

Николаев А. И. Основы литературоведения



Николаев А. И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. – Иваново: ЛИСТОС, 2011. – 255 с.

В пособии отражены современные представления о литературоведении, доминирующие в отечественной и зарубежной науке. Стилистически пособие учитывает реальные возможности начинающего филолога. Книга адресована студентам-филологам, учителям, всем, кто всерьез интересуется литературой.

Оглавление

Введение

I. Предмет и задачи науки о литературе

Задачи литературоведения

Сильные и слабые стороны науки о литературе

Основные и вспомогательные дисциплины литературоведения

Рекомендованная литература

II. Искусство и действительность

Проблемные точки эстетики

Утилитарные теории искусства

Неутилитарные теории искусства

Функции искусства

Проблема классификации видов искусства

Рекомендованная литература

III. Художественный образ

Художественный образ как преобразенная модель мира

Проблема иерархии образов в структуре произведения. Образ как знак.

Сильные и слабые стороны семиотического подхода

Свойства художественного образа

Виды художественных образов

Рекомендованная литература

IV. Тема и идея художественного произведения

Общее понятие о теме литературного произведения

Тематические уровни

Внешняя и внутренняя тема. Система знаков-посредников

Понятие идеи художественного текста

Рекомендованная литература

V. Сюжет литературного произведения

Классическая теория сюжета. Элементы сюжета. Сюжет и фабула.

Терминологический аппарат

Теория мотивов и ее вариации

Сюжет с точки зрения нарратологии

Классификации сюжетов

Рекомендованная литература

VI. Композиция литературного произведения

Общее понятие о композиции. композиция и архитектоника

Анализ формы организации повествования

Анализ речевой композиции

Анализ приемов создания характера
Анализ особенностей построения сюжета
Анализ художественного пространства и времени
Анализ смены «точек зрения»
Анализ лирической композиции
Рекомендованная литература

VII. Художественная речь (язык художественной литературы)

Значение понятий «речь» и «язык» в литературе
Основные проблемы, связанные со спецификой художественной речи
Языковое моделирование мира
Лексические средства выразительности
Синтаксис художественной речи
Грамматические, словообразовательные и фонетические особенности художественной речи
Рекомендованная литература

VIII. Основы стиховедения

Отличие стиха от прозы
Разные принципы создания ритма. Системы стихосложения
Формирование русского стиха
Основные характеристики силлабо-тонической системы
Дольник, тоническая система, свободный стих
Рифма и строфа
Рекомендованная литература

IX. Литературный процесс

Общее представление о литературном процессе. Традиция и новаторство
Роды и жанры литературы
Понятие художественного стиля
Основные стилевые направления в литературе нового и новейшего времени
Рекомендованная литература

Приложение: аннотированный список учебной и справочной литературы

Введение

Как видно из самого названия, предлагаемое пособие преследует прежде всего методические цели. Дело в том, что современную ситуацию с преподаванием и изучением филологии можно назвать парадоксальной.

С одной стороны, последние годы сильно изменили представление о целях и задачах изучения литературы в школе и вузах, что, разумеется, привело к смене методологических ориентиров. Социологические и этические акценты, характерные для изучения литературы в советское время, заметно ослаблены, «центр тяжести» перенесен на исследование эстетических категорий, на анализ поэтики.

Это понятный и в целом позитивный процесс, характерный для всего европейского и американского литературоведения. В рамках данного процесса неизбежно сближение принципов и методов анализа художественного произведения, создание некоторого более или менее универсального терминологического аппарата, близкого и понятного любому современному филологу. Всё это мы сегодня и наблюдаем. И, хотя филология, как любая гуманитарная наука, всегда предполагает некоторые допустимые отклонения и разночтения в терминологии и методологии, все-таки современные русские филологи должны ясно представлять, в каких системах координат сегодня мыслит себя мировая наука о литературе.

С другой стороны, в советское время была заложена мощная традиция изучения литературы, отголоски которой слышны и сегодня в вузовской и особенно в школьной методике. Вовсе не все в этой традиции было плохо, однако в целом это методология вчерашнего дня. Значительная часть достижений русской и зарубежной науки ей не востребуется или даже принципиально игнорируется.

Это и понятно, советская идеология в принципе не допускала конкуренции идей, поэтому в гуманитарных науках, во всяком случае, в официально одобренных и «допущенных» учебниках, доминировал один подход.

Сегодня ситуация принципиально иная: есть много конкурирующих подходов и методологий. В целом это, конечно, хорошо, но лишь при том условии, если начинающий филолог способен осознанно выбрать наиболее близкую себе научную школу. В противном случае можно просто потерять ориентиры. О такой опасности для литературоведения уже неоднократно говорилось.[1]

В реальности современный российский студент сталкивается с таким разнообразием подходов к целям и задачам литературоведения, что справиться с этими объемами он просто не в состоянии. Если он, например, прочитает несколько учебников по литературоведению разных авторов, он даже может не понять, что речь идет об одной науке и одной учебной дисциплине. Здесь не место характеризовать, а уж тем более оценивать множество учебных пособий, частично это сделано в прилагаемом аннотированном списке учебной литературы. Но отметим, что в реальности

студент становится заложником симпатий преподавателя или сложившейся в данном вузе традиции. При этом попытки выйти за пределы «привычной» методики часто приводят к эклектике (то есть бездумному, механическому соединению) разных методик, включая и советскую. При этом традиционная для советского времени методология часто «приправляется» совершенно чуждыми ей элементами (например, социологическое прочтение «Евгения Онегина» неожиданно разбавляется анализом мифологических образов). Часто мы наблюдаем и другое: советская традиция автоматически переходит в негатив (например, если раньше Маяковский прочитывался как рупор идей социализма, то теперь его послереволюционное творчество может огульно отрицаться, а изучению подлежит только ранний период).

Эти грубейшие методологические ошибки связаны с естественной растерянностью многих современных филологов «среднего звена»: студентов, преподавателей средних, а нередко и высших учебных заведений. И не удивительно: ведь им приходится осваивать огромный объем сложной, а зачастую и разноречивой научной информации. Тут, действительно, можно растеряться.

По-настоящему современным филологическое мышление будет только тогда, когда адекватные сегодняшнему дню методики и термины сами будут восприниматься как система, бесконечно сложная и разнообразная в своих вариациях, но ясная и понятная в своих основаниях. Освоение этой системы – длительный и трудоемкий процесс, и никаким отдельным пособием проблему, разумеется, не решить. Однако автор надеется, что предлагаемая книга не будет бесполезной. Здесь предпринимается попытка рассказать об опорных понятиях литературоведения, с одной стороны, более или менее простым языком, доступным начинающему филологу, с другой – в пособии учитываются разные подходы к пониманию современных терминов, сложившиеся в русском и зарубежном литературоведении. Таким образом, автор видит свою задачу прежде всего в том, чтобы стать «переводчиком» идей разных научных школ на язык человека, еще не владеющего серьезными профессиональными навыками. Книга адресована студентам филологических специальностей, но она может оказаться полезной и абитуриенту, и (в качестве обобщающего и систематизирующего пособия) практикующему учителю, и просто читателю, которому хотелось бы глубже понять проблемы современной науки о литературе.

Прагматическая направленность книги определяет и некоторые особенности ее оформления. В частности, активно используются ссылки на Интернет, даже в тех случаях, когда существуют напечатанные варианты издания. Автор исходит из того, что если та или иная мысль, отраженная в цитате, заинтересует читателя, то при современном уровне компьютеризации легче открыть ссылку Интернета, чем искать соответствующую книгу. Правда, следует помнить, что ссылки на Интернет нестабильны, Интернет-адреса часто меняются, поэтому в ряде случаев использованы двойные ссылки: на Интернет-источник и «классическая».

Хотелось бы верить, что проделанная работа, связанная с адаптацией современной науки о литературе к уровню читателя, только начинающего освоение филологии, имела смысл, хотя окончательные выводы, разумеется, делать читателю.

[1] См., напр.: Кузьмичев И. К. Литературоведение XX в.: кризис методологии. Н. Новгород, 1999. С. 7–14.

Глава I. Предмет и задачи науки о литературе

Задачи литературоведения

Литературоведение – одна из важнейших составляющих науки **филология**. Другой важнейшей частью является лингвистика (языкознание). Лингвистика – это наука о естественных языках, она изучает устройство и законы функционирования такой сложной системы, как человеческий язык. В зависимости от того, какие стороны языка оказываются в центре внимания ученых, различают разные лингвистические дисциплины: фонетику, семантику, грамматику, лексикологию и т. д. Кроме того, существует так называемая «общая лингвистика» (общее языкознание), изучающая фундаментальные особенности строения языка как такового. В последние десятилетия лингвистика все теснее сближается, с одной стороны, с общей теорией знаковых систем (семиотикой), а с другой – с учением о психологических основах продуцирования и понимания речи (психолингвистикой).

Таким образом, лингвистика – это наиболее общее название для всех наук, связанных с языком.

Литературоведение, как следует из значения самого слова, – это наиболее общее название для всех наук, связанных с литературой. Литературовед – это специалист в области литературы, имеющий специальные знания и навыки анализа.

Само слово «литературоведение» (или его аналог – «наука о литературе») в качестве родового понятия, объединяющего все связанные с литературой дисциплины, появилось сравнительно поздно и прижилось не во всех культурах. Впервые оно появилось в Германии в середине XIX века, в России вошло в обиход лишь в 20-е годы XX столетия, а в англоязычных странах это слово и вообще не прижилось. Там в ходу либо более частные термины («поэтика», «риторика», «история литературы», «теория литературы» и т. д.), либо гораздо более широко, чем в России, понимаемый термин «критика».

Это вносит определенную путаницу в структуру филологического образования в Европе и США и должно быть учтено при переводах зарубежных исследований, прежде всего англоязычных. Скажем, широко известное в Англии и США направление в науке, названное «новая критика», в России правильнее понимать как «новое литературоведение».

С другой стороны, цели и задачи наук о литературе (независимо от терминологических нюансов) в целом едины. Самая главная **цель литературоведения** – выработать механизмы адекватной интерпретации художественного текста[1]. Литературовед, обладающий специальными навыками, должен уметь наладить диалог с произведением словесного искусства и сделать этот диалог интересным для читателя или слушателя. Проще говоря, исследователь должен увидеть и понять в художественном тексте что-то такое, чего не специалист не заметит или не сумеет объяснить. Уровень квалификации литературоведа как раз и определяется способностью

решать эти задачи. Чем обширнее знания, чем тоньше и нестандартнее комментарий, тем выше уровень филолога-литературоведа.

Означает ли это, что хорошее знание литературоведческой науки гарантирует успех? Конечно, нет. Точно так же, как знание математики не сделает вас талантливым программистом, а интенсивные тренировки не гарантируют успеха на спортивных состязаниях. Решающим условием успеха интерпретации является личность самого исследователя. Однако никакой потенциал личности не поможет, если профессиональные умения и навыки отсутствуют, если опыт мировой науки забыт или проигнорирован. Поэтому талантливый филолог – всегда прекрасный знаток литературоведения, хотя знаток литературоведения не всегда является талантливым филологом.

Итак, литературоведение изучает литературу. Тут вновь встает вопрос, и, как мы увидим, вовсе не праздный: «А что такое литература?» Кажется, интуитивно все мы понимаем, о чем идет речь. «Литература» – это стихи Пушкина, романы Толстого и Достоевского, пьесы Чехова. Это, конечно, верно. Проблемы начинаются тогда, когда мы стараемся сколько-нибудь четко определить границы литературы. С каких бы позиций мы ни подходили к границам понятия «литература», они всегда будут достаточно условными. История подскажет нам, что в разные эпохи и в разных странах слово «литература» или его аналоги понимались по-разному; лингвистический анализ поставит под сомнение то, что язык литературы всегда обладает какими-то только ему присущими чертами; теория жанров обнаружит трудности с различением литературных и нелитературных жанров (например, мемуары или путевые заметки). Анализируя все эти сложности, известный французский филолог болгарского происхождения Цветан Тодоров пришел к парадоксальному выводу, что понятие литературы – это устойчивый миф, не имеющий под собой реальных оснований (во всяком случае, со стороны строгого структурного анализа; функциональное значение слова «литература», т. е. его применимость в преподавательской практике и издательской деятельности, Тодоровым не оспаривается)[2].

Такая категоричность кажется излишней и даже ошибочной. Нельзя определять понятие, начиная с его границ. С древности известно софистическое размышление, что не бывает кучи песка, поскольку нельзя доказать, с какой именно песчинки начинается куча. Поэтому подобная постановка вопроса всегда рискованна. Можно поставить под сомнение существование чего угодно. В то же время в чем-то Цв. Тодоров прав: границы понятие «литература», действительно, весьма условны. И дело не только в жанровых или языковых тонкостях. Одна из важнейших проблем, связанных с определением границ литературы, отражена уже в самом этом слове. В буквальном переводе с латыни «литература» означает «буквенность», т. е. что-то, состоящее из букв. Другими словами, **литературный текст – это не просто художественный текст, но текст написанный.** И литературоведение в строгом смысле слова должно

заниматься теми видами художественных текстов, которые адресованы читателю, а не слушателю или зрителю.

Казалось бы, мелочь, но на деле это оборачивается серьезными проблемами. Дело в том, что за свою более чем двухтысячелетнюю историю литературоведение выработало некоторые «правила игры», некоторые стандарты анализа и оценки. Эти стандарты более или менее надежно работают по отношению к письменным текстам, а вот по отношению к другим формам художественного текста они явно не срабатывают: здесь и большинство жанров фольклора, и массовая песня, и различные виды современных молодежных субкультур (рок, панк), и т. д. Все это формы словесного искусства, они по-своему прекрасны, они способны производить сильное эстетическое впечатление. Однако традиционный литературоведческий анализ по отношению к этим формам практически неприменим, попытки анализировать тексты, например, рок-поэтов по тем же стандартам, что и тексты Пушкина или Блока, как правило, заканчиваются неудачей.

В то же время роль и значение не-письменных форм словесного искусства в последнее время неуклонно возрастает, и литературоведение вынуждено с этим считаться. Строго говоря, в этой ситуации возможны только два пути, каждый из которых имеет своих сторонников и противников. Первый путь – путь радикальной ревизии литературоведческого инструментария. Сторонники этой модели считают, что литературоведы должны быть открытыми для анализа любых форм (а не только письменных) словесной культуры. Для этого нужно выработать новые, более гибкие, модели анализа, разработать новую терминологию, сделать более пластичными критерии оценки. Проще говоря, литературовед, изучающий, например, рок-поэзию, должен владеть научным языком, адекватным именно рок-поэзии, а не поэзии Ахматовой или Пастернака. Сегодня такого языка нет, его контуры едва-едва намечены. То же самое можно сказать и в отношении многих жанров фольклора, особенно современного. На каком языке, например, анализировать русскую частушку или городской романс (в том числе и столь популярные нынче так называемые «блатные баллады»)? Все это словесное искусство, здесь есть свои законы, свои нюансы, свои принципы воздействия, радикально отличающиеся от воздействия печатного слова. Если литературоведы готовы браться за анализ этих форм, нужно серьезно пересмотреть многие основания науки о литературе.

Другой путь, также имеющий своих сторонников, – это путь «очищения» литературы от любых не-письменных примесей. При таком подходе единственным достойным внимания литературоведа признается **написанный художественный текст, адресованный читателю**. Все остальные формы словесного искусства принципиально «выносятся за скобки» литературоведческого анализа.

Две эти противоречивые позиции обнаруживают себя не только в общетеоретической полемике, но и в конкретном анализе. Например, очень по-разному будет выглядеть теория стиха. Что определяет отличие стиха от

прозы: характер произношения или форма записи? В разделе «Стихovedение» об этом будет сказано подробнее, сейчас лишь заметим, что проблема существует. Корни ее скрыты в особенностях современной научной психологии и находятся за пределами не только литературоведения, но и вообще эстетики. Речь, по сути, идет о проблеме выбора, о том, что важнее: жизнь как таковая или бытие культуры? **С точки зрения жизни** предпочтительнее **произнесенное** слово, **с точки зрения культуры** – **записанное**. Чтобы понять это, достаточно сконструировать простую ситуацию. Допустим, один человек страдает сильным заиканием и плохо говорит, но легко пишет и много читает. Другой же, напротив, говорит легко, а вот пишет и читает мало. В **жизни** первый будет испытывать больший дискомфорт, чем второй, но с **позиции культуры** ситуация переворачивается. Знаменитый английский писатель С. Моэм страдал сильным заиканием, что доставляло ему уйму хлопот, но несколько не помешало стать классиком английской литературы. **Слово культуры** – это, прежде всего, **слово написанное**, и, если мы мыслим себя в пространстве культуры, мы обязаны об этом помнить. Абсолютизируя это положение, известный французский философ Ж. Деррида афористично заметил: «Вселенная беременна письмом». Деррида имел в виду, что все становится доступным и обретает законченность лишь будучи так или иначе зафиксированным письменно (следует, правда, оговориться, что само «письмо» Деррида понимает очень широко, по его мнению, любая доступная зрению информация есть письмо). Письменная речь, по мнению Деррида и его последователей, важнее и предпочтительнее устной. В свое время, почти полвека назад, этот тезис стал предметом ожесточенной полемики, которую Деррида вел с традицией классической лингвистики (прежде всего с традицией знаменитого лингвиста Ф. де Соссюра), считавшей, что живая речь первична, а письмо – лишь форма отражения живой речи.

Итак, современная наука о литературе вынуждена делать выбор: либо проводить серьезную ревизию своего научного аппарата и пытаться найти адекватный язык для анализа текстов песен, аудиорекламы, анекдотов и других художественных текстов, предполагающих не-письменное воздействие и «противящихся» записи; либо, напротив, сосредоточиться исключительно на тех текстах, которые предполагают быть записанными. И та, и другая точка зрения имеют свои аргументы. Гете любил повторять, что когда существуют противоположные мнения, то кажется, что истина где-то между ними. Но между ними не истина, а проблема. Это очень верное замечание, и его стоит учитывать. Едва ли начинающему филологу следует торопиться с выводами, отдавая предпочтение той или иной научной традиции. Для начала важно понять реальность проблемы, а уже затем, по мере накопления знаний и профессионального роста, более осмысленно склоняться к той точке зрения, которая покажется адекватнее.

Делаем вывод: первой серьезной проблемой литературоведения является определение границ собственно литературы и связанные с этим сложности. Если по отношению к классическому наследию эта проблема стоит менее

остро[3], то по отношению к современной культуре она совершенно очевидна.

[1] В последние десятилетия, правда, этот тезис постоянно оспаривается представителями постструктурализма (Р. Барт, Ж. Деррида, Ю. Кристева и др.). Эти исследователи ставят под сомнение само понятие «адекватной» интерпретации, считая, что единственная цель прочтения текста – игра с языком и удовольствие, получаемое от нее. Такая позиция едва ли может быть безоговорочно принята, так как при этом перечеркиваются все функции литературы, кроме игровой и эстетической.

[2] См.: Тодоров Цв. Понятие литературы // Семиотика. М., 1983.

[3] «Менее остро» не значит, что этой проблемы вовсе не существует. Скажем, в истории древней русской литературы студенты изучают жанры, которые с точки зрения сегодняшнего дня литературой не являются (жанр проповеди, поучения, многие страницы летописей и т. д.). Возникает вполне закономерный вопрос, не имеющий однозначного ответа: «А литература ли это и можно ли проводить литературоведческий анализ, например, "Поучения Владимира Мономаха"?»

Сильные и слабые стороны науки о литературе

Другой проблемной точкой литературоведения является то, что даже по отношению к бесспорно литературным текстам (например, к стихам поэтов XIX века) оно не имеет механизмов, способных убедительно и научно корректно доказать простую вещь: хороший это текст или плохой. Вооруженный современными методиками литературовед может провести блестящий анализ текста, рассмотреть его со всех сторон, но объективной методики оценки качества текста не существует. Великий немецкий философ И. Кант еще в конце XVIII века проницательно заметил: «Чтобы определить, прекрасно ли нечто или нет, мы соотносим представление не с объектом для познания посредством рассудка, а с субъектом и испытываемым им чувством удовольствия или неудовольствия посредством воображения (быть может, связанного с рассудком). Следовательно, суждение вкуса не есть познавательное суждение, тем самым оно не логическое, а эстетическое суждение, под которым понимают то суждение, определяющее основание которого может быть только субъективным»[1]. Другими словами, впечатление от текста («нравится – не нравится») и анализ текста – это совершенно разные вещи. О том же уже в конце XX века писал Ю. М. Лотман: «...науке не следует братья за решение ненаучных по своей природе или неправильно поставленных вопросов, а потребителю научных знаний, во избежание разочарования, не следует предъявлять к ней таких требований. Например, вопрос: «Почему мне нравится стихотворение Пушкина (Блока или Маяковского)?» – в таком виде не подлежит научному рассмотрению. Наука не призвана отвечать на все вопросы и связана определенной методикой»[2]. Собственно говоря, эти тезисы сегодня никем особенно и не оспариваются.

Тогда возникает вполне закономерный, на первый взгляд, вопрос: «А зачем вообще нужна наука о литературе, если она так беспомощна в оценках? Зачем нужны методики анализа, что они дают и не проще ли довериться непосредственному впечатлению?»

Эти сомнения часто приходится слышать из уст начинающих филологов, и они легко объяснимы. Ошибка подобного взгляда в том, что духовный мир человека понимается при этом статично и механистично. Предполагается, что у человека есть абсолютное чувство вкуса, не связанное с интеллектом. Это, конечно, наивно. Чем больше мы узнаем о литературе, тем больше видим в художественном тексте, тем глубже и адекватнее будет то самое «непосредственное» впечатление, которому так доверяют молодые люди. Интеллект и духовное знание не разделены непроходимой чертой, они влияют друг на друга, развивают друг друга. Чтобы «включилось» эстетическое чувство, необходимо быть готовым к восприятию текста. В противном случае диалог с текстом не состоится – нельзя восхититься глубиной собеседника, если вы не знаете языка, на котором он говорит. Поэтому, хотя суждение вкуса нельзя интеллектуально обосновать, оно оказывается тесно связанным с интеллектом. Настоящий специалист в

области литературы – это не просто знаток, но и тонкий ценитель, у него обостренное и живое чувство текста.

Литературоведение, таким образом, не является схоластической наукой, дающей лишь сумму знаний о литературе и предлагающей стандарты анализа. Задача литературоведения – помочь читателю лучше почувствовать смысловую глубину и эстетическую значимость художественного текста.

Итак, важнейшей целью науки о литературе является воспитание квалифицированного читателя, способного адекватно интерпретировать художественный текст. Те разделы литературоведения, которые **непосредственно связаны с интерпретацией текста**, называются **основными** литературоведческими дисциплинами. Обычно выделяют три таких раздела: история литературы, теория литературы и литературная критика.

[1] Кант И. Критика способности суждения // <http://www.philosophy.ru/library/kant/03/10.html>

[2] Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 20.

Основные литературоведческие дисциплины

1. История литературы решает несколько основных задач. Во-первых, она изучает связи литературы с жизненной реальностью. Скажем, когда мы говорим о том, какие социальные и философские проблемы вызвали к жизни «Горе от ума» А. С. Грибоедова или «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, мы оказываемся в лоне историко-литературного подхода. Во-вторых, история литературы выстраивает хронологию литературного процесса. Например, фундаментальная «История всемирной литературы» [1] – плод совместного труда многих выдающихся филологов – не просто описывает, как развивалась литература в разные эпохи в разных странах, но и предлагает сравнительные таблицы, позволяющие филологу наглядно увидеть общие и различные тенденции в мировых литературах разных эпох. В-третьих, история литературы исследует хронологию жизни и творчества отдельных авторов. Например, к историко-литературному типу изданий можно отнести выходящий сейчас (к настоящему моменту вышел пятый том) многотомный словарь «Русские писатели. 1800 – 1917», содержащий огромный фактический материал о жизни и творчестве большинства русских писателей XIX – начала XX веков.

Любое филологическое исследование так или иначе затрагивает сферу истории литературы.

2. Теория литературы призвана решать совершенно иные задачи. Важнейшим вопросом, определяющим сферу интересов теории литературы, является следующий: в чем особенности художественного текста, отличающие его от всех других текстов? Другими словами, теория литературы изучает законы построения и функционирования художественного текста. Теорию литературы интересует проблема возникновения художественной литературы, ее место среди других форм деятельности человека, а главное – внутренние законы, по которым живет художественное произведение. Изучение этих законов составляет сферу **поэтики** – основной части теории литературы. Различают **общую поэтику** (науку о наиболее общих законах построения текстов), **частные поэтики** (изучаются художественные особенности текстов автора или группы авторов, либо анализируются частные формы организации литературного произведения, например, стих), **историческую поэтику** (науку о происхождении и развитии отдельных форм и приемов словесного искусства). Кроме того, к сфере теории литературы порой не без основания относят **риторику** – науку о красноречии, хотя чаще (во всяком случае, в русской традиции) риторика рассматривается как самостоятельная дисциплина.

Конечно, никакой строгой границы между видами поэтик не существует, деление это довольно условно. Не существует строгой границы и между теорией и историей литературы. Например, если мы говорим: «Роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» писался в основном в 20-е годы

XIX века», – то в этой фразе «роман в стихах» явно относится к теории (так как мы говорим о жанре), а вторая часть фразы – к истории литературы.

В то же время отсутствие четких границ не означает, что этих границ вовсе не существует. Есть множество изданий и исследований, имеющих либо выраженную теоретическую направленность (например, теория жанров), либо историко-литературную (например, биографические словари). Разумеется, серьезный филолог должен быть в равной степени подготовлен и историко-литературно, и теоретически.

3. Литературная критика признается частью литературоведения далеко не всеми. Как уже говорилось, во многих традициях, прежде всего в англоязычной, слова «критика» и «наука о литературе» синонимичны, причем термин «критика» доминирует. С другой стороны, в Германии эти слова означают совершенно разное и отчасти противопоставлены друг другу. Там «критика» – это лишь оценочные статьи о современной литературе. В русской традиции «критика» и «литературоведение» также зачастую противопоставляются друг другу, хотя границы менее определены. Проблема в том, что «критик» и «литературовед» могут оказаться одним и тем же человеком, поэтому в России критика часто сливается с литературоведческим анализом, во всяком случае, опирается на него. В целом критика более публицистична, более ориентирована на злободневные темы; литературоведение, напротив, более академично, более сосредоточено на эстетических категориях. Как правило, литературоведение занимается текстами, уже завоевавшими признание, в то время как сфера критики – новейшая литература. Разумеется, не так уж важно, будем ли мы считать критику частью литературоведения или отдельной дисциплиной, хотя в реальности это сказывается на характере литературного образования. Скажем, в России филологи не только активно используют достижения критиков, но даже изучают специальный курс «История критики», тем самым признавая родство двух этих сфер. Более далекие сферы, связанные со словесной культурой, например, журналистика, фактически оказываются за пределами стандартов филологического образования.

И все-таки, повторимся, вопрос о месте литературной критики в структуре литературоведения (или, напротив, за ее пределами) отчасти носит схоластический характер, т. е. мы ведем спор ради спора. Важнее понимать, что пути подхода к литературным текстам могут сильно различаться, в этом нет ничего страшного. Эти подходы кардинально различаются и внутри «классического» литературоведения.

Итак, **основными дисциплинами** литературоведения можно считать **историю литературы, теорию литературы** и (с известными оговорками) **литературную критику**.

Вспомогательные дисциплины литературоведения

Вспомогательными дисциплинами литературоведения называются те, которые напрямую не направлены на интерпретацию текста, однако помогают в этом. В других случаях анализ проводится, но имеет прикладной характер (например, нужно разобраться с черновиками писателя).

Вспомогательными дисциплинами для филолога могут стать самые разные: математика (если мы решим провести статистический анализ элементов текста), история (без знания которой вообще невозможен историко-литературный анализ) и так далее.

По сложившейся методической традиции принято говорить о трех вспомогательных дисциплинах литературоведения, наиболее часто выделяемых в учебниках: библиографии, историографии, текстологии.

1. Библиография – наука об изданиях. Современное литературоведение без библиографии не только беспомощно, но и просто невысказимо. Любое исследование начинается с того, что изучается библиография – накопленный материал по данной проблеме. Кроме опытных библиографов, способных дать нужные консультации, современному филологу помогают многочисленные справочники, а также Интернет.

2. Историография. Студенты по неопытности порой путают ее с историей литературы, хотя это совершенно разные дисциплины.

Историография описывает не историю литературы, а историю изучения литературы (если мы говорим о литературоведческой историографии). В частных исследованиях историографическую часть иногда называют «история вопроса». Кроме того, историография занимается историей создания и публикаций того или иного текста. Серьезные историографические работы позволяют увидеть логику развития научной мысли, не говоря уже о том, что экономят время и силы исследователя.

3. Текстология – это общее название для всех дисциплин, исследующих текст в прикладных целях. Текстолог исследует формы и способы письма в разные эпохи; анализирует особенности почерка (это особенно актуально, если нужно определить авторство текста); сравнивает различные редакции текста, выбирая так называемый **канонический** вариант, т. е. тот, который потом будет признан основным для изданий и переизданий; проводит тщательную и всестороннюю экспертизу текста с целью установления авторства или с целью доказательства подделки. В последние годы текстологический анализ все ближе сходится с собственно литературоведческим, поэтому не удивительно, что текстология все чаще называется не вспомогательной, а основной литературоведческой дисциплиной. Очень высоко ценил текстологию наш замечательный филолог Д. С. Лихачев, немало сделавший для изменения статуса этой науки.

[1] История всемирной литературы: В 9 тт. Т. 1–8. М., 1983–1994.

Рекомендованная литература (к гл. I)

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 569–570.
2. Борев Ю. Б. Искусство интерпретации и оценки. М., 1981. С. 3–22, 28–38, 44–80.
3. Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Пospelова. М., 1976 (или другое издание). (Рекомендована первая глава – «Литературоведение как наука».)
4. Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учебное пособие/ Под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. М., 2006.
5. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 32–41.
6. Давыдова Т. Т., Пронин В. А. Теория литературы. М., 2003. С.12–20.
7. Домашнев А. И. и др. Интерпретация художественного текста. М., 1989. С. 7–27.
8. Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980. С. 22–31.
9. Николаев П. А. и др. История русского литературоведения. М., 1980. С. 11–20.
10. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М., 1996. С. 109–111.
11. Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов / автор-составитель Н. Д. Тamarченко. М., 1999. (Темы 1–2.)
12. Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика. М., 1989. С. 355–369.
13. Тюпа В. И. Художественность // Литературоведение. Литературное произведение / под ред. Л. В. Чернец. М., 2000. С. 167–173.
14. Федотов О. И. Основы теории литературы: в 2 частях. Ч. 1. М., 2003. С. 13–16.
15. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. С. 7–14, 63–64.

Глава II. Искусство и действительность

Проблемные точки эстетики

История возникновения и развития искусства на сегодняшний день изучена достаточно хорошо и особых загадок не представляет. Описаны многочисленные находки предметов первобытного искусства (наскальная живопись, первобытная скульптура и т. д.), более или менее представима история происхождения литературных жанров. Обобщая этот опыт, можно сказать, что эстетическое освоение действительности сопровождает все развитие человеческой цивилизации. Напрашивается вывод о том, что эстетизм, чувство прекрасного заложены в глубине человеческого сознания и развиваются вместе с интеллектом.

Проблемы, которые пока не может решить современная наука, сводятся к следующему.

Во-первых, не очень ясно, с какого момента люди стали воспринимать искусство как особую сферу деятельности, отличную от магии, религии или науки. Мы можем с достаточной степенью уверенности утверждать, что первобытное сознание таких границ не проводило, в то время как в эпоху античности они сознавались вполне отчетливо. Более тонкую хронологию выстроить трудно, существует много теорий, по-разному трактующих этот процесс.

Во-вторых, не очень понятен смысл эстетической деятельности. Ученые постоянно спорят о том, является ли красота свойством мира как такого или же это свойство исключительно человеческого познания. Проще говоря, останется ли **красивой** роза, если представить, что исчезнут люди? Ответ на этот вопрос пытались найти мыслители самых разных эпох, но дискуссии продолжаются по сей день. Источник красоты пытались найти то в сфере чистых (то есть не воплощенных в материальную форму) идей (Платон), то в гармонии форм (Аристотель), то в божественном промысле (Плотин, а вслед за ним мощная традиция эстетики богословия), то в свойствах человеческого познания (Кант, а вслед за ним огромная традиция неокантианства), то в особой универсальной «линии красоты» (Хогарт), то в синтезе природных и общественных черт (Маркс, Плеханов и традиция марксистской эстетики) и так далее. Вопрос этот и сегодня становится предметом дискуссий, и ясный ответ на него пока невозможен. Это один из так называемых «вечных» вопросов эстетики, который люди постоянно задают, но не могут однозначно ответить. Ясно, что в зависимости от ответа на этот вопрос мы вынуждены будем по-разному отвечать и на вопрос о причинах возникновения и смысле искусства.

В-третьих, не очень ясны перспективы развития искусства и причины его жизнестойкости. Действительно, зачем людям нужно искусство и почему оно сохраняется даже в эпоху рационального, научного мышления? Близкую смерть искусству предрекали во все времена (во всяком случае, начиная с античности). Так, древнегреческий философ Платон (V–IV вв. до н. э.)

рекомендовал из всех жанров искусства оставить лишь гимны богам и хвалу добродетели. Все остальное, включая Гомера, он предлагал изъять и забыть как ненужное обществу. К счастью, история не послушала этого совета. Много столетий спустя, в начале XIX века, великий немецкий философ Г. Гегель приговорил искусство по совершенно другим основаниям: он пытался доказать, что искусство обречено к отмиранию в эпоху логического мышления. Гегель был настолько уверен в своей правоте, что отказывался признать гениальность Бетховена – ведь гений музыки, по его мнению, уже не мог появиться в мире.

Однако сегодня нельзя не видеть, что Гегель тоже ошибался – искусство продолжает жить и развиваться.

Современные теории, предрекающие смерть искусству, как правило, связывают закат искусства с развитием технологий. Наиболее радикален был канадский эстетик М. Маклюэн, пытавшийся в 60-е – 70-е годы доказать, что развитие электронных технологий убьет любые формы искусства, кроме массовой культуры и рекламы. Литература, театр, классическая музыка, живопись – все это, по Маклюэну, обречено быстро исчезнуть[1].

Искусство, как мы сегодня видим, игнорировало и этот убийственный диагноз.

В чем же причина такой стойкости искусства, зачем оно нужно и почему оно является вечным спутником любой цивилизации?

Как уже отмечалось, в мировой науке предлагаются самые разные ответы на эти вопросы. Различных концепций искусства так много, и они так различаются между собой, что сложно свести их хоть в какую-то систему. Условно можно разделить эти концепции на две большие группы: утилитарные и неутилитарные.

Одни ученые считают, что искусство приносит какую-то практическую пользу, что феномен искусства можно объяснить исходя из практической жизни людей. Такие взгляды можно назвать утилитарными (от лат. *utilitas* – польза). Другие исследователи настаивают на том, что с позиций практической жизни мы никогда не поймем феномена искусства. Это вовсе не означает, что искусство не нужно – оно необходимо для каких-то иных целей, не имеющих прямого отношения к повседневной жизни.

Такое деление весьма условно, возможны и другие классификации.

Теперь несколько подробнее рассмотрим концепции той и другой группы.

[1] McLuhan M. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto, 1962; *War and Peace in the Global Village*. Toronto; N. Y., 1968; *Culture is Our Business*. N. Y., 1970. Наиболее принципиальна с точки зрения концепции «смерти искусства» книга «Галактика Гуттенберга» (1962).

Утилитарные теории искусства

Общим, как уже говорилось, будет то, что искусство признается **полезным для практической жизни**. Хотя во всем другом взгляды мыслителей могут радикально расходиться.

Например, древнегреческий философ Платон справедливо считается основателем мировой идеалистической философии. Высший мир, по Платону, – это мир божественных идей. Идеи вечны и постоянны, их нельзя уничтожить. Земной мир по отношению к вечному является лишь тенью. Казалось бы, искусство должно при этом цениться очень высоко, но у Платона все не так. Искусство, по его мнению, создает **копии земного мира**, причем копии эти приблизительные и неточные. От божественного **мира идей** искусство отстоит еще дальше, чем мир предметов. Поэтому искусство, как считал Платон, – это «тень от тени» по отношению к высшему миру. Единственная цель искусства – помощь в воспитании граждан. В идеальном государстве не должно быть никаких произведений искусства, содержащих намеки на страдание, боль, жалость. Искусство призвано лишь создавать образы героев и восхвалять богов. Такова общая схема учения Платона. В реальности, правда, философ сам отступал от этой схемы, и мировая эстетика многим обязана Платону. Но в целом его теория крайне утилитарна.

Теперь совершим гигантский скачок во времени и рассмотрим некоторые утилитарные теории более близких эпох.

Совершенно иных взглядов придерживался известный русский писатель и общественный деятель Н. Г. Чернышевский. В отличие от Платона, Чернышевский считал себя материалистом и высшей ценностью полагал саму живую жизнь. Прекрасна именно она, если соответствует нашим чаяниям. Когда перед нами картина живой жизни (скажем, мы стоим на морском берегу или любуемся красивой женщиной), нам не нужно искусство. Оно есть лишь напоминание о жизни, или, как пишет Чернышевский, **суррогат жизни**.

Нетрудно увидеть, что в области эстетики Чернышевский во многом использует схему Платона: искусство – копия жизни. Другое дело, что принципиальный для Платона мир божественных идей Чернышевским не принимается.

Ошибки подобных подходов с точки зрения современной науки очевидны: искусство признается вторичной копией, стремящейся к наиболее полному сходству с оригиналом (жизнью). Однако даже беглого взгляда на историю искусств достаточно, чтобы убедиться, что искусство никогда не стремилось копировать действительность. С древнейших эпох до новейшего времени искусство то ближе сходилось с реальностью, то вновь отдалялось от нее. Разумеется, искусство связано с действительностью, однако элементы жизнеподобия, которые часто используют художники, сами по себе еще ничего не значат. Реальность произведений искусства представляет собой особый мир, построенный по законам, которые за пределами эстетики не действуют. Никто не «копировал» ковры-самолеты, никогда в обычной

жизни мы не говорим стихами, ни один серьезный композитор не стремится воспроизвести реальные звуки (скажем, пение птиц) в качестве важнейшей цели своей музыки. Поэтому видеть в искусстве лишь «плохую копию» жизни – значит не понимать самих основ эстетической деятельности.

Более сложно решался вопрос о пользе искусства в марксистской эстетике (К. Маркс, Ф. Энгельс, Г. Плеханов и др.). В полном смысле слова это учение нельзя назвать утилитарным, т.к. вопрос о непосредственной пользе искусства теоретиками раннего марксизма даже не ставился. Грубо утилитарными были, скорее, выводы из марксизма. Тогда действительно искусство признавалось орудием классовой борьбы, целью его ставилось воспитание нового человека и т. д. Все это, по сути, возрождало дух эстетики Платона в новой исторической ситуации. Что же касается учения самого Маркса или близких ему концепций Энгельса и Плеханова, то там вопрос об искусстве поднимается иначе: оно признается формой общественного сознания, необходимо возникающей на определенном этапе развития общества. В основе развития человеческой цивилизации лежат экономические механизмы, а значит, и искусство в первооснове своей также обслуживает сферу материальных запросов человечества. Искусство помогает познать мир, что необходимо для развития (в основе – материального) человеческого общества. Наиболее последовательно такую точку зрения защищал в «Письмах без адреса» Г. В. Плеханов, а вот наиболее уязвимое место этой концепции почувствовал сам К. Маркс. В знаменитом «Введении» к работе «Из экономических рукописей 1857 – 1858 годов» он, прекрасно показав связь разных форм искусства с социально-экономическими условиями своего времени, заметил: «Однако трудность состоит не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом»[1].

Совершенно верно поставив вопрос, К. Маркс дает на него расплывчатый и подчеркнуто метафорический ответ. Античность называется им детством человечества, а очарование античной культуры сродни очарованию наивного ребенка для взрослого человека.

Все бы хорошо, но древние греки – не дети, и уж тем более Шекспир – не подросток (если своими словами продолжать логику марксовой метафоры). Дело как раз в том, что в шедеврах искусства есть какая-то тайна, которая не объясняется ни социально-историческими условиями, ни экономическими интересами. Судя по всему, в основе искусства лежат какие-то другие причины, и ответ надо искать в другой плоскости.

Совершенно другой вариант ответа в начале XX века предложил знаменитый австрийский врач З. Фрейд. Концепция Фрейда, которую мы также имеем право отнести к утилитарным, оказала огромное влияние на всю культуру XX века. Отголоски этой концепции ощущаются не только в философии и психологии, но и в самых разных видах искусства – от живописи Сальвадора Дали до кинотриллеров Голливуда.

Фрейд попытался перенести центр тяжести научных исследований из социально-исторической сферы в сферу психологическую. При этом многие вопросы находили неожиданное решение. Человек, по Фрейду, обречен постоянно переживать внутреннюю драму. С одной стороны, он свободный индивид, «Я», сознательный член общества, с другой – животное, подчиняющееся строгой иерархии животных инстинктов. Этот разрыв составляет вечную проблему человеческого существования. Поскольку многие существенные с точки зрения животного инстинкты (прежде всего связанные с сексуальными желаниями) человеческая цивилизация либо осудила, либо полностью запретила, человек обречен на конфликт с самим собой. Для того, чтобы этот конфликт не был особенно разрушительным, в процессе эволюции у человека выработался еще один психологический механизм. Фрейд назвал его «зоной стража» (другое фрейдовское название – «цензор»). Таким образом, психика человека имеет как бы три сферы:

Я (сознание) – цензор (страж) – Оно (бессознательное)

Если схема работает нормально, импульсы **Оно** гасятся стражем и сознание человека соответствует норме. Если же зона стража дает сбой, импульсы **Оно** в зашифрованном виде достигают зоны **Я**, тогда у человека начинаются проблемы. Ночные кошмары, навязчивые страхи, бредовые идеи – все это результаты одного процесса.

Для того, чтобы зона цензора работала надежней, необходимо, чтобы избыточная психическая энергия **Оно** находила себе социально приемлемый выход. Поэтому в человеческом обществе существует множество социальных институтов, обеспечивающих отведение **Оно** (спорт, политика и т. д.). Одним из таких институтов как раз и является искусство. Процесс отведения психической энергии Фрейд назвал **сублимацией**, а искусство, по его мнению, – один из каналов сублимации.

Если представить, что теория Фрейда верна, то становится понятно, зачем нужно искусство и почему оно неуничтожимо. Оно является мощным предохранителем, обеспечивающим нормальную работу психики.

Может показаться, что причины возникновения и цель искусства определены, теория Фрейда кажется строгой и логичной. Но это только на первый взгляд. На деле же она полна противоречий, и феномен искусства ею не разгадывается. Эстетическая концепция Фрейда уязвима в одном очень важном тезисе, на что немедленно обратили внимание крупнейшие специалисты в области философии и психологи (М. Вебер, Т. де Шарден, К. Юнг и др.). Она показывает, что искусство и деструктивные психические процессы, например, невроз или шизофрения, имеют один корень. Но при этом совершенно непонятно, чем же гениальный писатель отличается от больного человека. Тайна искусства так и остается тайной. Этого не скрывал и сам Фрейд. В статье «Достоевский и отцеубийство» он пишет весьма определенно: «К сожалению, перед проблемой писательского творчества психоанализ (такое название имеет метод Фрейда – А. Н.) должен сложить

оружие»[2]. В Достоевском Фрейд видит, скорее, невротика и грешника, а его писательский талант как бы выносится за скобки исследования. Но ведь Достоевский велик не своими «болезнями», а своим писательским дарованием. Получается, что самое главное в Достоевском пропускается. Не случайно один из учеников, а затем оппонентов Фрейда, К. Юнг, заметил, что вся эстетическая теория Фрейда доказывает лишь то, что писатель – тоже человек. Едва ли это вызывает какие-либо сомнения.

Итак, мы с вами рассмотрели несколько очень разных теорий искусства, объединенных тем, что ученые пытались ответить на вопрос: «Зачем нужно искусство в практической жизни людей и какова польза искусства?»

Однако теория искусств такой постановкой вопроса не ограничивается. Другие ученые считают, что на подобный вопрос нельзя ответить, потому что он неверно задан. По отношению к искусству такой вопрос вообще не имеет смысла, и смысл искусства надо видеть в совершенно иных измерениях. Такие концепции можно назвать неутилитарными.

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 12. С. 737.

[2] Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Вопросы литературы. 1990. № 9. С. 167.

