков и особенно для деконст-

<sup>1</sup> Hirsch E. D. The Aim Interpretation. Chicago, 1976. P. 36.

руктивистов и рецептивных критиков) Э. Д. Хирш называет «познавательным атеизмом», который ведет к крайнему субъективизму и релятивизму. На самом же деле, как убежден ученый: «Текст не может быть интерпретирован в отрыве от той перспективы, которая была задана ему автором... Любая другая процедура будет уже не интерпретацией, а авторством»<sup>1</sup>.

Таким образом, понимание художественного произведения, считает Э. Д. Хирш, должно базироваться на двух исходных принципах — автор вкладывает в произведение определенное и твердое значение, выявление которого является основной задачей исследователя. Чем ближе подходит интерпретатор к сути авторского замысла, тем ценнее и вернее его понимание произведения.

Литературоведческая методология Э. Д. Хирша отличается определенной традиционностью, можно даже сказать старомодностью, но, с другой стороны, с его позиции представляется возможным подвергнуть критике действительно слабые стороны наиболее модных в XX веке и чаще всего односторонних подходов к литературе. Что он не без основания и делает.

**Социологическое литературоведение.** Это направление в науке о литературе является одним из наиболее традиционных. Уже в античности литература рассматривалась как важное общественное явление. В этой связи достаточно сослаться на Платона, так много и так противоречиво писавшего о месте художественного творчества в государстве. В новое и новейшее время социологические подходы к литературе основывались на различных социологических и экономических теориях. В этом отношении особенно сильное влияние на литературоведческую мысль XX века оказал марксизм.

**Марксистская критика** зародилась еще во второй половине XIX века (Г. Плеханов, Ф. Меринг, П. Лафарг и др.). В Советском Союзе марксистское литературоведение было официальной наукой о литературе. И этот официальный статус во многом способствовал его дискредитации. В странах Западной Европы марксистская критика существовала наряду с другими подходами и, несмотря на характерный для многих литературоведов вульгарный социологизм (слишком плотная «привязка» литературы к экономике), добилась определенных исследовательских успехов. Во всяком случае, один из крупнейших историков литературоведческой мысли Запада, Р. Уэллек, говорит о некоторых марксистских критиках с уважением и признает их заслуги.

---

<sup>1</sup> Hirsch E. D. The Aim Interpretation. P. 49.

У марксистской, как и у психоаналитической критики, при всей склонности к догматизму была своя исследовательская «тема», освоить которую не могли ни новые критики, ни структуралисты.

В настоящее время марксистская критика аттестуется обычно как старомодная. Самостоятельное значение ее невелико, но в различных сочетаниях (с фрейдизмом, идеологией «новых левых», структурализмом) она продолжает оставаться достаточно востребованной в западной науке о литературе.

Сильной стороной марксистского литературоведения было стремление подходить ко всем литературным явлениям исторически и диалектически. Слабым же местом является преувеличенное внимание к экономическим факторам как порождающим литературу, так и отраженным в ней. Следствием этого выпячивания экономического фактора является вульгарный социологизм.

Основное распространение **вульгарный социологизм** имел в СССР в 1920—1930-х годах. Его наиболее видные представители (В. Фриче, В. Келтуяла, В. Переверзев) в любом произведении находили прежде всего выражение классовой «психоидеологии», практически игнорируя его философское и эстетическое содержание. Отголоски вульгарного социологизма сказывались в советском литературоведении еще многие годы.

Большое распространение получила в XX веке так называемая **социокультурная критика**. Ее наиболее ярким представителем был крупнейший английский литературовед Ф. Р. Ливис (1895—1978). Особенности той или другой литературной эпохи, по мнению Ф. Р. Ливиса, определяются социокультурным фоном эпохи, господствующими идеями и мировоззрением. Не сбрасываются также со счетов экономические факторы и уровень развития цивилизации. Правда, Ливис резко противопоставляет, говоря о XX веке, цивилизацию и культуру. Машинная, механистическая цивилизация XX века, олицетворением которой является для английского литературоведа Америка, враждебна культуре, литературе, духовности. Носителями истинной духовности является «культурное меньшинство». Вместе с тем, ученый Ливис не склонен идеализировать творческую личность, противопоставляя ее, по примеру романтиков и эстетов, «толпе». Поэт относится к избранному меньшинству, к культурной элите, но он скорее, по мнению Ливиса, духовный лидер общества, нежели его антагонист. В методологии Ф. Р. Ливиса отдаленно проступают некоторые черты культурно-исторической и духовно-исторической лите-

ратуроведческих школ XIX века. Другие, склонные к социологическим подходам ученые, комбинируют более современные теории. Показательны в этом отношении работы бельгийского исследователя Л. Гольдмана, который стремится к соединению структуралистской и социологической (в частности, марксистской) методологий. В книгах «Марксизм и социальные науки», «О социологии романа», «Умственные структуры и культурное творчество» и др. Л. Гольдман, подобно другому «социальному» структуралисту-антропологу К. Леви-Строссу, придает первостепенное значение «ментальным структурам», детерминируя ими все поведение и все проявления (включая и литературные) человека. Эти структуры формируются, утверждает Л. Гольдман, социальной группой, к которой принадлежит индивид, и могут проявляться без участия сознания. Они сильнее сознательных (например, политических) убеждений. Ментальные структуры определяют как характер произведений, так и особенности его восприятия читателем.