Неутилитарные теории искусства

Среди неутилитарных теорий прежде всего выделяются многочисленные теологические концепции (от греч. *theos* – бог + *logos* – учение). Общей чертой всех теологических концепций, начиная во всяком случае от Платона (греческий философ III в. н. э.) до сегодняшнего дня, является то, что искусство представляет собой промысел Божий, это ступень на пути человека к божеству. Теологические концепции очень разнообразны, но основные аргументы теологов, как правило, одни и те же.

Во-первых, указывается на неисчерпаемость смысла гениальных произведений искусства. Они никогда не могут быть до конца поняты и оказываются вечно актуальными. Немецкий философ Ф. Шеллинг заметил, что сущность всякого искусства есть изображение абсолютного в особенном. Именно неисчерпаемость абсолюта (т. е. Божества) делает невозможным однозначное понимание произведения искусства. То же можно сказать и о «вечной молодости» подлинных шедевров искусства. В отличие от технических достижений, устаревающих по мере прогресса, достижения искусства мало подвластны времени. Этим указанием на абсолют теологи снимают вопрос, заданный, как мы помним, К. Марксом и не разрешимый с позиций исторического материализма.

Во-вторых, серьезным аргументом теологов является то, что сами художники и поэты часто субъективно чувствуют себя исполнителями высшей воли. «По существу, вся работа поэта сводится к исполнению, физическому исполнению духовного (не собственного) задания» – писала М. Цветаева[1]. Подобные признания мы найдем у большинства, если не у всех, гениально одаренных художников. Это хороший кредит теологам, поскольку самоощущение автора трудно поставить под сомнение. Не случайно, например, известный русский богослов А. Мень, обобщая целый ряд подобных высказываний, замечает: «В процессе творчества человек приобщается к мировому духовному бытию, и тут с необычайной силой проявляется его свободная сущность»[2].

В-третьих, сторонники теологического подхода часто обращают внимание на то, что логика творческого процесса скрыта от самого автора. Ни один поэт не может объяснить, почему он написал именно эти строки; ни один композитор не в состоянии логично разъяснить процесс создания своей музыки, и т. д. Автор знает лишь то, что он «нашел» нужные слова и звуки. Та же М. Цветаева заметила очень точно: «И не я из ста слов выбирала это первое, а она (вещь), на все сто эпитетов упирившая: **меня** не так зовут»[3].

Как относиться к подобным теориям и их аргументации? Думается, относиться к ним нужно с полным уважением, но в то же время следует ясно понимать, что в строго научном смысле эти теории уязвимы, а их аргументация достаточно зыбкая. И неисчерпаемость смысла, и непредсказуемость создания, и субъективные ощущения гениев можно объяснить совершенно другими причинами – психологическими, социально-историческими и т. д. Самое же главное заключается в том, что, признав во

всем неподвластный человеку промысел Божий, мы фактически теряем научное пространство, вступаем в область веры. А веру, как известно, нельзя ни доказать, ни опровергнуть. Если же мы говорим о науке «филология», то она требует другого языка и другой аргументации. По этому поводу вспоминается забавный ответ выдающегося филолога С. С. Аверинцева. Когда его спросили, верует ли он в Бога, он ответил: «Верую. Но зарплату я получаю не за это». Аргументы веры не могут быть корректными в науке, потому что обращены к другим сферам человеческого духа.

Кроме теологических, к неутилитарным теориям с полным основанием можно отнести различные концепции искусства как **игры**. Собственно говоря, об этом писал уже Платон, а сегодня едва ли есть хоть один филолог, отрицающий игровую природу искусства. Сейчас речь идет о тех концепциях, где игра признается важнейшей и едва ли не единственной причиной и функцией искусства.

Первым фундаментальную роль игры для понимания феномена искусства провозгласил знаменитый немецкий философ И. Кант. Единственная цель искусства, по Канту, – это чистое удовольствие, сопутствующее познанию. Другими словами, если ученый или ремесленник познают мир для каких-то целей (хотя бы потенциальных), то художник или поэт творят исключительно для удовольствия, подобно тому как дети играют в какие-либо «похожие на жизнь» игры не ради каких-то целей и выгод, а ради самой игры. В основе эстетики Канта лежит понятие так называемой «свободной красоты» – чистой красоты форм, которая ни о чем не говорит, которая свободна по отношению к морали, к общественным или иным проблемам человека. Таковы, например, орнаменты, приятная музыка и т. д. Именно эти формы искусства, по Канту, отражают его подлинную природу, в то время как «привходящая красота», как ее называет Кант (например, идеал человеческой красоты), уже является частичным отходом от подлинной сущности искусства, так как включает в себя не только игровые, но и практические элементы. Например, в понятии красоты человека уже заложены его осмысленные функции: социальные, биологические и пр. Кант здесь имеет в виду то, на чем будут настаивать ученые более позднего времени: идеал красоты человека чем-то обусловлен, следовательно, менее свободен. Поэтому, как считает Кант, нельзя говорить об идеале цветка (в нем есть красота, но нет цели), но можно говорить об идеале человека.

Подлинное же искусство, по Канту, лишено цели, оно представляет собой **игру форм**, поэтому, строго говоря, в системе Канта человеку в произведениях искусства вовсе не должно быть места. Человек может быть создателем, но не предметом изображения в искусстве. Сам Кант, правда, столь радикальных выводов не делал, но специалисты быстро уловили эту логику кантовой эстетики.

Кантовское определение искусства как свободной игры оказало огромное влияние на всю последующую эстетику. Сразу после Канта знаменитый поэт и мыслитель Ф. Шиллер развивает идею свободной игры, распространяя ее на всю духовную жизнь человека. Так возникает понятие, которое

принципиально важно для современности, – «играющий человек». В более поздних эстетических трактатах (Й. Хейзинга, Г. Гадамер и др.) игра понимается уже как важнейшее состояние мира, представляющая себя во всем (игра красок, игра звуков, игра света и тени и т. д.). Человек лишь «включается» в эту великую мировую игру.

Еще радикальнее теории уже упоминавшихся нами постструктуралистов (Р. Барт, Ж. Деррида, Ю. Кристева, отчасти М. Фуко и др.). В постструктурализме признается, что в мире вообще нет ничего, кроме тотальной игры всего со всем. Сущность искусства – это игра знаков, своеобразное «ауканье» контекстов. Другими словами, художественный текст не имеет никакого смысла, кроме свободной игры с другими художественными текстами. Так называемые «смыслы» всякий раз рождаются заново при новой интерпретации текста. В реальности же признание бесконечного множества смыслов приводит к уничтожению самого понятия «смысл». Задача интерпретации, по этой теории, – поиск **следов** («след» – важнейший термин этой методологии, введенный Ж. Деррида) иных текстов в исследуемом произведении.

Таковы в общих чертах основные линии теоретической мысли, затрагивающие специфику искусства. Как относиться к этим теориям, чему отдать предпочтение – это дело выбора каждого. Любая из этих теорий имеет свою систему аргументации, но может быть оспорена с позиций другой теории. Каждый филолог сам должен найти свой путь. Пока наша задача состоит лишь в том, чтобы указать возможные направления.

[1]Цветаева М. Соч.: В 2 тт. Т. 2. М., 1988. С. 390.

[2]Отец Александр (Мень). История религии. М., 1994. С. 22.

[3]Цветаева М. Там же. С. 398.

Функции искусства

Теперь перейдем к вопросу о **функциях искусства**. Если вы внимательно прочитали предыдущий раздел, то легко поймете, что ответ на этот вопрос тесно связан с общей концепцией искусства. В зависимости от того, как ученые понимают сущность эстетической деятельности, они по-разному ответят на вопрос о том, какие функции являются важнейшими. В то же время некоторые функции являются общепризнанными, мало кем оспариваются. Разница заключается главным образом в том, как будут расставлены акценты. О каких же функциях идет речь?

1. Во-первых, никем не оспаривается **эстетическая** функция. Искусство удовлетворяет эстетические потребности человека, воспитывает чувство прекрасного.

Желание творить и созерцать красоту заложено в человеке изначально. Откуда в человеке эта потребность и что за этим стоит – это уже другой вопрос. Но сам «инстинкт красоты» у человека несомненен. Даже маленькие дети проявляют «эстетическую заинтересованность», т. е. предпочитают красивые предметы некрасивым. Если мы искусственно блокируем удовлетворение эстетических потребностей, т. е. лишим человека возможности созерцать прекрасное, он будет испытывать колоссальные трудности. Психологи называют это «эстетическим голодом». Ребенок, с детства лишенный возможности соприкоснуться с красивыми вещами, получает тяжелое психическое поражение.

Инстинкт красоты, заложенный в человеке, столь силен, что проявляется даже у детей, у которых контакт с миром ограничен (например, у слепорожденных или даже у слепоглоухих детей). Хотя представление о красоте у таких детей деформировано, сама **способность восхищаться** красотой, способность получать эстетическое наслаждение проявляется в полной мере.

Таким образом, эстетическое чувство у человека не является лишь плодом воспитания и данью цивилизации. Это одно из фундаментальных свойств человеческой природы.

2. С эстетической функцией тесно связана другая – **игровая** функция. Искусство было и остается одной из важнейших форм **игрового** поведения человека. Выше уже говорилось, что многие научные школы склонны именно эту функцию считать основной. Оставляя сейчас в стороне вопрос о приоритетах, заметим, что желание играть, как и желание созерцать красоту, – одно из важнейших свойств человека. Более того, если эстетизм в полном смысле слова проявляется лишь в человеческой психике, то игра имеет более древние с точки зрения эволюции корни. Известный теоретик культуры Й. Хейзинга в связи с этим писал: «Игра старше культуры, ибо понятие культуры, как бы несовершенно его ни определяли, в любом случае предполагает человеческое сообщество, а животные вовсе не ждали появления человека, чтобы он научил их играть»[1].

3. Третьей несомненной функцией искусства является функция **этическая** (воспитательная). То, что искусство так или иначе связано с этикой, с моралью, с нравственным воспитанием, мало кем оспаривается. Другое дело, как понимать эту связь. Еще Аристотель указывал, что важнейшая цель высокого искусства – это **катарсис**, очищение человека путем аффекта. Сочувствуя трагической судьбе героев (или, что будет точнее, проецируя на себя их судьбу), мы испытываем очищающий эффект, становимся лучше и нравственнее.

Знаменитое учение о катарсисе и сегодня сохраняет свое значение с той лишь поправкой, что этическое воздействие произведений искусства имеет гораздо более сложную структуру. Выдающийся советский психолог Л. С. Выготский, подробно анализируя механизмы нравственного воздействия произведений искусства на человека, пришел к выводу, что в искусстве связка «аффект – поступок» выглядит совершенно иначе, чем в жизни. Если в жизни **полезен** поступок, то в искусстве – **аффект**. Выготский комментирует замечание З. Фрейда о том, что, когда испуганный человек боится и бежит, полезным является то, что он бежит, а не то, что он боится. В связи с этим Выготский замечает: «В искусстве как раз наоборот: полезным является сам по себе страх, сам по себе разряд человека, который создает возможность для правильного бегства или нападения»[2]. Развивая эту мысль, ученый приходит к выводу, что этические реакции, связанные с искусством, есть реакции «отсроченные по преимуществу», т. е. когда-то полученный аффект (скажем, нас потряс роман «Анна Каренина») через много лет может «очнуться» и в какой-либо жизненной ситуации повлиять на поступок. Таким образом, хотя непосредственную связь между аффектом и поступком порой трудно увидеть, воздействие произведения искусства не есть, как пишет Выготский, «холостой выстрел». Когда-нибудь эти аффекты скажутся, определив в решающий момент **нравственный выбор человека**.

4. Еще одной признанной функцией искусства является функция познавательная (гносеологическая). Искусство, несомненно, есть форма познания мира. Вопрос только в том, что это за познание, какой мир познается и как соотносить познание логическое и эстетическое. Вопрос этот, как уже отмечалось выше, является одним из «вечных» вопросов эстетики, и сейчас мы не будем вновь к нему возвращаться. Отметим лишь, что характерной ошибкой неопытных филологов является стремление видеть в логическом и эстетическом познании одно и то же, по-разному сказанное. Грубо говоря, художник или поэт хотят сказать что-то такое, что можно сказать и обычными словами, но так получается красивей. От этого наивного взгляда надо избавляться. По замечанию О. Уайльда, «скульптор думает мрамором», т. е. скульптура – это и есть воплощенная образная мысль. Если бы то, что «открыла» миру лирика Ахматовой, можно было бы сказать иначе, стихи Ахматовой были бы не нужны. Искусство – особая форма познания, легко нарушающая законы логики. Именно поэтому произведения искусства лишь с большой осторожностью могут быть использованы как аргументы познания логического. Например, плох будет тот историк, который будет

доверять текстам древней литературы настолько, что примет все факты за факты реальной истории. Ему придется долго искать на карте реку Каялу, на которой князь Игорь бился с половцами («Слово о полку Игореве»), потому что такая река вообще вряд ли существовала; ему будет очень странно, как княгиня Ольга смогла очаровать и влюбить в себя императора Константина («Повесть временных лет»), поскольку, если сверить факты, в этот момент она была семидесятилетней старухой. Едва ли Иван Царевич катался на сером волке, и уж совсем маловероятно, чтобы он женился на лягушке.

И в то же время все это не просто выдумки и ложь, но именно особая форма познания. Есть своя логика в том, что Игорь бился **именно** на реке Каяле, что Ольга **должна была** очаровать императора, а Иван Царевич столь тесно связан с животными.

Просто это **другая** логика – логика искусства. И чтобы понять ее, нам нужно правильно задавать вопросы. Не «Где протекала Каяла?», а «**Почему** она **Каяла?**» Не «**Сколько лет** было Ольге?», а «**Почему** она изображена именно так?» Не «Была ли на самом деле Царевна Лягушка?», а «Почему Ивану Царевичу доступен язык животных?» Стоит нам правильно задать вопросы, как произведения искусства начнут рассказывать нам очень многое и об истории, и о психологии, и вообще – о человеке в мире. Умение задавать правильные вопросы – одна из примет квалифицированного литературоведа.

5. Наконец, в последнее время все чаще называется еще одна функция искусства – **релаксирующая** (снятие напряжения). Современный человек испытывает колоссальные психологические перегрузки, связанные с убыстряющимся ритмом жизни и возрастающим потоком информации. Поэтому психологически он нуждается в «приятном отдыхе» с элементами эстетизма. Отсюда бурное развитие отвлекающих и развлекающих жанров искусства: популярная музыка, детективы, «мыльные оперы», эстетика быта и так далее. Бессмысленно искать в этих жанрах этическую и философскую глубину, ее там нет и быть не может. Но в то же время это искусство, хотя и не выходящее за границы своего времени.

Выделение релаксирующей функции может быть оспорено в том смысле, что фактически это вариация на тему функции эстетической. Еще Кант признавал легкую музыку и красиво накрытый стол «приятными искусствами», где эстетизм обнаруживает себя в чистом виде. Но в то же время разговор о релаксирующем воздействии искусства имеет смысл с точки зрения современной социокультурной ситуации и с точки зрения массовой психологии.

[1] Хейзинга Й. Homo ludens. М., 1992. С. 9.

[2] Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968. С. 316.

Проблема классификации видов искусства

Теперь последний вопрос этой темы – вопрос о **классификации видов искусств**.

То, что искусство представляет собой нечто цельное и противопоставлено другим видам деятельности человека (например, науке или трудовой деятельности), серьезных возражений не вызывает. Интуитивно мы чувствуем, что при всей несхожести, например, литературы и музыки в них есть что-то общее, что отличает их от научной книги (хотя внешне научная книга гораздо больше похожа на роман Толстого, чем на музыку Бетховена) и от пожарной сирены (хотя пожарная сирена представляет собой комбинацию звуков, как и музыка). Что лежит в основе родства столь несхожих искусств – проблема, которую мы обсуждали выше. Сейчас обратим внимание на то, что их различает.

Существует множество классификаций видов искусства, причем основания для классификаций различны. В этом смысле теории разных ученых не столько противоречат друг другу, сколько дополняют друг друга. Это легко будет понять, если мы представим себе, что нам нужно создать классификацию людей. Один выделит признак пола: мужчины и женщины. Другой – признак возраста: дети, взрослые, старики. Третий – расовую принадлежность, четвертый – социальный статус, и т. д. Мы видим, что одно не противоречит другому. То же самое и с классификацией искусств.

Первым серьезную классификацию предложил **Аристотель**. Он исходил из того, что искусство – специфическая форма подражания природе, и предлагал различать виды и жанры искусства исходя из ответов на три вопроса: **Чему**, **Чем** и **Как** подражают. Вопрос «Чему?» устанавливает связи искусства с жизнью. Например, трагедия, по Аристотелю, подражает лучшему, а комедия – худшему. Вопрос «Чем?» касается средств подражания. Литература подражает словом, музыка – звуком, живопись – красками. Вопрос «Как?» касается собственно законов жанров и видов, т. е. поэтики. Это и особенности сюжетов, и композиция, и речь.

Разные жанры могут совпадать в одном отношении и расходиться в другом. Приводя современный пример, можно сказать, что трагическое музыкальное произведение и литературная трагедия совпадают в ответе на вопрос «Чему?», но будут различаться в ответах на другие вопросы.

Классификация Аристотеля проста и понятна, она до сих пор сохраняет актуальность. Даже знаменитое выражение «**литература – это искусство слова**» отсылает нас к аристотелевской традиции.

Однако возможны и совершенно иные основания. Так, в конце XVIII века немецкий писатель и мыслитель **Г. Лессинг** предложил другой подход. В основу классификации Лессинга положен **пространственно-временной принцип**. Лессинг исходил из того, что искусство может «развертывать» себя либо в пространстве, либо во времени. Живопись, например, развертывается в пространстве, а во времени застывает (герои картины застывают в какой-то миг в каких-то позах). В то же время музыка не имеет

пространства, она разворачивается во времени (звук за звуком). Литература, по Лессингу, преимущественно временной вид искусства, события разворачиваются одно за другим.

Ученый тонко подметил, что речь не идет об абсолютных границах. Живопись может изображать движение времени, но лишь через пространство. Проще всего доказать это, если мы обратимся к современной живописи. Художник может, например, нарисовать портрет человека в двух временах: половину лица молодого человека, а половину его же, но старика. Точно так же и литература может изобразить пейзаж, но лишь благодаря времени. Писатель вынужден будет последовательно изображать фрагменты пейзажа, вспомним Пушкина:

*Под голубыми небесами (первый фрагмент)
Великолепными коврами (второй),
Блестя на солнце (третий), снег лежит (четвертый).*

Уже потом в читательском сознании эти фрагменты сольются в единую пространственную картину.

Лессинг не просто создал свою классификацию искусств, он первым обратил внимание на то, что художественное время и пространство – значимые элементы искусства. После Лессинга изучение времени-пространства текста стало одним из интереснейших направлений анализа.

В эпоху романтизма были предложены сразу несколько оригинальных классификаций, создатели которых пытались увидеть закономерности в способах художественного воздействия. Развивая эти традиции, современные исследователи нередко используют **оппозицию «изобразительные искусства – экспрессивные искусства»**.

Изобразительные искусства – те, в которых мир предстает предметно, зримо. Цель их – **изобразить** мир. Это сюжетная живопись, романы и повести, скульптура, пантомима.

Экспрессивные искусства – те, в которых акцент сделан на эмоциях, на выражении отношения к миру. Произведения экспрессивных искусств чаще всего трудно представить зрительно (за исключением танца, который целиком настроен на самовыражение, но имеет что-то от пантомимы). Таковы лирические стихи, музыка, абстрактная живопись, архитектура и т. д.

Наконец, оригинальную классификацию искусств предложил великий немецкий философ Г. Гегель. Заслуга Гегеля в том, что он ввел в классификацию принцип историчности. До Гегеля все виды искусства рассматривались в некоторой условной одновременности, как если бы они появились все сразу и существовали бы равноправно в любую эпоху. Но на деле все не так. Античность более тяготела к скульптуре, Возрождение – к живописи, романтизм – к литературе и музыке.

Гегель попытался объяснить движение искусства от одних форм к другим через соотношение природного и духовного. По Гегелю, наиболее древними искусствами являются те, в которых много природных форм (камень, дерево,

металл), но очень смутно проявлено логическое содержание. Такова архитектура. Затем наступает время гармонии природных форм и духа – это античная скульптура. Наиболее поздним искусством, по Гегелю, является литература, духовное содержание которой огромно, а от природных форм остаются лишь звуки (при декламировании) или черточки (при записи и чтении).

Существуют и другие классификации, с которыми можно ознакомиться в специальной литературе.

Рекомендованная литература (к гл. II)

- Борев Ю. Б. Эстетика: Учебник. М., 2002. (Глава «Искусство».)
- Волков И. Ф. Литература как вид художественного творчества. М., 1985. С. 7–48. (На обложке неверно значится «Ф. И. Волков».)
- Волков И. Ф. Теория литературы. М., 1995. С. 7–38, 76–85.
- Давыдова Т. Т., Пронин В. А. Теория литературы. М., 2003. (Глава 2. «Художественная литература как вид искусства».)
- Дмитриева Н. А. Литература и другие виды искусства // Краткая литературная энциклопедия: В 9 тт. Т. 4. М., 1967. С. 229–244.
- Кожин В. В. Виды искусства. М., 1963.
- Кожин В. В. Литература // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 186–188.
- Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэзии и поэзии. СПб., 1996.
- Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980. С. 69–80.
- Рунин Б. М. Литература // Краткая литературная энциклопедия: В 9 тт. Т. 4. М., 1967. С. 219–228.
- Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. С. 89–90.
- Хрестоматия по теории литературы / Составитель Л. Н. Осьмакова. М., 1982. С. 73–75, 77–80, 81–83, 115–121, 146–147.

Глава III. Художественный образ

Художественный образ как преображенная модель мира

Художественный образ – одна из основных и наиболее сложных категорий искусства. Строго говоря, именно художественная образность отличает искусство от всех других форм отражения и познания действительности: научного, прагматического (например, фотография на паспорт), религиозного и т. д. В этом смысле совершенно справедливо утверждение, что образ – сердце искусства, а само искусство – это способ мышления художественными образами. На сегодняшний день наукой накоплен огромный материал, так или иначе затрагивающий специфику и свойства художественного образа, но материал этот весьма разнороден, взгляды ученых порой противоречат друг другу, да и сам объем значений термина «образ» в разных странах неодинаков. Например, в англоязычных странах этому термину (*image*) не придается фундаментального значения, а различные смысловые оттенки, которые в России, Восточной Европе и отчасти в Германии придают многозначность термину «образ», в Англии и США называют другими терминами (символ, икон и т. д.). Все это, конечно, не способствует теоретической ясности и определенности.

И все-таки в чем-то главное большинство современных исследователей едины, что и позволяет филологам разных стран понимать друг друга без особых проблем. Наша с вами задача как раз и состоит в том, чтобы понять эти основы и увидеть проблемные точки, связанные с художественным образом.

В первом приближении можно воспользоваться метафорой волшебного зеркала, которое не просто отражает, но изменяет и преображает все, на что оно направлено. Этим зеркалом является искусство. Все, что попадает под его отражение, становится другим. Человек может окаменеть и изменить свой облик (скульптура), душевное волнение превращается в поток звуков (музыка), прекрасная женщина превращается в разноцветные неровные мазки (живопись). При этом получается не копия жизни (как, если помните, считали Платон, Чернышевский и другие эстетики), а какая-то другая форма жизни, связанная с реальностью, но с ней не совпадающая. Это и есть мир художественных образов. В этом мире образами является все: человек, цветок, облако, животное, солнце и луна. В этом мире смутно узнается реальность, но в то же время это не обычная жизнь, и ее нельзя мерить рамками обычной жизни. Стоит нам только допустить такую ошибку, как волшебное зеркало исчезает, и мы увидим лишь абсурдное сочетание кусочков реальности:

*Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне, –*

пишет В. Я. Брюсов. С точки зрения искусства здесь все нормально, с точки зрения жизни – абсурд.

В знаменитой сцене романа М. А. Шолохова «Тихий Дон», где все потерявший Григорий Мелехов хоронит любимую женщину – возможно, последнее, что давало ему силы жить, мы читаем: «В дымной мгле суховея вставало над яром солнце. Лучи его серебрили густую седину на непокрытой голове Григория, скользили по бледному и страшному в своей неподвижности лицу. Словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца».

Обратите внимание, как строится образ: это не просто черное солнце, оно ослепительно сияет на черном небе. Совершенно невозможная с точки зрения реальности картина – и в то же время она удивительно понятна и убедительна. В этом образе слилось все: и пейзаж, и смерть, и трагедия человека, у которого, как чуть ниже напишет Шолохов, жизнь стала черна, «как выжженная палами степь». И в этой черной выжженной жизни совершенно органично черное солнце, сияющее на черном небе.

На этом примере хорошо видна важная особенность художественного образа: при всей кажущейся нелогичности (с точки зрения жизнеподобия) он вовсе не случаен, в нем есть своя логика, без которой никакое художественное воздействие невозможно. В разных видах искусства эта логика проявляется по-разному, ее универсальные законы пока что мало изучены. Наука еще не знает ясных ответов на вопрос о том, каковы общие законы построения образа, например, в архитектуре, музыке и литературе и насколько «переводим» музыкальный образ в архитектурный или поэтический. По этому поводу ведется немало споров, проводится множество экспериментов, отчасти подтверждающих существование этого единого «фундамента», однако сколько-нибудь доказательная теория еще не сформулирована.

В то же время «неслучайность» элементов художественного образа совершенно очевидна. Очень выразительно написал об этом известный английский писатель Дж. Толкиен. Он заметил, что любой человек может придумать зеленое солнце. Это не так трудно. Трудно придумать мир, в котором оно будет смотреться естественно[1].

Здесь писатель затрагивает самую сердцевину художественного образа, его тайну. Разрушить жизнеподобие легко, трудно из этих элементов создать новую живую систему.

Итак, в волшебном зеркале искусства все становится образами, там рождается новая реальность, где действуют другие законы. В литературе ситуация осложняется еще и тем, что формально здесь нет даже намек на жизнеподобие: ведь мы читаем буквы, бесконечный ряд повторяющихся букв, не имеющих подобий в жизни. Как писал один из крупных специалистов по теории образа П. Палиевский, «в ней (в литературе – А. Н.) нет осязаемых поверхностей, красок или линий; образ здесь ничем не скован материально и замкнут в себе как чистая духовность»[2].

Действительно, в литературе мы ничего не видим, кроме палочек и точек, и ничего не слышим, если только речь не идет о стихах, предполагающих «проговаривание»[3]. Литературный образ рождается только во внутреннем представлении читателя, нет никаких внешних «подсказок». Все самое важное происходит при столкновении той модели мира, которая есть у читателя, с той, которая предложена автором.

Итак, в первом приближении мы можем назвать художественный образ особой **моделью мира**, всегда в чем-то не совпадающей с той, которая привычна читателю.

Здесь встает новый вопрос: а для чего нужно это несовпадение и как происходит понимание? Другими словами, что читатель **находит** в тексте и почему художественный образ может произвести столь сильное впечатление? Ответ на этот вопрос кроется в структуре художественного образа. Тот же П. Палиевский в другой работе показал, что «элементарной структурой» образа является взаимоотражение предметов и явлений друг в друге[4]. Эта мысль требует комментария. Дело в том, что все мы живем в некоем «правильном» мире, то есть в мире, упорядоченном известными нам законами и правилами. Однако эти законы и правила никогда не охватывают всего разнообразия связей предметов и явлений. Существуют миллионы и миллиарды иных связей, о которых мы часто даже не подозреваем. И художественный образ, открывая эти другие, не увиденные никем связи, приоткрывает нам двери в бесконечное таинство жизни.

Приведем пример. Есть у Пушкина не очень широко известное стихотворение «Приметы» (1829). Стихотворение очень простое, однако принцип «взаимоотражения» оно иллюстрирует очень наглядно:

*Я ехал к вам: живые сны
За мной вились толпой игривой,
И месяц с правой стороны
Сопровождал мой бег ретивый.*

*Я ехал прочь: иные сны...
Душе влюбленной грустно было;
И месяц с левой стороны
Сопровождал меня уныло.*

*Мечтанью вечному в тиши
Так предаемся мы, поэты;
Так суеверные приметы
Согласны с чувствами души.*

«Случайное» с точки зрения рационального сознания совпадение (по примете, месяц с правой стороны сулит удачную дорогу, а с левой – неприятности), оказавшись в неожиданном контексте, теряет свою случайность. В системе пушкинского стихотворения «суеверные приметы»

оказываются важнее всего остального, они находят подтверждение в «чувствах души». Важно, что фоном этого «взаимоотражения» пейзажа и состояния души служат сны – «живые» и «иные». Казалось бы, перед нами психологическая зарисовка, штрих к психологическому портрету молодого человека до и после свидания, но вдруг оказывается, что это частное событие небезразлично миру, каким-то образом связано со всем космосом. В этом стремлении сблизить далекие, на первый взгляд, явления и заключается сущность художественности. Другое дело, как и во имя чего происходит это сближение. У большого художника каждая деталь не случайна, сближение разнородных явлений оказывается оправданным всей логикой художественного произведения и хотя бы приблизительно понятным читателю. В противном случае перед нами будет бесконечная и бессмысленная языковая игра.

[1] Развернутое рассуждение Толкиена на эту тему см.: Толкиен Дж. Р. Р. О волшебной сказке // Приключения Тома Бомбадила и другие истории. СПб., 2000. С. 368.

[2] Палиевский П. В. Постановка проблемы стиля // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Т. 3, М., 1965. С. 9.

[3] На этом основании некоторые теоретики строили доказательство того, что поэтический и прозаический образы принципиально различны (См.: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 2002.). Такой подход понятен, однако едва ли корректен. Существует огромное число поэтических текстов, не предполагающих проговаривания, и прозаических текстов, фрагменты которых «проговариваются» до афоризмов. Не говоря уже о том, что встает проблема драматических произведений.

[4] См.: Палиевский П. В. Внутренняя структура образа // Теория литературы. Т. 1. М., 1962.

Проблема иерархии образов в структуре произведения
Образ как знак
Сильные и слабые стороны семиотического подхода

Итак, художественный образ – это неожиданная и преображенная модель мира. Далее встает вопрос об иерархии образов: другими словами, все ли образы произведения равноправны, а если нет, то каковы критерии этого неравноправия? Скажем, равноправны ли пейзажные образы «Евгения Онегина» и образ Татьяны Лариной? Ответ на этот вопрос весьма сложен и зависит от той или иной культурной традиции и взглядов исследователя. Многое будет зависеть от того, **что** мы считаем главным в искусстве, на **какую** литературу мы «настраиваем» теорию.

В советском литературоведении, «настроенном» в основном на русскую классику XIX века и на реалистическое направление литературы XX века, приоритет отдавался образу человека; все остальные образы (предметы обстановки, детали, пейзажи и т. д.) в конечном счете играли подчиненную роль. Большинство теоретиков (Л. И. Тимофеев, М. Б. Храпченко, И. Ф. Волков, А. К. Дремов и др.) считали именно так. Исторически это понятно, если под «литературой» мы будем понимать именно эту часть всемирного литературного наследия, однако в целом такой подход не выдерживает критики. Скажем, в поэзии Древнего Востока присутствие человека было минимальным, там доминировала природа, а в культурном авангарде на первый план выходили зачастую язык и вещь. Конечно, все это – результат человеческого восприятия и в какой-то степени метафоры душевных состояний, но не стоит этого абсолютизировать. Человек как персонаж, как характер далеко не всегда был центральной проблемой литературы и сегодня зачастую таковой не является. Поэтому вопрос о незыблемом приоритете образа человека над другими образами не имеет однозначного решения.

В свое время в советской традиции были предприняты достаточно робкие попытки лишить образ человека центрального места в образной структуре произведения. Так, А. И. Ефимов еще в 1959-м году предложил различать литературные и речевые образы, т. е. характеры людей и средства выразительности. Причем решающую роль исследователь отводил именно речевым образам. Статья А. И. Ефимова была встречена критически, и критика эта была отчасти обоснована, но для нас сейчас важнее, что автор попытался объединить две традиции: традицию, сложившуюся в советской теории и мощную мировую традицию, берущую начало в теориях авангарда. По этой традиции, центром образности является не человек, а язык.

Один из крупнейших филологов XX века Р. Якобсон видел в художественном образе «организованное насилие, произведенное над разговорным языком»[1]. В дальнейшем Р. Якобсон развил свою теорию, доказывая, что функция образности заложена в самом языке. Это так называемая «поэтическая функция языка». Ее сущность в том, что сообщение направлено на само себя, другими словами, важно не то, **что** сказано, а то, **как** сказано[2].

Эти идеи получили бурное развитие во второй половине XX века в связи с ростом авторитета науки **семиотики** – науки о знаковых системах.

В семиотике существуют два опорных понятия: **знак** и **система**. Каждый знак обретает смысл только в определенной системе. Например, слово живет только в системе родного языка, за его пределами оно теряет смысл. Звук звонка в одной системе означает начало занятий, а в другой – то, что кто-то пришел и надо открыть дверь. Чем сложнее система знаков, тем сложнее отношения между ее элементами. Человеческий язык представляет собой одну из сложных знаковых систем. Что же такое художественный образ с точки зрения семиотики? Обобщая различные определения, можно сказать, что **художественный образ есть знак, получивший дополнительное значение в данной системе знаков**.

Это достаточно непривычное определение можно прояснить простым примером. Проанализируем начало известного стихотворения И.Ф.Анненского:

*Падает снег,
Мутный, и белый, и долгий,
Падает снег,
Заметая дороги,
Засыпая могилы,
Падает снег...
Белые влажные звезды!
Я так люблю вас,
Тихие гости врагов.*

Если «включить» методiku семиотического анализа, то мы сразу увидим, что слова (знаки) узнаются в своем значении, но обретают дополнительные смыслы. Называя снежинки «влажными звездами» и «тихими гостями врагов», поэт пользуется известными нам словами, но значение их меняется, наращивается. В норме языка звезда не может быть влажной, но в то же время снежинка похожа на звезду. Именно поэтому сочетание «влажные звезды» необычно, но понятно. Это и есть то самое «организованное насилие» над языком, в результате которого рождается образ. Эмоциональный настрой создает и ремарка, предшествующая основному тексту: музыка отдаленной шарманки. В результате разрозненные фрагменты складываются в единую эмоционально-смысловую картину.

В свое время поэт и теоретик литературы В. Шершеневич написал статью с характерным названием: « $2 \times 2 = 5$ ». Такова, по его мнению, формула художественного образа. Если в языковой норме сумма значений выражения равна сумме значений знаков (скажем, «звезды светят» = «звезды» + «светят»), то значение выражения «влажные звезды» явно не совпадает с суммой «влажный» + «звезда». В норме такое сочетание просто абсурдно. Формула Шершеневича в каком-то смысле является эквивалентом семиотического определения художественного образа. С той лишь

поправкой, что корректнее было бы написать « $2 \times 2 > 4$ », не задавая строго определенной величины значения. Она должна быть явно больше нормы, но без четких границ.

Сильной стороной семиотического подхода является то, что разговор о художественном образе становится конкретным, филологически корректным. Сразу встают вопросы: благодаря чему наращивается значение? Каковы резервы системы? Что достигается в результате этого наращивания? Все это провоцирует тонкий анализ текста.

В некоторых случаях механизмы этого наращивания значения видны, что называется, невооруженным глазом. Проанализируем, например, фрагмент стихотворения русского рок-поэта А. Башлачева:

*Не позволяй душе лениться,
Луни чертовку сгоряча.
Душа обязана трудиться
На производстве кирпича.*

*Ликует люд в трамвае тесном.
Танцует трудовой народ.
Мороз и солнце – день чудесный
Для фрезеровочных работ.*

*В огне тревог и в дни ненастья
Гори, гори, моя звезда!
Звезда пленительного счастья –
Звезда Героя соцтруда!*

Мы без труда почувствуем сплошную иронию, злую издевку автора. Таким образом, каждая фраза не равна самой себе, она означает то, что написано, но сверх того еще и что-то такое, о чем в тексте ни слова. Все стихотворение, формально посвященное воспеванию социалистического труда, по сути, представляет собой пародию. За счет чего же рождается это иное значение?

В данном случае ответить на этот вопрос очень легко. Мы уже говорили, что художественный образ представляет собой неожиданную модель мира. Этого эффекта неожиданности проще всего добиться, разрушая привычные модели. Текст Башлачева как раз так и построен. «Ода труду» соткана из известных поэтических формул, имеющих совершенно другие смыслы: «Не позволяй душе лениться» – известные строки Н. Заболоцкого; «Мороз и солнце – день чудесный» – классические строки Пушкина; «Гори, гори, моя звезда!» – известный романс, и т. д. Стоит «вмонтировать» эти строки в контекст производственной темы, как начнется борьба смыслов, в целом же останется ощущение абсурдности текста – что в данном случае и нужно было автору.

Конечно, такие простые решения – это скорее исключение, чем правило. Обычно наращение значения происходит куда как менее очевидными путями, но тем интереснее задача филолога.

Таковы сильные стороны семиотического подхода к художественному образу. Однако у этого подхода есть и серьезные недостатки. Самым главным является то, что этот подход эффективен на уровне относительно простых знаков (слово, центральный образ небольшого стихотворения и т. д.). По отношению же к знакам с очень сложной организацией (например, образ Печорина, даже если мы согласимся трактовать его как знак) методика начинает пробуксовывать. Не случайно сторонники такой методики «центром литературы» считают поэзию, а прозаические произведения наиболее последовательные сторонники такого подхода (Л. Беригер и др.) вынуждены признать «отступлением» от законов словесного искусства[3].

Эта «боязнь» прозы неслучайна, поскольку именно крупные прозаические жанры (например, романы Толстого или Шолохова) наглядно демонстрируют ограниченность методики. В этих произведениях художественный образ не так тесно связан со словом и противится анализу по схеме «наращенного значения». Как правило, связь эта лучше ощутима в начале и особенно в конце фрагментов прозаического текста (например, в начале и в конце главы романа), в центре же она едва ощутима. Чтобы почувствовать это, достаточно прочесть уже упомянутую нами главу из романа Шолохова «Тихий Дон». Большая часть главы относительно нейтральна, но ближе к концу от этой стилевой нейтральности не остается и следа, происходит заметное сгущение речевой образности. Черное солнце – только один из примеров. Законы отношения речевого образа и сложного эпического образа романа пока еще изучены очень мало.

Теперь вернемся к вопросу об иерархии образов. Какие же образы являются «центром» образной структуры произведения? Проще всего было бы объявить такую постановку вопроса некорректной, а все образы признать равноправными. Это, однако, противоречит простому читательскому впечатлению. Тогда придется признать, что в «Евгении Онегине» образы, например, Ленского и малыша, играющего с жучкой, одинаково значимы. Или у Гоголя образ раскрытой на одной странице книги равноправен по отношению к образу Манилова. Здесь явно чувствуется, что есть центральные образы-характеры и именно они определяют образную структуру.

С другой стороны, если мы почитаем, например, стихи поэта древней Японии Ямабэ Акахито, то увидим совершенно другую картину:

*В этой бухте Вака,
Лишь нахлынет прилив,
Вмиг скрывается отмель, –
И тогда в камыши
Журавли улетают, крича...*

Мы не видим здесь ярких примет речевой образности, перед нами маленький рассказ, но это вовсе не рассказ о человеке. Конечно, вся картина увидена человеком, но в центре стихотворения совершенно иной образный ряд.

А возможны и произведения, в которой центр образной структуры имеет собственно языковые корни, это игра языка в чистом виде. С такой образностью мы встречаемся, например, у В. Хлебникова:

*Мы чаруемся и чураемся.
Там чаруясь, здесь чураясь,
То чурахарь, то чарахарь,
Здесь чуриль, там чариль.
Из чурыни взор чарыни.
Есть чуравель, есть чаравель...*

Таким образом, наиболее правильным ответом на вопрос об образной иерархии будет, очевидно, тот, что **никакого единого рецепта организации образной системы не существует**. Образные ряды в художественном произведении, как правило, **иерархически организованы, но принципы этой организации могут варьироваться. Важно лишь, чтобы принцип организации был выдержан до конца**. Невозможно создавать характер наподобие Андрея Болконского, «включив» иерархию Хлебникова. Получится так, что изысканная речевая образность «задушит» характер героя.

[1] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Прага, 1921. С. 10.

[2] Подробнее см.: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

[3] В России подобные тенденции были очень сильны в 1910 – 1920-е годы. Их отголоски слышны даже у такого выдающегося филолога, каким был академик В. М. Жирмунский. См.: Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 104–105.

Свойства художественного образа

Следующий важный вопрос, касающийся понимания сущности художественного образа, – вопрос о **его свойствах**. Художественный образ характеризуется множеством свойств. Это и особенности пространственно-временной организации, и различные варианты языкового оформления, и свойство валентности (т. е. способности вступать в контакт с иными знаками), и т. д. Мы еще будем говорить об этом в разделе «Композиция», сейчас обратим внимание лишь на самые фундаментальные свойства художественного образа как особого знака.

Самым важным, фундаментальным свойством художественного образа является его внутренняя противоречивость, **парадоксальность**. Л. С. Выготский не случайно замечал, что подлинное произведение искусства построено на принципе **невозможности**. Принцип парадокса заложен в самой структуре художественного образа (вспомним формулу В. Шершеневича: $2 \times 2 = 5$). Какой бы сложности образ мы ни рассматривали (от уровня слова до сложных образований типа «образ России»), мы везде увидим эту важнейшую особенность. Проще всего отметить ее в поэтических словесных образах, где парадоксальность видна невооруженным глазом. Вспомним, например, концовку стихотворения А. Блока «Осень поздняя...» (иногда в обиходе его называют «Русалка»). Стихотворение об умирающей русалке заканчивается совершенно невероятным образным рядом:

*Бездыханный покой очарован,
Несказанная боль улеглась.
И над миром, холодом скован,
Пролился звонко-синий час.*

Этот удивительный льющийся звонко-синий час Блока, который у одних вызывает восхищение, у других – недоумение и даже издевку, как раз и является живым воплощением **принципа невозможности**. Блоку удалось сказать что-то очень важное о тайне жизни и смерти ценой нарушения всех привычных границ значений и сочетаний слов.

В наиболее радикальном виде принцип парадокса реализуется в стилистической поэтической фигуре **оксюморон**. Оксюморон – это прямое столкновение взаимоисключающих понятий, в результате которого рождаются новые смыслы. Таковы, например, названия знаменитой пьесы Л. Н. Толстого «Живой труп» или романа Ю. Бондарева «Горячий снег». К оксюморону тяготеет название поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души», и т. д. Во многих случаях оксюморонность мышления того или иного писателя столь сильна, что становится характерной чертой его стиля. Например, огромное число оксюморонных образов мы находим у Блока, а Анну Ахматову один из критиков (Б. Эйхенбаум) и вовсе назвал «воплощенным оксюморonom»: «Героиня Ахматовой, объединяющая собой всю цепь событий, сцен и ощущений, есть воплощенный "оксюморон"»[1].

Итак, поэтическое слово наиболее чувствительно к свойству парадоксальности. Однако оно проявляется и на всех других уровнях организации образной системы. Принцип парадокса может обнаружить себя, например, в игре грамматических форм. Таково знаменитое стихотворение А. С. Пушкина «Я вас любил...». Здесь нет изысканной словесной образности. Гипнотическая сила пушкинских строк заключается, в частности, в парадоксальном несовпадении форм времени, когда **живое** чувство выражено глаголами прошедшего времени. Потенциальные возможности этой **грамматической образности** в свое время прекрасно показал Р. О. Якобсон[2].

Принцип парадокса ощущается и на уровне образов-характеров. Прекрасный пример тому – Отелло, который, будучи (в трагедии Шекспира) несколько не ревнивым, а беспомощно-доверчивым, стал восприниматься едва ли не символом ревнивца. Об этом и других парадоксах известных образов-характеров в свое время прекрасно написал в «Психологии искусства» Л. С. Выготский. К данной книге мы и отсылаем заинтересованных читателей.

Таким образом, парадоксальность является неотъемлемой частью художественности. Совершенно бессмысленно упрекать поэта в нелогичности, в нарушении принципа жизнеподобия. Делать это – значит не понимать самих основ художественного мышления. Другой вопрос, как и зачем реализован этот принцип. Порой за вычурностью и подчеркнутой оксюморонностью ничего не стоит, это просто лукавый прием, стремление создать видимость глубины на ровном месте. Но логика искусства не несет ответственности за неудачи бездарных экспериментаторов.

Кроме принципа парадоксальности, принято говорить еще о нескольких свойствах художественного образа, условно называемых «единствами». Целостность образа достигается тем, что в нем гармонизируется группа парадоксальных единств.

1. Единство общего и конкретного[3]. Такое понимание восходит к «эстетике» Г. Гегеля, который понимал художественный образ как воплощение общей идеи в индивидуальном. Проще говоря, художник не мыслит абстракциями, его образы конкретны (например, знаменитая «Джоконда» Леонардо да Винчи), но в этой конкретности он стремится угадать что-то общезначимое. В литературе это проще всего проиллюстрировать многозначностью местоимения «Я» в поэзии. Поэт пишет о себе, но всегда не только о себе, иначе бы читатели не находили в его стихах близких себе дум и настроений. Т. И. Сильман справедливо заметила, что в любовной лирике, например, местоимение «ты» встречается гораздо чаще имени реально адресата[4]. (вспомним хотя бы «Я помню чудное мгновенье» А. С. Пушкина). Происходит это потому, что местоимение обладает как раз единством общего и конкретного. Каждый читатель, читая «Я» и «Ты», ассоциативно переносит ситуацию на свою жизнь. Реальное имя возлюбленной поэта сделало бы образ избыточно конкретным, что мешало бы воздействию.

С единством общего и конкретного тесно связана проблема **типического** в литературе. Под типическим обычно понимают отражение в индивидуальном наиболее значимых черт общего. Исторически в филологии интерес к типическому обострился после фундаментальных работ французского исследователя XIX века И. Тэна, стремившегося в любом произведении увидеть приметы нации, социально-психологической среды (моральной температуры общества – в терминологии Тэна) и особенностей культуры эпохи. Один из русских приверженцев идей Тэна, А. А. Шахов, в связи с этим писал: «Мирозозерцание данного периода воплощается в известные общественные типы, господствующие и преобладающие в обществе в этот период. Задача поэта – воспроизвести эти типы в своем произведении; задача историка литературы – указать на связь этих типов с их породившею историческою обстановкою...»[5]. Ясно, что при таком понимании задач науки типическому отводилась решающая роль. Категория типического обрела особое значение в эпоху реализма и сыграла заметную роль в методологии советского литературоведения. Идеология этого периода науки строилась на том, что реализм – высшее достижение мировой культуры. Сущность же реализма понималась в духе известного определения Ф. Энгельса, данного им в письме М. Гаркнесс: «<...> правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах»[6]. Разумеется, при таких исходных предпосылках роль категории типического в научном аппарате советской эпохи была огромна.

В то же время следует признать, что термин «типическое» имеет довольно свободное значение и в разные годы употреблялся в разных смыслах. На первый план выступали то социально-классовые характеристики (например, типы помещиков у Гоголя), то национальные (Татьяна Ларина как тип русской женщины), то нравственно-эстетические (Мастер в романе М. Булгакова как тип художника).

С одной стороны, в связи с этим можно говорить о разных основаниях типизации, с другой – о том, что сам термин «литературный тип» не имеет универсального значения. Этот термин действительно работает во многих художественных системах писателей-реалистов, например, Н. В. Гоголя, однако в последние годы интерес к литературным типам находится на периферии науки о литературе. Возможно, здесь сыграло роль и то обстоятельство, что термин «типическое», часто употребляемый неточно и некорректно, отчасти скомпрометировал себя. Например, даже у серьезных теоретиков нет единства мнений по вопросу о том, какая ступень является эстетически более высокой: тип или характер? Одни считают, что литературный тип – высшее проявление характера[7], другие полагают, что характер – высшее проявление типического[8]. В ряде случаев эти термины понимаются и вовсе как антонимы[9].

В целом же отношение современной науки к проблеме типического достаточно осторожное. Один из наиболее авторитетных современных русских теоретиков литературы В. Е. Хализев не случайно напоминает:

«Художественная словесность способна постигать реальность и в тех случаях, когда она не имеет дела с характерами и типами»[10].

В то же время хочется предостеречь от излишнего скептицизма. Понятие типического и анализ литературных типов вполне корректны, а по отношению к некоторым авторам необходимы. Скажем, понять Гоголя или Салтыкова-Щедрина без категории типического невозможно. Другое дело, что анализ литературных типов – лишь один из вариантов прочтения художественного текста, иногда корректный, а иногда нет.

2. Единство эмоционального и рационального (чувства и разума). То, что художественный образ рожден и чувством, и разумом, кажется достаточно понятным. Однако в ряде случаев может показаться, что рациональная, разумная составляющая художественного образа практически не выявляется, что в произведении искусства (например, в музыке и поэзии) безраздельно господствует чувство. Этот несколько наивный взгляд характерен для молодых филологов.

В реальности же рациональная составляющая заложена в **знаковой** природе искусства. Вспомним, что художественный образ – это особый знак, обретающий добавочное значение для данной системы. А если так, то любой художник работает со знаковой системой, которая изначально является продуктом рациональной деятельности.

Поэт пользуется словами, но ведь слова – это уже результат разумного отношения к миру. Марина Цветаева как-то заметила, что вечная проблема поэта заключается в том, что он вынужден словами, то есть смыслами, изображать стон. Это очень точное замечание, и оно хорошо демонстрирует сложность и внутреннее напряжение отношений чувства и разума в художественном образе.

Другое дело, что в разные эпохи в разных традициях акценты могли смещаться то в одну, то в другую сторону. Скажем, эстетика классицизма требовала, чтобы художественный образ прямо согласовался с разумом. К. А. Гельвеций писал в своем знаменитом трактате «О человеке»: «Фальшивый сам по себе образ не будет мне нравиться. Если художник нарисует на морской глади цветник из роз, то это сочетание двух не связанных в природе образов будет мне неприятно. Мое воображение не представляет себе, на чем держатся корни этих роз; я не понимаю, какая сила поддерживает их стебель»[11].

Нам легко представить, сколь невинно было то нарушение, которое Гельвеций считал уже недопустимым. Что такое «розы на море» по сравнению с работами позднего Пикассо или с «Предчувствием гражданской войны» С. Дали!

Это означает как раз то, что сместились акценты в оппозиции «разум – чувство», требования к ratio стали менее жесткими, но сама эта оппозиция сохраняется в любом искусстве.

3. Единство субъективного и объективного. Сложности с пониманием этого свойства образа обычно связаны с тем, что начинающий филолог довольно смутно представляет себе принцип субъектно-объектных

отношений, для него это абстракция. На деле же все гораздо проще. Субъектно-объектные отношения включаются тогда, когда кто-то делает что-то. Например, человек рубит дрова. Человек (кто-то) в данном случае будет субъектом действия, дрова (что-то) – объектом его действий. Объектом может быть и другой человек, важно, чтобы на него было направлено действие. Скажем, в связке «учитель-ученик» учитель будет субъектом (он учит), а ученик – объектом обучения (его учат).

Если мы говорим о художественном произведении, то оно является специфической формой отражения мира. Значит, субъектом будет тот, кто отражает (автор), объектом – то, на что направлен взгляд автора (фрагмент мира). Если, например, художник рисует портрет женщины, то он окажется субъектом творческого отражения, а его модель – объектом.

В реальности субъектно-объектные отношения носят гораздо более сложный характер, но сейчас нас интересует сам принцип. Итак, если мы говорим о единстве **субъективного и объективного**, мы имеем в виду, что в художественном образе запечатлены, с одной стороны, черты **автора**, с другой – черты **реального (объективного) мира**. Проще всего проиллюстрировать это следующим примером. Если, скажем, мы попросим нескольких художников нарисовать портрет одного и того же человека, то на всех этих портретах модель будет узнаваема (проявился объект), но у каждого художника будет свой портрет (проявился субъект).

Таким образом, любое художественное произведение, с одной стороны, принадлежит автору и хранит черты его личности, с другой – как бы ему и не принадлежит, сохраняя черты независимого от автора объективного мира.

В высокохудожественных образах все эти противоречия гармонизированы, образ кажется органичным и существующим как бы сам по себе. Возникает характерная иллюзия, что Гамлета или Андрея Болконского никто и не «придумывал», они родились сами. У менее талантливых художников гармония образа может нарушиться, и тогда «швы» единств станут заметны невооруженным глазом. Например, в откровенно подражательных стихах мы сразу чувствуем нежелательное присутствие «иного субъекта», то есть в образах не хватает субъективной самодостаточности. Проще говоря, автору **нечего** сказать, его мир вторичен. Если художественный текст слишком рационален, он кажется сухим и неинтересным, если слишком эмоционален – покажется наивным и сентиментальным.

Как любил повторять Гегель, народы боготворят **меру**, и именно чувство меры отличает подлинного мастера.

[1] Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа // <http://www.akhmatova.org/articles/eikhenbaum.htm>

[2] См. главу вторую («Поэзия без образов») статьи Р. Якобсона «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» (Семиотика, М., 1983. С. 469–472).

[3] Безусловность этого единства в свое время попытался оспорить М. Б. Храпченко, однако в целом сомнения этого авторитетного филолога

ситуации не изменили. См.: Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. М., 1982. С. 10–30.

[4] Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 37–38.

[5] Шахов А. А. Гете и его время. СПб., 1891. С. 6.

[6] Маркс К., Энгельс Ф. Соч.Т. 37. С. 35.

[7] См. напр.: Поспелов Г. Н. Искусство и эстетика. М., 1984. С. 81–82.

[8]См. напр.: Федотов О. И. Основы теории литературы. Ч. 1. М., 2003. С. 107.

[9] Подробнее см.: Теоретическая поэтика: понятия и определения.

Хрестоматия для студентов филологических факультетов / автор-составитель Н. Д. Тамарченко. М., 1999. Тема 19.

[10] Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. С. 39.

[11] Гельвеций К. А. Соч.: В 2-х тт. Т. 2. М., 1974. С. 404.

Виды художественных образов

Художественные образы можно классифицировать по различным основаниям, поэтому различные классификации не противоречат друг другу, а дополняют одна другую.

Одно из наиболее принятых сегодня оснований для классификации – это степень сложности знака. Мы уже говорили, что художественный образ часто трактуют как особый знак, тогда можно говорить о том, что одни образы непосредственно совпадают со словесными знаками или их простейшими сочетаниями, другие построены из множества «элементарных» знаков (в литературе – из слов).

Классификация образов при этом будет выглядеть примерно так:

1. Элементарный уровень (словесная образность). Здесь мы рассматриваем различные виды наращения значения значений, стилистические фигуры, тропы. Этот уровень будет подробно рассмотрен в теме «Язык художественного произведения».

2. Образы-детали. Более сложный уровень с точки зрения формальной организации. Образ-деталь, как правило, строится из множества словесных образов и является более ощутимым звеном при анализе образов более высокого порядка. Например, плюшкинская куча как образ-деталь характеризует Плюшкина отчетливее, чем отдельные словесные образы.

3. Пейзаж, натюрморт, интерьер. Эти образы, как правило, имеют еще более сложное строение: и словесные образы, и образы-детали органично входят в их структуру. В ряде случаев эти образы не носят самостоятельного характера, являясь частью образа человека (вспомним, как создает свои типы Гоголь – интерьеры и пейзажи всякий раз меняются, фактически становясь средствами создания характера). В других ситуациях эти образы могут быть совершенно самостоятельными. Если по отношению к пейзажу или интерьеру этот тезис особых комментариев не требует (скажем, пейзажная лирика хорошо представима), то самостоятельность натюрморта обычно ассоциируется с живописью, а не с литературой. Однако и в литературе мы порой встречаемся с самостоятельным натюрмортом. Таково, например, стихотворение Г. Иванова «Ваза с фруктами»:

*Тяжелый виноград, и яблоки, и сливы –
Их очертания отчетливо нежны –
Все оттушеваны старательно отливывы.
Все жилки тонкие под кожицей видны.*

*Над грушами лежит разрезанная дыня,
Гранаты смуглые сгрудились перед ней;
Огромный ананас кичливо посредине
Венчает вазу всю короною своей...*

4. Образ человека. Образ человека становится по-настоящему сложной знаковой системой лишь в том случае, когда он становится центром произведения. Само по себе упоминание о человеке еще не делает его центром. Чтобы почувствовать это, сравним три образа древней восточной поэзии. Поэзия Востока очень интересна тем, что позволяет зримо увидеть, как с течением времени усиливается присутствие образа человека в художественном произведении. Абстрагируясь от хронологии, сравним строки, где отразилась более древняя традиция, с теми, где уже чувствуется смещение центра в сторону человека.

Вот прекрасные строки китайского поэта XII века Синь Ци-цзы:

*На каждой ветке яркий свет луны...
Сороки потревоженный полет
И ветра вздох. И в мире тишины
Цикада-полуночица поет.*

Человек уже «отразился» в этом пейзаже, но самого его еще нет.

А вот в стихах вьетнамского поэта XI – XII веков Кхонга Ло присутствие человека гораздо отчетливей:

*Весь день утешаюсь в хижине горной.
Отрада моя проста.
Порой с вершины скалы одинокой
Протяжный крик издаю.
И леденеет от этого крика
Великих небес пустота.*

Здесь человек уже не растворен в природе, он – значимый участник всемирной драмы.

В поэзии Нового времени, несмотря на традиционный для Востока аромат природных образов, центр внимания уже смещен на человека. Знаменитый японский поэт XVII века Кикаку пишет:

*Мошек легкий рай
Вверх летит – воздушный мост
Для моей мечты.*

Если же мы посмотрим, как строятся образы, например, у М. Ю. Лермонтова, то здесь все уже подчинено человеку и фактически является лишь метафорическим выражением его чувств и мыслей.

В прозаических произведениях образ человека принято называть персонажем или литературным героем. В теории литературы нет четких границ, разделяющих эти два термина. Как правило, признается, что литературный герой является центральным образом произведения, в то время как термин «персонаж» более универсален: это любой рассказчик или тот,

кто действует в рассказе. В современной теории «персонаж» оказывается тесно связанным с развертыванием повествования, это скорее функция, чем характер. Такова, например, классификация персонажей, предложенная известным польским теоретиком Е. Фарыно. Герой, напротив, предполагает анализ характера. Различные точки зрения и определения «литературного героя» и «персонажа» хорошо представлены в книге «Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия для студентов филологических факультетов» / Автор и составитель Н. Д. Тмарченко. М., 1999, Тема 19. К этому пособию мы и отсылаем.

5. Уровень образных гиперсистем. Здесь речь идет об очень сложных образных системах, как правило, выходящих за пределы одного произведения. Таковы, например, образы Москвы в художественном мире Цветаевой, образ России в творчестве Блока и так далее. Мы можем говорить о Петербурге Достоевского, и разговор этот в равной степени коснется городских пейзажей, интерьерных зарисовок и характеров героев, отношений между ними. Наиболее сложной образной гиперсистемой является **образ мира** у того или иного автора, складывающийся из взаимодействия всех образов всех произведений.

Такова классификация образов с позиции сложности знаковых систем. Возможны, однако, и другие основания для классификации. Например, можно классифицировать образы с позиции **родовой специфики** литературы. Тогда можно говорить о **лирических, эпических и драматических** образах и описывать особенности каждого из них.

Корректен и **стилевой** подход к проблеме классификации образов. В этом случае мы можем говорить о **реалистических, романтических, сюрреалистических** и т.п. образах. Каждый из этих образов представляет свою систему со своими законами.

Возможны и иные основания для классификации.

Рекомендованная литература (к гл. III)

- Волков И. Ф. Теория литературы. М., 1995. С. 68–76.
- Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979.
- Грехнев В. А. Словесный образ и литературное произведение. Нижний Новгород, 1997.
- Кожин В. В. Слово как форма образа // Слово и образ. М., 1964.
- Кожин В. В. Типическое // Краткая литературная энциклопедия: В 9 тт. Т. 7. М., 1972. С. 508–511.
- Кожин В. В. Типическое // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 440–441.
- Кормилов С. И. Образ художественный // Современный словарь-справочник по литературе. М., 1999. С. 372–332.
- Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980. С. 69–82.
- Масловский В. И. Литературный герой // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 195.
- Палиевский П. В. Внутренняя структура образа // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 1. М., 1962.
- Роднянская И. Б., Кожин В. В. Образ художественный // Краткая литературная энциклопедия: В 9 тт. Т. 5. М., 1968. С. 363–369.
- Степанов Ю. С. В мире семиотики // Семиотика. М., 1983. (Особенно §§ 7–8.)
- Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия для студентов филологических факультетов / автор-составитель Н. Д. Тмарченко. М., 1999. Темы 3, 4, 19.
- Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1963. (Глава 1 – «Образность».)
- Федотов О. И. Основы теории литературы. Ч. 1. М., 2003. (Глава 7.)
- Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. С. 35–40, 90–100.
- Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. М., 1982. С. 9–105.
- Эпштейн М. Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 252–258.
- Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. (Особенно С. 197–203.)

Глава IV. Тема и идея художественного произведения

Общее понятие о теме литературного произведения

Понятие темы, как, впрочем, и многих других терминов литературоведения, включает в себе парадокс: интуитивно человек, даже далекий от филологии, понимает, о чем идет речь; но как только мы пытаемся определить это понятие, закрепить за ним какую-то более или менее строгую систему значений, то оказываемся перед очень сложной проблемой.

Связано это с тем, что тема – понятие многоаспектное. В буквальном переводе «тема» – это то, что положено в основание, что является опорой произведения. Но в этом-то и заключается сложность. Попробуйте однозначно ответить на вопрос: «А что же является основой литературного произведения?» Стоит задать такой вопрос, как станет ясно, почему термин «тема» противится четким дефинициям. Для кого-то самым главным является жизненный материал – то, **что изображается**. В этом смысле можно говорить, например, о теме войны, о теме семейных отношений, о любовных приключениях, о сражениях с инопланетянами и т. д. И всякий раз при этом мы будем выходить на уровень темы.

Но можно сказать, что самым главным в произведении является то, какие важнейшие проблемы человеческого существования автор ставит и решает. Например, борьба добра и зла, становление личности, одиночество человека и так до бесконечности. И это тоже будет темой.

Возможны и другие ответы. Например, можно сказать, что самым главным в произведении является язык. Именно язык, слова и являют собой важнейшую тему произведения. Этот тезис обычно вызывает у студентов большие трудности для понимания. Ведь крайне редко то или иное произведение написано непосредственно о словах. Бывает, конечно, и такое, достаточно, вспомнить, например, хрестоматийно известное стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Русский язык» или – с совершенно другими акцентами – стихотворение В. Хлебникова «Перевертень», в основе которого – чистая языковая игра, когда строка читается одинаково слева направо и справа налево:

*Кони, топот, инок,
Но не речь, а черен он.
Идем, молод, долом меди.
Чин зван мечем навзничь.
Голод, чем меч долог?*

В этом случае языковая составляющая темы явно доминирует, и если спросить читателя, о чем это стихотворение, то услышим вполне естественный ответ, что главное здесь – языковая игра.

Однако когда мы говорим о том, что язык является темой, имеется в виду нечто гораздо более сложное, чем только что приведенные примеры. Главная трудность в том, что по-иному сказанная фраза меняет и тот «кусочек жизни», который она выражает. Во всяком случае, в сознании говорящего и слушающего. Поэтому если мы принимаем эти «правила выражения», то автоматически меняем и то, что хотим выразить. Чтобы понять, о чем идет речь, достаточно вспомнить известную среди филологов шутку: чем отличаются фразы «юная дева трепещет» и «молодая девка дрожит»? Можно ответить, что они отличаются стилем выражения, и это действительно так. Но мы со своей стороны поставим вопрос по-другому: эти фразы об одном и том же или «юная дева» и «молодая девка» живут в разных мирах? Согласитесь, интуиция подскажет, что в разных. Это разные люди, у них разные лица, они по-разному говорят, у них разный круг общения. Всю эту разницу нам подсказал исключительно язык.

Еще нагляднее эти различия можно почувствовать, если сравнить, например, мир «взрослой» поэзии с миром поэзии для детей. В детской поэзии не «живут» лошади и собаки, там живут лошадки и собачки, там нет солнца и дождей, там солнышко и дождики. В этом мире совершенно другие отношения между героями, там всегда все кончается хорошо. И совершенно невозможно изобразить этот мир языком взрослых. Поэтому мы и не можем вынести за скобки «языковую» тему детской поэзии.

Собственно говоря, различные позиции ученых, по-разному понимающих термин «тема», связаны именно с этой многоаспектностью. Исследователи выделяют в качестве определяющего то один, то другой фактор. Это нашло свое отражение и в учебных пособиях, что создает ненужную путаницу. Так, в наиболее популярном учебнике по литературоведению советского периода – в учебнике Г. Л. Абрамовича – тема понимается почти исключительно как проблема[1]. Такой подход, конечно, уязвим. Есть огромное число произведений, где основой является вовсе не проблематика. Поэтому тезис Г. Л. Абрамовича справедливо критикуется[2].

С другой стороны, едва ли корректно и разводить тему и проблему, ограничивая область темы исключительно «кругом жизненных явлений»[3]. Такой подход тоже был характерен для советского литературоведения середины XX века, но сегодня это явный анахронизм, хотя отзвуки данной традиции порой еще ощутимы в средней и высшей школе.

Современный филолог должен ясно сознавать, что любое ущемление понятия «тема» делает этот термин нефункциональным для анализа огромного числа произведений искусства. Скажем, если мы понимаем тему исключительно как круг жизненных явлений, как фрагмент реальности, то термин сохраняет смысл при анализе реалистических произведений (например, романов Л. Н. Толстого), но становится совершенно непригодным для анализа литературы модернизма, где привычная действительность нарочито искажается, а то и вовсе растворяется в языковой игре (вспомним стихотворение В. Хлебникова).

Поэтому если мы хотим понять универсальное значение термина «тема», разговор о нем должен вестись в иной плоскости. Не случайно в последние годы термин «тема» все чаще трактуется в русле структуралистских традиций, когда художественное произведение рассматривается как целостная структура. Тогда «темой» становятся опорные звенья этой структуры. Например, тема метели в творчестве Блока, тема преступления и наказания у Достоевского и т. д. При этом значение термина «тема» во многом совпадает со значением другого опорного термина литературоведения – «мотив».

Теория мотива, разработанная в XIX веке выдающимся филологом А. Н. Веселовским, оказала огромное влияние на последующее развитие науки о литературе. Более подробно на этой теории мы остановимся в следующей главе, сейчас заметим лишь, что мотивы – это важнейшие элементы всей художественной конструкции, ее «несущие опоры». И подобно тому, как несущие опоры здания могут быть сделаны из разных материалов (бетон, металл, дерево и т.п.), несущие опоры текста тоже могут быть разными. В одних случаях это жизненные факты (без них принципиально невозможно, например, никакая документалистика), в других – проблематика, в третьих – авторские переживания, в четвертых – язык, и т. д. В реальном тексте, как и в реальном строительстве, возможны и чаще всего встречаются комбинации разных материалов.

Такое понимание темы как словесно-предметных опор произведения снимает многие недоразумения, связанные со значением термина. Эта точка зрения была очень популярной в русской науке первой трети XX века [4], затем она была подвергнута резкой критике [5], носившей более идеологический, чем филологический характер. В последние годы такое понимание темы вновь находит все большее число сторонников.

Итак, тема может быть правильно понята, если вернуться к буквальному значению этого слова: то, что положено в основание. Тема – это своеобразная опора всего текста (событийная, проблемная, языковая и т.п.). В то же время важно понимать, что разные составляющие понятия «тема» не изолированы друг от друга, они представляют собой единую систему. Грубо говоря, произведение литературы нельзя «разобрать» на жизненный материал, проблематику и язык. Это возможно только в учебных целях или в качестве вспомогательного приема анализа. Подобно тому, как в живом организме скелет, мышцы и органы образуют единство, в произведениях литературы разные составляющие понятия «тема» тоже едины. В этом смысле совершенно прав был Б. В. Томашевский, когда писал, что «тема <...> является единством значений отдельных элементов произведения» [6]. В реальности это означает, что когда мы говорим, например, о теме человеческого одиночества в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова, мы уже имеем в виду и событийный ряд, и проблематику, и построение произведения, и языковые особенности романа.

Если попытаться как-то упорядочить и систематизировать все почти бесконечное тематическое богатство мировой литературы, то можно выделить несколько тематических уровней.

[1]См.: Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. М., 1970. С. 122–124.

[2] См., напр.: Ревякин А. И. Проблемы изучения и преподавания литературы. М., 1972. С. 101–102; Федотов О. И. Основы теории литературы: В 2 ч. Ч. 1. М., 2003. С. 42–43; Без прямой отсылки к имени Абрамовича подобный подход подвергает критике и В. Е. Хализев, см.: Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. С. 41.

[3]См.: Щепилова Л. В. Введение в литературоведение. М., 1956. С. 66–67.

[4] Эта тенденция проявилась у исследователей, прямо или косвенно связанных с традициями формализма и – позднее – структурализма (В. Шкловский, Р. Якобсон, Б. Эйхенбаум, А. Евлахов, В. Фишер и др.).

[5] Подробно об этом см., напр: Ревякин А. И. Проблемы изучения и преподавания литературы. М., 1972.. С. 108–113.

[6] Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 2002. С. 176.

Тематические уровни

Во-первых, это те темы, которые затрагивают фундаментальные проблемы человеческого существования. Это, например, тема жизни и смерти, борьба со стихией, человек и Бог и т. д. Такие темы принято называть **онтологическими** (от греч. *ontos*– сущное + *logos*– учение). Онтологическая проблематика доминирует, например, в большинстве произведений Ф. М. Достоевского. В любом конкретном событии писатель стремится увидеть «отблеск вечного», проекции важнейших вопросов человеческого бытия. Любой художник, ставящий и решающий подобные проблемы, оказывается в русле мощнейших традиций, которые так или иначе влияют на решение темы. Попробуйте, например, изобразить подвиг человека, отдавшего жизнь за других людей, ироничным или вульгарным стилем, и вы почувствуете, как текст начнет сопротивляться, тема начнет требовать другого языка.

Следующий уровень можно в самом общем виде сформулировать так: **«Человек в определенных обстоятельствах»**. Этот уровень более конкретен, онтологическая проблематика может им и не затрагиваться. Например, производственная тематика или частный семейный конфликт могут оказаться совершенно самодостаточными с точки зрения темы и не претендовать на решение «вечных» вопросов человеческого существования. С другой стороны, сквозь этот тематический уровень вполне может «просвечивать» онтологическая основа. Достаточно вспомнить, например, знаменитый роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина», где семейная драма осмысливается в системе вечных ценностей человека.

Далее можно выделить **предметно-изобразительный уровень**. В этом случае онтологическая проблематика может отходить на второй план или вовсе не актуализироваться, зато отчетливо проявляется языковая составляющая темы. Доминирование этого уровня легко почувствовать, например, в литературном натюрморте или в шуточных стихах. Именно так, как правило, построена поэзия для детей, очаровательная в своей простоте и наглядности. Бессмысленно искать в стихах Агнии Барто или Корнея Чуковского онтологические глубины, часто прелесть произведения объясняется именно живостью и наглядностью создаваемой тематической зарисовки. Вспомним, например, известный всем с детства цикл стихов Агнии Барто «Игрушки»:

*Зайку бросила хозяйка –
Под дождем остался заяка.
Со скамейки слезть не смог,
Весь до ниточки промок.*

Сказанное, конечно, не обозначает, что предметно-изобразительный уровень всегда оказывается самодостаточным, что за ним нет более глубоких тематических пластов. Более того, искусство нового времени вообще

тяготеет к тому, чтобы онтологический уровень «просвечивал» сквозь предметно-изобразительный. Достаточно вспомнить знаменитый роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», чтобы понять, о чем идет речь. Скажем, знаменитый бал Воланда, с одной стороны, интересен именно своей живописностью, с другой – почти каждая сцена так или иначе затрагивает вечные проблемы человека: это и любовь, и милосердие, и миссия человека etc. Если мы сравним образы Иешуа и Бегемота, то легко почувствуем, что в первом случае доминирует онтологический тематический уровень, во втором – предметно-изобразительный. То есть даже внутри одного произведения можно почувствовать разные тематические доминанты. Так, в известном романе М. Шолохова «Поднятая целина» один из самых ярких образов – образ деда Щукаря – в основном соотносится с предметно-изобразительным тематическим уровнем, в то время как роман в целом имеет гораздо более сложную тематическую структуру.

Таким образом, понятие «тема» может рассматриваться с разных сторон и иметь разные оттенки значения.

Тематический анализ позволяет филологу, кроме всего прочего, увидеть некоторые закономерности развития литературного процесса. Дело в том, что каждая эпоха актуализирует свой круг тем, «воскрешая» одни и словно бы не замечая другие. В свое время В. Шкловский заметил: «каждая эпоха имеет свой индекс, свой список запрещенных за устарелостью тем»[1]. Хотя Шкловский прежде всего имел в виду языковые и структурные «опоры» тем, не слишком актуализируя жизненные реалии, его замечание весьма прозорливо. Действительно, филологу важно и интересно понимать, почему в той или иной исторической ситуации оказываются актуальными те или иные темы и тематические уровни. «Тематический индекс» классицизма не тот, что в романтизме; русский футуризм (Хлебников, Крученых и др.) актуализировал совершенно иные тематические уровни, чем символизм (Блок, Белый и др.). Поняв причины такой смены индексов, филолог может многое сказать об особенностях того или иного этапа развития литературы.

[1] Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929. С. 236.

Внешняя и внутренняя тема. Система знаков-посредников

Следующим шагом в освоении понятия «тема» для начинающего филолога является различение так называемой «внешней» и «внутренней» темы произведения. Такое деление условно и принято только для удобства анализа. Конечно, в реальном произведении нет «отдельно внешней» и «отдельно внутренней» темы. Но в практике анализа такое разделение весьма полезно, так как это позволяет сделать анализ конкретным и доказательным.

Под «внешней» темой обычно понимают систему тематических опор, прямо представленную в тексте. Это жизненный материал и связанный с ним сюжетный уровень, авторский комментарий, в ряде случаев – заглавие. В современной литературе заглавие далеко не всегда ассоциируется с внешним уровнем темы, но, скажем, в XVII – XVIII вв. традиция была иной. Там в заглавие нередко выносилось краткое изложение сюжета. В ряде случаев подобная «прозрачность» заглавий вызывает у современного читателя улыбку. Скажем, знаменитый английский писатель Д. Дефо, создатель «Жизни и удивительных приключений Робинзона Крузо», в последующих своих произведениях использовал куда как более пространственные заглавия. Третий том «Робинзона Крузо» называется так: «Серьезные размышления Робинзона Крузо на протяжении его жизни и удивительных приключений; с присовокуплением его видений ангельского мира». А полное название романа «Радости и горести знаменитой Мошь Флендерс» и вовсе занимает почти половину страницы, так как фактически перечисляет все приключения героини[1].

В лирических произведениях, в которых сюжет играет значительно меньшую роль, а часто и вовсе отсутствует, к области внешней темы можно отнести «прямые» выражения авторских мыслей и чувств, лишённые метафорической завуалированности. Вспомним, например, хрестоматийно известные строки Ф. И. Тютчева:

*Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить.
У ней особенная стать.
В Россию можно только верить.*

Здесь никакого расхождения между тем, **о чем** говорится, и тем, **что** говорится, не чувствуется. Сравните у Блока:

*Тебя жалеть я не умею
И крест свой бережно несу.
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу.*

Эти слова нельзя воспринимать как прямую декларацию, возникает зазор между тем, **о чем** говорится, и тем, **что** сказано.

К внешнему уровню темы в лирике корректно отнести и так называемый «**тематический образ**». Исследователь, предложивший этот термин, В. Е. Холшевников, комментировал его цитатой из В. Маяковского – «чувствуемая мысль»[2]. Имеется в виду, что какой-либо предмет или ситуация в лирике служат опорой для развития авторской эмоции и мысли. Вспомним хрестоматийно известное стихотворение М. Ю. Лермонтова «Парус», и мы легко поймем, о чем идет речь. На «внешнем» уровне это стихотворение о парусе, однако парус здесь – тематический образ, позволяющий автору показать глубину человеческого одиночества и вечные метания беспокойной души.

Подведем промежуточный итог. **Внешняя тема – наиболее заметный, прямо представленный в тексте тематический уровень.** С известной долей условности можно сказать, что к внешней теме относится то, **о чем** говорится в тексте.

Иное дело – **внутренняя** тема. Это гораздо менее очевидный тематический уровень. Для того, чтобы понять **внутреннюю** тему, всегда необходимо абстрагироваться от непосредственно сказанного, уловить и объяснить внутреннюю связь элементов. В некоторых случаях сделать это не так уж сложно, особенно если выработана привычка к подобной перекодировке. Скажем, за внешней темой басни И. А. Крылова «Ворона и лисица» мы без особого труда почувствовали бы внутреннюю тему – опасной слабости человека по отношению к лести в свой адрес, даже если бы текст Крылова не начинался с открытой морали:

*Уж сколько раз твердили миру,
Что лесть гнусна, вредна; но только все не впрок,
И в сердце льстец всегда отыщет уголок.*

Басня вообще такой жанр, в котором внешний и внутренний тематические уровни чаще всего прозрачны, а мораль, связывающая эти два уровня, и вовсе облегчает задачу интерпретации.

Но в большинстве случаев все не так просто. Внутренняя тема теряет очевидность, и правильная интерпретация требует и специальных знаний, и интеллектуальных усилий. Например, если мы вдумаемся в строки лермонтовского стихотворения «На севере диком стоит одиноко...», то легко почувствуем, что внутренняя тема уже не поддается однозначной трактовке:

*На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна,
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.*

*И снится ей все, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем*

Прекрасная пальма растет.

Развертывание тематического образа мы увидим без труда, но что скрыто в глубине текста? Проще говоря, о чем здесь идет речь, какие проблемы волнуют автора? У разных читателей могут возникнуть разные ассоциации, порой очень далеко отстоящие от того, что реально есть в тексте. Но если мы знаем, что это стихотворение – вольный перевод стихотворения Г. Гейне, и сравним лермонтовский текст с другими вариантами перевода, например, со стихотворением А. А. Фета, то получим куда более весомые основания для ответа. Сравним у Фета:

*На севере дуб одинокий
Стоит на пригорке крутом;
Он дремлет, сурово покрытый
И снежным, и льдяным ковром.*

*Во сне ему видится пальма,
В далекой восточной стране,
В безмолвной, глубокой печали,
Одна, на горячей скале.*

Оба стихотворения написаны в 1841 году, но какая между ними разница! В стихотворении Фета – «он» и «она», тоскующие друг о друге. Подчеркивая это, Фет переводит «сосну» «дубом» – во имя сохранения любовной тематики. Дело в том, что в немецком языке «сосна» (точнее, лиственница) – слово мужского рода, и сам язык диктует прочтение стихотворения в этом ключе. Однако Лермонтов не только «перечеркивает» любовную тематику, но во второй редакции всячески усиливает ощущение бесконечного одиночества. Вместо «холодной и голой вершины» появляется «север дикий», вместо «далекой восточной земли» (ср. у Фета) Лермонтов пишет: «в пустыне далекой», вместо «жаркой скалы» – «утес горючий». Если обобщить все эти наблюдения, то можно сделать вывод, что внутренней темой этого стихотворения является не тоска разлученных, любящих друг друга людей, как у Гейне и Фета, даже не мечта о другой прекрасной жизни – у Лермонтова доминирует тема «трагической непреодолимости одиночества при общей родственности судьбы»[3], как прокомментировал это стихотворение Р. Ю. Данилевский.

В других случаях ситуация может быть и еще более сложной. Скажем, рассказ И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» обычно трактуется неискушенным читателем как история нелепой смерти богатого американца, которого никому не жаль. Но простой вопрос: «А что плохого сделал этот господин острову Капри и почему лишь после его смерти, как пишет Бунин, «на острове снова водворились мир и покой»?» – ставит студентов в тупик. Сказывается отсутствие навыка анализа, неумение «связывать» различные фрагменты текста в единую цельную картину. При этом упускается название

корабля – «Атлантида», образ Дьявола, нюансы сюжета и т. д. Если же связать все эти фрагменты вместе, то окажется, что внутренней темой рассказа будет вечная борьба двух миров – жизни и смерти. Господин из Сан-Франциско страшен самим своим присутствием в мире живых, он инороден и опасен. Именно поэтому живой мир успокаивается лишь тогда, когда он исчезает; тогда выходит солнце и озаряет «зыбкие массивы Италии, ее близких и далеких гор, красоту которых бессильно выразить человеческое слово».

Еще сложнее вести разговор о внутренней теме по отношению к произведениям большого объема, поднимающих целый комплекс проблем. Например, обнаружить эти внутренние тематические пружины в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» или в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон» способен только квалифицированный филолог, обладающий и достаточными знаниями, и способностью абстрагироваться от конкретных перипетий сюжета. Поэтому учиться самостоятельному тематическому анализу лучше на произведениях относительно небольшого объема – там, как правило, легче почувствовать логику взаимосвязей тематических элементов.

Итак, делаем вывод: **внутренняя тема** – это сложный комплекс, состоящий из проблематики, внутренних связей сюжетных и языковых компонентов. Правильно понятая внутренняя тема позволяет почувствовать неслучайность и глубинные связи самых разнородных элементов.

Как уже говорилось, деление тематического единства на внешний и внутренний уровни весьма условно, ведь в реальном тексте они слиты. Это скорее инструмент анализа, чем реальное строение текста как такового. Однако это не означает, что подобная методика представляет собой какое-либо насилие над живой органикой литературного произведения. Любая технология познания строится на каких-то допущениях и условностях, однако это помогает глубже понять изучаемый предмет. Скажем, рентгеновский снимок тоже весьма условная копия человеческого организма, но данная методика позволит увидеть то, что невооруженным глазом увидеть практически невозможно.

В последние годы, после появления известного среди специалистов исследования А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова[4], оппозиция внешнего и внутреннего тематических уровней получила еще один смысловой нюанс. Исследователи предложили различать так называемые «декларируемые» и «неуловимые» темы. «Неуловимые» темы затрагиваются в произведении чаще всего независимо от авторского замысла. Таковы, например, мифопоэтические основания русской классической литературы: борьба космоса и хаоса, мотивы инициации и т. д. Фактически речь идет о наиболее абстрактных, опорных уровнях внутренней темы.

Кроме того, в том же исследовании ставится вопрос о **внутрилитературных** темах. В этих случаях тематические опоры не выходят за пределы литературной традиции. Самый простой пример – пародия, темой которой является, как правило, другое литературное произведение.

Тематический анализ предполагает осмысление различных элементов текста в их отношениях по внешнему и внутреннему уровням темы. Другими словами, филолог должен понять, почему внешний план является выражением **именно этого** внутреннего. Почему, читая стихи про сосну и пальму, мы сочувствуем **человеческому одиночеству**? Значит, в тексте есть какие-то элементы, обеспечивающие «перевод» внешнего плана во внутренний. Эти элементы можно условно назвать **посредниками**. Если мы сумеем понять и объяснить эти знаки-посредники, разговор о тематических уровнях станет предметным и интересным.

В строгом смысле слова **посредником** является весь текст. По сути такой ответ безупречен, но методически он едва ли корректен, поскольку для неопытного филолога фраза «все в тексте» почти равна «ничему». Поэтому есть смысл конкретизировать этот тезис. Итак, на какие элементы текста можно прежде всего обращать внимание, проводя тематический анализ?

Во-первых, всегда стоит помнить, что ни один текст не существует в безвоздушном пространстве. Он всегда окружен другими текстами, он всегда адресован определенному читателю, и т. д. Поэтому часто «посредник» может находиться не только в самом тексте, но и за его пределами. Приведем простой пример. Есть у известного французского поэта Пьера Жана Беранже забавная песенка, которая называется «Знатный приятель». Она представляет собой монолог простолодыня, к жене которого явно неравнодушен богатый и знатный граф. В результате и герою перепадают некие милости. Как же воспринимает ситуацию герой:

*Прошедшей, например, зимою
Назначен у министра бал:
Граф приезжает за женою, –
Как муж, и я туда попал.
Там, руку мне при всех сжимая,
Назвал приятелем своим!..
Какое счастье! Честь какая!
Ведь я червяк в сравненье с ним!
 В сравненье с ним,
 С лицом таким –
 С его сиятельством самим!*

Нетрудно почувствовать, что за внешней темой – восторженным рассказом мелкого человека о своем «благодетеле» – скрывается совсем иное. Все стихотворение Беранже – это протест против рабской психологии. Но почему мы понимаем именно так, ведь в самом тексте – ни слова осуждения? В том-то и дело, что в данном случае в качестве посредника выступает некоторая норма человеческого поведения, которая оказывается нарушенной. Элементы текста (стиль, сюжетные фрагменты, охотное самоуничижение героя и т.п.) обнажают это недопустимое отступление от представления о достойном человеке, которое есть у читателя. Поэтому все

элементы текста меняют полярности: то, что герой считает плюсом, есть минус.

Во-вторых, в качестве посредника может выступать заглавие. Это происходит далеко не всегда, однако во многих случаях заглавие оказывается причастным всем уровням темы. Вспомним, например, «Мертвые души» Гоголя, где внешний ряд (покупка Чичиковым мертвых душ) и внутренняя тема (тема духовного умирания) связаны заглавием.

В ряде случаев непонимание связи заглавия с внутренней темой приводит к курьезам прочтения. Например, современный читатель довольно часто воспринимает смысл заглавия романа Л. Н. Толстого «Война и мир» как «военное и мирное время», видя здесь прием антитезы. Однако в рукописи Толстого значится не «Война и миръ», а «Война и міръ». В XIX веке эти слова воспринимались как разные. «Миръ» – «отсутствие ссоры, вражды, несогласия, войны» (по словарю Даля), «Міръ» – «вещество во вселенной и сила во времени // все люди, весь свет, род человеческий» (по Далю). Поэтому Толстой имел в виду не антитезу войне, а нечто совершенно иное: «Война и род человеческий», «Война и движение времени», и т.п. Все это имеет прямое отношение к проблематике шедевра Толстого.

В-третьих, принципиально важным посредником является эпиграф. Эпиграф, как правило, подбирается очень тщательно, нередко автор отказывается от первоначального эпиграфа в пользу другого, или же вообще эпиграф появляется не с первой редакции. Для филолога это всегда «информация к размышлению». Например, мы знаем, что Л. Н. Толстой первоначально хотел предварить свой роман «Анна Каренина» вполне «прозрачным» эпиграфом, осуждающим супружескую измену. Но потом он отказался от этого замысла, выбрав эпиграф с гораздо более объемным и сложным смыслом: «Мне отмщение и азъ воздам». Уже этого нюанса достаточно, чтобы понять, что проблематика романа гораздо шире и глубже семейной драмы. Грех Анны Карениной – лишь один из знаков той колоссальной «неправедности», в которой живут люди. Эта смена акцентов фактически изменила первоначальный замысел всего романа, в том числе и образ главной героини. В первых вариантах мы встречаемся с женщиной отталкивающей внешности, в окончательном варианте – это красивая, умная, грешная и страдающая женщина. Смена эпиграфов явилась отражением пересмотра всей тематической структуры.

Если мы вспомним комедию Н. В. Гоголя «Ревизор», то поневоле улыбнемся ее эпиграфу: «Неча на зеркало пенять, коль рожа крива». Кажется, этот эпиграф существовал всегда и представляет собой жанровую ремаркукомедии. Но в первой редакции «Ревизора» эпиграфа не было, Гоголь вводит его позднее, удивленный неверным толкованием пьесы. Дело в том, что комедию Гоголя первоначально воспринимали как пародию на **некоторых** чиновников, на **некоторые** пороки. Но будущий автор «Мертвых душ» имел в виду другое: он ставил страшный диагноз российской духовности. И такое «частное» прочтение его совершенно не удовлетворило, отсюда и своеобразный полемический эпиграф, странным образом

перекликающийся со знаменитыми словами Городничего: «Над кем смеетесь! Над собой смеетесь!» Если внимательно прочитать комедию, можно увидеть, как на всех уровнях текста Гоголь подчеркивает эту идею **всеобщей** бездуховности, а вовсе не произвола некоторых чиновников. И история с появившимся эпиграфом очень показательна.

В-четвертых, всегда надо обращать внимание на имена собственные: имена и прозвища героев, место действия, имена объектов. Иногда тематическая подсказка очевидна. Например, очерк Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» уже в самом заглавии содержит намек на столь близкую сердцу писателя тему шекспировских страстей, бушующих в сердцах, казалось бы, обычных людей русской глубинки. «Говорящими» именами здесь будут не только «Леди Макбет», но и «Мценский уезд». «Прямые» тематические проекции имеют многие имена героев в драмах классицизма. Эту традицию мы хорошо ощущаем в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

В других случаях связь имени героя с внутренней темой более ассоциативна, менее очевидна. Скажем, лермонтовский Печорин уже своей фамилией отсылает к Онегину, подчеркивая не только сходство, но и различие (Онега и Печора – северные реки, давшие название целым регионам). Это сходство-различие сразу подметил проницательный В. Г. Белинский.