Социологическое литературоведение в его различных вариациях является не только одним из самых традиционных, но и одним из самых стабильных. Какие бы модные и изощренные методы исследования ни возникали, они не в состоянии вытеснить социологическую методологию, исходящую из простой и верной посылки, что литература — отражение жизни общества.

Рассмотренные направления являются лишь важнейшими в литературоведении XX века. Различных школ, течений, методологий значительно больше. В последние годы западные идеи все активнее проникают в русское литературоведение, хотя и в годы, когда марксистская критика доминировала и была официальной, активно развивались структуралистские, семиотические (В. Пропп, Ю. Лотман, Б. Успенский, Вяч. Иванов, В. Топоров и др.) и некоторые другие «немарксистские» методы. Традиции знаменитых русских литературоведов XIX века были продолжены в XX столетии В. Жирмунским, М. Бахтиным, А. Лосевым, М. Стеблиным-Каменским и др. Некоторые западные школы испытали влияние русской литературоведческой мысли. «Новая критика», например, во многом повторяла идеи и подходы, выдвинутые так называемой «русской формальной школой». Заметно влияние на западное литературоведение работ В. Проппа, Ю. Лотмана, М. Бахтина.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие . . . . .	3
-----------------------	---

### Часть первая

<i>Глава I.</i> Основные и вспомогательные литературоведческие дисциплины . . . . .	4
<i>Глава II.</i> Специфика искусства . . . . .	13
<i>Глава III.</i> Художественный образ . . . . .	17
<i>Глава IV.</i> Форма и содержание . . . . .	22
<i>Глава V.</i> Тема и идея произведения . . . . .	26
<i>Глава VI.</i> Сюжет и фабула. Композиция . . . . .	30
<i>Глава VII.</i> Понятие о пафосе . . . . .	40
<i>Глава VIII.</i> Литературные роды и виды . . . . .	44
<i>Глава IX.</i> Фигуры речи. Тропы . . . . .	80
<i>Глава X.</i> Художественная речь. Стилль . . . . .	119
<i>Глава XI.</i> Стихосложение . . . . .	135

### Часть вторая

<i>Глава I.</i> Античная литература . . . . .	177
<i>Глава II.</i> Литература средних веков и эпохи Возрождения . . . . .	194
<i>Глава III.</i> Барокко . . . . .	216
<i>Глава IV.</i> Классицизм . . . . .	223
<i>Глава V.</i> Сентиментализм . . . . .	240
<i>Глава VI.</i> Романтизм . . . . .	252
<i>Глава VII.</i> Реализм . . . . .	270
<i>Глава VIII.</i> Декаданс. Модернизм . . . . .	296
<i>Глава IX.</i> Социалистический реализм . . . . .	324
<i>Глава X.</i> Массовая литература . . . . .	347

### Часть третья

Основные этапы развития литературно-критической мысли . . . . .	355
--	-----



*Учебное издание*

**Мещеряков Виктор Петрович  
Козлов Александр Спиридонович  
Кубарева Наталья Павловна  
Сербул Марина Николаевна**

## **ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

Учебное пособие для студентов  
педагогических вузов

Зав. редакцией *Н. В. Сечина*  
Редактор *Г. Г. Полубинская*  
Художественный редактор *Е. П. Корсина*  
Технический редактор *Е. Д. Захарова*  
Компьютерная верстка *Е. Ю. Ерохина*  
Корректор *Е. Е. Никулина*

Изд. лиц. № 061622 от 07.10.97.

Подписано к печати 11.09.03. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага типографская. Гарнитура «Школьная». Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 26,0. Тираж 7000 экз. Заказ № .  
ООО «Дрофа». 127018, Москва, Суцевский вал, 49.

**По вопросам приобретения продукции  
издательства «Дрофа» обращаться по адресу:**  
127018, Москва, Суцевский вал, 49.

Тел.: (095) 795-05-50, 795-05-51. Факс: (095) 795-05-52.

Торговый дом «Школьник».  
109172, Москва, ул. Малые Каменщики, д. 6, стр. 1А.  
Тел.: (095) 911-70-24, 912-15-16, 912-45-76.

Магазин «Переплетные птицы».  
127018, Москва, ул. Октябрьская, д. 89, стр. 1.  
Тел.: (095) 912-45-76.

Московская обл., г. Коломна, Голутвин,  
ул. Октябрьской революции, 366/2.  
Тел.: (095) 741-59-76.