Может быть и так, что значимым оказывается не имя героя, а его отсутствие. Вспомним уже упоминавшийся рассказ И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско». Рассказ начинается с парадоксальной фразы: «Господин из Сан-Франциско – имени его ни в Неаполе, ни на Капри никто не запомнил...» С точки зрения реальности, это совершенно невозможно: скандальная смерть супермиллионера надолго сохранила бы его имя. Но у Бунина другая логика. Не только господин из Сан-Франциско, никто из пассажиров «Атлантиды» ни разу не назван по имени. В то же время эпизодически появившийся в конце рассказа старик-лодочник имя имеет. Его зовут Лоренцо. Это, конечно, не случайно. Ведь имя дается человеку при рождении, оно является своеобразным знаком жизни. А пассажиры «Атлантиды» (вдумайтесь в название корабля – «несуществующая земля») принадлежат другому миру, где все наоборот и где имен быть не должно. Таким образом, и отсутствие имени может быть весьма показательным.

В-пятых, важно обращать внимание на стилевой рисунок текста, особенно если речь идет о достаточно крупных и разноплановых произведениях. Анализ стиля – самодостаточный предмет исследования, но сейчас речь не об этом. Мы говорим о тематическом анализе, для которого важнее не скрупулезное исследование всех нюансов, а именно «смена тембров». Достаточно вспомнить роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», чтобы понять, о чем идет речь. Жизнь литературной Москвы и история Понтия Пилата написаны совершенно по-разному. В первом случае мы чувствуем перо фельетониста, во втором перед нами автор,

безукоризненно точный в психологических деталях. От иронии и насмешки не остается и следа.

Или другой пример. Повесть А. С. Пушкина «Метель» – это история двух романов героини, Марьи Гавриловны. Но внутренняя тема этого произведения гораздо глубже сюжетной интриги. Если внимательно прочитать текст, то мы почувствуем, что дело не в том, что Марья Гавриловна «случайно» полюбила человека, с которым «случайно» и по ошибке была обвенчана. Дело в том, что первая ее любовь совершенно не похожа на вторую. В первом случае мы ясно ощущаем мягкую авторскую иронию, героиня наивна и романтична. Затем стиливой рисунок меняется. Перед нами взрослая, интересная женщина, очень хорошо отличающая «книжную» любовь от настоящей. И Пушкин очень точно проводит границу, разделяющую эти два мира: «Это было в 1812 году». Если мы сопоставим все эти факты, то поймем, что Пушкина волновал не забавный случай, не ирония судьбы, хотя и это тоже важно. Но главным для зрелого Пушкина был анализ «взросления», судьба романтического сознания. Не случайна такая точная датировка. 1812 год – война с Наполеоном – развеял многие романтические иллюзии. Частная судьба героини оказывается знаковой для России в целом. Именно это и является важнейшей внутренней темой «Метели».

В-шестых, при тематическом анализе принципиально важно обращать внимание на то, как соотносятся друг с другом разные мотивы. Вспомним, например, стихотворение А. С. Пушкина «Анчар». В этом стихотворении отчетливо видны три фрагмента: два приблизительно равных по объему, один гораздо меньше. Первый фрагмент – описание страшного дерева смерти; второй представляет собой маленький сюжет, рассказ о том, как владыка послал раба за ядом на верную смерть. Этот рассказ фактически исчерпан словами «И умер бедный раб у ног / Непобедимого владыки». Но стихотворение этим не заканчивается. Последняя строфа:

*А князь тем ядом напился
Свои послушливые стрелы
И с ними гибель разослал
К соседям в чуждые пределы, –*

это уже новый фрагмент. Внутренняя тема – приговор тирании – получает здесь новый виток развития. Тирани убивает одного, чтобы убивать многих. Подобно анчару, он обречен нести в себе смерть. Тематические фрагменты подобраны не случайно, последняя строфа подтверждает правомерность сопряжения двух основных тематических фрагментов. Анализ вариантов[5] показывает, что тщательнее всего Пушкин подбирал слова **на границах** фрагментов. Далеко не сразу нашлись слова «Но человека человек / Послал к анчару властным взглядом». Это не случайно, так как именно здесь – тематическая опора текста.

Кроме всего прочего, тематический анализ предполагает исследование логики сюжета, соотношенности разных элементов текста, и т. д. В целом,

повторимся, весь текст являет собой единство внешней и внутренней темы. Мы обратили внимание лишь на некоторые компоненты, которые неопытный филолог часто не актуализирует.

[1] Анализ заглавий литературных произведений см., напр. в: Ламзина А. В. Заглавие // Введение в литературоведение» / Под ред. Л. В. Чернец. М., 2000.

[2] Холшевников В. Е. Анализ композиции лирического стихотворения // Анализ одного стихотворения. Л., 1985. С. 8–10.

[3] Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 330.

[4] Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 365. Тарту, 1975.

[5] См., напр.: Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1963. С. 343–346.

Понятие идеи художественного текста

Другим опорным понятием литературоведения является **идея** художественного текста. Разграничение темы идеи носит весьма условный характер. Например, Л. И. Тимофеев предпочитал говорить об идейно-тематической основе произведения, не слишком актуализируя различия[1]. В учебнике О. И. Федотова идея понимается как выражение авторской тенденции, фактически речь идет лишь об авторском отношении к героям и к миру. «Художественная идея, – пишет ученый, – субъективна по определению»[2]. В авторитетном пособии по литературоведению под редакцией Л. В. Чернец, построенном по словарному принципу, термину «идея» и вовсе не нашлось места. Не актуализируется этот термин и в объемной хрестоматии, составленной Н. Д. Тмарченко. Еще более настороженным является отношение к термину «художественная идея» в западной критике второй половины XX века. Здесь сказалась традиция весьма авторитетной школы «новая критика» (Т. Элиот, К. Брукс, Р. Уоррен и др.), представители которой резко выступали против какого-либо анализа «идеи», считая это одной из самых опасных «ересей» литературоведения. Ими был даже введен термин «ересь коммуникации» (heresy of communication), подразумевающий поиск каких-либо социальных или этических идей в тексте.

Таким образом, отношение к термину «идея», как видим, неоднозначное. В то же время попытки «убрать» этот термин из лексикона литературоведов представляются не только неверными, но и наивными. Разговор об идее подразумевает толкование **образного смысла** произведения, а подавляющая часть литературных шедевров пронизана смыслами. Именно поэтому произведения искусства и продолжают волновать зрителя и читателя. И никакие громкие заявления части ученых здесь ровным счетом ничего не изменят.

Другое дело, что не следует и абсолютизировать анализ художественной идеи. Здесь всегда есть опасность «оторваться» от текста, увести разговор в русло чистой социологии или морали.

Этим как раз грешило литературоведение советского периода, отсюда возникали грубые ошибки в оценках того или иного художника, поскольку смысл произведения постоянно «сверялся» с нормами советской идеологии. Отсюда и упреки в безыдейности, адресованные выдающимся деятелям русской культуры (Ахматовой, Цветаевой, Шостаковичу и др.), отсюда же и наивные с современной точки зрения попытки классифицировать типы художественных идей («идея – вопрос», «идея – ответ», «ложная идея» и т. д.). Это нашло отражение и в учебных пособиях. В частности, Л. И. Тимофеев, хоть и говорит об условности классификацией, все же специально выделяет даже «идею – ошибку»[3], что совершенно недопустимо с точки зрения литературоведческой этики. Идея, повторимся, – это образный смысл произведения, и в качестве такового он не может быть ни «правильным», ни «ошибочным». Другое дело, что это может не устраивать интерпретатора,

однако личную оценку нельзя переносить на смысл произведения. История учит нас, что оценки интерпретаторов весьма подвижны: если, скажем, довериться оценкам многих первых критиков «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова (С. А. Бурачок, С. П. Шевырев, Н. А. Полевой и др.), то их интерпретации идеи лермонтовского шедевра покажутся, мягко говоря, странными. Однако теперь только узкий круг специалистов помнит подобные оценки, в то время как смысловая глубина романа Лермонтова сомнений не вызывает.

Нечто подобное можно сказать и о знаменитом романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина», от которого многие критики поспешили откреститься как от «идейно чуждого» или недостаточно глубокого. Сегодня очевидно, что недостаточно глубокими были критики, а с романом Толстого все в порядке.

Такие примеры можно продолжать и продолжать. Анализируя этот парадокс непонимания современниками смысловой глубины многих шедевров, известная литературовед Л. Я. Гинзбург прозорливо заметила, что смыслы шедевров соотносятся с «современностью другого масштаба»[4], которую критик, не наделенный гениальным мышлением, вместить не может. Именно поэтому оценочные критерии идеи не только некорректны, но и опасны.

Однако все это, повторимся, не должно дискредитировать самое понятие идеи произведения и интереса к этой стороне литературы.

Следует помнить, что художественная идея – это понятие весьма объемное и можно говорить во всяком случае о нескольких его гранях.

Во-первых, это **авторская идея**, то есть те смыслы, которые более или менее сознательно предполагал воплотить сам автор. Далекое не всегда идея высказывается писателем или поэтом **логически**, автор воплощает ее иначе – на языке произведения искусства. Более того, часто писатели протестуют (И. Гете, Л. Н. Толстой, О. Уайльд, М. Цветаева – только некоторые имена), когда их просят сформулировать идею созданного произведения. Это понятно, ведь, повторим замечание О. Уайльда, «скульптор думает мрамором», то есть у него нет «оторванной» от камня идеи. Подобно этому композитор думает звуками, поэт – стихами, и т. п.

Этот тезис весьма популярен и у художников, и у специалистов, но в то же время в нем есть элемент неосознанного лукавства. Дело в том, что художник почти всегда так или иначе рефлексировал и по поводу замысла произведения, и по поводу уже написанного текста. Тот же И. Гете неоднократно комментировал своего «Фауста», а Л. Н. Толстой и вовсе был склонен «прояснять» смыслы собственных произведений. Достаточно вспомнить вторую часть эпилога и послесловия к «Войне и миру», послесловие к «Крейцеровой сонате» и др. Кроме того, существуют дневники, письма, воспоминания современников, черновики – то есть в распоряжении литературоведа оказывается довольно обширный материал, прямо или косвенно затрагивающий проблему авторской идеи.

Подтверждать авторскую идею собственно анализом художественного текста (за исключением сравнения вариантов) – задача гораздо более

сложная. Дело в том, что, во-первых, в тексте трудно отграничить позицию реального автора от того образа, который создается в данном произведении (по современной терминологии, его часто называют **имплицитным автором**). А ведь даже прямые оценки реального и имплицитного автора могут не совпадать. Во-вторых, в целом идея текста, как будет показано ниже, не копирует авторскую идею – в тексте «проговаривается» что-то такое, чего автор мог и не иметь в виду. В-третьих, текст является сложным образованием, допускающим различные трактовки. Это объемность смысла заложена в самой природе художественного образа (вспомним: художественный образ – знак с приращенным значением, он парадоксален и противится однозначному пониманию). Поэтому всякий раз надо иметь в виду, что автор, создавая определенный образ, мог вкладывать совсем не те смыслы, которые увидел интерпретатор.

Сказанное не означает, что говорить об авторской идее применительно к самому тексту невозможно или некорректно. Все зависит от тонкости анализа и такта исследователя. Убедительными оказываются параллели с другими произведениями данного автора, тонко подобранная система косвенных доказательств, определение системы контекстов и т. д. Кроме того, важно учитывать, какие факты реальной жизни выбирает автор для создания своего произведения. Часто сам этот выбор фактов может стать весомым аргументом в разговоре об авторской идее. Ясно, например, что из бесчисленных фактов гражданской войны писатели, симпатизирующие красным, выберут одно, а симпатизирующие белым – другое. Здесь, правда, нужно помнить, что крупный писатель, как правило, избегает одномерного и линейного фактического ряда, то есть факты жизни не являются «иллюстрацией» его идеи. Например, в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон» есть сцены, которые сочувствующий Советской власти и коммунистам писатель, казалось бы, должен был опустить. Скажем, один из любимых шолоховских героев коммунист Подтелков в одной из сцен рубит пленных белых, чем шокирует даже выдавшего виды Григория Мелехова. В свое время критики настоятельно советовали Шолохову убрать эту сцену, настолько она не вписывалась в **линейно** понятую идею. Шолохов в один момент послушался этих советов, но потом, вопреки всему, вновь ввел ее в текст романа, поскольку **объемная** авторская идея без нее была бы ущербной. Талант писателя противился подобным купюрам.

Но в целом анализ логики фактов – весьма действенный аргумент в разговоре об авторской идее.

Вторая грань значения термина «художественная идея» – **идея текста**. Это одна из самых загадочных категорий литературоведения. Проблема в том, что идея текста почти никогда полностью не совпадает с авторской. В некоторых случаях эти совпадения разительны. Знаменитая «Марсельеза», ставшая гимном Франции, писалась как походная песня полка офицером Руже де Лиллем безо всяких претензий на художественную глубину. Ни до, ни после своего шедевра Руже де Лиль не создал ничего подобного.

Лев Толстой, создавая «Анну Каренину», задумывал одно, а получилось другое.

Еще нагляднее будет видна эта разница, если мы представим себе, что какой-нибудь бездарный графоман попытается написать роман, насыщенный глубокими смыслами. В реальном тексте от авторской идеи не останется и следа, идея текста окажется примитивной и плоской, как бы ни хотел автор обратного.

Это же несовпадение, хотя и с другими знаками, мы видим у гениев. Другое дело, что в таком случае идея текста окажется несоизмеримо богаче авторской. Это и есть тайна таланта. Многие смыслы, важные для автора, будут утрачены, но глубина произведения от этого не страдает. Шекспироведы, например, учат нас, что гениальный драматург часто писал «на злобу дня», его произведения полны намеков на реальные политические события Англии XVI – XVII вв. Вся эта смысловая «тайнопись» была важна для Шекспира, возможно даже, что именно эти идеи провоцировали его на создание некоторых трагедий (чаще всего в связи с этим вспоминают «Ричарда III»). Однако все нюансы известны только шекспироведам, да и то с большими оговорками. Но идея текста от этого несколько не страдает. В смысловой палитре текста всегда есть что-то, не подчиняющееся автору, чего он не имел в виду и не обдумывал.

Именно поэтому представляется неверной точка зрения, о которой мы уже говорили, – что идея текста **исключительно** субъективна, то есть всегда связана с автором.

Кроме того, идея текста **связана с читателем**[5]. Ее может почувствовать и обнаружить только воспринимающее сознание. А жизнь показывает, что читатели часто актуализируют разные смыслы, видят в том же тексте разное. Как говорится, сколько читателей, столько и Гамлетов. Выходит, нельзя полностью доверять ни авторскому замыслу (что хотел сказать), ни читателю (что почувствовали и поняли). Тогда есть ли вообще смысл говорить об идее текста?

Многие современные литературоведы (Ж. Деррида, Ю. Кристева, П. де Манн, Дж. Миллер и др.) настаивают на ошибочности тезиса о каком бы то ни было смысловом единстве текста. По их мнению, смыслы всякий раз переконструируются, когда с текстом сталкивается новый читатель. Все это напоминает детский калейдоскоп с бесконечным числом узоров: каждый увидит свое, и бессмысленно говорить, какой из смыслов есть **на самом деле** и какое восприятие точнее.

Такой подход был бы убедительным, если бы не одно «но». Ведь если нет никакой **объективной** смысловой глубины текста, то все тексты окажутся принципиально равноправными: беспомощный рифмоплет и гениальный Блок, наивный текст школьницы и шедевр Ахматовой – все это абсолютно одно и то же, как говорится, кому что нравится. Наиболее последовательные ученые этого направления (Ж. Деррида) как раз и делают вывод о принципиальном равноправии всех письменных текстов.

По сути, это нивелирует талант и перечеркивает всю мировую культуру, ведь она построена мастерами и гениями. Поэтому такой подход при кажущейся логичности чреват серьезными опасностями.

Очевидно, корректнее допустить, что идея текста – не фикция, что она существует, но существует не в раз и навсегда застывшем виде, а в виде смыслопорождающей матрицы: смыслы рождаются всякий раз, когда читатель сталкивается с текстом, однако это вовсе не калейдоскоп, здесь есть свои границы, свои векторы понимания. Вопрос о том, что является постоянным, а что переменным в этом процессе, еще очень далек от своего решения.

Ясно, что воспринятая читателем идея чаще всего не идентична авторской. В строгом смысле слова полного совпадения не бывает никогда, речь может идти только о глубине различий. История литературы знает множество примеров, когда прочтение даже квалифицированного читателя оказывается полной неожиданностью для автора. Достаточно вспомнить бурную реакцию И. С. Тургенева на статью Н. А. Добролюбова «Когда же придет настоящий день?» Критик увидел в романе Тургенева «Накануне» призыв к освобождению России «от внутреннего врага», в то время как И. С. Тургенев задумывал роман совершенно о другом. Дело, как известно, кончилось скандалом и разрывом Тургенева с редакцией «Современника», где была напечатана статья. Отметим, что Н. А. Добролюбов оценил роман очень высоко, то есть речь не может идти о личных обидах. Тургенева возмутила именно неадекватность прочтения. Вообще, как показывают исследования последних десятилетий, любой художественный текст содержит в себе не только скрытую авторскую позицию, но и скрытую предполагаемую читательскую (в литературоведческой терминологии это называется **имплицитным**, или **абстрактным**, читателем). Это некий идеальный читатель, под которого строится текст. В случае с Тургеневым и Добролюбовым расхождения между имплицитным и реальным читателем оказались колоссальными.

В связи со всем сказанным можно, наконец, поставить вопрос об **объективной идее** произведения. Правомерность такого вопроса уже была обоснована, когда мы говорили об идее текста. Проблема в том, **что** считать объективной идеей. Судя по всему, у нас нет другого выхода, кроме как признать объективной идеей некоторую условную векторную величину, складывающуюся из анализа авторской идеи и множества воспринятых. Проще говоря, мы должны знать авторский замысел, истории интерпретаций, частью которой является и наша собственная, и на этом основании найти некоторые важнейшие точки пересечения, гарантирующие от произвола.

[1] Там же. С. 135–136.

[2] Федотов О. И. Основы теории литературы. Ч. 1, М., 2003. С. 47.

[3] Тимофеев Л. И. Указ. соч. С. 139.

[4] См.: Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. Л., 1987.

[5] Этот тезис особенно популярен у представителей научной школы, получившей название «рецептивная эстетика» (Ф. Водичка, Я. Мукаржовский, Р. Ингарден, особенно Х. Р. Яусс и В. Изер). Эти авторы исходят из того, что окончательное бытие литературное произведение получает только в читательском сознании, поэтому нельзя вынести читателя «за скобки» при анализе текста. Один из опорных терминов рецептивной эстетики – **«горизонт ожидания»** – как раз призван структурировать эти отношения.

Рекомендованная литература (к гл. IV.)

Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Пospelова. М., 1976. С. 7–117.

Волков И. Ф. Теория литературы. М., 1995. С. 60–66.

Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 27, 30–31.

Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 365. Тарту, 1975.

Ламзина А. В. Заглавие // Введение в литературоведение. Литературное произведение / Под ред. Л. В. Чернец. М., 2000.

Масловский В. И. Тема // Краткая литературная энциклопедия: В 9 тт. Т. 7, М., 1972. С. 460–461.

Масловский В. И. Тема // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 437.

Пospelов Г. Н. Идея художественная // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 114.

Ревякин А. И. Проблемы изучения и преподавания литературы. М., 1972. С. 100–118.

Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов / автор-составитель Н. Д. Тамарченко. М., 1999. (Темы 5, 15.)

Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1963. С. 135–141.

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 2002. С. 176–179.

Федотов О. И. Основы теории литературы. М., 2003. С. 41–56.

Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. С. 40–53.

Глава V. Сюжет литературного произведения

Классическая теория сюжета. Элементы сюжета.
Сюжет и фабула. Терминологический аппарат

Сюжетный анализ – один из наиболее распространенных и плодотворных способов интерпретации художественного текста. На примитивном уровне он доступен практически любому читателю. Когда, например, мы пытаемся пересказать товарищу понравившуюся нам книгу, мы фактически приступаем к вычленению основных сюжетных звеньев. Однако профессиональный анализ сюжета – задача совершенно иного уровня сложности. Филолог, вооруженный специальными знаниями и владеющий методиками анализа, увидит в том же сюжете гораздо больше, чем обычный читатель.

Цель этой главы в том и заключается, чтобы ознакомить студентов с основами профессионального подхода к сюжету.

Классическая теория сюжета, в общих чертах сформированная еще в Древней Греции, исходит из того, что основными компонентами сюжетосложения являются **события** и **действия**. Сплетенные в действия события, как считал еще Аристотель, составляют **фабулу** – основу любого эпического и драматического произведения. Сразу отметим, что термин **фабула** у Аристотеля не встречается, это результат латинского перевода. У Аристотеля в оригинале **миф**. Данный нюанс сыграл затем злую шутку с литературоведческой терминологией, так как по-разному переведенный «миф» привел в новейшее время к терминологической путанице. Ниже мы более подробно остановимся на современных значениях терминов **сюжет** и **фабула**.

Единство фабулы Аристотель связывал с единством и завершенностью **действия**, а не **героя**, другими словами, цельность фабулы обеспечивается не тем, что мы везде встречаем одного персонажа (если говорить о русской литературе, то, например, Чичикова), а тем, что все персонажи втянуты в единое действие. Настаивая на единстве действия, Аристотель выделил **завязку** и **развязку** как необходимые элементы фабулы. Напряжение действия, по его мнению, поддерживается несколькими специальными приемами: **перипетия** (резкий поворот от плохого к хорошему и наоборот), **узнавание** (в самом широком смысле слова) и связанные с ним **ошибки** **неузнавания**, которые Аристотель считал неотъемлемой частью трагедии. Например, в трагедии Софокла «Царь Эдип» интрига сюжета поддерживается **неузнаванием** Эдипом отца и матери.

Кроме того, античная литература в качестве важнейшего приема построения фабулы часто использовала **метаморфозы** (превращения). Метаморфозами наполнены сюжеты греческих мифов, такое название имеет и одно из самых значительных произведений античной культуры – цикл поэм знаменитого римского поэта Овидия, представляющий собой поэтическое переложение многих сюжетов греческой мифологии. Метаморфозы

сохраняют свое значение и в сюжетах новейшей литературы. Достаточно вспомнить повести Н. В. Гоголя «Шинель» и «Нос», роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и др. Любители современной литературы могут вспомнить роман В. Пелевина «Жизнь насекомых». Во всех этих произведениях момент превращения играет принципиальную роль.

Классическая теория сюжета, развитая и доработанная эстетикой нового времени, сохраняет свою актуальность и сегодня. Другое дело, что время, естественно, внесло в нее свои коррективы. В частности, широкое применение получил термин **коллизия**, введенный в XIX веке Г. Гегелем. **Коллизия** – это не просто событие; это событие, нарушающее какой-то заведенный порядок. «В основе коллизии, – пишет Гегель, – лежит нарушение, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено»[1]. Гегель проницательно заметил, что для формирования сюжета и развития сюжетной динамики необходимо **нарушение**. Этот тезис, как мы увидим дальше, играет важную роль в новейших теориях сюжета.

Аристотелевская схема «завязка – развязка» получила дальнейшее развитие в немецком литературоведении XIX века (прежде всего, это связано с именем писателя и драматурга Густава Фрайтага) и, пройдя ряд уточнений и терминологических обработок, получила известную многим со школы классическую схему строения сюжета: **экспозиция** (фон для начала действия) – **завязка** (начало основного действия) – **развитие действия** – **кульминация** (высшее напряжение) – **развязка**.

Сегодня любой учитель пользуется этими терминами, получившими название **элементы сюжета**. Название не очень удачное, поскольку при других подходах в качестве элементов сюжета выступают совсем другие понятия. Однако это общепринято в русской традиции, поэтому едва ли есть смысл драматизировать ситуацию. Надо просто помнить, что когда мы говорим **элементы сюжета**, то в зависимости от общей концепции сюжета мы имеем в виду разное. Этот тезис станет более понятным, когда мы познакомимся с альтернативными теориями сюжета.

Принято выделять (вполне условно) обязательные и необязательные элементы[2]. К **обязательным** относятся те, без которых классический сюжет вовсе невозможен: **завязка – развитие действия – кульминация – развязка**. К **необязательным** – те, которые в ряде произведений (или во многих) не встречаются. Сюда часто относят **экспозицию** (хотя не все авторы так считают), **пролог**, **эпилог**, **послесловие** и др. **Пролог** – это рассказ о событиях, завершившихся до начала основного действия и проливающих свет на все происходящее. Классическая русская литература не очень активно пользовалась прологами, поэтому трудно подобрать известный всем пример. С пролога, например, начинается «Фауст» И. Гете. Основное действие связано с тем, что Мефистофель ведет Фауста по жизни, добываясь знаменитой фразы «Остановись, мгновенье, ты прекрасно». В прологе речь идет о другом: Бог и Мефистофель заключают пари о человеке. Возможен ли человек, который не отдаст душу ни за какие соблазны? Честный и талантливый Фауст выбирается как предмет этого пари. После

этого пролога читателю понятно, почему именно в каморку Фауста постучал Мефистофель, зачем ему нужна душа именно этого человека.

Гораздо более привычен нам **эпилог** – повествование о судьбе героев после развязки основного действия и / или размышления автора по поводу проблематики произведения. Вспомним «Отцы и дети» И. С. Тургенева, «Войну и мир» Л. Н. Толстого – там мы найдем классические примеры эпилогов.

Не совсем ясной оказывается роль вставных эпизодов, авторских отступлений и т. д. Иногда (например, в учебном пособии О. И. Федотова) они включаются в понятие сюжета, чаще выносятся за его границы.

Вообще следует признать, что приведенная сюжетная схема при всей своей популярности имеет немало изъянов. Во-первых, далеко не все произведения построены согласно этой схеме; во-вторых, она никак не исчерпывает сюжетного анализа. Известный филолог Н. Д. Тмарченко не без иронии заметил: «В действительности такого рода «элементы» сюжета можно вычлениить разве что в криминальной литературе»[3].

В то же время в разумных пределах использование этой схемы оправдано, она представляет собой как бы первый взгляд на развитие сюжетной линии. Для многих драматических сюжетов, где развитие конфликта принципиально важно, эта схема тем более применима.

Современные «вариации» на тему классического понимания сюжета учитывают, как правило, еще несколько моментов.

Во-первых, поставлен под сомнение тезис Аристотеля об относительной автономности сюжета от характера. По Аристотелю, фабула определяется событиями, а сами характеры играют в ней в лучшем случае подчиненную роль. Сегодня этот тезис вызывает сомнение. Сравним определение действия, данное В. Е. Хализевым: «Действия – это проявления эмоций, мыслей и намерений человека в его поступках, движениях, произносимых словах, жестах, мимике»[4]. Ясно, что при таком подходе мы уже никак не разведем действие и героя. В конечном счете само действие определяется характером.

Это важная смена акцентов, меняющая угол зрения в исследовании сюжета. Чтобы почувствовать это, зададим простой вопрос: «Что является основной пружиной развития действия, например, в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского? Интерес к событию преступления вызывает к жизни характер Раскольникова либо, напротив, характер Раскольникова требует именно такого сюжетного раскрытия?»

По Аристотелю, доминирует первый ответ, современные ученые скорее согласятся со вторым. Литература новейшего времени зачастую «скрывает» внешние события, перенося центр тяжести на психологические нюансы. Тот же В. Е. Хализев в другой работе, анализируя пушкинский «Пир во время чумы», заметил, что у Пушкина взамен динамики событий доминирует действие внутреннее[5].

Кроме того, дискуссионным остается вопрос, из чего складывается сюжет, где тот минимальный «кусочек действия», который подлежит сюжетному

анализу. Более традиционной является точка зрения, указывающая, что в центре сюжетного анализа должны быть поступки и действия героев. В крайнем виде она была в свое время высказана А. М. Горьким в «Беседе с молодыми» (1934 г.), где автор выделяет три важнейшие основы произведения: язык, тему / идею и сюжет. Горький трактовал последний как «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей, истории роста и организации того или иного характера»[6]. Здесь явно сделан акцент на том, что в основе сюжета – становление характера, поэтому сюжетный анализ превращается, по сути, в анализ опорных звеньев развития характера героя. Пафос Горького вполне понятен и исторически объясним, но теоретически такое определение некорректно. Подобное толкование сюжета применимо лишь к очень узкому кругу литературных произведений.

Противоположная точка зрения была сформулирована в академическом издании теории литературы В. В. Кожинным. Его концепция учитывала многие новейшие для того времени теории и состояла в том, что сюжет – это «последовательность внешних и внутренних движений людей и вещей»[7]. Сюжет есть везде, где чувствуется движение и развитие. При этом мельчайшим «кусочком» сюжета становится **жест**, а изучение сюжета есть интерпретация системы жестов.

Отношение к этой теории неоднозначное, поскольку, с одной стороны, теория жестов позволяет увидеть неочевидное, с другой – всегда есть опасность слишком «измельчить» сюжет, потерять границы большого и малого. При этом подходе весьма сложно отделить сюжетный анализ от собственно стилового, поскольку речь фактически идет об анализе словесной ткани произведения.

В то же время изучение жестовой структуры произведения может быть весьма полезным. Под **жестом** при этом следует понимать **любое проявление характера в действии**. Сказанное слово, поступок, физический жест – все это становится предметом интерпретации. Жесты могут быть **динамическими** (то есть собственно действием) или **статическими** (то есть отсутствие действия на каком-то меняющемся фоне). Во многих случаях именно статический жест наиболее выразителен. Вспомним, например, знаменитую поэму Ахматовой «Реквием». Как известно, биографическим фоном поэмы является арест сына поэтессы Л. Н. Гумилева. Однако этот трагический факт биографии переосмысливается Ахматовой в гораздо большем масштабе: социально-историческом (как обвинение сталинскому режиму) и нравственно-философском (как вечное повторение мотива несправедного суда и материнского горя). Поэтому в поэме постоянно присутствует второй план: драма тридцатых годов двадцатого века «просвечивается» мотивом казни Христа и горя Марии. И тогда рождаются знаменитые строки:

*Магдалина билась и рыдала.
Ученик любимый каменел.*

*А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.*

Динамика здесь создается контрастом жестов, из которых самым выразительным является молчание и неподвижность Матери. Ахматова здесь обыгрывает парадокс Библии: ни в одном из Евангелий не описано поведение Марии во время пыток и казни Христа, хотя известно, что она присутствовала при этом. По Ахматовой, Мария молча стояла и смотрела, как мучают ее сына. Но ее молчание было настолько выразительным и жутким, что в ее сторону все боялись взглянуть. Поэтому авторы Евангелий, подробно описав мучения Христовы, не упоминают его матери – это было бы еще страшнее.

Строки Ахматовой являют собой блестящий пример того, насколько глубоким, напряженным и выразительным может оказаться у талантливого художника статический жест.

Итак, современные модификации классической теории сюжета так или иначе признают связь сюжета с характером, при этом остается открытым вопрос об «элементарном уровне» сюжета – является ли им событие / поступок или жест. Очевидно, не стоит искать определения «на все случаи жизни». В одних случаях корректнее интерпретировать сюжет через жестовую структуру; в других, где жестовая структура менее выразительна, от нее можно в той или иной степени абстрагироваться, сосредоточившись на более крупных сюжетных единицах.

Другим не очень проясненным моментом в усвоении классической традиции является соотношение значений терминов **сюжет** и **фабула**. В начале нашего разговора о сюжете мы уже говорили, что эта проблема исторически связана с погрешностями перевода «Поэтики» Аристотеля. В результате возникло терминологическое «двоевластие». Одно время (приблизительно до конца XIX века) эти термины употреблялись как синонимы. Затем, по мере того как анализ сюжета становился все более тонким, ситуация изменилась. Под **фабулой** стали понимать события как таковые, под **сюжетом** – их реальную представленность в произведении. То есть сюжет начал пониматься как «реализованная фабула». Одна и та же фабула могла продуцироваться в разные сюжеты. Достаточно вспомнить, сколько произведений, например, построено вокруг фабульного ряда Евангелий.

Такая традиция связана прежде всего с теоретическими исканиями русских формалистов 10-х – 20-х годов XX века (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Б. Томашевский и др.). Впрочем, надо признать, что теоретической четкостью их работы не отличались, поэтому термины **сюжет** и **фабула** часто менялись местами, что совсем запутало ситуацию.

Традиции формалистов напрямую или опосредованно были восприняты западноевропейским литературоведением, поэтому сегодня в разных пособиях мы находим разные, порой противоположные понимания значения этих терминов.

Остановимся лишь на самых основных.

1. Сюжет и фабула – синонимические понятия, всякие попытки развести их лишь излишне усложняют анализ.

Как правило, при этом рекомендуется отказаться от одного из терминов, чаще всего фабулы. Эта точка зрения была популярной у части советских теоретиков (А. И. Ревякин[8], Л. И. Тимофеев[9] и др.). В поздний период к подобным выводам пришел и один из «возмутителей спокойствия» – В. Шкловский, в свое время настаивавший на разделении сюжета и фабулы[10]. Однако среди современных специалистов эта точка зрения не является доминирующей.

2. Фабула – это «чистые» события, без фиксации какой-либо связи между ними. Как только в сознании автора события обретают связь, фабула становится сюжетом. «Король умер, а затем умерла королева» – это фабула. «Король умер, и королева умерла от горя» – это сюжет[11]. Такая точка зрения не является самой популярной, однако в ряде источников встречается. Недостатком такого подхода является нефункциональность термина «фабула». Фактически, фабула представляется просто хроникой событий.

3. Сюжет – основной событийный ряд произведения, фабула – его художественная обработка. По выражению Я. Зунделовича, «сюжет – канва, фабула – узор». Такая точка зрения весьма распространена и в России, и за рубежом, что нашло отражение в ряде энциклопедических изданий[12]. Исторически такая точка зрения восходит к идеям А. Н. Веселовского (конец XIX века), хотя сам Веселовский не драматизировал терминологические нюансы, а его понимание сюжета, как мы увидим ниже, отличалось от классического. Из школы формалистов такой концепции придерживались прежде всего Я. Зунделович и М. Петровский, в чьих работах **сюжет** и **фабула** стали разными терминами.

В то же время, несмотря на солидную историю и авторитетные истоки, такое понимание термина и в русском, и в западно-европейском литературоведении не является определяющим. Более популярна противоположная точка зрения.

4. Фабула – это **основной событийный ряд произведения в его условно-жизнеподобной последовательности** (то есть герой сначала рождается, потом с ним что-то происходит, наконец, герой умирает). **Сюжет** – это **весь событийный ряд в той последовательности, как он представлен в произведении**. Ведь автор (особенно после XVIII века) вполне может начать произведение, например, со смерти героя, а затем рассказать о его рождении. Любители английской литературы могут вспомнить известный роман Р. Олдингтона «Смерть героя», который именно так и построен.

Исторически такая концепция восходит к наиболее известным и авторитетным теоретикам русского формализма (В. Шкловский, Б. Томашевский, Б. Эйхенбаум, Р. Якобсон и др.), она нашла свое отражение в первом издании «Литературной энциклопедии»[13]; именно эта точка зрения представлена в уже разбиравшейся статье В. В. Кожина, ее

придерживаются многие авторы современных учебников, она наиболее часто встречается и в западно-европейских словарях.

По сути, отличие этой традиции от той, которую мы описали до нее, носит не принципиальный, а формальный характер. Термины просто зеркально меняют значение. Важнее понимать, что обе концепции фиксируют **сюжетно-фабульные несовпадения**, что дает филологу инструмент для интерпретации. Достаточно вспомнить, например, как построен роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Фабульное расположение частей явно не совпадает с сюжетным, что сразу вызывает вопросы: **почему так? чего этим добивается автор?** и т. п.

Кроме того, еще Б. Томашевский заметил, что в произведении есть события, без которых логика сюжета рухнет (**связанные мотивы** – в его терминологии), а есть такие, которые «можно устранять, не нарушая цельности причинно-временного хода событий»[14] (**свободные мотивы**). Для фабулы, по Томашевскому, важны только связанные мотивы. Сюжет же, напротив, активно пользуется свободными мотивами, в литературе новейшего времени они играют порой решающую роль. Если мы вспомним уже упоминавшийся рассказ И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско», то легко почувствуем, что фабульных событий там немного (приехал – умер – увезли), а напряжение поддерживается нюансами, эпизодами, которые, как может показаться, не играют решающей роли в логике повествования.

Все это позволяет сделать сюжетный анализ интересным и адекватным.

Таковы в общих чертах контуры классической теории сюжета, берущей свое начало еще в античной эстетике. Общим при этом будет то, что разговор о сюжете (или о сюжете и фабуле) всегда ведется применительно к конкретному произведению, то есть каждое произведение с точки зрения сюжета уникально. Ведь в каждом произведении свои события, свои герои, своя система жестов.

Это позволяет провести достаточно тонкий анализ **конкретного** произведения, но лишает филолога возможности маневра, поскольку не выработан механизм анализа **однотипных** сюжетов в **разных** литературных произведениях. В то же время даже элементарный читательский опыт подскажет нам, что многие сюжеты, например, детективов или боевиков странным образом похожи, хотя все внешнее (имена, место действия, жесты и т.п.) будет разным.

Чем же объяснить эту однотипность? Какой инструмент анализа сможет нам помочь?

Классическая теория такого инструмента не имеет, поэтому современная наука, не отказываясь от достижений указанного подхода, часто пользуется другой логикой сюжетного анализа. В самом общем виде эту методику можно назвать **структурным подходом к сюжету**, а одним из опорных терминов анализа становится **мотив**.

[1] Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 тт. Т. 1. М., 1968. С. 213.

[2] Терминология здесь не совсем устоялась: скажем, О. И. Федотов в «Основах теории литературы» предпочитает оппозицию «канонические – факультативные» элементы. Нет и полной ясности, к какому классу относить ряд элементов (особенно экспозицию); среди ученых здесь нет единства, однако в целом все специалисты легко понимают друг друга.

[3] Тамарченко Н. Д. Конфликт // Литературоведческие термины: Материалы к словарю; Вып. 2, Коломна, 1999. С. 43.

[4] Хализев В. Е. Общие свойства эпического и драматического родов литературы // Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Пospelова. М., 1983. С. 117.

[5] См.: Хализев В. Е. Сюжет // Введение в литературоведение. Литературное произведение / Под ред. Л. В. Чернец. М., 2002.

[6] Горький А. М. Собр. соч.: В 30 тт. Т. 27. М., 1953. С. 215.

[7] Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.

[8] Ревякин А. И. Указ соч. С. 135–136.

[9] Тимофеев Л. И. Указ. соч. С. 151–152.

[10] См., напр.: Шкловский В. Б. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955. С. 12. Стоит, впрочем, учесть, что идеи формализма в тот период подвергались яростным нападкам, и «самоотречение» Шкловского было отчасти спровоцировано мощнейшим идеологическим давлением.

[11] См.: Scott A.F. Current literary terms: a concise dictionary of their origin and use. London, 1980, p. 223. На этот же пример ссылается и такой авторитетный западный филолог, как Цв. Тодоров.

[12] См., напр.: Пospelов Г. Н. Сюжет // Краткая литературная энциклопедия: В 9 тт. Т. 7. М., 1972. С. 306–310; Пospelов Г. Н. Сюжет // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 431.

[13] См.: Михайлов П. Фабула // Литературная энциклопедия. Т. XI. М., 1939. С. 640.

[14] Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 2002. С. 183.

Теория мотивов и ее вариации

Термин **мотив** впервые появился в XVIII веке как термин музыкальный, однако быстро прижился в литературоведческом лексиконе, и теоретики немецкого романтизма (начало XIX века) уже активно им пользовались. Однако подлинно научное значение он приобрел после фундаментальных исследований выдающегося русского филолога А. Н. Веселовского (1838 – 1906). Обладая широчайшей эрудицией и великолепно владея новейшими для того времени методологиями анализа, Веселовский создал стройное учение о зарождении и взаимопроникновениях разных элементов художественного сознания в любых – даже очень несхожих культурах. Веселовский предлагал по мере необходимости абстрагироваться от конкретных форм словесного творчества, сосредоточившись на фундаментальных моментах сходства (скажем, почему все культуры имеют сказки или лирические песни, и т. д.).

Применив этот метод к исследованию мировых сюжетов, Веселовский предложил вычленять **мотивы** – простейшие, далее не членимые повествовательные единицы (например, представление солнца и луны мужем и женой, ставшее основой для огромного числа мировых сюжетов), и **сюжеты** – темы, «в которых снуют разные положения-мотивы»[1].

Другими словами, сюжет – это причудливая комбинация мотивов, когда те же самые структурные элементы оказываются в разных позициях и разных связях (отсюда и глагол «снуют» – как челноки в ткацкой машине). Бесконечное разнообразие сюжетов ученый предлагал свести к относительно ограниченному числу комбинаций мотивов. «Простейший род мотива, – писал А. Н. Веселовский, – может быть выражен $a + b$: злая старуха не любит красавицу и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлежаит приращению b ; задач может быть две, три (любимое народное число) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько. Так мотив выростал в сюжет»[2].

Теория мотивов оказала огромное влияние на все европейское литературоведение. Русская наука восприняла ее непосредственно – в связи с авторитетом имени Веселовского; западноевропейская – более сложно, через последующие литературные школы, опирающиеся на идеи Веселовского. Прежде всего это уже упоминавшаяся нами формальная школа, развившая и в чем-то даже абсолютизовавшая теорию Веселовского. Кроме того, огромное влияние на западноевропейское литературоведение оказали идеи русского фольклориста В. Я. Проппа (1895–1970), воспринявшего и творчески переосмыслившего традицию теории мотивов[3]. На этом построены знаменитые исследования Проппа: «Морфология сказки», и «Исторические корни волшебной сказки», оказавшие большое влияние на мировую науку.

Сегодня в мире существует огромная литература, посвященная теории мотива. Здесь много своих нюансов и тонкостей. Например, дискуссионным является вопрос о «неразложимости» мотива. В. Я. Пропп считал этот тезис

А. Н. Веселовского неточным, ведь любой мотив можно «разбить» (скажем, пример Веселовского со злой старухой и красавицей не является неразложимым – старуха может быть мачехой, а может злой королевой; красавица может быть падчерицей, а может соперницей – и т. д.). Поэтому Пропп предпочитал термин **функция** как более точный, во всяком случае, для древних сюжетов: запрет, нарушение, дарение и т. д. Однако, как позднее показал К. Леви-Стросс, и функция тоже не является абсолютно неразложимой[4]. Очевидно, надо иметь в виду, что мотив как таковой не вычленяется в «чистом виде», он всегда облекается конкретным содержанием, а «чистый» мотив – такая же теоретическая абстракция, как, например, «человек вообще». Мы никогда не опишем «человека вообще» (ведь он всегда имеет определенный пол, возраст, национальность и т. д.), но это не означает, что человека не существует.

Вообще абсолютизация абстрактных схем, чем порой грешили теоретики формализма, – вещь коварная. В свое время замечательный филолог В. М. Жирмунский остроумно заметил, что с точки зрения «чистых схем» сюжет «Евгения Онегина» аналогичен сюжету басни о журавле и цапле: «А любит Б, Б не любит А: когда же Б полюбил А, то А уже не любит Б»[5]. В то же время, замечает исследователь, «для художественного впечатления «Евгения Онегина» это сродство с басней является весьма второстепенным»[6]. В связи с этим нельзя пренебрегать «тематическим наполнением сюжетной схемы»[7].

В то же время умелое использование методики анализа мотивов позволяет филологу увидеть неочевидные переклички самых разнородных сюжетов. Что, например, объединяет пушкинские «Сказку о золотом петушке», драматическую сценку «Каменный гость», поэму «Медный всадник» и стихотворение «Памятник»? Кажется, между этими произведениями нет ничего общего, их сюжеты совершенно различны. Однако задавший такой вопрос Р. О. Якобсон[8] увидел неожиданную общность мотива: герой живет, пока не «оживает» статуя, но ожившая статуя влечет за собой смерть героя. Этот мотив преследует Пушкина постоянно, из произведения в произведение. Но что скрывается за этим? Поставив вопросы таким образом, Якобсон создал одно из самых блестящих исследований поэтики Пушкина. Именно эта способность отвлечься от конкретики, увидеть общее в разном, неожиданно сформулировать проблему является сильной стороной данной методики.

Включение понятие мотива в теорию сюжета совершило подлинный переворот в фольклористике. Оказалось, что разные сказки и мифы часто имеют однотипные структуры[9].

Разработка теории мотива позволила сделать более строгим и точным анализ отношений различных элементов в структуре сюжета, сама методология сюжетного анализа обрела научную четкость и доказательность[10].

Неоценима роль анализа мотивов при исследовании различного рода литературных влияний, традиций. В качестве примера можно привести

исследование Вяч. Вс. Иванова «Темы и мотивы Востока в поэзии Запада», где автор показывает не только существование «восточных» мотивов в западноевропейской поэзии, но и их трансформацию в другой (европейской) культуре[11].

Конечно, ясное понимание значения и возможностей анализа системы мотивов приходит со временем. Может быть, не стоит сейчас сразу пытаться заглянуть «и туда, и сюда», чтобы полнее представить себе потенциал этой методологии. Пока важно понять, что анализировать сюжет можно с разных позиций и что эти методики не отменяют, а дополняют друг друга.

[1] Веселовский А. М. Историческая поэтика. М., 1989. С. 305.

[2] Там же. С. 301.

[3] А. Греймас, К. Леви-Стросс, Т. Себеок, П. Маранда, Р. Барт, Цв. Тодоров – вот только некоторые из блестящей плеяды мировых филологов и культурологов, открыто признававших влияние идей В. Я. Проппа на свое научное мировоззрение. Подробнее об этом см., напр.: Леви-Стросс К. Структура и форма: размышления об одной работе Владимира Проппа // Семиотика. М., 1983., С. 400–428; Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Я. Проппа // Там же. С. 429–435.

[4] Леви-Стросс К. Указ. соч. С. 416–422.

[5] Жирмунский В. М. К вопросу о формальном методе // Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 104.

[6] Там же.

[7] Там же.

[8] Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 147–180.

[9] Исследования в этой области проливают свет не только на происхождение фольклорных жанров, но и позволяют глубже интерпретировать литературные тексты. Прекрасный пример этому – популярность работ О. М. Фрейденберг в среде филологов. См.: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. Именно анализ мотивов позволил другому выдающемуся филологу – Б. М. Гаспарову – очень глубоко и нестандартно прокомментировать многие «темные места» «Слова о полку Игореве». См.: Гаспаров Б. М. Поэтика «Слова о полку Игореве», М., 2000.

[10] Чтобы почувствовать это, достаточно прочитать, например, «Теорию литературы» Б. В. Томашевского. Томашевский одним из первых попытался описать механизмы взаимодействия мотивов в структуре сюжета. См.: Томашевский Б. В. Указ. соч. С. 179–206.

[11] См.: Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 3. М., 2004. С. 174–209.

Сюжет с точки зрения нарратологии

Кроме двух описанных методик (классической и структурной), в современной науке существует и еще один подход к анализу сюжетов. Его принято называть нарратологическим, то есть подходом со стороны повествования («наррации»). Суть этого подхода, отличающая его и от классического (система событий), и от морфологического (система мотивов), заключается в том, что текст рассматривается как многоуровневая система, и динамика действия определяется отношениями этих уровней. Проще говоря, социальный план, этический план, предпочтения автора и учет ожиданий читателя, собственно событийный план, план организации повествования и язык – все это не изолированные сферы, а единая система, обеспечивающая динамику текста. Начинаящему филологу не так легко разобраться в сложной и не до конца проработанной терминологии нарратологов, поэтому позволим себе пока воздержаться от подробного изложения этой концепции, само усвоение которой требует уже серьезной филологической подготовки. Исходными предпосылками для нарратологических концепций (Р. Барт, Ж. Женетт, М. Риффатер, А. Прието и др.) стали идеи Р. Jakobsona и отчасти теория сюжетосложения, сформированная школой Ю. М. Лотмана. Сейчас, повторимся, не время и не место подробно излагать эти концепции – их адекватное восприятие находится далеко за пределами возможностей начинающего филолога. Скажем, «классический» для нарратологии тезис А. Прието звучит так: «Мы пришли к выводу, что структура сама выражается в языке, в своем языке, поскольку существует не один язык, но языки, которые выступают как содержание живых структур»[1]. Это совершенно справедливое замечание едва ли много скажет читателю, лишь начинающему освоение филологии. Здесь буквально каждое слово требует развернутых комментариев.

Поэтому, не вдаваясь пока в подробный анализ этих теорий, проясним только некоторые моменты. Для примера возьмем комедию Б. Шоу «Пигмалион» (сюжет ее известен людям, даже далеким от литературы, по фильму «Моя прекрасная леди»). В основе сюжета, что видно из названия, – известный греческий миф о Пигмалионе, создавшем прекрасную статую Галатеи и влюбившемся в собственное создание. Дело кончается тем, что боги оживляют статую. Это один из сюжетных уровней. Но у Б. Шоу нет никакой статуи. Речь ведь идет о том, что профессор-лингвист взялся «сделать леди» из уличной торговки, научив ее говорить, «как леди». Несовпадение стилей речи, когда сквозь «заученную» безупречную речь «пробивается» жаргон торговли цветами, – одна из мощнейших пружин развития действия. Таким образом, мотив греческого мифа повторяется на совершенно другом уровне – в языке. Но и это еще не все. Вся эта ситуация с «заученными» фразами позволяет драматургу высветить ограниченность английской аристократии, когда не важно, что говорить, лишь бы речь соответствовала нормам. Не случайно речь самого профессора кажется

многим странной, даже вульгарной – он говорит **свое**. А это не принято. Здесь **социальная** пружина конфликта, которая тоже замкнута на язык.

Собственно, анализ взаимодействия этих пластов и является предметом нарратологического исследования. Возможно, после этого примера смысл формулы А. Прието станет чуть-чуть понятнее.

Другое дело, что в реальности мир литературного произведения имеет (с точки зрения сюжета) гораздо более сложную структуру. Скажем, Р. Ингарден вычленял четыре уровня (звуки – значения – виды – идеи) с большим числом трансформаций, современные же теории представляют еще более разветвленные и сложные схемы.

В конкретном анализе начинающему филологу может помочь концепция сюжета, сформированная Ю. М. Лотманом[2]. Его теория близка нарратологическим, хотя обычно и не рассматривается как типичный пример этого подхода. Ю. М. Лотман исходил из того, что каждое произведение представляет собой сложную систему, состоящую из многих уровней (поведенческого, этического, событийного, языкового и т. д.). Всякая система имеет свои законы и свои границы, т. е. очерчена своеобразной **«рамкой»** – одно из опорных понятий лотмановского метода. Каждая рамка предполагает допустимые и недопустимые границы нарушения. Если абстрагироваться от литературы, этот тезис легко прояснить бытовым примером: современная мораль (рамка) воспринимает как **допустимое нарушение**, скажем, супружескую измену, но **не допускает** убийства детей. Последнее ставит под сомнение всю систему.

Нечто подобное происходит и в мире литературного произведения. Этот мир состоит из многих «рамок», которые удерживают его как целостность. Попробуйте вставить, например, в пушкинское «Я вас любил...» какое-либо вульгарное слово – и стихотворение рухнет. Мы недопустимо нарушили стилевую рамку. Это не значит, что сниженная лексика неприменима в любовной лирике, достаточно вспомнить «Облако в штанах» В. Маяковского или стихи «Москвы кабацкой» С. Есенина. Но там другая система, допускающая подобные снижения.

В связи с этим Ю. М. Лотман строил и концепцию сюжета. Он выделял два основных вида сюжетов: классический и мифологический.

Классический сюжет, по Лотману, начинается тогда, когда кто-то или что-то нарушает **рамку**. На языке Лотмана это звучит так: «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля»[3].

В этом пункте Лотман, по сути, развивает и наполняет новым содержанием гегелевскую идею коллизии. Таким образом, для анализа сюжета важно понимать две вещи: какова была «рамка» и кем (или чем) она нарушена. Часто рамка задается экспозицией (особенно в драматургии до XX века), а ее нарушение составляет завязку. Вспомним «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Грозу» А. Н. Островского и т. д. Лотмановские «допустимые отклонения» позволяют объяснить, например, почему Катерина и ее любовь, а не Варвара и ее связь с Кудряшом движут сюжет «Грозы». Роман Варвары, когда все «шито да крыто», и есть то самое «допустимое отклонение»,

которое не разрушает основы миропорядка темного царства. Любовь Катерины иная, она – прямой вызов всему укладу. Любить так, как Катерина, в мире Кабановых и Диких нельзя.

В основе **мифологического** сюжета лежит не нарушение рамки, а ситуация, универсум. Строго говоря, нарушение рамки в мифологическом сюжете невозможно, поскольку все границы проницаемы. Там сложно говорить об этических рамках (скажем, отцеубийство или детоубийство – характерный сюжет многих мифов), там проницаемы границы жизни и смерти, и т. д. Традицию подобного типа сюжетосложения мы можем почувствовать, например, в «Котловане» А. Платонова, что разительно отличает произведения Платонова от, например, романов Л. Н. Толстого.

Таковы основные теории сюжета, имеющиеся в арсенале современного литературоведения. Завершая разговор о сюжете, коснемся вопроса о классификации сюжетов.

[1] Прието А. Из книги «Морфология романа» // Семиотика. М., 1983. С. 390.

[2] См.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970; Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 тт. Т. 1. Таллинн, 1992.

[3] Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 282.

Классификация сюжетов

Здесь возможны разные основания, частично мы уже затрагивали эти вопросы. Кроме отмеченного, стоит выделить **хроникальные** и **концентрические** сюжеты.

В основе **хроникальных** сюжетов – отсутствие четкой причинно-следственной связи событий. Сюжет выстраивается по оси времени, как хроника (отсюда и название). Таковы летописи, повести о путешествиях, многие дневниковые формы. По хроникальному принципу строятся, например, «Одиссея» Гомера, рыцарский роман и т. д. Вообще, древняя литература тяготеет к этому типу сюжетосложения. Особым видом хроникальных сюжетов являются так называемые **кумулятивные** сюжеты, где события просто наращиваются одно на другое. Таковы многие русские сказки, например «Репка» или «Колобок».

Противоположный хроникальному **концентрический** тип сюжетов предполагает наличие **событийного центра** (или центров), без которых весь остальной событийный ряд теряет смысл. Таково, например, «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, сюжет которого построен вокруг события убийства.

Часто литература пользуется обоими способами.

Кроме того, для литературы новейшего времени характерна еще одна оппозиция. Это так называемые **моновариантные** и **моделирующие (поливариантные)** сюжетные схемы. Четкой устоявшейся терминологии по этой оппозиции еще нет, поэтому возможны и другие термины, характеризующие два типа сюжетов: традиционный и моделирующий, традиционный и постмодернистский, и т.п. Важно не заучить термины, а понимать, что за этим стоит.

Моновариантный (моно – один) сюжет традиционен. Эта схема предполагает, что каждое событие имело место один раз (представлено в одном варианте). Таковы практически все сюжеты русской классической литературы. Это одно из проявлений **жизнеподобия** литературы.

Моделирующий (поливариантный, многовариантный) сюжет строится иначе. Художественное произведение воспринимается как модель, которую можно «переигрывать» на глазах читателя. Одно и то же событие существует в разных вариантах, и бессмыслен вопрос: «А как же было **на самом деле?**» Сам этот вопрос объясняется установкой на жизнеподобие, а как раз оно-то при таком сюжете и нарушается. Многовариантные сюжеты характерны для литературы постмодернизма, хотя истоки их можно найти уже в эпоху романтизма (начало XIX в.), например, у Гофмана.

В русской литературе один лишь «намек» на многовариантную схему создал немало проблем интерпретаторам «Евгения Онегина». Речь идет о знаменитой «двойной» потенциальной судьбе Ленского. Помните, Пушкин размышляет о том, как могла бы сложиться судьба Ленского, не будь он убит на дуэли. Поэт предполагает два варианта:

*Быть может, он для блага мира
Иль хоть для славы был рожден;
Его умолкнувшая лира
Гремучий, непрерывный звон
В веках поднять могла. Поэта,
Быть может, на ступенях света
Ждала высокая ступень.*

Это одна судьба. А вот другая:

*А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юношества лета:
В нем пыл души бы охладел.
Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился,
В деревне, счастлив и рогат,
Носил бы стеганный халат.*

Пушкин еще увязывает эту загадку с традиционной логикой сюжета: ведь **на самом деле** в романе Ленский убит. Но интрига тем не менее сохраняется. Ведь в зависимости от того, **кого** убил Онегин, мы изменим свое прочтение романа. Одно дело – нелепая ссора, другое – русский Дантес (кстати, М. Ю. Лермонтов в «Смерти поэта» именно так и интерпретировал гибель Ленского). А вот В. Г. Белинский выбрал второй вариант, на чем и построил анализ образа Ленского. Но у Пушкина есть **два** варианта как равноправные. Более того, сам текст романа дает подтверждение и той, и другой версии (сравним авторский комментарий к сцене дуэли и сон Татьяны).

Таким образом, Пушкин задал загадку, которая будет вечно разгадываться и никогда не будет разгадана. Это, конечно, еще не поливариантный сюжет в современном смысле, однако Пушкин и здесь намного опередил свое время.

Гораздо более отчетливо поливариантный сюжет проявляется, например, в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, где даже события смерти героев различны (задайте себе вопрос, «где на **самом деле** умерли Мастер и Маргарита», и поймете, что ответить на него нельзя). А в современной постмодернистской литературе (например, в романах В. Пелевина) этот тип сюжета и вовсе доминирует.

Рекомендованная литература (к гл. V)

- Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Я. Проппа // Семиотика. М., 1983. С. 429–435.
- Веселовский А. М. Историческая поэтика. М., 1989.
- Жирмунский В. М. К вопросу о формальном методе // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
- Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.
- Леви-Стросс К. Структура и форма: размышления об одной работе Владимира Проппа // Семиотика. М., 1983. С. 400–428.
- Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 тт. Т. 1. Таллинн, 1992.
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
- Михайлов П. Фабула // Литературная энциклопедия. Т. XI. М., 1939.
- Поспелов Г. Н. Сюжет // Краткая литературная энциклопедия: В 9 тт. Т. 7. М., 1972. С. 306–310.
- Поспелов Г. Н. Сюжет // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
- Тамарченко Н. Д. Конфликт // Литературоведческие термины: Материалы к словарю. Вып. 2. Коломна, 1999.
- Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1963. С. 151–152.
- Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 2002. С. 179–206.
- Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.
- Хализев В. Е. Общие свойства эпического и драматического родов литературы // Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Поспелова. М., 1983.
- Хализев В. Е. Сюжет // Введение в литературоведение. Литературное произведение / Под ред. Л. В. Чернец. М., 2002.
- Шкловский В. Б. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955.
- Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 147–180.

Глава VI. Композиция литературного произведения

Общее понятие композиции. Композиция и архитектоника

Понятие «композиция» привычно любому филологу. Этот термин постоянно употребляется, часто выносится в заглавие или в подзаголовки научных статей и монографий. В то же время нельзя не отметить, что он имеет чересчур широкие допуски значения, а это порой мешает пониманию. «Композиция» оказывается термином без берегов, когда практически любой анализ, за исключением анализа этических категорий, можно назвать композиционным.

Коварство термина заложено в самой его природе. В переводе с латыни слово «композиция» означает «составление, соединение частей». Проще говоря, композиция – это **способ построения, способ сделанности** произведения. Это аксиома, понятная любому филологу. Но, как и в случае с **темой**, камнем преткновения оказывается следующий вопрос: построение чего должно нас интересовать, если мы говорим об анализе композиции? Проще всего было бы ответить «построение всего произведения», но этот ответ ровным счетом ничего не прояснит. Ведь в художественном тексте построено практически все: и сюжет, и характер, и речь, и жанр, и т. д. Каждый из этих терминов предполагает свою логику анализа и свои принципы «построенности». Скажем, построение сюжета предполагает анализ типов сюжетостроения, описание элементов (завязка, развитие действия и т.п.), анализ сюжетно-фабульных несовпадений и др. Мы подробно говорили об этом в предыдущей главе. Совершенно другой ракурс анализа «построенности» речи: здесь уместно говорить о лексике, о синтаксисе, о грамматике, о типах связей текста, о границах своего и чужого слова и т.п. Построение стиха – это еще один ракурс. Тогда нужно говорить о ритмике, о рифмах, о законах построения стихового ряда и др.

Собственно говоря, мы всегда это делаем, когда говорим о сюжете, об образе, о законах стиха и т. д. Но тогда закономерно возникает вопрос о **собственном** значении термина **композиция**, не совпадающем со значениями других терминов[1]. Если такового нет, анализ композиции теряет смысл, полностью растворяясь в анализе других категорий, если же это самостоятельное значение есть – то в чем оно?

Чтобы убедиться в наличии проблемы, достаточно сравнить разделы «Композиция» в пособиях разных авторов. Мы легко увидим, что акценты будут заметно смещены: в одних случаях акцент ставится на элементах сюжета, в других – на формах организации повествования, в третьих – на пространственно-временных и жанровых характеристиках... И так почти до бесконечности. Причина этого заключается как раз в аморфности термина. Профессионалы это прекрасно понимают, однако это не мешает каждому видеть то, что он хочет видеть.

Едва ли стоит драматизировать ситуацию, но было бы лучше, если бы композиционный анализ предполагал какую-то понятную и более или менее

единую методику. Думается, самым перспективным было бы видеть в композиционном анализе именно интерес к **соотношению частей**, к их взаимосвязям. Другими словами, анализ композиции предполагает видеть текст как систему и имеет целью понять логику взаимосвязей ее элементов. Тогда действительно разговор о композиции станет осмысленным и не будет совпадать с другими аспектами анализа.

Этот достаточно абстрактный тезис можно проиллюстрировать простым примером. Допустим, мы хотим построить какой-либо дом. Нам будет интересно, какие у него окна, какие стены, какие перекрытия, в какие цвета что покрашено, и т. д. Это будет анализ **отдельных сторон**. Но не менее важно, чтобы **все это вместе** гармонировало друг с другом. Даже если нам очень нравятся большие окна, мы не можем сделать их выше крыши и шире стены. Мы не можем сделать форточки больше окон, не можем поставить шкаф шире комнаты, и т. д. То есть каждая часть так или иначе влияет на другую. Разумеется, всякое сравнение грешит, но нечто подобное происходит и в художественном тексте. Каждая часть его не существует сама по себе, она «востребована» другими частями и в свою очередь «требует» чего-то от них. Композиционный анализ и является, в сущности, объяснением этих «требований» элементов текста. Знаменитое суждение А. П. Чехова о ружье, которое должно выстрелить, если уж оно висит на стене, очень хорошо иллюстрирует это. Другое дело, что в реальности не все так просто, и у самого Чехова далеко не все ружья стреляли.

Таким образом, **композицию можно определить как способ построения художественного текста, как систему отношений между его элементами.**

Композиционный анализ – достаточно объемное понятие, касающееся разных сторон художественного текста. Положение осложняется еще и тем, что в разных традициях существуют серьезные терминологические разночтения, причем термины не только звучат по-разному, но и означают не совсем одно и то же. Особенно это касается **анализа структуры повествования**. В восточноевропейской и западноевропейской традициях здесь наблюдаются серьезные расхождения. Все это ставит молодого филолога в затруднительное положение. Весьма сложной оказывается и наша задача: в относительно небольшой главе рассказать об очень объемном и неоднозначном термине.

Думается, постижение композиции логично начать с определения общего объема этого понятия, а потом уже перейти к более конкретным формам. Итак, композиционный анализ допускает следующие модели.

1. Анализ последовательности частей. Он предполагает интерес к элементам сюжета, динамике действия, последовательности и взаимоотношению сюжетных и несюжетных элементов (например, портретов, лирических отступлений, авторских оценок и т.п.). При анализе стиха мы при этом обязательно будем учитывать еще и деление на строфы (если оно есть), постараемся почувствовать логику строф, их взаимосвязь. Этот тип анализа прежде всего ориентирован на то, чтобы объяснить, как **развертывается произведение от первой страницы (или строки) к**

последней. Если мы представим себе нить с бусами, где каждая бусинка определенной формы и цвета означает однородный элемент, то легко поймем логику такого анализа. Мы хотим понять, как последовательно выкладывается общий рисунок бус, где и почему возникают повторы, как и почему появляются новые элементы. Такую модель композиционного анализа в современной науке, особенно в ориентированной на западную традицию, принято называть **синтагматической**. **Синтагматика** – это раздел лингвистики, наука о способах развертывания речи, то есть о том, как и по каким законам речь развивается слово за словом и фраза за фразой. Нечто подобное мы видим и при таком анализе композиции, с той лишь разницей, что элементами чаще всего являются не слова и синтагмы, а однотипные кусочки повествования. Скажем, если мы возьмем знаменитое стихотворение М. Ю. Лермонтова «Парус» («Белеет парус одинокий»), то без особого труда увидим, что стихотворение разбито на три строфы (четверостишия), причем каждое четверостишие отчетливо делится на две части: первые две строки – пейзажная зарисовка, вторые – авторский комментарий:

*Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом.
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?*

*Играют волны, ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит.
Увы!.. Он счастья не ищет
И не от счастья бежит.*

*Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой,
А он, мятежный, просит бури;
Как будто в бурях есть покой.*

В первом приближении композиционная схема будет выглядеть так: A+B + A1+B1 + A2+B2, где A – пейзажная зарисовка, а B – авторская реплика. Однако нетрудно заметить, что элементы A и элементы B построены по разной логике. Элементы A построены по логике кольца (штиль – буря – штиль), а элементы B – по логике развития (вопрос – восклицание – ответ). Задумавшись над этой логикой, филолог может увидеть в шедевре Лермонтова что-то такое, что будет упущено вне композиционного анализа. Например, станет понятно, что «желание бури» – не более чем иллюзия, буря точно так же не даст покоя и гармонии (ведь «буря» в стихотворении уже была, однако тональности части B это не изменило). Возникает классическая для художественного мира Лермонтова ситуация: меняющийся фон не меняет ощущения одиночества и тоски лирического героя. Вспомним уже

приводимое нами стихотворение «На севере диком», и мы легко почувствуем однотипность композиционной структуры. Более того, на другом уровне эта же структура обнаруживается и в знаменитом «Герое нашего времени». Одиночество Печорина подчеркивается тем, что «фоны» постоянно меняются: полудикая жизнь горцев («Бэла»), мягкость и сердечность простого человека («Максим Максимыч»), жизнь людей дна – контрабандистов («Тамань»), жизнь и нравы высшего света («Княжна Мери»), исключительный человек («Фаталист»). Однако Печорин не может слиться ни с одним фоном, ему везде плохо и одиноко, более того, он вольно или невольно разрушает гармонию фона.

Все это становится заметным именно при композиционном анализе. Таким образом, последовательный анализ элементов может стать хорошим инструментом интерпретации.

2. Анализ общих принципов построения произведения как целого. Его часто называют анализом **архитектоники**. Сам термин **архитектоника** признается не всеми специалистами, многие, если не большинство, считают, что речь идет просто о разных гранях значения термина **композиция**. [2] В то же время некоторые весьма авторитетные ученые (скажем, М. М. Бахтин) не только признавали корректность такого термина, но и настаивали на том, что **композиция** и **архитектоника** имеют разные значения. В любом случае, независимо от терминологии, мы должны понимать, что существует и другая модель анализа композиции, заметно отличающаяся от изложенной. Эта модель предполагает взгляд на произведение **как на целое**. Она ориентирована на общие принципы построения художественного текста, учитывая, кроме всего прочего, систему контекстов. Если вспомнить нашу метафору бус, то данная модель должна дать ответ, как смотрятся эти бусы в целом и гармонируют ли они с платьем и прической. Собственно, этот «двойной» взгляд хорошо знаком любой женщине: ее интересует, как тонко сплетены части украшения, но не менее интересует и то, а как смотрятся все это вместе и стоит ли это носить с каким-то костюмом. В жизни, как мы знаем, далеко не всегда эти взгляды совпадают.

Нечто подобное мы наблюдаем и в литературном произведении. Приведем простой пример. Представим себе, что какой-то писатель решил написать рассказ о семейной ссоре. Но построить он его решил таким образом, что первая часть – это монолог мужа, где вся история выглядит в одном свете, а вторая часть – это монолог жены, в котором все события выглядят иначе. В современной литературе такие приемы используются очень часто. А вот теперь задумаемся: это произведение монологическое или оно диалогично? С точки зрения синтагматического анализа композиции, оно монологическое, в нем нет ни одного диалога. Но с точки зрения архитектоники, оно диалогично, мы видим полемику, столкновение взглядов.

Этот целостный взгляд на композицию (анализ **архитектоники**) оказывается очень полезным, он позволяет отвлечься от конкретного фрагмента текста, понять его роль в целостной структуре. М. М. Бахтин, например, считал, что такое понятие, как жанр, архитектонично по

определению. Действительно, если я пишу трагедию, я **все** построю иначе, чем если бы я писал комедию. Если я пишу элегию (стихотворение, пронизанное чувством грусти), **все** в ней будет не таким, как в басне: и построение образов, и ритмика, и лексика. Поэтому анализ композиции и архитектоники – это понятия связанные, но не совпадающие. Дело, повторимся, не в самих терминах (здесь много разночтений), а в том, что необходимо различать **принципы построения произведения в целом и построенность его частей**.

Итак, существуют две модели композиционного анализа. Опытный филолог, разумеется, способен «переключать» эти модели в зависимости от своих целей.

Теперь перейдем к более конкретному изложению. Композиционный анализ с точки зрения современной научной традиции предполагает следующие уровни:

1. Анализ формы организации повествования.
2. Анализ речевой композиции (построенности речи).
3. Анализ приемов создания образа или характера.
4. Анализ особенностей построения сюжета (включая несюжетные элементы). Об этом уже подробно говорилось в предыдущей главе.
5. Анализ художественного пространства и времени.
6. Анализ смены «точек зрения». Это один из наиболее популярных сегодня приемов композиционного анализа, мало знакомый начинающему филологу. Поэтому на него стоит обратить особое внимание.
7. Для анализа композиции лирического произведения характерна своя специфика и свои нюансы, поэтому анализ лирической композиции также можно выделить в особый уровень.

Конечно, эта схема очень условна, и многое в нее не попадает. В частности, можно говорить о жанровой композиции, о ритмической композиции (не только в поэзии, но и в прозе), и т. д. Кроме того, в реальном анализе эти уровни пересекаются и смешиваются. Например, анализ точек зрения касается и организации повествования, и речевых моделей, пространство и время неразрывно связаны с приемами создания образа, и т. д. Однако для того чтобы понять эти пересечения, сначала нужно знать, **что** пересекается, поэтому в методическом аспекте более корректно последовательное изложение. Итак, по порядку.

[1] Подробнее см., напр.: Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.

[2] См., напр.: Ревякин А. И. Указ. соч., С. 152–153.

Анализ формы организации повествования

Эта часть композиционного анализа предполагает интерес к тому, как организовано **рассказывание**. Для понимания художественного текста важно учитывать, кто и как ведет рассказ. Прежде всего, повествование может быть формально организовано как монолог (речь одного), диалог (речь двоих) или полилог (речь многих). Например, лирическое стихотворение, как правило, монологично, а драма или современный роман тяготеют к диалогу и полилогу. Сложности начинаются там, где теряются ясные границы. Например, выдающийся русский лингвист В. В. Виноградов заметил, что в жанре сказа (вспомним, например, «Хозяйку медной горы» Бажова) речь любого героя деформируется, фактически сливаясь со стилистикой речи повествователя. Иными словами, все начинают говорить одинаково. Поэтому все диалоги органично вливаются в единый авторский монолог. Это отчетливый пример **жанровой** деформации повествования. Но возможны и другие проблемы, например, весьма актуальна проблема **своего и чужого слова**, когда чужие голоса вплетаются в монологическую речь повествователя. В наиболее простой форме это приводит к приему так называемой **несобственно-авторской речи**. Например, в «Метели» А. С. Пушкина мы читаем: «Но все должны были отступить, когда явился в ее замке раненый гусарский полковник Бурмин, с Георгием в петлице и *с интересной бледностию* (курсив А. С. Пушкина – А. Н.), как говорили тамошние барышни». Слова «**с интересной бледностию**» Пушкин не случайно выделяет курсивом. Ни лексически, ни грамматически для Пушкина они невозможны. Это речь провинциальных барышень, вызывающая мягкую иронию автора. Но вставлено это выражение в контекст речи повествователя. Этот пример «нарушения» монолога достаточно прост, современная литература знает куда более сложные ситуации. Однако принцип будет тем же самым: чужое слово, не совпадающее с авторским, оказывается внутри авторской речи. Разобраться в этих тонкостях порой не так просто, но делать это необходимо, потому что в противном случае мы будем приписывать повествователю суждения, с которыми он себя никак не ассоциирует, порой скрыто полемизирует.

Если прибавить к этому еще и тот факт, что современная литература и вовсе открыта другим текстам, порой один автор открыто строит новый текст из фрагментов уже созданных, то станет ясно, что проблема монологичности или диалогичности текста отнюдь не столь очевидна, как это может показаться на первый взгляд.

Не меньше, а возможно, даже больше сложностей возникает, когда мы пытаемся определить фигуру повествователя. Если вначале мы говорили о том, **сколько** повествователей организуют текст, то теперь нужно ответить на вопрос: а **кто** эти повествователи? Положение осложняется еще и тем, что в русской и западной науке утвердились разные модели анализа и разные термины. Суть расхождения в том, что в русской традиции наиболее актуальным признается вопрос о том, **кто** является повествователем и

насколько он близок или далек реальному автору. Например, ведется ли повествование от **Я** и кто скрывается за этим **Я**. За основу берутся отношения между повествователем и реальным автором. При этом обычно выделяются четыре основных варианта с многочисленными промежуточными формами.

Первый вариант – нейтральный повествователь (его еще называют собственно повествователем, а такую форму часто не очень точно называют **повествование от третьего лица**). Термин не очень хороший, потому что никакого третьего лица здесь нет, но он прижился, и нет смысла от него отказываться). Речь идет о тех произведениях, где рассказчик никак не обозначен: у него нет имени, он не принимает участия в описываемых событиях. Примеров такой организации повествования огромное множество: от поэм Гомера до романов Л. Н. Толстого и многих современных повестей и рассказов.

Второй вариант – автор-повествователь. Повествование ведется от первого лица (такое повествование называют **Я-форма**), повествователь либо никак не назван, но подразумевается его близость реальному автору, либо он носит то же имя, что и реальный автор. Автор-повествователь не принимает участия в описываемых событиях, он лишь рассказывает о них и комментирует. Такая организация использована, например, М. Ю. Лермонтовым в повести «Максим Максимыч» и в ряде других фрагментов «Героя нашего времени».

Третий вариант – герой-повествователь. Очень часто используемая форма, когда о событиях рассказывает их непосредственный участник. Герой, как правило, имеет имя и подчеркнуто дистанцирован от автора. Так построены «печоринские» главы «Героя нашего времени» («Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист»), в «Бэле» право повествования переходит от автора-повествователя к герою (напомним, что вся история рассказана Максимом Максимовичем). Смена повествователей нужна Лермонтову для создания объемного портрета главного героя: ведь каждый видит Печорина по-своему, оценки не совпадают. С героем-повествователем мы сталкиваемся в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина (почти все рассказано Гриневым). Словом, герой-повествователь весьма популярен в литературе новейшего времени.

Четвертый вариант – автор-персонаж. Этот вариант очень популярен в литературе и весьма коварен для читателя. В русской литературе он со всей отчетливостью проявился уже в «Житии протопопа Аввакума», а литература XIX и особенно XX веков использует этот вариант очень часто. Автор-персонаж носит то же имя, что и реальный автор, как правило, близок ему биографически и при этом является героем описываемых событий. У читателя возникает естественное желание «поверить» тексту, поставить знак равенства между автором-персонажем и реальным автором. Но в том-то и коварство данной формы, что никакого знака равенства ставить нельзя. Между автором-персонажем и реальным автором всегда есть разница, порой колоссальная. Схожесть имен и близость биографий сами по себе ничего не значат: все события вполне могут быть вымышленными, а суждения автора-

персонажа вовсе не обязаны совпадать с мнением реального автора. Создавая автора-персонажа, писатель в какой-то степени играет и с читателем, и с самим собой, об этом необходимо помнить.

Ситуация еще более осложняется в лирике, где дистанцию между лирическим повествователем (чаще всего **Я**) и реальным автором и вовсе трудно почувствовать. Однако эта дистанция в какой-то степени сохраняется даже в самых интимных стихах. Подчеркивая эту дистанцию, Ю. Н. Тынянов в 1920-е годы в статье о Блоке предложил термин **лирический герой**[1], который стал сегодня общеупотребительным. Хотя конкретное значение этого термина разными специалистами трактуется неодинаково (например, позиции Л. Я. Гинзбург, Л. И. Тимофеева, И. Б. Роднянской, Д. Е. Максимова, Б. О. Кормана и других специалистов имеют серьезные расхождения), все признают принципиальное несовпадение героя и автора. Развернутый анализ аргументов разных авторов в рамках нашего краткого пособия едва ли уместен, заметим лишь, что проблемной точкой является следующее: что определяет характер лирического героя? Это обобщенный лик автора, возникающий в его поэзии? Или только неповторимые, особенные авторские черты? Или лирический герой возможен только в конкретном стихотворении, а **лирического героя вообще** просто не существует? На эти вопросы можно дать разные ответы. Нам ближе позиция Д. Е. Максимова и во многом близкая ей концепция Л. И. Тимофеева, что лирический герой – это обобщенное Я автора, так или иначе ощущаемое во всем творчестве. Но эта позиция тоже уязвима, и у оппонентов есть веские контраргументы. Сейчас, повторимся, серьезный разговор по проблеме лирического героя представляется преждевременным, важнее понять, что знака равенства между **Я** в стихотворении и реальным автором ставить нельзя. Известный поэт-сатирик Саша Черный еще в 1909 году написал шутивное стихотворение «Критику»:

*Когда поэт, описывая даму,
Начнет: «Я шла по улице. В бока впился корсет», –
Здесь «я» не понимай, конечно, прямо,
Что, мол, под дамою скрывается поэт...*

Это следует помнить и в тех случаях, когда никаких родовых расхождений нет. Поэт не равен ни одному из своих написанных «я».

Итак, в русской филологии точкой отсчета при анализе фигуры повествователя является его отношение с автором. Здесь много тонкостей, но сам принцип подхода понятен. Иное дело – современная западная традиция. Там в основу типологии положены не отношения автора и повествователя, а отношения повествователя и «чистого» повествования. Этот принцип на первый взгляд кажется туманным и нуждается в прояснении. На деле же здесь ничего сложного нет. Проясним ситуацию простым примером. Сравним две фразы. Первая: «Ярко светит солнце, зеленое дерево растет на лужайке». Вторая: «Погода замечательная, солнце

светит ярко, но не слепяще, зеленое дерево на лужайке радует глаз». В первом случае перед нами просто информация, рассказчик практически не проявлен, во втором мы легко почувствуем его присутствие. Если за основу взять «чистое» повествование при формальном невмешательстве рассказчика (как в первом случае), то затем легко строить типологию на основе того, насколько увеличивается присутствие рассказчика. Этот принцип, изначально предложенный английским литературоведом Перси Лаббоком в 1920-е годы, сегодня является доминирующим в западноевропейском литературоведении. Разработана сложная и порой противоречивая классификация, опорными понятиями которой стали **актанта** (или актант – чистое повествование. Хотя сам термин «актант» и предполагает деятеля, он не выявлен), **актор** (объект повествования, лишенный права вмешательства в него), **ауктор** («вмешивающийся» в повествование персонаж или рассказчик, тот, чье сознание организует повествование.). Сами эти термины введены уже после классических работ П. Лаббока, однако предполагают те же идеи. Все они вместе с целым рядом других понятий и терминов определяют так называемую **нарративную типологию**[2] современного западного литературоведения (от английского narrative – повествование). В работах ведущих западных филологов, посвященных проблемам повествования (П. Лаббок, Н. Фридман, Э. Лайбфрид, Ф. Штанцель, Р. Барт и др.), создан обширный инструментарий, с помощью которого можно увидеть в ткани повествования различные оттенки значений, услышать разные «голоса». Термин голос как значимый композиционный компонент также получил распространение после работ П. Лаббока.

Словом, западноевропейское литературоведение оперирует несколькими иными терминами, при этом акценты анализа тоже смещаются. Трудно сказать, какая традиция более адекватна художественному тексту, и едва ли вопрос может быть поставлен в такой плоскости. Сильные и слабые стороны есть у любой методики. В некоторых случаях удобнее пользоваться наработками нарративной теории, в других она менее корректна, поскольку практически игнорирует проблему авторского сознания и авторской идеи. Серьезные ученые России и Запада прекрасно осведомлены о работах друг друга и активно используют достижения «параллельной» методики. Сейчас важно понять сами принципы подхода.

[1]См.: Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 248–258.

[2] Достаточно подробно история и теория вопроса изложена в статьях И. П. Ильина, посвященных проблемам наррации. См.: Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. М., 1996. С. 61–81. Читать оригинальные работы А.-Ж. Греймаса, который и ввел эти термины, начинающему филологу будет слишком сложно.

Анализ речевой композиции

Анализ речевой композиции предполагает интерес к принципам построенности речи. Частично он пересекается с анализом «своего» и «чужого» слова, частично – с анализом стиля, частично – с анализом художественных приемов (лексических, синтаксических, грамматических, фонетических и т. д.). Подробнее обо всем этом мы поговорим в главе **«Художественная речь»**. Сейчас хотелось бы обратить внимание на то, что анализ речевой композиции не сводится к **описанию** приемов. Как и везде при анализе композиции, исследователь должен обращать внимание на проблему взаимосвязи элементов, на их взаимообусловленность. Нам, например, мало увидеть, что разные страницы романа «Мастер и Маргарита» написаны в разных стилевых манерах: там разная лексика, разный синтаксис, разные темпы речи. Нам важно понять, почему это так, уловить логику стилевых переходов. Ведь часто у Булгакова тот же самый герой описывается в разных стилевых ключах. Классический пример – Воланд и его свита. Почему меняются стилевые рисунки, как они связаны друг с другом – это, собственно говоря, и составляет задачу исследователя.

Анализ приемов создания характера

Хотя в художественном тексте, разумеется, всякий образ как-то построен, однако композиционный анализ в качестве самостоятельного в реальности применяется, как правило, к образам-характерам (т. е. к образам людей) или к образам животных и даже предметов, метафоризирующих человеческое бытие (например, «Холстомер» Л. Н. Толстого, «Белый клык» Дж. Лондона или стихотворение М. Ю. Лермонтова «Утес»). Иные образы (словесные, детали или, напротив, макросистемы типа «образа родины»), как правило, не анализируются по каким-либо более или менее внятным алгоритмам композиции. Это не значит, что элементы композиционного анализа не применяются, это означает лишь то, что отсутствуют хоть сколько-нибудь универсальные методики. Все это вполне объяснимо ввиду размытости самой категории «образа»: попробуйте найти универсальную методику анализа «построенности», например, языковых образов В. Хлебникова и пейзажей А. С. Пушкина. Мы сможем увидеть только некоторые общие свойства, о которых уже говорилось в главе **«Художественный образ»**, но методика анализа всякий раз будет своя.

Другое дело – характер человека. Здесь во всем бесконечном разнообразии мы можем увидеть повторяющиеся приемы, которые можно вычленивать как некоторые общепринятые опоры. На этом есть смысл остановиться чуть подробнее. Практически любой писатель, создавая характер человека, пользуется «классическим» набором приемов. Естественно, не всегда он пользуется всем, но в целом список будет относительно стабильным.

Во-первых, это поведение героя. В литературе человек изображается почти всегда в действиях, в поступках, в отношениях к другим людям. «Выстраивая» ряд поступков, писатель создает характер. Поведение – сложная категория, учитывающая не только физические действия, но и характер речи, то, что и как герой говорит. В этом случае мы говорим о **речевом поведении**, что часто бывает принципиально важно. Речевое поведение может объяснять систему поступков, а может противоречить им. Примером последнего может стать, например, образ Базарова («Отцы и дети»). В речевом поведении Базарова места любви, как вы помните, не находилось, что не помешало герою испытать любовь-страсть к Анне Одинцовой. С другой стороны, речевое поведение, например, Платона Каратаева («Война и мир») абсолютно органично его поступкам и жизненной позиции. Платон Каратаев убежден, что человек должен принять любые обстоятельства с добротой и смирением. Позиция по-своему мудрая, но грозящая безликостью, абсолютным слиянием с народом, с природой, с историей, растворением в них. Такова жизнь Платона, такова (с некоторыми нюансами) его смерть, такова же и его речь: афористичная, насыщенная поговорками, плавная, мягкая. Речь Каратаева лишена индивидуальных черт, она «растворена» в народной мудрости.

Поэтому анализ речевого поведения не менее важен, чем анализ и интерпретация поступков.

Во-вторых, это портрет, пейзаж и интерьер, если они использованы для характеристики героя. Собственно, портрет-то всегда так или иначе связан с раскрытием характера, а вот интерьер и особенно пейзаж в ряде случаев могут быть самодостаточными и не рассматриваться как прием создания характера героя. С классическим рядом «пейзаж+портрет+интерьер+поведение» (включая речевое поведение) мы сталкиваемся, например, в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя, где все знаменитые образы помещиков «сделаны» по этой схеме. Там говорящие пейзажи, говорящие портреты, говорящие интерьеры (вспомним хотя бы плюшкинскую кучу) и весьма выразительное речевое поведение. Особенность построения диалога еще и в том, что Чичиков всякий раз принимает манеру разговора собеседника, начинает говорить с ним на его языке. С одной стороны, это создает комический эффект, с другой, что гораздо важнее – это характеризует самого Чичикова как человека проницательного, хорошо чувствующего собеседника, но одновременно выгадливого и расчетливого.

Если в общем виде попытаться очертить логику развития пейзажа, портрета и интерьера, то можно заметить, что на смену развернутому описанию приходит лаконичная деталь. Современные писатели, как правило, не создают развернутых портретов, пейзажей и интерьеров, предпочитая «говорящие» детали. Художественное воздействие детали хорошо чувствовали уже писатели XVIII – XIX веков, но там детали часто чередовались с развернутыми описаниями. Современная литература вообще избегает подробностей, вычлняя лишь какие-то фрагменты. Этот прием

часто называют «предпочтением крупного плана». Писатель не дает подробный портрет, сосредоточившись лишь на какой-то выразительной примете (вспомним знаменитую дергающуюся верхнюю губку с усиками у жены Андрея Болконского или выпирающие уши Каренина).

В-третьих, классическим приемом создания характера в литературе нового времени является **внутренний монолог**, то есть изображение мыслей героя. Исторически этот прием очень поздний, литература до XVIII века изображала героя в действии, в речевом поведении, но не в мышлении. Относительным исключением можно считать лирику и отчасти драматургию, где герой часто произносил «мысли вслух» – монолог, обращенный к зрителю или вообще не имеющий ясного адресата. Вспомним знаменитое «Быть или не быть» Гамлета. Однако это относительное исключение, потому что речь идет скорее о разговоре с самим собой, чем о процессе мышления как таковом. Изобразить **реальный** процесс мышления средствами языка очень сложно, поскольку человеческий язык для этого не очень приспособлен. Языком гораздо легче передать то, **что человек делает**, чем то, **что он при этом мыслит и чувствует**. Однако литература новейшего времени активно ищет способы передачи чувств и мыслей героя. Здесь много находок и много промахов. В частности, предпринимались и предпринимаются попытки отказаться от пунктуации, от грамматических норм и т.п., чтобы создать иллюзию «настоящего мышления». Это все равно иллюзия, хотя подобные приемы могут быть очень выразительными.

Кроме того, анализируя «построенность» характера, следует помнить о **системе оценок**, то есть о том, как оценивают героя другие персонажи и сам рассказчик. Практически любой герой существует в зеркале оценок, и важно понимать, кто и почему его так оценивает. Человеку, начинающему серьезное изучение литературы, следует помнить, что **оценка повествователя** далеко не всегда может считаться отношением автора к герою, даже если повествователь кажется в чем-то похожим на автора. Повествователь тоже находится «внутри» произведения, в каком-то смысле он один из героев. Поэтому так называемые «авторские оценки» должны быть учтены, но далеко не всегда они выражают отношение самого писателя. Скажем, писатель может **играть роль простачка** и создать повествователя под эту роль. Повествователь может оценивать героев прямолинейно и неглубоко, а общее впечатление будет совсем иным. В современном литературоведении есть термин **имплицитный автор** – то есть тот психологический портрет автора, который складывается после прочтения его произведения и, следовательно, **создается писателем для этого произведения**. Так вот, у одного и того же писателя имплицитные авторы могут быть очень непохожими. Скажем, многие забавные рассказы Антоши Чехонте (например, полный беспечного юмора «Календарь») с точки зрения психологического портрета автора совсем непохожи на «Палату № 6». Все это написано Чеховым, но это очень разные лики. И **имплицитный автор «Палаты № 6»** совсем по-другому взглянул бы на героев «Лошадиной фамилии». Об этом молодому филологу следует помнить. Проблема единства

авторского сознания – сложнейшая проблема филологии и психологии творчества, ее нельзя упрощать суждениями типа: «Толстой относится к своему герою таким-то образом, поскольку на странице, допустим, 41, он оценивает его так-то». Вполне возможно, что тот же Толстой в другом месте или в другое время или даже на других страницах этого же произведения напишет совсем иначе. Если, например, мы доверимся **каждой** оценке, данной Евгению Онегину, мы окажемся в совершенном лабиринте.

Анализ особенностей построения сюжета

В главе «Сюжет» мы достаточно подробно останавливались на разных методиках сюжетного анализа. Нет смысла повторяться. Однако стоит акцентировать внимание на том, что **композиция сюжета** – это не просто вычленение элементов, схем или анализ сюжетно-фабульных несовпадений. Принципиально понять связь и неслучайность сюжетных линий. А это задача совершенно другого уровня сложности. Важно за бесконечным разнообразием событий и судеб почувствовать **их логику**. В художественном тексте логика так или иначе присутствует всегда, даже когда внешне все кажется цепью случайностей. Вспомним, например, роман «Отцы и дети» И. С. Тургенева. Совершенно не случайно, что логика судьбы Евгения Базарова удивительным образом напоминает логику судьбы его главного оппонента – Павла Кирсанова: блестящий старт – роковая любовь – крушение. В мире Тургенева, где любовь является самым сложным и в то же время самым решающим испытанием личности, подобная схожесть судеб может свидетельствовать, хотя и косвенным образом, что позиция автора заметно отличается и от базаровской, и от точки зрения его главного оппонента. Поэтому, анализируя композицию сюжета, всегда следует обращать внимание на взаимоотражения и пересечения сюжетных линий.

Анализ художественного пространства и времени

Ни одно художественное произведение не существует в пространственно-временном вакууме. В нем всегда так или иначе присутствуют время и пространство. Важно понимать, что художественное время и пространство – это не абстракции и даже не физические категории, хотя и современная физика очень неоднозначно отвечает на вопрос, что же такое время и пространство. Искусство же и вовсе имеет дело с весьма специфичной пространственно-временной системой координат. Первым на значимость времени и пространства для искусства указал Г. Лессинг, о чем мы уже говорили во второй главе, а теоретики последних двух столетий, особенно XX века, доказали, что художественное время и пространство не только значимый, но зачастую определяющий компонент литературного произведения.

В литературе время и пространство являются важнейшими свойствами образа. Разные образы требуют разных пространственно-временных координат. Например, у Ф. М. Достоевского в романе «Преступление и наказание» мы сталкиваемся с необычайно сжатым пространством. Маленькие комнаты, узкие улицы. Раскольников живет в комнате, похожей на гроб. Конечно, это не случайно. Писателя интересуют люди, оказавшиеся в жизненном тупике, и это подчеркивается всеми средствами. Когда в эпилоге Раскольников обретает веру и любовь, пространство раскрывается.

В каждом произведении литературы нового времени своя пространственно-временная сетка, своя система координат. В то же время существуют и некоторые общие закономерности развития художественного пространства и времени. Например, до XVIII века эстетическое сознание не допускало «вмешательства» автора во временную структуру произведения. Другими словами, автор не мог начать рассказ со смерти героя, а затем вернуться к его рождению. Время произведения было «как бы реальным». Кроме того, автор не мог нарушить ход повествования об одном герое «вставным» рассказом о другом. На практике это приводило к так называемым «хронологическим несовместимостям», характерным для древней литературы. Например, один рассказ заканчивается тем, что герой благополучно вернулся, а другой начинается с того, что близкие горюют о его отсутствии. С этим мы сталкиваемся, например, в «Одиссее» Гомера. В XVIII веке произошел переворот, и автор получил право «моделировать» повествование, не соблюдая логику жизнеподобия: появилась масса вставных рассказов, отступлений, нарушилась хронологическая «реалистичность». Современный автор может строить композицию произведения, тасуя эпизоды по своему усмотрению.

Кроме этого, существуют устойчивые, принятые в культуре пространственно-временные модели. Выдающийся филолог М. М. Бахтин, фундаментально разработавший эту проблему, назвал эти модели **хронотопами**[1] (хронос + топос, время и пространство). Хронотопы изначально пронизаны смыслами, любой художник сознательно или

бессознательно это учитывает. Стоит нам сказать про кого-то: «Он на пороге чего-либо...», как мы сразу понимаем, что речь идет о чем-то большом и важном. Но почему именно **на пороге**? Бахтин считал, что **хронотоп порога** один из наиболее распространенных в культуре, и стоит нам его «включить», как открывается смысловая глубина.

Сегодня термин **хронотоп** является универсальным и обозначает просто сложившуюся пространственно-временную модель. Часто при этом «этикетно» ссылаются на авторитет М. М. Бахтина, хотя сам Бахтин понимал хронотоп более узко – именно как **устойчивую** модель, встречающуюся из произведения в произведение.

Кроме хронотопов, следует помнить и о более общих моделях пространства и времени, лежащих в основе целых культур. Эти модели историчны, то есть одна сменяет другую, но парадокс человеческой психики в том, что «отжившая» свой век модель никуда не исчезает, продолжая волновать человека и порождая художественные тексты. В разных культурах встречается довольно много вариаций таких моделей, но базовыми являются несколько. Во-первых, это модель **нулевого** времени и пространства. Ее еще называют неподвижной, вечной – вариантов здесь очень много. В этой модели время и пространство теряют смысл. Там всегда одно и то же, и нет различия между «здесь» и «там», то есть нет пространственной протяженности. Исторически эта наиболее архаичная модель, но она и сегодня весьма актуальна. На этой модели строятся представления об аде и рае, она часто «включается», когда человек пытается представить себе существование после смерти и т. д. На этой модели построен знаменитый хронотоп «золотого века», проявляющийся во всех культурах. Если мы вспомним концовку романа «Мастер и Маргарита», то легко почувствуем эту модель. Именно в таком мире, по решению Иешуа и Воланда, в конце концов оказались герои – в мире вечного блага и покоя.

Другая модель – **циклическая** (круговая). Это одна из наиболее мощных пространственно-временных моделей, подкрепленная вечной сменой природных циклов (лето-осень-зима-весна-лето...). В ее основе представление о том, что все возвращается на круги своя. Пространство и время там есть, но они условны, особенно время, поскольку герой все равно придет туда, откуда ушел, и ничего не изменится. Проще всего проиллюстрировать эту модель «Одиссеей» Гомера. Одиссей отсутствовал много лет, на его долю выпали самые невероятные приключения, но он вернулся домой и застал свою Пенелопу все такой же прекрасной и любящей. М. М. Бахтин называл такое время **авантюрным**, оно существует как бы вокруг героев, ничего не меняя ни в них, ни между ними. Циклическая модель также весьма архаична, но ее проекции ясно ощутимы и в современной культуре. Например, она очень заметна в творчестве Сергея Есенина, у которого идея жизненного цикла, особенно в зрелые годы, становится доминирующей. Даже известные всем предсмертные строки «В этой жизни умирать не ново, / Но и жить, конечно, не новей» отсылают к

древней традиции, к знаменитой библейской книге Екклесиаста, целиком построенной на циклической модели.

Культура реализма связана в основном с **линейной** моделью, когда пространство представляется бесконечно распахантым во все стороны, а время ассоциируется с направленной стрелой – от прошлого к будущему. Эта модель доминирует в бытовом сознании современного человека и отчетливо просматривается в огромном числе художественных текстов последних веков. Достаточно вспомнить, например, романы Л. Н. Толстого. В этой модели каждое событие признается уникальным, оно может быть только раз, а человек понимается как существо постоянно меняющееся. Линейная модель открыла **психологизм** в современном смысле, поскольку психологизм предполагает способность к изменению, чего не могло быть ни в циклической (ведь герой должен в конце быть тем же, что и в начале), ни тем более в модели нулевого времени-пространства. Кроме того, с линейной моделью связан принцип **историзма**, то есть человек стал пониматься как продукт своей эпохи. Абстрактного «человека на все времена» в этой модели просто не существует.

Важно понимать, что в сознании современного человека все эти модели существуют не изолированно, они могут взаимодействовать, порождая самые причудливые сочетания. Скажем, человек может быть подчеркнуто современным, доверять линейной модели, принимать уникальность каждого мига жизни как чего-то неповторимого, но в то же время быть верующим и принимать вне-временность и вне-пространственность существования после смерти. Точно так же и в литературном тексте могут отражаться разные системы координат. Например, специалисты давно обратили внимание, что в творчестве Анны Ахматовой параллельно существуют как бы два измерения: одно – историческое, в котором каждый миг и жест уникальны, другое – вневременное, в котором всякое движение замирает. «Наслоение» этих пластов – одна из примет ахматовского стиля.

Наконец, современное эстетическое сознание все настойчивее осваивает еще одну модель. Четкого названия для нее нет, но не будет ошибкой сказать, что эта модель допускает существование **параллельных** времен и пространств. Смысл в том, что мы существуем **по-разному** в зависимости от системы координат. Но в то же время эти миры не совсем изолированы, у них есть точки пересечения. Литература XX века активнейшим образом использует данную модель. Достаточно вспомнить роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Мастер и его возлюбленная умирают **в разных местах и от разных причин**: Мастер в сумасшедшем доме, Маргарита у себя дома от сердечного приступа, но в то же время **они же** умирают в объятиях друг друга в камерке Мастера от яда Азazelло. Здесь включены разные системы координат, но они связаны между собой – ведь смерть героев наступила в любом случае. Это и есть проекция модели параллельных миров. Если вы внимательно читали предыдущую главу, то легко поймете, что так называемый **многовариантный** сюжет – изобретение литературы в

основном XX века – является прямым следствием утверждения этой новой пространственно-временной сетки.

[1] См.: Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975.

Анализ смены "точек зрения"

«Точка зрения» – одно из опорных понятий современного учения о композиции. Сразу стоит предостеречь от **характернейшей ошибки** неопытных филологов: понимать термин «точка зрения» в бытовом значении, дескать, у каждого автора и персонажа своя точка зрения на жизнь. Это часто приходится слышать от студентов, но к науке это не имеет отношения. Как термин литературоведения «точка зрения» впервые появилась в конце XIX века в эссе известного американского писателя Генри Джеймса об искусстве прозы. Строго научным этот термин сделал уже упоминавшийся нами английский литературовед Перси Лаббок.

«Точка зрения» – сложное и объемное понятие, выявляющее способы авторского присутствия в тексте. Фактически речь идет о тщательном анализе **монтажа** текста и о попытках увидеть в этом монтаже свою логику и присутствие автора. Один из крупнейших современных специалистов по этой проблематике, Б. А. Успенский, полагает, что анализ смены точек зрения эффективен по отношению к тем произведениям, где план выражения не равен плану содержания, то есть все сказанное или представленное имеет вторые, третьи и т. д. смысловые пласты[1]. Например, в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Утес» речь, разумеется, идет не об утесе и тучке. Там же, где планы выражения и содержания неразделимы или вовсе идентичны, анализ точек зрения не срабатывает. Например, в ювелирном искусстве или в абстрактной живописи.

В первом приближении можно сказать, что «точка зрения» имеет как минимум два спектра значений: во-первых, это **пространственная локализация**, то есть определение того места, откуда ведется повествование. Если сравнить писателя с кинооператором, то можно сказать, что в данном случае нас будет интересовать, где находилась кинокамера: близко, далеко, сверху или снизу и так далее. Тот же самый фрагмент действительности будет выглядеть очень по-разному в зависимости от смены точки зрения. Второй спектр значений – это так называемая **субъектная локализация**, то есть нас будет интересовать, **чьим сознанием** увидена сцена. Обобщая многочисленные наблюдения, Перси Лаббок выделял два основных типа повествования: **панорамный** (когда автор прямо проявляет **свое** сознание) и **сценический** (речь не идет о драматургии, имеется в виду, что сознание автора «спрятано» в героях, автор открыто себя не проявляет). По мнению Лаббока и его последователей (Н. Фридман, К. Брукс и др.), сценический способ эстетически предпочтительнее, так как ничего не навязывает, а лишь показывает. Такая позиция, впрочем, может быть оспорена, поскольку классические «панорамные» тексты Л. Н. Толстого, например, обладают колоссальным эстетическим потенциалом воздействия.

Современные исследования, ориентированные на методику анализа смены точек зрения, убеждают, что она позволяет по-новому увидеть даже, казалось бы, известные тексты. Кроме того, такой анализ очень полезен в учебном

смысле, так как не позволяет «вольностей» обращения с текстом, заставляет студента быть внимательным и осторожным.

[1] Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 10.

Анализ лирической композиции

Композиция лирического произведения имеет целый ряд своих отличительных особенностей. Там сохраняет смысл большинство выделенных нами ракурсов (за исключением сюжетного анализа, который к лирическому произведению чаще всего неприменим), но вместе с тем лирическое произведение имеет и свою специфику. Во-первых, лирика часто имеет строфическое строение, то есть текст разбит на строфы, что сразу сказывается на всей структуре; во-вторых, важно понимать законы ритмической композиции, о чем будет вестись речь в главе «Стиховедение»; в-третьих, в лирике есть много особенностей образной композиции. Лирические образы строятся и группируются не совсем так, как эпические и драматические. Подробный разговор об этом пока преждевременен, так как понимание строения стихотворения приходит только с практикой. Для начала лучше внимательно прочитать образцы анализов. В распоряжении современных студентов есть хороший сборник «Анализ одного стихотворения» (Л., 1985), целиком посвященный проблемам лирической композиции. К этой книге мы и отсылаем заинтересованных читателей.

Рекомендованная литература (к гл. VI)

Анализ одного стихотворения: Межвузовский сборник / под ред. В. Е. Холшевникова. Л., 1985.

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Давыдова Т. Т., Пронин В. А. Теория литературы. М., 2003. Глава 6. «Художественное время и художественное пространство в литературном произведении».

Кожин В. В. Композиция // Краткая литературная энциклопедия. Т. 3. М., 1966. С. 694–696.

Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.

Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980. С. 86–112.

Ревякин А. И. Проблемы изучения и преподавания литературы. М., 1972. С. 137–153.

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

Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М., 1996. С. 17–20, 61–81, 154–157.

Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия для студентов филологических факультетов / автор-составитель Н. Д. Тмарченко. М., 1999. (Темы 12, 13, 16–20, 29.)

Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000.

Федотов О. И. Основы теории литературы. Часть 1. М., 2003. С. 253–255.

Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. (Глава 4. «Литературное произведение».)

Глава VII. Художественная речь (язык художественной литературы)

Значение понятий «речь» и «язык» в литературе

В филологии мы часто слышим выражения «художественная речь» и «язык художественной литературы». Как соотносятся между собой эти понятия? Являются ли они синонимами или у каждого из них своя определенная сфера значения? Думается, было бы логично начать разговор о языке и речи с прояснения этого момента. Сложность в том, что в лингвистике знаменитый швейцарский и французский ученый Ф. де Соссюр строго разграничил понятия **языка** и **речи**. Язык, по Соссюру, – это своеобразная матрица, система норм, которая реализуется в бесчисленных речевых актах. То есть мы используем **язык** для того, чтобы сказать **речь**. После работ Ф. де Соссюра оппозиция «язык – речь» стала аксиомой. Однако это в лингвистике, где более или менее понятно, что такое «язык» и как его можно описывать (например, составлять словари, фиксировать систему правил, описывать склонения, спряжения и т. д.).

В литературе же все сложнее. *В реальности в литературе мы всегда сталкиваемся с речью*, поскольку в строго лингвистическом смысле современного языка художественной литературы просто не существует, ведь в распоряжении писателя нет никакого *специального* поэтического языка, которым он должен пользоваться. Если бы мы захотели, например, составить словарь, которым могут пользоваться поэты, мы фактически сделали бы современную вариацию знаменитого словаря В. И. Даля[1].

Литература как совокупность текстов – всегда уже речь, она всегда представляет собой уже найденные варианты использования языка. Поэтому выражения «язык писателя», «язык литературы» в какой-то степени надо понимать метонимически, это условные термины. Однако они прижились и повсеместно употребляются. Иногда даже встречаются попытки применить оппозицию Ф. де Соссюра к литературе, и тогда говорят, что язык литературы реализуется в разных типах организации речи (повествовательной, драматической, лирической и т. д.). В реальности это мало что проясняет ввиду размытости самого термина «язык литературы». Применительно к современной литературе логичнее признать термины «язык» и «речь» синонимами.

Правда, термин «язык литературы» имеет исторический смысл. Скажем, в русской «книжной» литературе до конца XVIII в., в эпоху так называемой *риторической культуры*, далеко не все слова живого языка могли быть использованы писателем, и напротив, далеко не все слова, принятые в литературе, были возможны в живом языке. Например, допустимо было в высокой поэзии написать «конь», но недопустимо «лошадь». Поэтическая традиция накладывала свои жесткие ограничения. У Г. Р. Державина дождь не «зашумел», а «восшумел». В разговорном языке рубежа XVIII–XIX вв. слово «восшумел» уже не употреблялось, но оно считалось уместным именно как слово поэтического языка. Радикальное сближение поэтического языка с

обиходным произошло в эпоху романтизма (начало XIX в.), а решающий прорыв в русской литературе совершил А. С. Пушкин. В связи с этим выдающийся отечественный филолог А. В. Михайлов говорил о том, что эпоха романтизма явилась концом риторической культуры[2], последним мощным всплеском которой явилась эпоха барокко.

Этот революционный процесс сближения поэтического слова со словом естественного языка вовсе не проходил мирно и безболезненно. В начале XIX века были настоящие «языковые баталии» между новаторами и консерваторами. Так, знаменитого французского писателя В. Гюго упрекали ни много ни мало в ... уничтожении языка французской культуры. Гюго отозвался развернутым поэтическим «Ответом на обвинения» (1834), где в образной форме описал состояние поэтического языка предыдущей эпохи и сущность «языковой революции». Слова Гюго нагляднее теоретических размышлений показывают сущность проблемы:

*Язык наш рабством был отмечен, как печатью,
Он королевством был, с народом и со знатью.
Поэзия была монархией, и в ней
Слова-прислужники боялись слов-князей.*

<...>

*..... В язык
Дух революции нисколько не проник.
Делились все слова с рождения на касты.*

Свою заслугу Гюго видит в том, что он вернул «равенство словам на земле». Речь идет, конечно, не о споре Виктора Гюго и его оппонента Алексиса Дюваля,[3] речь идет о двух пониманиях культуры и литературы. В конечном счете позиция новаторов победила.

В свете нашей темы это означает, что особый язык поэзии перестал существовать, хотя, конечно, не нужно абсолютизировать этот тезис. Отголоски «риторического слова» слышны и сегодня, например, совершенно естественное в литературе риторическое междометие «О» («О, как она прекрасна!») за пределами литературы практически не встречается. Другое дело, что сегодня это уже единичные факты[4].

Во времена риторической культуры оппозиция «язык литературы» – «художественная речь», действительно, имела место, хотя формально никто не составлял специальных словарей для писателей. В современности же эта оппозиция почти полностью потеряла смысл, художественная речь возникает не из какого-то специального, «готового» поэтического языка, а использует, хотя и весьма специфично, потенциал естественного языка.

С другой стороны, некорректной является и оппозиция «обычный язык – художественная речь». В быту мы стремимся реализовать именно языковую норму (например, фраза «Сегодня хорошая погода» реализует «нормальные» значения слов и синтаксические возможности). Но в поэзии все иначе. Как раз языковая норма постоянно нарушается. Складывается впечатление, что

поэт обращается к какому-то другому «языку», который не описан ни в одном словаре. Сравните две фразы: «Прошел целый час» (языковая норма) и «Пролился звонко-синий час» у Блока. С точки зрения нормы, фраза Блока невозможна, она актуализирует значения, которых мы не найдем ни в одном словаре русского языка. Поэтому нельзя говорить о том, что художественная речь является реализацией обычного (нормального) языка. Тогда уж нужно говорить, что она является реализацией какого-то «*потенциального*», «*скрытого*» языка. Но совершенно не ясно, что это за язык и как нам его описать. Сегодня по этому поводу написано множество интересных работ, однако приходится признать, что проблема потенциальных смыслов и потенциального языка не только не решена, но даже не поставлена с достаточной определенностью.

То, что язык является фундаментом и основой литературного творчества, – аксиома, не нуждающаяся в доказательствах. Язык в литературе является не только средством выражения любой мысли, не только «строительным материалом» этого вида искусства, но и средой обитания литературных образов. Литературный образ становится «видимым» благодаря языку, а зачастую он и рождается в языке. Последний тезис может показаться непонятным, но здесь нет ничего сложного. Вспомним хотя бы известные нам с детства образы Корнея Чуковского – Айболит («Ай! Болит!»), Мойдодыр («мой до дыр»). Образы героев тесно связаны с языком и рождены им. Это, кстати, будет хорошо заметно, если мы обратимся к переводам стихов Чуковского на английский язык. Относительно нейтральные имена героев, как известно, сохраняются при переводах (Евгений Онегин, Наташа Ростова). А вот с Чуковским все иначе. В английских переводах привычный нам доктор Айболит становится доктором Ouch (Ауч). В английском языке это междометие со значением «Ой, больно!». Таким образом, переводчики прекрасно понимают, что Айболит – это не просто имя и даже не говорящая фамилия, это образ, рожденный языковой игрой.

[1] Вот как определяет условный «поэтический словарь» О. А. Клинг: «Совокупность слов, приближающаяся по своему масштабу к лексике национального языка: и общеупотребительной, и пассивной, ограниченной в сфере применения». См.: Клинг О. А. Словарь поэтический // Введение в литературоведение. литературное произведение: основные понятия и термины под редакцией Л. В. Чернец. М., 2000.

[2] Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи Раздел 4. Внутренняя устроенность: слово и образ <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/mihajlov-barokko-4.htm> Заметим, что при всем своем научном блеске работа А. В. Михайлова требует подготовленного читателя, а для начинающего филолога явно окажется трудной.

[3] Дюваль был настолько уверен в своей правоте, что, когда встал вопрос об избрании Гюго в Академию, Дюваль потребовал, чтобы его (Дюваля) принесли на заседание и он бы мог проголосовать против этого

«разрушителя языка». Дюваль был в то время парализованным, на пороге смерти. Таков был накал страстей.

[4] Сказанное не означает, что риторическая культура исчезла в небытие, речь идет именно о цельной и стройной системе. Элементы же риторизма и нормированности поэтической речи присутствуют в любой поэзии, а в некоторых системах (например, в акмеизме или неоклассике) играют весьма важную роль.

Основные проблемы, связанные со спецификой художественной речи

Сложности, связанные с пониманием природы и сущности языка художественной литературы, касаются нескольких принципиальных вопросов:

Первой проблемой является то, зачем вообще людям нужна поэтическая речь, почему не хватает «нормального» языка и зачем в каждой развитой культуре существует поэзия. Наивные ответы (например, стихами сказать красивее) разумеется, не только не снимают проблемы, но, по сути, ее подчеркивают. Даже если признать, что все дело в «красоте», хотя это наивно, все равно не ясно, а почему же так «красивее».

Вторая проблема заключается в том, что сложно четко отграничить средства выразительности естественной речи от речи собственно художественной. Один из наиболее авторитетных специалистов по проблемам художественной речи, В. П. Григорьев, в энциклопедической статье заметил по этому поводу: «Так как творческий характер в той или иной степени отличает всякую «живую» речь, противопоставленность ей речи художественной обнаруживается лишь в плане содержательного применения, глубинного функционирования языка в художественных произведениях. Для речи художественной типично непрерывное использование эстетической (поэтической) функции языка, подчиненной задачам воплощения авторского замысла, тогда как в иных видах речи она проявляется лишь спорадически. Это отличает, например, речь художественную в таких минимальных текстах, как пословицы, поговорки, загадки, от случаев их воспроизведения в обычной коммуникации, а также от образности отдельных афоризмов, некоторых «крылатых слов», «бонмо» (остроумных высказываний – А. Н.) и других фактов игры со словом. Однако четко разграничить речь художественную и, например, красноречие в ораторском искусстве едва ли возможно»[1].

Проще говоря, проблема заключается в том, что в обычном языке элементы художественности возникают более или менее случайно и не носят направленного характера. А в поэтической речи обычный язык деформируется направленно и постоянно. Хотя сами приемы деформации могут быть схожими.

В-третьих, не совсем понятны механизмы воздействия большинства приемов, которыми пользуется литература. Почему, например, слово или выражение, повторенное несколько раз, действует сильнее, чем сказанное однажды? Почему удачная метафора вернее достигнет ума и сердца читателя, чем логически безупречный тезис? Более того, безупречные логические построения не могут справиться с логикой метафоры. Известный специалист по теории метафоры Н. Д. Арутюнова в связи с этим остроумно заметила, что «Иван Иванович Перерепенко (герой знаменитой повести Н. В. Гоголя – А. Н.), когда его называли «гусаком», тщетно ссылаясь на свое дворянство, зафиксированное в метрической книге, между тем как гусак «не может быть

записан в метрической книге, ибо гусак есть не человек, а птица»[2]. Почему же так беспомощны доводы логики против точной метафоры? По этому поводу существует огромная литература, но до решения проблемы еще очень далеко.

В-четвертых, порой очень трудно объяснить механизм возникновения какого-либо приема (например, сложной метафоры) и уж тем более – механизм его понимания. Другими словами, сложно ответить на вопрос, почему даже средне квалифицированный читатель способен почувствовать глубину смысла гениальной метафоры, например, Блока и отличить ее от бессмысленной словесной игры графомана.

Выше уже говорилось, что речь может идти о некоем «потенциальном» языке, хранящем потенциальные смыслы. Они **опознаются** читателем при встрече с текстом, но **выражены** могут быть только гениальным поэтом. Где находится и как формируется эта зона «потенциальных» смыслов – интереснейшая проблема лингвистики, культурологи и психологии. Однако, как уже говорилось, здесь больше вопросов, чем ответов.

Все эти проблемы связаны друг с другом, и без их хотя бы предварительного решения разговор о языке художественной литературы лишится глубины, все сведется лишь к формальному узнаванию приемов и их классификациям. Поэтому всей этой проблематике нам так или иначе придется касаться. С другой стороны, поскольку мы только начинаем освоение художественной речи, акцент сейчас, разумеется, будет сделан не на глубинных вопросах психологии и философии, а в большей степени на описании основных закономерностей и приемов художественной речи. Понятно, что нет смысла ставить проблему, например, опорных метафор человеческого существования, как это делает известный американский лингвист Дж. Лакофф, если мы не знаем, что такое метафора.

[1] Григорьев В.П. Речь художественная // ЛЭС. С. 322–323.

[2] Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; М., 1990, С. 8.

Языковое моделирование мира

Одним из парадоксов языка является то, что он предлагает нам модель мира, которую носитель данного языка считает миром самим по себе. Другими словами, нам кажется, что определенные языком понятия и отношения всегда существуют «на самом деле», а язык их только фиксирует. Но в реальности отношения мира и языка гораздо сложнее, из бесчисленных фактов и связей мира каждый язык выбирает и фиксирует только какую-то часть, причем делает это порой приблизительно и даже произвольно. Однако носителю языка кажется, что все так и есть «на самом деле». Ограниченность языковой модели хорошо видна при сравнении относительно далеких языков[1].

Например, европейцам кажется очевидным, что существует человек и сообщество людей. Ребенок, старик, мужчина, женщина, европеец, азиат, представитель негроидной расы – все это входит в понятие «человек». В основании этого лежат некоторые зафиксированные связи и закономерности: прямохождение, языковое сознание, генетическая совместимость и т. д. Но во многих языках актуализированы другие отношения, и общее понятие человека в них просто отсутствует. А значит, отсутствует и столь привычная нам традиция задумываться о смысле существования «человека вообще», о его предназначении.

Не менее очевидным для европейцев кажется понятие семьи. Основа семьи – родители и дети, далее семья разветвляется по тому же основанию (родители родителей, дети детей и т. д.). И нам кажется, что это и есть семья. Однако этнографические исследования показывают, что та социальная единица, которую мы называем «семьей», у многих народов понимается совершенно иначе. Скажем, у некоторых племен Океании отношения «родители – дети» не актуализированы, зато актуализированы отношения «племянник – дядя», именно такая связь составляет семью. Возможны и гораздо более сложные традиции. Соответственно, весь европейский «семейный комплекс» (материнская любовь, забота о детях, помощь родителям и т. д.) для носителей этих культур не был бы понятен.

Итак, каждый язык представляет нам не полноту мира, а лишь его некоторую модель. Поэтому мы всегда чувствуем, что мир гораздо богаче возможностей естественного языка, поэтому часто человеку так трудно выразить что-то словами. Отсюда возникает проблема «невыразимого» – одна из важных проблем эстетики. В зависимости от эрудиции и речевой культуры говорящего горизонт «выразимого» расширяется, но выразить «все, что хочу» не может никто. В современной лингвистике в связи с этим поставлена проблема «языковой компетентности», то есть способности выразить что-то и понять что-то. У разных людей разный уровень языковой компетентности, но абсолютного уровня нет ни у кого. Всегда есть что-то, что нам трудно выразить.

Возможно, именно этим объясняется феномен художественной речи: поэты пытаются преодолеть ограниченности языковой модели. Сделать это

можно, лишь раздвинув рамки естественного языка, нельзя же всякий раз «выдумывать» новый язык, это сделает понимание невозможным. Поэтому **художественная речь всегда балансирует на грани «нормы/нарушения» естественного языка**, она пытается этим же языком сказать о чем-то таком, о чем «нормальный» язык сказать не может. Не случайно в теоретических трудах по эстетике так часто ссылаются на слова физика с мировым именем Нильса Бора, который полвека назад сказал, что «причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа».[2]

[1] Эта проблематика хорошо освещена в статье Вяч. Вс. Иванова. См.: Иванов Вяч. Вс. О языке как модели мира // Интеллектуальные процессы и их моделирование. М., 1987, С.142–153. Несовпадения европейской и японской моделей остроумно описаны в статье М. Хайдеггера «Из диалога о языке между японцем и спрашивающим». См.: Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993, С.273–302. Границы языковых моделей с точки зрения сложностей перевода прекрасно показаны Р. О. Якобсоном в статье «О лингвистических аспектах перевода» (Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978, С. 16–24). Стоит, правда, предостеречь, что эти статьи ориентированы на профессионального читателя, поэтому могут показаться сложными.

[2] Бор Н. Единство знаний. Речь, произнесенная на конференции, посвященной двухсотлетию Колумбийского университета (1954)//Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. М., 1961. С. 111.

Лексические средства выразительности

Языковые средства выразительности традиционно принято называть риторическими фигурами. Это такие стилистические обороты, цель которых состоит в усилении выразительности речи. Риторические фигуры призваны сделать речь богаче и ярче, а значит, привлечь внимание читателя или слушателя, возбудить в нем эмоции, заставить задуматься.

Человеческий язык устроен так, что, когда мы говорим на нем правильно, наша речь менее выразительна, нежели когда мы каким-то образом отступаем от норм и правил. Тонко чувствующий язык А. С. Пушкин не случайно заметил в «Евгении Онегине»:

*Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю.*

О причинах этого речь шла выше. Теоретики русского формализма называли слово обычного языка «окаменелым словом». «Вывод вещи из автоматизма восприятия» известный литературовед В. Шкловский назвал «**остранением**»[1]. Целью искусства, по его мнению, является «дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание»[2]. При всей спорности теоретических положений русского формализма задача «оживления» слова в поэзии поставлена совершенно точно.

Мы, действительно, очень часто не замечаем выразительности «обычных» слов. Например, мы «не слышим» изначальный смысл и выразительность выражений «время **идет**», «**семейные узы**», «**нос корабля**». «Не слышим» мы и выразительности многих слов: «она к нему очень **привязана** (от слова «привязать)», «она **отличница** (от слов «отличаться», «отличие»)».

Очень хорошо видно, как язык «каменеет» на примере многочисленных фразеологизмов. Фразеологизмы возникают в языке как средства выразительности, однако «готовые» выразительные средства довольно быстро превращаются в клише и штампы, их экспрессивность угасает. Талантливый писатель при употреблении фразеологизмов, напротив, искажает и оживляет их, чтобы снова «расшевелить» выразительность. Причем такое видоизменение фразеологизма снова может стать штампом и снова потерять выразительность. Например, выражение «жизнь бьет ключом» давно перестало восприниматься как яркое и привлекающее внимание. Затем появилось выражение «жизнь бьет ключом, и все по голове», которое оживило окаменелый штамп. Теперь это выражение тоже теряет свою яркость и необычность.

В задачи поэта входит подобрать такие слова и так выстроить высказывание, чтобы его речь оживляла его мысль, обращала внимание именно на то, что ему кажется важным, вызывала те эмоции, которые хотелось бы вызывать. Под риторическими фигурами, или стилистическими приемами, подразумеваются способы, пути и модели «оживления» языка.

Со времен зарождения литературы существовали самые разные классификации и дефиниции различных стилистических фигур, а их количество в трудах некоторых исследователей превосходило сотню. Чаще всего говорят о нескольких группах:

- о риторических фигурах и тропах;
- о лексических, синтаксических и смешанных риторических фигурах,
- о фигурах добавления, фигурах убавления и фигурах расположения или перемещения.

Однако любая классификация этих средств заведомо довольно условная. Мы рассмотрим следующие группы языковых средств выразительности:

- стилистические средства;
- тропы;
- лексико-синтаксические средства;
- синтаксические средства, связанные с повторами;
- синтаксические средства, не связанные с повторами;
- грамматические и фонетические особенности художественной речи.

Стилистические средства языка

Наиболее распространенным и простым средством языковой выразительности является использование стилистического потенциала языка – выбор среди существующих слов такого, которое наиболее уместно и выразительно в данном контексте и в данной ситуации. Иными словами, речь идет о выборе необходимого слова из синонимического ряда.

Синонимы – это такие слова, которые имеют приблизительно одно значение, но различаются:

- оттенками смысла;
- степенью выразительности и эмоциональности;
- происхождением;
- принадлежностью к «литературной» и «просторечной» лексике;
- принадлежностью к общеупотребительной лексике или сленгу;
- принадлежностью к современной, устаревшей или только появляющейся лексике.

Примеры синонимов, различающихся одним или несколькими признаками, всем хорошо известны, и мы часто бессознательно делаем выбор в пользу того или иного слова. Однако в задачи поэта зачастую входит осознанный выбор из группы синонимов. Рассмотрим эти различия синонимов более подробно.

Синонимы, различающиеся оттенками смысла

В качестве примера можно привести следующий синонимический ряд: *веселый, ликующий, радостный, живой, резвый, игривый, беспечальный, бескручинный, неунывающий...*

Все эти слова могут взаимозаменять друг друга в разных текстах, и выбор одного из них зависит от того смысла, который говорящий хотел бы вложить в свои слова.

Синонимы, различающиеся степенью эмоциональности

Среди слов, имеющих приблизительно одно значение, могут быть слова, нейтрально выражающие этот смысл, и слова, обладающие, что называется, «эмоциональностью и экспрессивностью».

Например, слово «*плохой*» – более или менее нейтральное, а множество его синонимов в той или иной степени обладают эмоциональностью и экспрессивностью: *дрянной, дурной, неважный, негодный, завидный, неприглядный, низкий, скверный, дешевый, грошовый.*

Синонимы, различающиеся происхождением

Среди слов русского языка есть исконно русские и заимствованные. В то время как иноязычное происхождение одних слов не чувствуется носителями языка (например, *история, сахар, скамья*), «иноязычность» других слов более или менее очевидна для говорящих и слушающих. Она может чувствоваться из-за особых «примет» иностранных слов (например, *бельэтаж, саквояж, ажиотаж*) или может быть очевидной в силу всего облика слова в целом, а также его относительно недавнего попадания в язык: *файл, интерфейс, дисплей.*

Присутствие в речи таких слов, у которых чувствуется «иноязычность» происхождения, может придать тексту определенную окраску. Это может выполнять и чисто художественные функции, и подчеркивать психологическую характеристику героя. Достаточно вспомнить известный фильм «Москва слезам не верит», где герой, не вызывающий симпатии авторов, в зависимости от «моды времени» меняет не только стилистику речи, но даже свое имя, делая его то более «иностранным», то более русским. В начале 60-х, в пик «иностранный» моды, он Рудольф, а в конце 70-х, когда в моду входит «русскость», он становится Родионом. Уже этот штрих очень многое говорит о характере героя. Конечно, имена Рудольф и Родион формально синонимами не являются, но здесь мы сталкиваемся с явлением так называемой **контекстной синонимии**, когда в данном контексте возникают синонимические отношения и слова могут заменять друг друга. Не случайно «домашнее» имя героя – Рудик – может быть производным как от Рудольфа, так и от Родиона.

Кроме заимствованных слов как таковых, существуют также так называемые «варваризмы». Это слова из другого языка, которые только

начали проникать в язык, но процесс заимствования которых еще не завершен (и может быть не завершен никогда). Например, это слово «бай-бай» в значении «пока», пришедшее из английского.

«Регулировать» попадание в текст заимствованных слов, в том числе варваризмов, можно при помощи синонимов. Один из самых простых примеров – синонимы слова «до свидания». Ср.:

- Мы скажем юности «до свиданья»;
- Мы скажем юности «гудбай»;
- Мы скажем юности «орэвуар»;
- Мы скажем юности «адьос».

Предложение с русским «до свиданья» звучит нейтрально, с английским «гудбай» (goodbuy) – простовато, с французским «орэвуар» (au revoir) – претeciозно, с испанским «адьос» (adiós) – утонченно.

Синонимы, различающиеся принадлежностью к литературной и просторечной лексике

Очень часто эти синонимы одновременно различаются и по степени экспрессивности и выразительности:

- лицо – морда, образина;
- голова – башка, калган;
- ноги – кляги.

Часто мы сталкиваемся не только с синонимами как таковыми, а с просторечными вариантами литературных слов, в том числе грамматическими:

- до свиданья – до свиданьица;
- всегда – завсегда;
- оттуда – оттедова, оттудова;
- их – ихий, ихний;
- к ней – к ей;
- он поел – он поемши;
- красивее – кравивше, красимше.

В руках мастеровитого писателя умелое использование просторечных слов может не только служить средством психологической характеристики героев, но и создавать специфическую узнаваемую стилевую атмосферу. Примером тому является творчество М. Зощенко, который мастерски пародировал мещанский быт и мещанскую психологию, «вкрапленная» в речь героев неуместные просторечия.

«Я говорю:

- Не пора ли нам в театр сесть? Звонили, может быть.

А она говорит:

- Нет.

И берет третье [пирожное – А.Н.].
Я говорю:
– Натощак – не много ли? Может вытошнить.
А она:
– Нет, – говорит, – мы привыкшие.
И берет четвертое.
Тут ударила мне кровь в голову.
– Ложи, – говорю, – взад!
А она испугалась. Открыла рот, а во рте зуб блестит.
А мне будто попала вожжа под хвост. Все равно, думаю, теперь с ней не гулять.
– Ложи, – говорю, – к чертовой матери!
Положила она назад. А я говорю хозяину:
– Сколько с нас за скушанные три пирожные?
А хозяин держится индифферентно – ваньку валяет.
– С вас, – говорит, – за скушанные четыре штуки столько-то». (Рассказ «Аристократка».)

Обратим внимание, что комический эффект достигается не только за счет обилия просторечных форм и выражений, но и благодаря тому, что эти формы и выражения контрастируют с «изысканными» литературными штампами: «держаться индифферентно», «скушанные пирожные»... В результате создается психологический портрет недалекого, малообразованного человека, пытающегося казаться культурным и интеллигентным – классический герой Зощенко.

Синонимы, различающиеся принадлежностью к современной, устаревшей или появляющейся лексике

Устаревшие слова (архаизмы и историзмы) могут играть в литературном произведении очень важную роль. У большинства архаизмов есть та особенность, что они придают речи возвышенность и некую таинственность. Тонко чувствующая язык Марина Цветаева не случайно отмечала, что у древних форм слова есть некоторая «магия заклития»: «Разъяснить ребенку ничего не нужно, ребенка нужно – заклясть. И чем темнее слова заклития – тем глубже они в ребенка врастают, тем непреложнее в нем действуют: “Отче наш, иже еси на небесех...”»[3]. Старославянская форма известной молитвы гораздо выразительнее и действеннее ее современного перевода («Отец наш, который на небе...») Эту магию древнего слова поэты прекрасно чувствуют и используют. Вспомним хрестоматийные строки Пушкина:

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

Насколько беднее и невыразительнее были бы эти строки, если бы Пушкин использовал современную лексику: «Встань, пророк, и увидь, и услышь, выполни мою волю, и, обходя моря и земли, словом жги сердца людей». Этот пример наглядно показывает возможности умело использованной архаичной лексики.

Еще более заметную роль устаревшие слова играют в литературных произведениях исторической тематики, где они составляют необходимый «фон подлинности». Без этих слов исторический колорит прежних эпох исчезнет. Однако здесь писателя подстерегают и немалые сложности. Дело в том, что избыточное употребление архаизмов и историзмов затруднит понимание, сделает текст слишком «темным», что, разумеется, снизит эстетическое впечатление. Найти баланс между необходимым и достаточным – весьма нелегкая задача.

Прекрасным мастером, тонко чувствовавшим пределы использования устаревшей лексики, был Алексей Толстой. Его знаменитый роман «Петр I» до сего дня по праву считается в этом смысле образцовым. Из воспоминаний писателя мы знаем, насколько тщательно работал Алексей Толстой со словом, то насыщая текст историзмами, то возвращаясь к современной литературной норме. Это, кроме всего прочего, свидетельствует о том, что настоящий писатель, особенно обращающийся к исторической тематике, должен быть и высокообразованным человеком, прекрасно знающим язык той эпохи, которую он описывает.

Во многих случаях писатели и поэты обращаются не к устаревшей лексике, а, напротив, к ультрасовременной. В распоряжении художника находятся и **неологизмы** (новые слова), и – что еще важнее – **окказионализмы**, то есть слова, не зафиксированные в языковой норме и созданные специально «под данный случай». Роль окказиональных слов особенно возрастает в литературе XX века в связи с общей тенденцией к словотворчеству. Достаточно вспомнить окказионализмы В. Маяковского («двухметроворостая»), И. Северянина («дорожка олуненная»), В. Набокова («дом безлолитен»). В ряде случаев поэтические окказионализмы приживаются в языке и со временем становятся общеупотребительными. Например, едва ли современный русский человек задумывается, что слово «летчик» имеет поэтическое происхождение, его создал, по устоявшейся легенде, поэт В. Хлебников[4]. Однако чаще всего окказионализмы остаются только в тех текстах, ради которых они были созданы.

Эвфемизмы

Под эвфемизмом понимается такое слово, которое звучит, по мнению говорящего, менее грубо, жестко или категорично. Эвфемизмы имеют богатую историю в языке и связаны с категорией «табу» (принятого запрета). Словами-эвфемизмами в разные эпохи назывались и называются такие

явления, говорить прямо о которых по каким-то причинам запрещено или не принято:

нечистый – черт;
хозяин – медведь;
уйти – умереть.

В художественной речи эвфемизмы играют значимую роль, иногда сатирическую, иногда, напротив, они становятся знаком высокого стиля. Вспомним, например, известные пророческие строки, написанные накануне Великой Отечественной войны Н. Майоровым и определившие отношение к миллионам молодых людей, погибших на войне:

*Вы в книгах прочитаете, как миф,
О людях, что ушли, недолюбив,
Не докурив последней папиросы.*

Эвфемизм «ушли, не докурив последней папиросы» гораздо пронзительнее и выразительнее прямо сказанного «погибли».

Тропы

Тропы – сердцевина художественной речи, именно благодаря им поэт может увидеть и подчеркнуть новые, неожиданные связи мира. Еще Аристотель писал, что невозможно научить поэта создавать метафоры, это знак таланта, поскольку для создания удачной метафоры необходимо подмечать неожиданные черты сходства.[5]

В самом общем (лингвистическом) смысле слова тропы – это слова и выражения, употребляемые в переносном значении. Существует и более широкое, общеэстетическое понимание тропов. Троп – это любой лексический или лексико-синтаксический прием, делающий речь более выразительной. В этом смысле все описанные выше приемы, т. е. выбор того или иного более выразительного синонима или фразеологизма – это троп. Но сейчас остановимся на более узком значении этого термина.

Образования тропов может идти чаще всего по двум основаниям. В одном случае между какими-то понятиями есть устойчивое сходство, они в каком-то отношении похожи (например, упрямый человек и осел – оба упрямые). Тропы, основанные на этом принципе, называются **сравнительно-метафорическими**. Они основаны на сравнении.

В другом случае между понятиями нет сходства, но они связаны какой-то общей ситуацией. Эту группу можно назвать **«контекстно-дискурсной»**, то есть принципиален *контекст* и ситуация говорения (*дискурс*). Разберем подробнее обе группы.

Сравнительно-метафорическая группа

Сравнение

Самым простым видом такого тропа будет собственно **сравнение**. Строго говоря, называть сравнение тропом не совсем корректно, значения слов здесь не меняются. Но традиция относит любое сравнение именно к тропам.

- **Союзное сравнение** (с использованием союзов *как, словно, будто*):
«Как серна гор, пуглив и дик» (Лермонтов);
«Ты прошла, словно сон мой, легка» (Блок).
- **Грамматическое сравнение** (выражено в форме подлежащего и сказуемого без союза)[6]:
«Он в этом деле – царь и бог»;
«Его жена – сущий ангел»;
«Ваш город – настоящая жемчужина».
- **Простое сравнение** (выражено с помощью творительного падежа):
«Ты сегодня выглядишь орлом»;
«Он хочет выглядеть Соломоном, а выглядит Иваном Дураком»;
«Он смотрит волком»;
«А она – пулей домой».
- **Отрицательное сравнение** (организовано по схеме «это не А, а Б»):
«Не стая черных ястребов спустилась над Германией – фашисты пришли к власти».

Во всех случаях общая структурная схема сравнения сводится к формуле А как В. При этом видоизменение или даже отсутствие грамматической связки представляется менее принципиальным.

Метафора

Метафора – это важнейшая, опорная категория эстетики. Классическое для современной науки описание метафоры было дано в начале XX века французскими этнографами и культурологами А. Юбером и М. Моссом. Именно они предложили принятое в современной науке и знакомое любому школьнику различение метафоры и метонимии по основанию «перенос по сходству – перенос по смежности». Хотя сама по себе теория метафоры имеет гораздо более древнюю историю, метафора описывалась уже в трактатах античных теоретиков, прежде всего Аристотеля и Квинтилиана. **Метафора – это скрытое сравнение**, когда одна часть сравнения выступает вместо другой.

То, что метафора является скрытым сравнением, признается всеми специалистами, разногласие вызывает вопрос, что должно быть скрыто.

Некоторые специалисты считают, что достаточно «убрать» союзную связку или ее аналоги, как из сравнения получится метафора. Важнейшим критерием различения сравнения и метафоры признается то, что в сравнении подчеркивается подобие, а в метафоре – тождество двух предметов. Так, Н.

Д. Арутюнова пишет: «Если в классическом случае сравнение трехчленно (А сходно с В по признаку С), то метафора в норме двухчленна (А есть В)»[7].

Другой подход, сторонником которого является и автор данной книги, строится на том, что подлинная метафора, по сути, одночленна, в реальном тексте присутствует только А, про которое понимается, что оно есть В. Такой подход, на наш взгляд, корректнее, особенно если речь идет о «сквозных метафорах», определяющих текст целиком. Например, стихотворение М. Лермонтова «Парус» выглядело бы совершенно иначе, если бы было построено на любой форме сравнения, включая грамматическую. Если бы в тексте Лермонтова возник «скрытый» участник сравнения (например, «одинокий человек», «ты», «я» и т. д.), это был бы совершенно другой текст.

Это станет хорошо заметно, если сравнить три конструированных примера:

1. *Чайка, летающая над морем,
Ищет защиты и ищет покоя,
Но в бесконечном холодном просторе
Нет ей защиты от волн и ветров.*

Это текст, основанный на «чистой метафоре», ясно, что «чайка» является знаком человеческой, прежде всего женской судьбы.

2. *Женщина мечется в жизни, как чайка,
Летающая над морем.
Так же ищет она покоя и защиты,
Но в ее жизни, как в бескрайнем холодном море,
Нет ей защиты от житейских бурь.*

В основе этого текста – «чистое сравнение».

3. *Женщина – это чайка, летающая над морем.
Она ищет защиты и покоя.
Но ее жизнь – бесконечный холодный простор,
И нет ей защиты и покоя.*

Вот здесь как раз тот спорный случай, когда граница сравнения и метафоры размыта. Нам, однако, представляется, что второй и третий тексты ближе друг другу, а первый находится в оппозиции им обоим.

Вторым аргументом в защиту нашей позиции является то, что изъятие семантического компонента сравнения (части А) *всегда приводит к метафоре*, а изъятие грамматического компонента (союза) может сохранить всю логику сравнения, метафоризация происходит не всегда.

Разумеется, метафора и сравнение – явления одного корня, поэтому *определить строгие границы весьма сложно*, многие выражения трудно

однозначно отнести к сравнениям или метафорам. Вспомним, например, знаменитый монолог Жака из пьесы У. Шекспира «Как вам это понравится»:

Весь мир — театр.

В нем женщины, мужчины — все актеры.

Логика сравнения затем плавно сменяется логикой метафоры, далее речь идет уже о пьесе, а имеется в виду жизнь. Разные возрасты человека называются актами пьесы, а смерть – финалом.

Поэтому вполне корректно в данном случае сказать, что в основе монолога – метафора жизни как театра. Таких «промежуточных» случаев очень много, и четкое разграничение метафоры и сравнения едва ли возможно. Речь идет лишь о предпочтениях определения. Что же касается «пограничных» тропов, то их много не только между сравнениями и метафорами, но даже между куда более далекими метафорой и метонимией. Это прекрасно показал канадский филолог Пьер Маранда[8], он даже предложил термин «метоморфная метафора» для подобных тропов. Однако сейчас нашей задачей является не описание «пограничных ситуаций», а разъяснение сущности и особенностей того или иного тропа.

Итак, **метафора – это скрытое сравнение, построенное по схеме «А вместо В»**. Можно сказать: «Когда же придет наш приятель, огромный, как слон?» Это будет сравнение. Но можно сразу сказать: «Когда наш слон придет?» Это метафора. Часто метафору можно «восстановить» в сравнение, т. е. добавить пропущенную часть, однако это не всегда возможно. Метафор очень много, чаще всего они так и называются – «метафоры», не имея особых названий для каждого вида. Но некоторые, наиболее характерные метафоры, получили свое терминологическое определение: олицетворение, гиперболы, литота, аллегория.

Олицетворение. Чему-то неживому приписываются свойства живого. При этом выпускается часть «как если бы он/она был(а) человеком»:

«Дождь плачет»;

«Часы спешат»;

«Дерево грустит»;

«Надо вылечить страну».

Олицетворение – душа поэзии. Человеческое сознание вообще склонно везде «искать человека», проецировать человеческое на весь космос. А литература и вовсе везде ищет человека, это ее главный предмет и забота.

Гипербола – явное преувеличение. Гипербола призвана подчеркнуть какой-то признак, обратить на него внимание. Очень часто для этого используются «готовые» гиперболы, речевые штампы и фразеологизмы: «Этими обещаниями нас кормят уже *тысячу лет*»; «Люди здесь *каждую секунду* хватаются за телефоны и называют близким».

Однако штампы, разумеется, не единственный и не самый выразительный вид гипербол. Классические образцы гиперболизации можно найти в художественной литературе и фольклоре:

«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 строением» (Н. В. Гоголь);

*Сидит лодырь у ворот,
Широко разинув рот,
И никто не разберет,
Где ворота, а где рот. (Частушка.)*

Гипербола является одним из наиболее популярных художественных приемов. Талантливый художник способен создавать неожиданные, выразительные гиперболы, проникнутые глубоким психологизмом. Можно много писать о любви, но трудно найти формулу, найденную А. Башлачевым:

Мне нужно хоть раз умереть у тебя на руках.

Гипербола здесь становится знаком высокого, исполненного трагизма и преданности чувства.

Литота – метафора, основанная на заведомом преуменьшении чего-либо. Это своеобразная гипербола наоборот. Как правило, оппозиция «литота – гипербола» имеет смысл только в пространственных образах: «человек-гора» – гипербола, «мальчик-с-пальчик» – литота. За пределами этого литота и гипербола сливаются. «Сущий дьявол» и «сущий ангел»; «у него денег куры не клюют» и «у него денег ни гроша» нельзя рассматривать как оппозицию «гипербола–литота». Это просто гиперболы.

Аллегория – это сложная устойчивая метафора, прижившаяся в определенной культуре. Например, в России смерть ассоциируется со старухой с косой, а в Германии – со стариком.

Аллегория очень важна для писателя, поскольку она однозначно понимаема. Например, насквозь аллегоричны сказки и басни, поэтому стоит нам сравнить своего героя с каким-то персонажем (зайцем, лисой, медведем), читатель без комментариев поймет, что мы имеем в виду. С такими же целями мы можем использовать имена героев из известных фильмов или просто имена известных людей. Этот прием очень популярен, у него есть свое название (**антономазия**), его можно рассмотреть и самостоятельно, и метонимически, и аллегорически. Об аллегории можно говорить в том случае, если имя собственное стало общеизвестным культурным знаком. Если мы про кого-то скажем, что он метит в Наполеоны, мы дадим исчерпывающую информацию о его политических целях.

Метафорический эпитет. Общеизвестно, что эпитет – это красочное определение. Метафорическим он становится тогда, когда в основе явно прослеживается метафора или сравнение: «*русалочьи глаза*» (как у русалки), *лисьи* повадки (если сказано о человеке) и т. д.

Завершая разговор о метафоре, стоит отметить еще несколько принципиальных моментов. Во-первых, нужно понимать, что разные культуры, даже тесно связанные между собой, имеют разные метафорические корреляции, соответственно, далеко не все метафоры другой культуры могут быть поняты. Скажем, сюжет известного американского фильма «Знакомьтесь, Джо Блэк» (построенный на основе итальянской пьесы) в принципе не мог бы родиться в России, поскольку в этом фильме Смерть является в облике прекрасного юноши, и в него влюбляется героиня. Такой сюжет является органичным для многих западноевропейских культур. Например, мотив «смерть-мужчина целует цветущую женщину» является сквозным для нескольких картин замечательного немецкого художника XV–XVI веков Ганса Бальдунга.

В России же смерть плотно ассоциируется с женским началом, поэтому подобное превращение совершенно невозможно.

И напротив, понятные русскому читателю строки из сказки М. Горького «Девушка и смерть» могут серьезно озадачить, например, немца или американца:

*Смерть – не мать, но – женщина, и в ней
Сердце тоже разума сильней.*

Несовпадение метафорических рядов – интереснейшая тема лингвистики и литературоведения, сейчас лишь отметим сам факт такого несовпадения.[9]

Однако, кроме бесчисленных авторских метафор, кроме метафор, принятых в той или иной национальной культуре, существуют и универсальные метафоры, характерные для человеческой культуры вообще. Это так называемые «базовые метафоры» человеческого существования. Само понятие «базовая метафора» впервые ввел, насколько нам известно, знаменитый англо-немецкий этнограф и филолог Макс Мюллер еще в XIX веке, однако по-настоящему научное изучение базовых метафор началось с середины XX века. В современной лингвистике эта проблема связывается прежде всего с именами американских ученых Д. Лакоффа и М. Джонсона, которые попытались доказать, что многие аспекты поведения человека определяются именно базовыми метафорами. В ставшей классической работе «Метафоры, которыми мы живем»[10] Лакофф и Джонсон убедительно показали, что человеческий мир строится на некоторых базовых метафорах, которые определяют всю систему взглядов людей. В частности, такими опорными метафорами являются «время как движение» (time is motion); «смерть как прощание» (death is departure); внимание как теплота (attention is warmth) и др. В более поздней работе[11] Дж. Лакофф подчеркнул, что эти метафоры не «взяты из языка», а, напротив, определяют структуру языка.

Источники этих метафор надо искать в сфере психологии, а не в лингвистике[12].

Этот подход открывает перед филологом крайне интересные перспективы. Действительно, почему, например, спор в человеческой культуре ассоциируется с войной (мы *строим защиту*, разбиваем доводы оппонента и т. д.)? Комментируя этот тезис, Лакофф и Джонсон остроумно замечают, что, скажем, метафора совместного танца дала бы совсем другую картину спора, люди бы спорили совершенно иначе: «Постараемся вообразить другую культуру, в которой споры не трактуются в терминах войны, в споре никто не выигрывает и не проигрывает, никто не говорит о наступлении или защите, о захвате или утрате территорий. Пусть в этой воображаемой культуре спор трактуется как танец, партнеры — как исполнители, а цель состоит в гармоничном и красивом исполнении танца. В такой культуре люди будут рассматривать споры иначе, вести их иначе и говорить о них иначе. Мы же, по-видимому, соответствующие действия представителей этой культуры вообще не будем считать спорами: на наш взгляд, они будут делать нечто совсем другое. Нам покажется даже странным называть их «танцевальные» движения спором»[13].

Естественно, что художественная литература строится вокруг этих базовых метафор, воплощает их, реже – спорит с ними.

Метафора и символ

Для начинающего филолога разграничение метафоры и символа всегда представляет сложность, хотя по сути это разные вещи. Общая теория символа достаточно сложна, и едва ли здесь имеет смысл излагать ее сколь-нибудь подробно[14]. Обратим внимание только на некоторые особенности.

Символ всегда имеет личностный или общественный смысл, он как бы является частью того, что им выражается[15]. Строго говоря, символ вообще не является поэтической фигурой, он всегда выходит за пределы эстетики. Так, крест для верующего христианина – это не просто знак, но выражение причастности «тому» кресту, пути Христову. Именно поэтому фанатично верующий человек не снимет с себя креста даже под страхом смерти. Символ не обязательно должен быть общезначимым, скажем, для женщины, потерявшей любимого человека, символизироваться может какая-то его вещь. Она не просто напоминает о любимом, она как бы является его продолжением. Кроме того, символ лишен четкого и конкретного значения, его значение бесконечно расширяется. Попробуйте однозначно ответить на вопрос, что означает крест, и вы поймете, что это невозможно.

Метафора же, напротив, функционирует именно как знак чего-либо, более конкретный и экзистенциально менее значимый. Люди могут идти на жертвы и на смерть ради символа (скажем, спасая во время битвы знамя армии, поскольку оно есть символ воинской чести), но никто не будет умирать ради метафоры. Метафора – это поэтическая риторическая фигура, имеющая совершенно другой смысл и другую систему ценностей. Она позволяет по-

новому взглянуть на мир, но «продолжением мира» не является. Часто метафора имеет или однозначное толкование (скажем, «лиса» в метафорическом смысле – это однозначно «хитрость»), или круг значений более или менее определен.

В реальности, конечно, границы метафоры и символа не столь отчетливы, есть метафоры, тяготеющие к символичности, и символы, тяготеющие к аллегоричности. Художественное слово вообще потенциально символично, не случайно Пушкин назвал свое наследие «душой в заветной лире», то есть *стихи – это и есть душа поэта*. Но далеко не все метафоры символизируются, хотя такое и возможно. Например, лермонтовский парус, ассоциирующийся с метаниями одинокого человека, – метафора с глубоким символическим значением. Однако «в чистом виде» метафора и символ – понятия разные.

Контекстно-дискурсная группа (тропы, основанные на ситуативной связи)

В основании этих тропов лежат совсем другие механизмы. Никакого сходства между двумя понятиями тут нет, просто в какой-то ситуации они оказываются рядом. Тропы этой группы невозможно представить сравнением, поскольку общего признака (основания) для сравнения у них нет. Чтобы понять логику переноса, нужно знать или контекст, или всю ситуацию говорения (дискурс). Общая структурная схема этих тропов будет совершенно иной. Если в основе сравнительно-метафорической группы лежит схема «**А похоже на В по основанию С**» (например, женщина похожа на розу по основанию красоты), допускающая разные языковые вариации (А как В, А есть В, А вместо В), то схема тропов контекстно-дискурсной группы будет совершенно иной: **А оказывается плотно связанным с В благодаря общей (смежной) ситуации С**. Именно внутри этой ситуации возможно употребление А вместо В, за ее пределами оно невозможно. Можно сказать «Я люблю Шопена» (музыку Шопена), если из ситуации ясно, что речь идет о его музыке, но за пределами этой ситуации смысл фразы радикально меняется. Можно сказать «Я Некрасова в кабинете оставил», если ситуация подсказывает, что речь идет о книге, написанной Некрасовым, но за пределами этой ситуации фраза имеет совсем другой смысл.

Метонимия – троп, основанный на общей ситуации, которая может в реальности быть очень разной: общее место («*весь автобус захохотал*»), форма и содержание («я выпил уже *две чашки*»), имя и то, что им называется («я выхожу на *Горького*» (вместо «я выхожу на улице имени Горького»), автор и его произведение («*Пушкин* стоит на верхней полке») и т. д. Как правило, метонимия более привязана к контексту, чем метафора, более зависима от традиции употребления. Особенно это касается так называемых **эллиптических метонимий**, то есть образованных путем пропуска части текста. Скажем, «Я люблю Достоевского» вместо «Я люблю произведения Достоевского». Даже в близких ситуациях в одном случае фраза покажется

нормальной, в другом – нарочито ошибочной. Возможно сказать: «Я люблю Пушкина» (стихи Пушкина). Но абсурдно: «В Пушкине хорошо изображена любовь». Метафора таких границ словоупотребления, как правило, не имеет.

Синекдоха. Особым видом метонимии принято считать синекдоху. Это метонимия, основанная на отношениях целого и части:

«Я занял очередь за *красной сумкой*»;

«Здорово, *борода!*»;

«Этот политик совершенно изжил себя, ему остается надеяться только на помощь *штыков*».

В отличие от метафоры, синекдоха имеет логические ограничения употребления, что, как мы уже говорили, вообще свойственно для метонимий. Например, Н. Д. Арутюнова справедливо замечает: «Синекдоха неупотребительна <...> в бытийных предложениях и их эквивалентах, вводящих некоторый предмет в мир повествования. Так, нельзя начать рассказ словами «Жила-была (одна) красная шапочка». Такое употребление воспринимается как олицетворение некоторого предмета, а не как обозначение лица» [16].

Кроме того, для синекдохи не характерна предикативность (то есть она редко встречается в позиции сказуемого). Если же это происходит, синекдоха почти всегда приобретает метафорический оттенок, становясь характеристикой героя.

Ср., например:

«По дороге брели сапоги и лапти» (имеются в виду люди в сапогах и лаптях). Здесь чистая синекдоха. Но:

«Да он же просто лапоть!» (невежественный человек). Фраза стала метафорической, «лапоть» стал не знаком человека в лаптях, а характеристикой невежественности.

Ирония – это троп, образованный за счет того, что сказанная фраза в данном контексте или благодаря данной интонации означает свою противоположность или, во всяком случае, теряет однозначность. Если мы слушаем не очень умную речь, мы можем сказать с определенной интонацией: «Какое это было замечательное и умное выступление!», и нас поймут так, что мы выступлением недовольны. В живой речи ирония чаще всего подчеркивается:

– характерной интонацией,

– изменением порядка слов (в русском языке фраза «Мне это очень нужно» будет воспринята в прямом смысле, а «Очень мне это нужно» – в ироническом);

– заведомым искажением или неточным употреблением грамматических форм: «*Распрекраснейшая* вы наша!», «Надо было сказать еще *красимие*».

Существуют и другие возможности показать слушателям или читателям, что вы иронизируете. Тонкая ирония – обязательный атрибут умелого писателя. Ирония может возникать также за счет использования необходимого контекста. Вспомним известный анекдот:

«Мужчина назвал женщину «коровой», и женщина подала на него в суд. Судья принял решение обязать мужчину публично извиниться. Перед тем, как извиниться, мужчина спросил у судьи:

– Если я назвал мадам «коровой», то это оскорбление. А если я корову назову «мадам», это будет оскорбление?

– Нет, – ответил судья.

– Приношу свои извинения, мадам».

Как видим, убийственная ирония была создана исключительно за счет контекста.

Иронию как троп следует различать от иронии как философского понятия. Философское значение иронии огромно, оно связано с центром человеческого существования, с ощущением относительности всякого знания и всех ценностей, с их потенциальной ограниченностью. Такое понимание иронии, восходящее к Сократу, чрезвычайно важно для человеческой культуры. Эта всеобщая, тотальная ирония стала одной из основ романтизма (так называемая «романтическая ирония») и нашла свое философское обоснование в знаменитом труде датского философа Серена Кьеркегора «О понятии иронии». У многих современных философов ирония возводится в абсолют («постмодернистская ирония»). Вне иронического фона практически невозможно само существование искусства, во всяком случае многих его форм. В XX веке роль иронии в искусстве еще более возрастает. Известный современный теоретик искусства В. И. Тюпа по этому поводу заметил: «В художественной культуре XX века ироническая модальность выдвигается на ведущие позиции. Она доминирует, в частности, в практике художественного письма разнообразных модификаций авангардизма и постмодернизма. Собственно говоря, только придание иронии статуса самостоятельного модуса художественности позволяет причислять такие антитексты, как знаменитое «Дыр-бул-щыл» А. Крученых, к области эстетической деятельности».[17]

Однако в нашем пособии речь идет не о фундаментальной иронии как основе многих форм искусства, а именно об иронии как тропе, как риторическом приеме, не имеющем прямого отношения к мировоззрению и философии.

Это небольшое отступление мы сделали лишь для того, чтобы избежать двусмысленности.

Сарказм. Наиболее жестким и откровенным случаем иронии, всегда обличительным, является сарказм – подчеркнутая злая насмешка.

Метонимический эпитет. В отличие от метафорического эпитета, этот троп основан на метонимии. Например, «дозорные костры» (костры, которые разожгли те, кто в дозоре), «сумасшедший дом» (дом, где содержатся умалишенные) и так далее.

[1] Шкловский В. Б. Искусство как прием <http://transformations.russian-literature.com/node/15>

[2] Там же.

[3] Цветаева М. Мать и музыка // <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/mat-i-muzyka.htm>

[4] Авторство Хлебникова до сих пор признается многими, хотя после опубликованной в «Литературной газете» статьи В. Рождественского (1979) ситуация уже не представляется однозначной.

[5] Это размышление Аристотеля стало классическим, существует несколько вариантов его перевода. Большинство исследователей тезис Аристотеля признается за аксиому, хотя порой встречаются и скептические оценки, например, у Айвора Ричардса. Подробнее см., напр.: Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; М., 1990. С. 44 и далее.

[6] Грамматическое сравнение признается далеко не всеми специалистами. В частности, Н. Д. Арутюнова считает его видом метафоры, отчасти противопоставленным «классическому» союзному сравнению. Нам, однако, представляется, что эти различия менее принципиальны, чем черты сходства, поскольку в тексте присутствуют оба сравниваемых понятия. Подробнее иную точку зрения см.: Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; М., 1990, С. 26–29.

[7] Арутюнова Н. Д. Указ. Соч., С. 28.

[8] Маранда П. Метаморфные метафоры // От мифа к литературе. М., 1993.

[9] Множество интересных наблюдений на этот счет приводится в уже упоминавшейся нами статье Р. О. Якобсона «О лингвистических аспектах перевода». Несовпадения метафорики, связанной с животными и птицами в английской и русской культурах, хорошо показаны в книге Т. А. Ушаковой «Английский язык в домашнем изучении» (Иваново, 2011).

[10] Lakoff G, Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago- London: The University of Chicago Press, 1980. Фрагменты этой работы переведены и приводятся в постоянно упоминаемой нами «Теории метафоры».

[11] Lakoff G. *The Contemporary Theory of Metaphor* // *Metaphor and Thought*. 2nd ed. / Ed. by A. Ortony. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

[12] Эта мысль одна из центральных в «Современной теории метафоры» Дж.Лакоффа. Ср.: «The locus of the metaphor is not in language at all, but in the way we conceptualize one mental domain in terms of another» (Локус метафоры вовсе не в языке, но в том, как и почему мы определяем одни ментальные области в терминах других).

[13] Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; М., 1990, С. 389.

[14] Заинтересованным читателям можно порекомендовать некоторые работы, где различие метафоры и символа показано очень хорошо. Прежде всего, это книга А. Ф. Лосева «Проблема символа и реалистическое искусство» (М., 1976), без которой разговор о символике искусства в современной русской науке вообще немислим. Четко и ясно расставлены

акценты в статье Н. Д. Арутюновой «Метафора и дискурс» (В кн.: Теория метафоры, С. 23 – 26). Хороший обзор литературы и теоретический комментарий представлен в кандидатской диссертации Т. А. Ушаковой «Символ и аллегория в поэзии Николая Гумилева», особенно информативно в этом смысле «Введение». Диссертация находится в открытом доступе на официальном сайте Н. Гумилева: <http://www.gumilev.ru/about/68/>

[15] Положение осложняется тем, что в разных областях знания термин «символ» понимается по-разному. Сейчас мы говорим о том, как понимается символ в эстетике и психологии, но, например, в теории информации принято другое значение, восходящее к идеям Ч. Пирса и совершенно не совпадающее с эстетическим.

[16] Арутюнова Н. Д. Метонимия// Языкознание. Большой энциклопедический словарь/ Гл. ред. В. Н. Ярцева. М., 1998. С. 300.

[17] Тюпа В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь, 2002, С.52.

Синтаксис художественной речи

Если лексика отражает знание людей о предметах, формирует понятия (любое слово – это всегда в каком-то смысле понимание предмета), то синтаксис отражает отношения между предметами и понятиями. Скажем, предложение «птица летит» отражает отношение между «птицей» (это сфера лексики, мы должны знать, что такое птица) и «лететь» (это тоже лексика, мы понимаем, что значит «лететь»). Задача синтаксиса – установить связи между этими понятиями. Синтаксис так же моделирует мир, как и лексика. Системы установленных языком отношений в разных культурах могут значительно отличаться друг от друга. Существуют, например, языки, в которых практически (в нашем смысле) не отражены отношения времени. Фраза «он вчера ходил на рыбалку» принципиально не переводима на эти языки, поскольку лексика не зафиксировала понятия «вчера и сегодня», а грамматика и синтаксис не позволяют выразить отношения времени. Любое столкновение с иной синтаксической моделью вызывает трудности. Именно поэтому, например, русские школьники и студенты, изучающие английский язык, испытывают сложности с системой времен, особенно с группой Perfect. Русскому студенту бывает нелегко понять, почему, скажем, Present Perfect для англичанина кажется *настоящим* временем, ведь в русской модели оно кажется прошедшим.

В художественной литературе у синтаксической модели та же судьба, что и у лексики: художественная речь опирается на сложившуюся норму, но одновременно эту норму расшатывает и деформирует, устанавливая какие-то новые связи. Например, ошибочные с точки зрения «нормального синтаксиса» тавтологические конструкции могут в стихотворении оказаться понятнее и правильнее логически безупречных. Вспомним известное стихотворения М. Кузмина:

*Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было,
все мы четыре любили, но все имели разные
«потому что»:
одна любила, потому что так отец с матерью ей
велели,
другая любила, потому что богат был ее любовник,
третья любила, потому что он был знаменитый
художник,
а я любила, потому что полюбила.*

С точки зрения «нормы» здесь нарушено почти все: мы видим повторы, нарушение порядка слов (инверсию), тавтологию. Но с точки зрения поэзии здесь все совершенно правильно, а тавтологическая связь «любила, потому что полюбила» понятнее и естественнее всех предыдущих «логических».

У каждого писателя свой синтаксический рисунок, своя система предпочтений, наиболее органичная его художественному миру. Одни

предпочитают прозрачные синтаксические конструкции, другие (например, Л. Н. Толстой) – сложные, утяжеленные. Заметно различается синтаксический рисунок стиха и прозы. Не случайно чуткий к языку А. С. Пушкин пишет в «Графе Нулине»:

*В последних числах сентября
(Презренной прозой говоря).*

Фраза «в последних числах сентября» показалась поэту слишком «нормальной» для стиха, она уместнее в прозе. Отсюда и оговорка.

Словом, синтаксический рисунок текста зависит от очень многих факторов. Вместе с тем мировой культурой описаны и освоены многие характерные «нарушения нормы», без которых сегодня художественная речь вообще едва ли возможна. Эти приемы получили название «синтаксических фигур». Часть этих приемов одновременно касается лексики и синтаксиса, их принято называть *лексико-синтаксическими*, другие в основном относятся к сфере синтаксиса, соответственно называются собственно синтаксическими.

Лексико-синтаксические средства

Оксюморон – прием, когда одно понятие определяется через свою невозможность. В результате оба понятия отчасти теряют смысл, и образуется новое значение. Особенность оксюморона в том, что он всегда провоцирует смыслопорождение: читатель, столкнувшись с вопиюще невозможной фразой, начнет «достраивать» смыслы. Писатели и поэты часто пользуются этим приемом, позволяющим сказать о чем-то кратко и емко. В ряде случаев оксюморон бросается в глаза («Живой труп» Л. Н. Толстого, «Горячий снег» Ю. Бондарева), в других он может быть менее заметен, обнаруживает себя при более вдумчивом прочтении («Мертвые души» Н. В. Гоголя – ведь у души нет смерти, «мертвая зелень ветвей» у пушкинского анчара – ведь зеленая листва у дерева знак жизни, а не смерти). Огромное число оксюморонов мы найдем в поэзии А. Блока, А. Ахматовой и других корифеев русской поэзии.

Катахреза – нарочито алогичное высказывание, имеющее выразительный смысл. «Да она же рыба! И руки-то у нее какие-то белые, рыбки». Ясно, что у рыбы рук быть не может, метафора построена на катахрезе.

Антитеза – резкое противопоставление чего-либо, подчеркнутое синтаксически. Классическим примером антитезы является пушкинская характеристика отношений Ленского и Онегина:

*Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой.*

Обратим внимание, что у Пушкина подчеркнутая антитеза отчасти снимается следующей строкой, что делает ситуацию неоднозначной.

Синтаксические средства, связанные с повторами

Повтор. Самым простым средством является *собственно повтор* (*удвоение*). Риторическое значение такого повтора огромно. Человек устроен так, что повторенному несколько раз действию он верит больше, чем действию, про которое сказано, что оно сильное. Например, фраза «Я его ненавижу, ненавижу, ненавижу» произведет больший эффект, чем «Я очень сильно его ненавижу». Художественная роль повтора огромна. И прозаическая, и особенно поэтическая художественная речь с древнейших времен изобилует повторами, эстетическое воздействие повторов люди оценили на самой заре искусства. Повторами полны и фольклорные тексты, и современная поэзия. Повторенное слово или повторенная конструкция не просто «раскачивает» эмоцию, но приводит к некоторому замедлению речи, позволяя сосредоточиться на опорном и важном слове. В этом смысле повтор связан с другим важным поэтическим приемом – **ретардацией** (искусственным замедлением речи). Ретардация может достигаться разными

способами, повтор – самый простой и известный. В качестве примера приведем одно из самых известных и пронзительных стихотворений Николая Рубцова:

Плыть, плыть, плыть
Мимо могильных плит,
Мимо церковных рам,
Мимо семейных драм...
Скучные мысли – прочь!
Думать и думать – лень!
Звезды на небе – ночь!
Солнце на небе – день!

Плыть, плыть, плыть
Мимо родной ветлы,
Мимо зовущих нас
Милых сиротских глаз...

Анафора, или **единоначатие** – повторение звуков, слова или группы слов в начале предложения, законченного абзаца (в стихотворной речи – строфы или строки):

«Мой долг мне ясен. Мой долг – делать мое дело. Мой долг – быть честным. Мой долг я исполню».

В прозаической речи, произносимой вслух, анафора позволяет усиливать эффект от приводимых доказательств и примеров. Повтор в начале каждого предложения «умножает» значимость аргументов: «Именно в этих местах он провел свое детство. Именно здесь он прочел первые книги. Именно здесь он написал первые строки».

Особенно вырастает роль анафоры в стихотворных текстах, где она стала одной из почти обязательных примет стиха:

Жди меня, и я вернусь.
Только очень жди,
Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди,
Жди, когда снега метут,
Жди, когда жара,
Жди, когда других не ждут,
Позабыв вчера.
Жди, когда из дальних мест
Писем не придет,
Жди, когда уж надоест
Всем, кто вместе ждет.

Знаменитое стихотворение К. Симонова невозможно представить без анафорического заклинания «жди меня».

В только что цитированном стихотворении Николая Рубцова, удвоение «плыть, плыть, плыть» резонирует с анафорой «мимо..., мимо..., мимо...», что создает тонкий психологический рисунок стиха.

Эпифора – повторение одних и тех же слов в конце смежных отрезков речи, прием, противоположный анафоре: «Найти нужное решение и сделать то, что нужно, – *вот что главное в их работе*. Быстро отреагировать на ситуацию и не растеряться – *вот что главное в их работе*. Сделать свою работу и вернуться живыми к женам – *вот что главное в их работе...*»

В поэтической речи эпифора иногда (достаточно редко) проявляется в виде слова или выражения, заканчивающего любую строку, как, например, в стихотворении Е. Евтушенко «Улыбки»:

*У тебя было много когда-то улыбок:
Удивленных, восторженных, лукавых улыбок,
Порою чуточку грустных, но все-таки улыбок.*

*У тебя не осталось ни одной из твоих улыбок.
Я найду поле, где растут сотни улыбок.
Я принесу тебе охапку самых красивых улыбок...*

Но гораздо чаще эпифора в поэзии – это повторение опорного слова или выражения через какой-то фрагмент текста, своеобразный «небольшой рефрен». Она очень характерна для восточной поэзии и ее стилизаций. Вот, например, фрагмент восточной стилизации М. Кузмина:

Цветут в саду фисташки, пой, соловей!
Зеленые овражки пой, соловей!
По склонам гор весенних маков ковер;
Бредут толпой барашки. Пой, соловей!
В лугах цветы пестреют, в светлых лугах!
И кашки, и ромашки. Пой, соловей!
Весна весенний праздник всем нам дарит,
От шаха до букашки. Пой, соловей!

Эпанафора (анадиплосис), или **стык** – прием, при котором конец предложения повторяется в начале следующего. «Все мы ожидаем друг от друга понимания *наших сокровенных желаний. наших сокровенных желаний*, исполнения которых мы все втайне ждем».

Прием стыка всем хорошо известен по народной русской поэзии или ее стилизациям:

*Станем-ка, ребята, **челобитную писать**,
Челобитную писать, во Москву посылать.
Во Москву посылать, царю в руки подавать.*

В поэзии эпанафора – один из самых частых и любимых приемов:

*Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня,
Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.*

Известное многим со школы хрестоматийное стихотворение К. Бальмонта построено, кроме всего прочего, на постоянных эпанафорах.

Многосоюзи, или **полисиндетон** – умышленное увеличение количества союзов в предложении. При употреблении этой риторической фигуры речь замедляется вынужденными паузами, и подчеркивается роль каждого из слов, а также единство перечисляемого. Многосоюзи является, по сути, частным случаем анафоры: «**А** дом, **а** родных, **а** друзей, **а** соседей ты не забыл?»

Бессоюзи, или **асиндетон** – такое построение речи, при котором опускаются союзы и соединяющие слова, что придает высказыванию динамичность и стремительность, как, например, в пушкинской «Полтаве»:

*Швед, русский колет, рубит, режет,
Бой барабанный, клики, скрежет.*

Синтаксический параллелизм – прием, при котором соседние предложения строятся по одинаковой схеме. Сходность таких элементов речи часто обеспечивается анафорой или эпифорой: «Я вижу, как изменился город и на его улицах появились дети; я вижу, как изменились дороги, и на них появились новые иномарки; я вижу, как изменились люди и на их лицах появились улыбки».

Градация – такое расположение частей высказывания, относящихся к одному предмету, при котором каждая последующая часть оказывается более выразительной, чем предыдущая: «Я не знаю ни страны, ни города, ни улицы, ни дома, где она живет»; «Мы готовы возражать, спорить, конфликтовать, воевать!» Иногда градацию отличают от схожей фигуры «накопление» (повтор с семантическим усилением, скажем, накопление синонимов с возрастающей экспрессией). Чаще сегодня говорят только о градации, объединяя все схожие приемы этим термином:

*В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов,
Там будешь горе горевать.*

(А. С. Грибоедов)

Амплификация – повторение речевых конструкций или отдельных слов. Амплификация может выражаться, например, в накоплении синонимов или сравнений. «Мы стараемся выстраивать добрые, дружеские, отношения, мы

стараясь, чтобы наши отношения были братскими, надежными». Под амплификацией часто подразумевается также возвращение к одной и той же мысли, ее углубление. Частным видом амплификации является **приращение (наращение)** – прием, когда текст всякий раз повторяется с каждым новым фрагментом. Этот прием очень популярен в английской детской поэзии. Вспомним «Дом, который построил Джек» (перевод С. Я. Маршака):

*Вот дом,
Который построил Джек.*

*А это пшеница,
Которая в темном чулане хранится
В доме,
Который построил Джек.*

*А это веселая птица-синица,
Которая часто ворует пшеницу,
Которая в темном чулане хранится
В доме,
Который построил Джек...*

Хиазм – обратный параллелизм. «Мы научились относиться к животным, как к людям, но это не значит, что нужно относиться к людям, как к животным». Зеркальная выразительность хиазма давно взята на вооружение поэтами и писателями. Удачный хиазм, как правило, приводит к запоминающейся формуле: «Надо есть, чтобы жить, а не жить, чтобы есть».

Синтаксические средства, не связанные с повторами

Парафраз – заведомое искажение известной фразы, применяемое в риторических целях. Например, фраза «Человек – это звучит горько» парафразирует знаменитую фразу Горького «Человек – это звучит гордо». Сила парафразы в том, что начинают «играть» контексты, знакомые слушателю, и возникает явление резонанса. Поэтому парафраз всегда будет убедительнее, чем та же мысль, высказанная без обыгрывания известного афоризма.

Риторический вопрос – вопрос, который не требует ответа, но имеет эмоциональное значение. Часто это утверждение, высказанное в вопросительной форме. Например, риторический вопрос «И у кого же нам теперь спросить, что делать?» подразумевает «Теперь нам не у кого спросить, что делать».

Риторическое восклицание. Обычно этим термином называют восклицание как таковое. При помощи восклицания можно прямо передать эмоции: «Что это было за время!» Восклицание выражается интонационно, а также же при помощи междометий и особой структуры предложения: «О,

какие перемены нас ждут!» «Боже мой! И все это происходит в моем городе!»

Риторическое обращение – условное обращение к кому-либо в рамках монолога. Это обращение не открывает диалога и не требует ответа. В действительности это утверждение в форме обращения. Так, вместо того, чтобы сказать «Мой город изуродован» писатель может сказать: «Мой город! Как тебя изуродовали!» Это делает утверждение более эмоциональным и личным.

Парцелляция – нарочитое «дробление» синтаксической конструкции на простые элементы, чаще всего с нарушением синтаксической нормы. Парцелляция очень популярна у писателей и поэтов, так как позволяет выделить каждое слово, сделать на нем акцент. Например, известный рассказ А. Солженицына «Матренин двор» с точки зрения синтаксической нормы должен был бы заканчиваться так: «Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит ни село, ни город, ни вся земля наша». Но писатель использует парцелляцию, и фраза становится гораздо выразительнее: «Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село.

Ни город.

Ни вся земля наша».

Инверсия – нарочитое нарушение правильного порядка слов. В современной культуре инверсия – норма поэтической речи. Она не только позволяет оттенить нужные слова, но и радикально расширяет возможности ритмической пластики речи, то есть делает возможным «вписать» нужное сочетание слов в заданный ритмический рисунок стиха. Поэзия почти всегда инверсионна:

*Любви, надежды, тихой славы
Недолго нежил нас обман...*

(А. С. Пушкин)

Синтаксических средств выразительности очень много, рассказать обо всех в пределах нашего пособия физически невозможно. Стоит еще отметить **перифраз** (описание какого-то понятия или явления вместо его прямого названия), **эллипсис** (пропуск необходимого языкового элемента, например, «а он – к ней» вместо «а он бросился к ней») и др.

Грамматические, словообразовательные и фонетические особенности художественной речи

Грамматика, словообразование и фонетика – такие же участники языковой модели мира, как лексика и синтаксис. В разных языках мир по-разному услышан, по-разному структурирован, предложены разные модели

словообразования. Даже голоса животных в разных языках услышаны по-разному. Русскому человеку трудно услышать в лае собаки японское «вянь-вянь» вместо привычного «гав-гав», а в крике чаек мы не слышим кошачьего мяуканья, в отличие от англичанина[1].

Фонетическая модель мира у каждой культуры своя, в ней свои ассоциации, свое представление о красоте звуковых сочетаний. Если русский человек, например, услышит пушкинское «Я вас любил...» в китайском или вьетнамском переводах, он испытает интеллектуальный шок – настолько непривычно и странно звучит пушкинский текст. Даже не зная языка, столкнувшись с «чистой» фонетикой, мы почувствуем какую-то совершенно иную, непонятную нам игру звуков – в то же время родную и близкую носителям восточных языков.

Естественно, что грамматика, фонетика и словообразование играют в художественном творчестве огромную роль. Во многих случаях фонетические или грамматические ассоциации могут оказаться смыслопорождающими, рождать целые сюжеты в национальной или мировой культуре. Так, услышанное древними греками фонетическое сходство слов «Кронос» (отец Зевса, убитый им) и «Хронос» (время) породило целую традицию. Именно время стало ассоциироваться с чудовищем, порождающим и пожирающим своих детей. А величие Бога в том, что он победил время и обрел бессмертие. Эти смыслы порождены фонетическими ассоциациями.

Фонетическая близость имени малазийской богини Апродис с греческим «афрос» (пена) породила один из самых красивых мифов европейской культуры – о пенорожденной красавице Афродите – богине любви. Сегодня по всему миру существуют тысячи стихов и картин, посвященных рожденной из морской пены красавице:

*Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись...*

(О. Мандельштам)

В английской культуре фонетическая близость слов «knight» (рыцарь) и «night» (ночь) породила образ «рыцаря ночи» (The knight of the night) с множественными проекциями в английскую и европейскую культуры – от демона и вампира до хранителя и героя.

Мы видим, что фонетика не просто «помогает» речи быть более выразительной и красивой, но в ряде случаев может иметь решающее значение для создания образа или сюжета.

«Порождающими» свойствами обладает и грамматика. Так, наличие в русском языке категорий мужского и женского рода для неодушевленных существительных делает возможными сюжеты, которые в другой культуре просто не могли бы родиться. Вспомним, например, «Военно-морскую любовь» В. Маяковского:

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

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

<...>

*Плач и вой морями носится:
овдовела миноносица.*

*И чего это несносен нам
мир в семействе миноносином?*

Ясно, что такой сюжет возможен лишь там, где грамматически возможно «развести» понятие «миноносец» по родам. Скажем, в английском языке такое стихотворение не появилось бы.

Таким образом, фонетика и грамматика не просто усиливают впечатление, но в ряде случаев играют принципиальную роль, образуя смысловой центр произведения. Так, в известном стихотворении А. Вознесенского «Гойя» имя художника по принципу фонетического сходства ассоциируется с бесчисленными бедами мира:

*Я – Гойя!
Глазницы воронок мне выклевал ворон,
слетая на поле нагое.*

*Я – Горе.
Я – голос
Войны, городов головни
на снегу сорок первого года.*

*Я – Голод.
Я – горло
Повешенной бабы, чье тело, как колокол,
было над площадью голой...*

Я – Гойя!

Мир как бы стягивается в имя великого художника, рифмуется с ним. Фонетика здесь не просто подчеркивает смыслы, но порождает их.

Чаще, правда, фонетические приемы: **аллитерация** (накопление однотипных согласных) и **ассонанс** (накопление однотипных гласных) сами по себе смысла не рожают, они все-таки выполняют функции помощников.

Попытки некоторых поэтов (особенно это было характерно для футуристов) выразить какое-либо содержание «чистой звукописью» оказались интересными, но в целом к успеху не привели.

Когда футуристы утверждали, что в скандально известном стихотворении А. Крученых, сотканном из «чистых» звуков русского языка, больше национального, чем во всей поэзии Пушкина, это все-таки не более чем эпатаж:

*Дыр- бул- щыл
убешищур
скуп
вы со бу
р-л-эз*

Попытки современных исследователей «расшифровать» звукопись этого стихотворения с учетом новейших изысканий в сфере звукосемантики[2] и увидеть в нем «звуковой код» образа грозы представляются все же слишком произвольными.

Корреляции между звуком и образом, несомненно, есть, но они не линейны, имеют много каналов связей и, соответственно, допускают множество интерпретаций.[3]

Нечто подобное можно сказать и о грамматике. Грамматические нормы в литературе нарушаются постоянно с самыми разными целями. Уже у Гомера мы видим, что грамматические нормы порой игнорируются во имя сохранения гекзаметра. В литературе нового времени нарушения грамматики происходят постоянно. Эти нарушения получили общее название «**анаколуф**», и сегодня анаколуф встречается повсеместно. Это и нарочито разорванные связи словосочетаний (часто для передачи волнения героя), и оборванные или неверно сконструированные предложения (либо подчеркивается волнение, либо необразованность героя), и авторские формообразования («В сто сорок **солнц** закат пылал» у Маяковского). Строго говоря, любая бросающаяся в глаза инверсия с точки зрения нормы является грамматическим нарушением.

В ряде случаев грамматические «вольности» нарочито бросаются в глаза: «**Идут** белые снега» у Евтушенко вместо «Идут белые снега». В других случаях нарушение не бросается в глаза, но делает образ выразительным и неожиданным. Мало кто из читателей почувствует грамматическую ошибку в знаменитых строках Пушкина:

*Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою.*

А ведь они построены по ошибочной, с точки зрения нормы, схеме. Попробуйте сказать, например, «любовь моя полна Олей» и сразу почувствуете нелепость фразы. Но в шедевре Пушкина «минус» становится

«плюсом». Строки исключительно выразительны, а никакой ошибки не ощущается.

Другой пример – знаменитое стихотворение Н. Гумилева «Жи́раф»:

*Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд
И руки особенно тонки, колени обняв.*

Восхищенный этими строками Сергей Есенин говорил, что в результате отступления от грамматической нормы родилась *поза*.

Но все же фонетические и грамматические отклонения и находки в большей степени выполняют функцию резонаторов, центр тяжести литературного произведения связан, как правило, не с ними. Иное дело – **словообразование**. Вот здесь, особенно в литературе XX века, очень часто проявляется самая сердцевина художественной речи, процесс словотворчества напрямую связан с созданием своей оригинальной модели мира. Ведь если вдуматься, то любая оригинальная метафора содержит в себе элемент словообразования. В литературе, особенно в поэзии XX века, роль словообразования чрезвычайно велика. Поэт очень часто создает слово, если возможности языка исчерпаны или по каким-то причинам не **релевантны**, то есть не дают возможности адекватного выражения мысли. У Тургенева в «Отцах и детях» кучер бранит лошадь за то, что она «головизной лягает», то есть дергает головой. Прекрасный в своей выразительности образ.

Поэзия XX века дает нам примеры почти всех способов словообразования при создании окказиональных слов. У Есенина в знаменитом «Письме к матери» читаем:

*Ничего, родная! Успокойся.
Это только тягостная бредь.
Не такой уж горький я пропойца,
Чтоб, тебя не видя, умереть.*

Насколько выразительнее и точнее в этом контексте слово женского рода «бредь» нейтрального «бред»!

У Велимира Хлебникова словообразование становится едва ли не центром структурирования поэтического мира. Один из наиболее авторитетных специалистов по словотворчеству Хлебникова, В. П. Григорьев, в связи с этим вводит даже новый термин «**мифонеологизм**», то есть такое словотворчество, которое переименовывает мир, фактически создавая его заново[4].

Современная поэзия вне активного словотворчества совершенно непредставима. Другое дело, что у талантливого поэта словотворчество не является самоцелью, это способ сказать что-то новое о мире, а вот у менее одаренного автора словесная игра часто становится самоцелью, она ничего не открывает и никуда не ведет. Но это уже проблема таланта, выходящая за пределы нашей книги.

[1] Подробнее о несовпадениях в восприятии криков животных и птиц и других забавных несовпадениях см., например: Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М., 1980. Особенно интересна в этом плане вторая часть книги.

[2] Журба А. М., Разинкова М. К. Стихотворение Алексея Крученых «Дыр-бул-щыл...» и теория параболы http://www.terra-futura.com/index.php?option=com_content&task=view&id=39&Itemid=33

[3] Проблема связи звука и образа подробно описана в третьей главе («Стих и звук») книги Л. И. Тимофеева «Слово в стихе» (М., 1982).

[4] Подробнее см.: Григорьев В. П. Словообразование и смежные проблемы языка поэта. М., 1986; Бирюков С. Е. Мерой научности // Язык как творчество. М., 1996.

Рекомендованная литература (к гл. VII)

1. Анализ одного стихотворения: Межвузовский сборник / под ред. В. Е. Холшевникова. Л., 1985.
2. Иванов Вяч. Вс. О языке как модели мира // Интеллектуальные процессы и их моделирование. М., 1987, С.142–153.
3. Клинг О. А. Словарь поэтический// Введение в литературоведение. Литературное произведение / Под ред. Л. В. Чернец. М., 2002.
4. Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия для студентов филологических факультетов / автор-составитель Н. Д. Тамарченко. М., 1999. Тема 10.
5. Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; М., 1990.
6. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1963. С. 167–250.
7. Тимофеев Л. И. Слово в стихе (глава 3. Стих и звук). М.,1982, С. 93–130.
8. Томашевский Б. Ф. Теория литературы. Поэтика. М., 2002. С. 28–101.
9. Федотов О. И. Основы теории литературы: в 2 ч. – Ч.1, М., 2003. С.128–252.
10. Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М., 1990, С. 36–73.
11. Язык как творчество: Сборник статей. М., 1996
12. Давыдова Т. Т., Пронин В.А. Теория литературы. М., 2003. Глава 7 «Художественная речь».

Глава VIII. Основы стиховедения

Отличие стиха от прозы

Говоря о различии стиха и прозы, специалисты часто с иронией вспоминают пьесу Ж. Б. Мольера «Мещанин во дворянстве», где учитель наивно объясняет господину Журдену, чем стихи отличаются от прозы: «Все, что не проза – то стихи, и все, что не стихи, то проза». Мольер, естественно, пародировал недалекость и малообразованность героев, но проблема в том, что и вполне квалифицированные профессионалы XXI века зачастую оказываются в сложном положении, когда нужно объяснить разницу между прозой и стихом. Кажущаяся самоочевидность ответа («Ахматова – стихи, а Толстой – проза») доказывает лишь то, что эта разница есть, но никак не дает нам надежного критерия разграничения. Существует несколько вопросов, которые определяют проблемное поле современного стиховедения:

- во-первых, зачем человечеству стихи, насколько они соответствуют логике развития языка и, наконец, какая речь более «правильная» для человеческой культуры: прозаическая или стихотворная?
- во-вторых, каковы более или менее надежные критерии отличия стиха и прозы и существуют ли вообще такие универсальные критерии?
- в-третьих, благодаря каким резервам языка происходит «превращение» прозы в стих?
- в-четвертых, сложнейшей проблемой является то, касается ли различие стиха и прозы лишь формы организации речи или же перед нами две принципиально разные системы мышления?

Именно постановка и решение этих проблем делает стиховедение не формальной наукой, просто классифицирующей виды размеров, строф и рифм, а самостоятельной и сложной частью филологии.

Представляется логичным начать разговор о стиховедении с короткого обзора этой проблематики.

Итак, почему людям нужны стихи, если в обычной речи современный человек, как правило, говорит иначе? Со стиха или с прозы начался «праязык» человека?

Известный польский литературовед и писатель Ян Парандовский заметил в «Алхимии слова»: «Если не принимать в расчет несколько наивных концепций Гердера, нет ни одной мало-мальски серьезной гипотезы о том, будто бы вначале человечество разговаривало стихами, и тем не менее история каждой литературы начинается не с прозы, а с поэзии. Ибо то, что первым возвысилось над обиходной речью, было стихом, и часто он уже достигал совершенства задолго до того, как были сложены первые несмелые фразы художественной прозы»[1].

Парандовский, правда, не совсем точен в фактах. Концепция «стихового» начала первоязыка людей высказывалась и до И. Г. Гердера, еще в начале XVIII века, в частности, на этом строилась концепция происхождения языка

Дж. Вико, и – главное – она вполне всерьез рассматривается крупнейшими современными эстетиками и стиховедами. О ней в конце XX века размышлял знаменитый философ языка Г. Гадамер, а признанный специалист-стихoved М. Шапир замечал: «Нет ни малейшей возможности доказать генетическую, эволюционную или типологическую первичность нестихотворной речи»[2]. Но в одном Парандовский, несомненно, прав: любые развитые формы словесной художественной культуры сначала обнаруживают себя в стихе, а лишь затем – в прозе.[3]

Причины возникновения стихотворной речи ученые пытались увидеть в самых разных сторонах жизни человека: во всеобщей ритмизованности мира и человеческого организма, в эротических ритмических проекциях бессознательного, в изначальной ритмизации детской речи и т. д., однако по-настоящему убедительного ответа еще не дано.

Положение осложняется еще и тем, что не совсем понятно, как нам отличить стих от прозы. Крупнейший российский стихoved М. Л. Гаспаров предложил определение, которое сегодня зацитировано: «**Стих** — это текст, ощущаемый как речь повышенной важности, рассчитанная на запоминание и повторение. Стихотворный текст достигает этой цели тем, что делит речь на определенные, легко охватываемые сознанием части. Кроме общеязыкового членения на предложения, части предложений, группы предложений и пр., здесь присутствует еще и другое деление — на соотносимые и соизмеримые отрезки, каждый из которых тоже называется “стихом”».[4]

Это определение корректно, однако вопросы все равно остаются. Если подойти просто со стороны организованности и членения речи на отрезки, то останется вопрос о **содержательной значимости** такого членения. Само по себе указание на повышенную важность и запоминаемость проблемы не снимает. В этом смысле прав А. Г. Машевский, когда, комментируя гаспаровское определение, замечает: «Однако и проза бывает весьма важной. И ее запоминают и повторяют, например, анекдот».[5]

Формальные признаки сами по себе тоже недостаточны. Тот же А. Г. Машевский остроумно замечает: «В принципе, формально в стихи можно превратить любой текст, например, газетную передовицу:

Тревожные слухи ходили последнее время в поселке
Некрасовское: на грани
Банкротства оказалось старейшее
Предприятие района – машиностроительный завод,
Основной продукцией которого были
Винные насосы, а рынки
Их сбыта – в основном бывшие
Южные республики бывшего Союза.

Получается смешно. Почему? Да потому, что связи «по вертикали» устанавливаются в этом тексте случайно, превращая информацию, которую выдает автор, в нечто пародийное.

Кроме того, оказывается, что мы как бы перестаем понимать, о чем, собственно, сообщает нам участок только что прочитанного текста. Конечно, можно сослаться на то, что разбивка на строки <...> затрудняет восприятие информации. Но именно эта разбивка и сделала прозу стихами»[6].

Таким образом, важно понимать, что стих отличается от прозы не каким-то одним признаком (ритмическим или графическим), но представляет собой особую систему организации речи, где все элементы (слова, звуки, грамматика, синтаксис и др.) подчинены каким-то законам упорядоченности[7].

Слово в стихе функционирует совсем не так, как в прозе, оно теснее связано с другими словами и с логикой всей конструкции. Эту особенность стиха известный литературовед Ю. Н. Тынянов еще в 20-е годы XX века назвал «**законом единства и тесноты стихового ряда**»[8]. Именно нарушение этого тыняновского закона приводит к тому, что записанная в виде стиха проза становится плохой прозой, а не хорошим стихом. Стих представляет собой сложную и исторически подвижную систему законов и взаимодействий элементов.

Если эти законы не осмыслены обществом, не приняты в своей системности, говорить об оппозиции стиха и прозы вообще едва ли возможно. М. Л. Гаспаров замечает по этому поводу: «Когда начинают делать обзор истории русского литературного стиха, его начинают делать с XVII в. На первый взгляд это кажется странным: как будто до этого на Руси не существовало поэзии, не существовало стихотворных средств выражения, не существовало стиха. Нужно присмотреться ближе, чтобы уточнить это впечатление: поэзия существовала, стихотворные средства выражения — ритм и рифма — существовали, но стиха действительно не существовало.

Все средства стихотворной речи во главе с ритмом и рифмой были доступны уже древнерусской литературе. Однако, существуя порознь и даже в совокупности, все эти средства не складывались в понятие «стих». Противоположность «стих—проза», которая ныне кажется столь очевидной, для древнерусского человека не существовала».[9]

Стоит, впрочем, заметить, что ее не существовало *в современном смысле слова* и в письменной литературе. Однако на *уровне восприятия текста слушателями* ситуация, судя по всему, столь однозначной не была. Совершенно прав Н. А. Богомоллов, когда замечает: «В культурном обиходе русского народа с древнейших времен существует одна из форм поэзии — устное народное поэтическое творчество. И именно это творчество дает нам первую систему русского стиха»[10]. Многие формы народного стиха разительно отличаются от прозаической речи, то же самое можно сказать о покаянных стихах, возникших в русской культуре не позднее середины XV века, о многих формах духовных стихов и т. д. Здесь масса сложностей, связанных с тем, что эти тексты либо вообще не записывались, либо это была запись, далекая от тех стандартов, которыми мы пользуемся сегодня, их трудно анализировать, «исходя из теории классического стиха, которая стоит в явном противоречии с технологией форм народного стиха» (А. П.

Квятковский). Но то, что весь системный строй этих текстов имеет мало общего, например, с летописями или агиографической литературой (описанием деяний святых), бросается в глаза. Другое дело, что все это не приводило к той литературной оппозиции «проза – стихи», с которой мы сталкиваемся сегодня.

Вообще в современной науке отчетливо видны две тенденции в решении вопроса о разграничении стиха и прозы. Одни специалисты считают, что важнейшим критерием является характер **звучания** текста. Это **фонетический** подход. Характер записи менее принципиален, запись лишь фиксирует и подчеркивает особенности звучания. Классическое определение в рамках этой традиции дал В. М. Жирмунский: «Стихотворная речь отличается от прозаической закономерной упорядоченностью звуковой формы».[11] Этот подход хорошо описывает классические стихи, он дает инструментарий фонетического анализа, собственно, на нем построена вся классическая система размеров. Но по отношению ко многим произведениям он оказывается беспомощным. Дело в том, что не всегда фонетика является решающим фактором для организации текста в стихотворную форму. Часто решающее значение имеет графика, то есть зрительный образ стиха, который нельзя описать в терминах фонетики. Посмотрим на стихотворение С. Кирсанова «Ад»:

*Иду
в аду.
Дороги –
в берлоги,
топи, ущелья
мзды, отмщенья.
Врыты в трясины
по шеи в терцинах,
губы резинно раздвинув,
одни умирают от жажды,
кровью опившись однажды.
Ужасны порезы, раны, увечья,
в трещинах жижица человечья.
Кричат, окалечась, вечные тени:
уймите, зажмите нам кровотечение,
мы тонем, вопим, в ущельях теснимся,
к вам, на земле, мы приходим и снимся.
Выше, спирально тела их, стена, несутся,
моля передышки, напрасно, нет, не спасутся.
Огненный ветер любовников кружит и вертит,
по двое слившись, тщетно они просят о смерти.
За ними! Бросаюсь к их болью пронзенному кругу,
надеясь свою среди них дорожку заметить подругу.
Мелькнула. Она ли? Одна ли? Ее ли полузакрытые веки?*

И с кем она, мучась, сплелась и, любя, слепилась навеки?

Франческа? Она? Да Римини? Теперь я узнал: обманула!

К другому, тоскуя, она поцелуем болящим прильнула.

*Я вспомнил: он был моим другом, надежным слугою,
он шлейф с кружевами, как паж, носил за тобою.*

Я вижу: мы двое в постели, а тайно он между.

Убить? Мы в аду. Оставьте у входа надежду!

О, пытки моей беспощадная ежедневность!

Слежу, осужденный на вечную ревность.

Ревную, лететь обреченный вплотную,

вдыхать их духи, внимать поцелую.

Безжалостный к грешнику ветер

за ними волчком меня вертит

и тащит к их темному ложу,

и трет меня об их кожу,

прикосновенья – ожоги!

Нет обратной дороги

в кружащемся рое.

Ревнуй! Эти двое

наказаны тоже.

Больно, боже!

Мука, мука!

Где ход

назад?

Вот

ад.

Фонетически передать эту ромбообразную форму построения невозможно, как невозможно передать «зеркальную» композицию, подчеркнутую пробелом в центре. Но для организации этого текста графический фактор принципиально важен – и ритмически, и содержательно. Графические «изыски» – вовсе не открытия поэзии новейшего времени. Ими активно пользовались уже поэты эпохи барокко (XVII век). Вот, например, стихотворение немецкого поэта Иоганна Гельвига «Песочные часы». Попробуйте, не видя текста, догадаться, почему оно так называется, а ведь именно мотив времени, песочных часов здесь принципиально важен:

О смертный, глянь, как днесь весть разглашаю я
 о том, сколь краток путь земного бытия!
 Злой * Наша жизнь, смотри, вечная война, * Ночь,
 рой, но превратится в дым со временем она. день,
 как Вера, время, труд беды перетрут; прочь,
 звон, заботы, хвори нас гнетут. тень,
 звяк Как в стекле песок сгинь,
 крон, истечет в свой срок, стынь.
 без так земля прейдет Бег
 dna в свой черед вод,
 без- и с ней век,
 dna, Слава наших дней. род.
 грех Призрак смерти - ах! - Скат,
 всех; сеет страх взлет,
 новь и сгибает ад
 сил, или окрыляет, ждет.
 кровь то отсрочкою дарит; Ах,
 жил; но никто здесь не забыт. прах,
 худ Нынче смерть придет за мной, мрак
 вздор, а на завтра в дом нагрянет твой. мук,
 суд Сила не спасет, роскошь всех палат; враг,
 скор. * Ум, богатство, честь - смерть они смешат. * друг.
 Так думай, смертный, сам, как жить, ищи ответ:
 до старости благой не так уж много лет.

Фонетическая теория в данном случае вынуждена сложить оружие.

Обилие подобных текстов, особенно в культуре XX века, вызвало к жизни **графическую** теорию, когда важнейшим критерием стиха является не упорядоченность звучания, а упорядоченность написания. Сегодня она очень популярна, и ее опорный тезис стал расхожим афоризмом: «Текст, записанный в столбик, – стихи, в строчку – проза»[12]. Графическая теория гораздо адекватнее описывает подобные тексты и хорошо подходит для промежуточных форм между классическим стихом и прозой (например, им, в основном, и посвящены многие работы известного стиховеда Ю. Б. Орлицкого[13]). Однако абсолютизация графики – вещь коварная. Выше уже было показано, что «запись в столбик» не превращает газетную передовицу в стих, а просто мешает ее читать. Системность стиха – явление куда более сложное, чем форма записи. Поэтому нам кажется логичнее принять за основу фонетический подход, дополняя его открытиями графической теории. Кроме всего прочего, мировая поэзия, основанная на звуковой упорядоченности, доминирует и в количественном, да и в качественном отношении. Сколь бы ни были интересны фигурные стихи, авторитет

стихотворной речи создали все-таки не они. Общая теория стиха этот фактор должна учитывать.

Словом, и сегодня представляются вполне актуальными слова Л. И. Тимофеева, сказанные уже более семидесяти лет назад: «Очевидно, что как бы ни определять специфику стихотворной речи, она представляет собой определенную систему повествования. Строй этого повествования в художественной литературе не является чем-то внешним, внеположным остальным сторонам художественного произведения <...>, и его жанру. Это, естественно, приводит к пониманию стиха как определенного художественного комплекса, как единства, где специфичность стихотворной речи связана не только со звуковыми ее особенностями, а и с ее интонационно-синтаксическим и лексическим строем, с композиционными особенностями и т. д. и т. д.»[14] Графика как способ визуального оформления стиха является важным, но едва ли решающим звеном этого комплекса.

[1] Парандовский Я. Алхимия слова. Олимпийский диск. М., 1982. С. 27.

[2] Шапир М. И. «VERSUS» VS «PROSA»: Пространство-время поэтического текста // *Philologica*, 1995, т. 2, № 3/4, С. 10.

[3] С этим, правда, не согласился бы выдающийся филолог А. Н. Веселовский, считавший, что поэзия и проза должны были возникнуть одновременно, однако в зафиксированных художественных памятниках стихи архаичнее прозы. Если только вообще по отношению ко многим древним памятникам (например, к «Слову о полку Игореве») такое деление возможно.

[4] Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 2003. С. 7.

[5] Машевский А. Г. Что такое стихи // *Folio verso*, <http://www.hkey.ru/folioverso.ru/misly/6/1.htm>

[6] Там же.

[7] Несколько в иной терминологии, но с теми же акцентами решает проблему разграничения стиха и прозы М. И. Шапир в блестящей, хотя и едва ли доступной начинающему филологу по сложности статье «Стих против прозы». См.: Шапир М. И. «VERSUS» VS «PROSA»: Пространство-время поэтического текста // *Philologica*, 1995, т. 2, № 3/4. Принцип системности так или иначе признается практически всеми стиховедами (В. М. Жирмунский, Б. М. Томашевский, Л. И. Тимофеев, М. Л. Гаспаров и др.).

[8] «Оба эти признака – единство и теснота стихового ряда – создают третий его отличительный признак – динамизацию речевого материала». См.: Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965. С. 67.

[9] Гаспаров М. Л. Оппозиция «стих – проза» и становление русского литературного стиха // *Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития*. М., 1985. С. 264

[10] Богомолов Н. А. Краткое введение в стиховедение. М., 2009, С. 5.

[11] Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 8.

[12] См., напр.: Поликовская Л. Поэзия и проза // Онлайн Энциклопедия «Кругосвет», http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/POEZIYA_I_PROZA.html; В целом тех же взглядов придерживается, например, известный стиховед Ю. Б. Орлицкий в своей объемной и чрезвычайно содержательной монографии. См.: Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002.

[13] См., напр.: Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Воронеж, 1991; Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002; Орлицкий Ю. Б. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛО. 2005. № 73.

[14] Тимофеев Л. И. Стиховедение // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1929–1939. Т. 11. М., 1939. Стб. 62–63.

Разные принципы создания ритма. Системы стихосложения

Фонетически ритм стиха – это повторяемость каких-либо элементов во времени. Какие элементы будут повторяться – зависит от конкретной системы языка. Обязательным условием должно быть одно: фрагменты звучащего текста отделяются относительно долгими паузами, причем эти паузы не совпадают с членением разговорной речи. Эта пауза (*большая межстиховая пауза*) – важнейшее условие того, что речь будет восприниматься как стих. Собственно, «стих» – это и есть кусочек фразы между паузами. Это значение сохранилось до сегодняшнего дня. Когда вы прочитаете фразу «В стихотворении Пушкина в четвертом стихе мы видим...», то понимать ее надо «в четвертой строчке», поскольку в письменном тексте стихи, как правило, ассоциируются со строками.

М. Л. Гаспаров пишет об этом так: «Заданное членение на стихи – необходимый и достаточный признак стихотворного текста. Тексты, никакой иной организации не имеющие, уже воспринимаются как стихи (так называемый свободный стих) и приобретают характерную стиховую интонацию – независимые от синтаксиса паузы на границах стихов, повышение голоса в начале стиха, понижение к концу».[1] То есть фактически стих становится стихом благодаря тому, что его строение радикально отличается от нормы прозы. Графически это можно представить так.

Схема прозы:

-----//-----
----- //-----//-----//-----//-----

----//----

Схема стиха:

-----//
-----//
-----//
-----//
-----//

Выше уже говорилось, что графическое оформление не может считаться важнейшим, а уж тем более единственным критерием. Важно то, *что* этим

оформлением подчеркивается. Реальный стих не просто дробит речь на отрывки, но устанавливает *«вертикальные»* отношения между самими отрывками. Чем более упорядоченными будут эти отношения, тем отчетливее будет ощущаться стих. Принципы упорядочивания в разных культурах различны и зависят от общих норм языка. Однако в целом выбор не так уж велик: упорядочивающими факторами могут быть *мелодика, ударение, высота тона, долгота или краткость слога, число слогов в стихе*. Лимит возможностей на том фактически исчерпывается. Другое дело, что могут быть комбинации этих факторов, целиком зависящие от культурной традиции и особенностей фонетики.

Так, во французском и польском языках фиксированное слабое ударение не позволяет использовать его как ритмообразующий фактор. Все слоги приблизительно равны по длительности и ударению, поэтому фактором, который лег в основу стихосложения этих языков, стало число слогов в стихе. Это **силлабическая (слоговая)** система.

В древнегреческом языке звуки существенно различались между собой по долготе – ритм задавался чередованием **кратких** и **долгих** слогов – это **метрическая** (античная) система. За организующую единицу стиха принималась так называемая **мора** – время произнесения слога с краткой гласной, а долгий слог равнялся двум морам. Нечто подобное выдающийся лингвист Е. Д. Поливанов отмечал в восточных языках (кроме того, там важное значение имеет высота тона).

Если актуализируется принцип **ударения**, перед нами **тоническая (ударная)** система.

Если **число слогов** и **количество ударений** – **силлабо-тоническая (слогово-ударная)**.

Возможно и множество промежуточных случаев, когда в создании ритма принимает участие сразу группа факторов.

Попытки специалистов как-то упорядочить разные системы стихосложения, выстроив оппозиции типа **«количественная группа (упорядоченные долгота и краткость) – качественная группа (акцент на ударениях)»**, **«метрическая группа – дисметрическая группа»**, к серьезным успехам не приводят, поскольку очень много промежуточных случаев и трудно выбрать надежный критерий. Поэтому неизбежно возникает разногласия. Одни исследователи воспринимают **«количественное»** синонимом **«метрическое»**, другие разводят эти понятия. Возможны и другие подходы. Скажем, М. Л. Гаспаров выделяет **силлабическое стихосложение (число слогов в стихе)**, **мелодическое стихосложение (число и расположение слогов определенной высоты)**, **квантитативное, или метрическое, стихосложение (принцип долготы-краткости слога)** и **тоническое стихосложение (принцип силы произнесения, ударения)**[2]. Все это имеет право быть, но пока наша задача – разобраться с основами стиховедения и прежде всего с теми системами стиха, которые играют заметную роль в русской поэзии.

[1] Гаспаров М. Л. Стихосложение // БСЭ, 3-е изд. Т. 24. Кн. I. М., 1976. С. 522.

[2] Гаспаров М.Л. Стихосложение // БСЭ, 3-е изд. Т. 24. Кн. I. М., 1976. С. 522–523.

Формирование русского стиха

Русский стих формировался веками и испытал множество влияний и трансформаций. Народный стих представлял собой довольно разноречивую с ритмической точки зрения стихию, не поддающуюся единой классификации. Можно с достаточной степенью уверенности говорить, что там были возможны и строго упорядоченные (метрические), и менее упорядоченные (дисметрические) варианты. Известной дисметрической формой народного стиха, дошедшей до современности, является рифмованный **раёшник** – весьма выразительный стих, к которому неоднократно обращались корифеи русской поэзии. Раешник часто называли рифмованной прозой, настолько слабы в этом стихе ритмические связи. Однако серьезное статистическое исследование Л. А. Шараповой такое представление опровергло. Раешник имеет множество ритмических отличий от прозы, кроме межстиховой паузы и рифмы. Автор приходит к закономерному выводу: «Следует разделять понятия «раешный стих» и «рифмованная проза», а не употреблять их в качестве синонимов».[1]

Строго говоря, тщательная «ритмическая экспертиза» Л. А. Шараповой подтвердила то, что видно просто из чтения. Вспомним, например, «Сказку о попе и работнике его балде» А. С. Пушкина. Мы сразу почувствуем, что это именно стих, хотя и очень специфичный:

*Жил-был поп,
Толоконный лоб.
Пошел поп по базару
Посмотреть кой-какого товару.
Навстречу ему Балда
Идет, сам не зная куда.*

Затем на русскую поэзию, прежде всего книжную, оказал влияние европейский силлабический стих, однако он оказался не подходящим для русского языка с его выраженным и подвижным ударением. Русские силлабические стихи современным читателям покажутся странными:

*Бог нам сила, прибежище,
от вын скорбей пристанище,
Аще земля вся смутится,
наше сердце не боится...*

Стоит, впрочем, заметить, что тезис о «неродной» для русского языка силлабике был поставлен под сомнение выдающимся стиховедом М. Л. Гаспаровым: «Силлабика никоим образом не была случайной заемной модой, будто бы не соответствовавшей «духу» русского языка. Это был стих широко употребительный, хорошо разработанный и гибкий. Если он и отступил перед натиском силлабо-тоники, то только потому, что та своей

однообразной строгостью лучше подчеркивала противопоставление стиха и прозы»[2]. В другом месте он пишет еще определеннее: «Силлабо-тоника победила в конкуренции систем стихосложения не потому, что она была чем-то «свойственнее» русскому языку, не потому, что она лучше отвечала его естественному ритму, а, наоборот, потому, что она резче всего отличалась от естественного ритма языка и этим особенно подчеркивала эстетическую специфику стиха»[3].

При всем уважению к авторитету М. Л. Гаспарова, это позиция спорная. Поэзия, конечно, стремится отделиться от прозы, но реализует все-таки естественный потенциал языка. И мысль о том, что каждая следующая система оказывается более «диктаторской» к естественному языку, чем предыдущая,[4] тоже не представляется безусловной. По этой логике после силлабо-тоники должна была появиться еще более упорядоченная система, но в реальности мы видим «обратное движение»: возникают свободные стихи, которые гораздо меньше акцентируют отличия стиха и прозы. Процесс смены систем едва ли имеет линейную логику.

Как бы то ни было, основные достижения русского классического стиха связаны с утвердившейся в XVIII веке **силлабо-тонической** системой. Силлабо-тоническая система была предложена как наиболее соответствующая русскому стиху В. К. Тредиаковским в его трактате «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» (1735). Трактат этот современными глазами выглядит наивно, как и те стихи, которыми В. К. Тредиаковский иллюстрировал свою систему:

*Худо тому жити,
Кто хулит любовь:
Век ему тужити,
Утирая бровь.*

Однако заслуга Тредиаковского в том, что он первым поставил вопрос о том, что именно силлабо-тоника должна совершить переворот в русской поэзии. Сам же переворот совершил М. В. Ломоносов, сначала адаптировавший античную и европейскую поэзию к русским условиям в трактате «Письмо о правилах российского стихотворства» (1739), а затем художественной практикой подтвердивший права новой стихотворной системы. Именно с Ломоносова началась эпоха русской силлабо-тоники.

[1] Шарапова Л. А. Стих «Сказки о попе и о работнике его балде» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л., 1989. Т. 13. С. 102.

[2] Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха // <http://www.infoliolib.info/philol/gasparov/gsprsfr.html>

[3] Гаспаров М. Л. Оппозиция «стих – проза» и становление русского литературного стиха // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 268

[4] Там же.

Основные характеристики силлабо-тонической системы

Основанием силлабо-тонической системы является **стопа** – повторяющийся элемент стиха, как правило состоящий из ударного и одинакового числа безударных слогов. Стопа вовсе не является изобретением русских ученых, она была известна уже в метрической античной системе, откуда и произошло заимствование названий. Однако в античности стопа состояла из долгих и кратких звуков, а в России – из ударных и безударных. Это не только решающим образом изменило звучание стиха, но и резко сократило число стоп. Дело в том, что в античной системе стопа не обязательно определялась *одним* долгим звуком, их могло быть и три, и даже четыре. Решающее значение имела длительность (мора, доля). Напомним, что долгий звук принимался за две доли, а краткий за одну. Поэтому допускалась, скажем, восьмидольная стопа из четырех долгих звуков *дисpondeй*: – – – –; с другой стороны, возможен был иной восьмидольник *дохмий*: U – – U – .

Обратим внимание: в теории стиха долгий или ударный звук принято обозначать – (длинной черточкой), а краткий (безударный) U (ямочкой). В последнее время, правда, допускаются и иные обозначения ударности/безударности, но это оформление доминирует. Если посчитать доли, то нетрудно увидеть, что их 8 в диспандее ($4 \times 2 = 8$) и 8 в дохмии ($1+2+2+1+2 = 8$).

Но такие стопы возможны **только в метрической системе**, в случае с ударениями это принципиально **невозможно**. Представьте, что это будет за стопа, если в ней четыре ударных подряд. А если после нее еще четыре ударных, то все станет совсем несерьезно. Поэтому европейское и прежде всего интересующее нас русское стихосложение выбрало из огромного числа античных стоп **лишь те, в которых был один долгий** (его позицию занял **ударный**), а остальные **краткие** (их позиции заняли **безударные**).

В реальности в классических размерах стиха принимают участие следующие стопы:

- **Двусложные** (повторяемость через каждые *два* слога):

Хорей (ударный + безударный):

– U

Звучание хорей проще всего почувствовать, если взять хорейское слово (например, мама или папа) и повторять его много раз. В поэзии хорей очень распространены – от детской поэзии до классики:

Наша Таня громко плачет:

Уронила в речку мячик.

– Тише, Танечка, не плачь:

Не утонет в речке мяч... (А. Барто)

*Вьюга злится, вьюга плачет;
Кони чуткие храпят;
Вот уж он далече скачет;
Лишь глаза во мгле горят...* (А. С. Пушкин)

Ямб (безударный + ударный):

U –

Повторите несколько раз ямбические слова (*окно, зима, луна* и т. д.) – и вы почувствуете звучание ямба. Ямбы – излюбленные стопы русской классики:

*Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.* (А. С. Пушкин)

• **Трехсложные** (повторяемость через *три* слога). В русской поэзии, где в стопе один ударный, возможны, соответственно, три варианта:

Дактиль (ударный + два безударных):

– U U

Если взять дактилическое слово (*золото, холодно, ярмарка* и др.) и повторять его, мы услышим дактиль. Дактиль довольно популярен в русской поэзии, хотя встречается реже двусложников:

*Буря на небе вечернем,
Моря сердитого шум,
Буря на море и думы,
Много мучительных дум.* (А. А. Фет)

*Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.* (М. Ю. Лермонтов)

Амфибрахий (безударный + ударный + безударный):

U – U

Повторенное амфибрахическое слово (*корова, дорога, послушай* и др.) даст нам звучание этого размера. В русской поэзии амфибрахий очень много:

*Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несешься по ясной лазури,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печалишь ликующий день.* (А. С. Пушкин)

*Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далёко, далёко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.* (Н. С. Гумилев)

Анапест (безударный + безударный + ударный):

U U –

Чтобы слышать анапест, нужно повторять анапестовые слова (*голова, холода, далеко* и др.). Анапест весьма популярен:

*О, весна без конца и без краю -
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!* (А. А. Блок)

*В холода, в холода
От насиженных мест
Нас другие зовут города, –
Будь то Минск, будь то Брест, –
В холода, в холода...* (В. С. Высоцкий)

Это так называемая «классическая пятерка» русских стоп. Бóльшая часть стихов русской классики использует именно эти стопы. Студенты, как правило, хорошо запоминают названия стоп, но путаются с расстановкой ударений.

Можно порекомендовать забавную мнемоническую (для запоминания) фразу:

Хороший ямщик доставит амфибию в Анапу.

Эта фраза легко запоминается и соответствует ударностям (**хорей**, **ямб**, **дактиль**, **амфибрахий**, **анапест**). Сначала *двусложники* с первым и вторым ударениями (хорей, ямб), затем *трехсложники* с первым, вторым и третьим ударениями (дактиль, амфибрахий, анапест).

Кроме «классической пятерки», русская поэзия знает и более сложные стопы. Менее популярны, но встречаются **четырёхсложные** стопы. Они носят название **пеоны** (иногда пишут «пэоны», реже «пеаны»). Это стопа из четырех слогов[1]. Специального названия каждый пеон не имеет, они определяются по позиции ударного: пеон I, пеон II, пеон III, пеон IV. Эти стопы встречаются довольно редко, чаще других пеоны II и III. Формально они похожи на хорей и ямбы, но ритмика другая, отчетливо чувствуется четырехсложное членение. Сравните четырехстопный ямб:

*Для берегов отчизны дальней
Ты покидала край чужой;*

*В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал пред тобой.* (А. С. Пушкин)

и формально близкий ему двустопный пеон II:

*Фонарики, сударики,
Скажите-ка вы мне,
Что видели, что слышали
В ночной вы тишине?
Так чинно вы расставлены
По улицам у нас:
Ночные караульщики,
Ваш верен зоркий глаз!* (И. П. Мятлев)

Не нужно быть стиховедом, чтобы почувствовать разную ритмику. У Мятлева отчетливо чувствуется *четырёхсложная* повторяемость: U – U U U – U U.

Наиболее распространены третьи пеоны, они известны уже с XVIII века и поначалу использовались для стилизации народной поэзии:

*Не грусти, мой свет! Мне грустно и самой,
Что давно я не видалася с тобой,-
Муж ревнивый не пускает никуда;
Отвернусь лишь, так и он идет туда.*

*Принуждает, чтоб я с ним всегда была;
Говорит он: «Отчего невесела?»
Я вздыхаю по тебе, мой свет, всегда,
Ты из мыслей не выходишь никогда.* (А. П. Сумароков)

Метрическая схема этого стиха: U U – U U U – U U U – .

Позднее спектр использования пеона III расширился. Он стал довольно популярен и в классической поэзии, и в стихах для детей, например, у Корнея Чуковского.

Во многих случаях различие пеонов и двусложников (ямба и хорей) представляет собой проблему, но в эти тонкости стиховедения пока можно не вникать, сейчас наша задача – понять сам принцип организации силлаботонического стиха.

Возможны и достаточно распространены **пятисложные** стопы (по терминологии А. П. Квятковского – пятидольники). Обычно они используются для стилизаций народной поэзии. Наиболее распространен пятисложник III: U U – U U U U – U U . Он ассоциируется с именем А. Кольцова и стихами других поэтов, стилизующих народный стих:

*Как привяжется, как прилетится
К уму-разуму думка праздная,
Мысль докушина в мозг твой вцепится
И клюет его, неотвязная.* (В. Г. Бенедиктов)

Таковы основные стопы русского стихосложения. Внутри реального стихотворения могут оказываться элементы, формально похожие на другие античные стопы, что позволяло некоторым теоретикам (например, В. Я. Брюсову) значительно расширить список возможных в русской поэзии стоп. Однако это едва ли разумно, мы сталкиваемся не со стопой, а с каким-либо сверхсхемным явлением, осложняющим метрическую схему, например, амфибрахия. О стопе есть смысл говорить лишь в том случае, когда она **лежит в основе** стихотворного ритма. Другими словами, можно говорить о ямбе, **если есть стихи**, написанные ямбом. А частные случаи осложнения метрической схемы называть стопами едва ли корректно. Этих осложнений может быть много, часть из них будет описана ниже, но речь тут не может идти о стопах строгом смысле этого термина.

Стопа лежит в основе **стихотворных размеров**. Здесь нужно сделать оговорку. В обиходе мы часто говорим не совсем точно. Даже учителя, спрашивая учеников «Какой здесь размер?», ожидают услышать «ямб» или «хорей». Однако *стопа* и *размер* – понятия разные. Ведь слово «размер» всегда предполагает «размер чего-то». В нашем случае – размер *стиха*. *Единицей измерения* является *стопа*, но **размер** определяется **количеством стоп**. Поэтому «размер» – не ямб, а «четырёхстопный ямб» или «пятистопный ямб». Огрубляя, можно сказать, что ответить на вопрос о размере «ямб» или «хорей» – это примерно то же, что ответить на вопрос о размере комнаты «метр». Но ведь нам важно знать, **сколько** метров. То же самое и со стихом: нам важно знать, *сколько стоп* в стихе и *какова стопа*.

Число стоп в стихе фиксируется **по последнему ударному слогу**, наличие или отсутствие безударных в конце размер не определяет. Проясним это примером:

*В каком году - рассчитывай,
В какой земле - угадывай,
На столбовой дороженьке
Сошлись семь мужиков.* (Н. А. Некрасов)

Каков размер стиха знаменитого пролога к поэме «Кому на Руси жить хорошо»? Если формально посчитать слоги, у нас получится (без учета ударных и безударных), что в первых трех строчках по восемь слогов, а в последней шесть. Мы можем определить стопу. Это ямб. Значит ли это, что первые строки написаны четырёхстопным ямбом, а последняя – трехстопным? Нет, потому что последнее ударение везде на шестом слоге, метрическая схема будет такой:

U – U – U – U U
U – U – U – U U
U – U – U – U U
U – U – U –

Поэтому размер здесь один – трехстопный ямб, а строки различаются не размером, а характером окончаний (клаузулами). О клаузулах и других ритмических определителях речь пойдет ниже.

То же самое и в обратном случае, когда последняя стопа не заполнена безударными. Нам важен именно последний ударный, размер фиксируется по нему:

*Нету иного пути,
Как через руку твою –
Как же иначе найти
Милую землю мою?* (О. Э. Мандельштам)

Перед нами дактиль, но сколько здесь стоп? Полная схема дактиля будет:

– U U – U U – U U

У Мандельштама несколько иной рисунок:

– U U – U U –

Однако с точки зрения размера это ничего не меняет, это все равно трехстопный дактиль, поскольку последнее ударение всегда на седьмом слоге, значит, третья стопа обозначена. Просто здесь мужская клаузула (то есть отсутствие безударных в конце строчки).

Стопы задают **метрическую схему** стиха, то есть некоторый идеальный принцип его построения. Однако реальное звучание стиха, как правило, с метрической схемой не совпадает, метрическую схему можно подчеркнуть лишь при *скандировке*, то есть искусственном чтении стихов, подчеркивающим их метрическую структуру. Чтение при этом будет забавным и неестественным. Очень часто скандировка характерна для детского чтения стихов со сцены, детям легче подчеркнуть метр, чем смысловые акценты. Например, взрослый прочитает так:

Сéла мýха на варéнье, вот и всё стихотворéнье.

(Выделены акценты прочтения.)

Ребенок прочитает иначе:

Сéла мýха нá варéнье, вóт и всё стихóтворéнье.

Метрическая схема лежит в основе любого силлабо-тонического стиха, однако реальный ритм с ней не совпадает. Есть много факторов, создающих реальный ритм. Остановимся подробнее на некоторых из них.

Ритмические определители силлабо-тоники

Сверхсхемные ударения или пропуск схемного ударения

Живой речи всегда «неуютно» в строгой метрической схеме. Специалисты подсчитали, что среднеслоговая величина слова для большинства европейских языков составляет около 2,4 – 2,5 слога. То есть если мы разобьем все слова на слоги, сложим слоги вместе и поделим на количество слов, мы получим примерно такие цифры. Это, конечно, абстракция, но она объясняет некоторые вещи. Становится понятно, что в двусложных размерах (хорее и ямбе) этому абстрактному слову будет слишком тесно, поскольку 0,4 – 0,5 «безударного» слога будут выходить за схему. А в трехсложниках наоборот: слову будет слишком «просторно», будет дефицит ударений. Этим объясняется тот факт, что в ямбе и хорее много **пропусков** метрических ударений. Сильные по метрической схеме позиции (так называемые **икты**) в реальном тексте заполняются безударными. Такое явление называется **пиррихий**. По уже указанным причинам пиррихий в ямбических и хорейских стихах очень много:

*Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.* (А. С. Пушкин)

Перед нами четырехстопный хорей, метрическая схема которого всегда одинакова:

– U – U – U – U

В четырехстопном хорее иктами оказываются первый, третий, пятый и седьмой слоги. Но в реальности в пушкинском тексте мы видим иное:

– U – U – U – U
U U – U U U –
U U – U – U – U
– U – U – U –

Первая и четвертая строки написаны по метрической схеме, а вот вторая и третья некоторые ударения пропускают. Это и есть пиррихии. В таких случаях принято говорить, что перед нами **пиррихированный четырехстопный хорей**.

В трехсложниках пропуск схемного ударения встречается гораздо реже, но иногда это возможно. Тогда мы получаем трехсложную стопу с пропущенным ударением, часто по аналогии с античной стопой в три кратких ее называют **трибрáхием**, но можно просто говорить о пропуске схемного ударения:

*После уgomонившейся вьюги
Наступает в округе покой.
Я прислушиваюсь на досуге
К голосам детворы за рекой.* (Б. Л. Пастернак)

Это трехстопный анапест с метрической схемой

UU – UU – UU – U
UU – UU – UU –

Вторая и четвертая строки этой схеме соответствуют, а вот первая и третья нет. В первой строке должно бы было быть «*у́гомони́вшейся*», а в третьей – «*прислу́шиваю́сь*». Но в реальности мы так, конечно, не произносим, пропуская схемные ударения.

Обратное явление – **сверхсхемное ударение**. Сверхсхемное ударение естественно для трехсложников, что понятно из предыдущих объяснений. В только что приведенных строках Пастернака мы наблюдаем его в начале первой и третьей строк. Обычно при чтении стихов вслух мы эти ударения слегка приглушаем, следуя за логикой размера. Мы не читаем «*Я прислушиваюсь на досуге*», а произносим фонетически слитно «*яприслу́шиваюсь*».

В двусложниках сверхсхемное ударение бросается в глаза и, как правило, несет смысловую нагрузку. Это и понятно: слову и так «тесно» в двусложной схеме, а мы еще более насыщаем текст ударениями. Такое явление носит название **спондэй**. Спондеи взрывают ритм, стих звучит более напряженно. Как правило, спондеи подчеркивают волнение или драматизм. Классическим примером является описание битвы в «Полтаве» А. С. Пушкина. Здесь четырехстопный ямб, и поначалу метрическая схема соблюдается более или менее строго:

*И с ними царские дружины
Сошлись в дыму среди равнины:
И грянул бой, Полтавский бой!*

Но затем напряжение усиливается, и это подчеркивается множеством спондеев и других ритмических осложнений:

*Шары чугунные повсюду
Меж ними прыгают, разят,*

*Прах роют и в крови шипят.
Швед, русский - колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон...*

Четыре строки подряд начинаются с ударных, чего в метрической схеме ямба быть не должно. Спондеические перебои ритма усиливаются аллитерацией (обратите внимание, какое большое число звуков «р» и шипящих в отрывке) и подчеркивают ощущение кровавого хаоса боя.

Число стоп в строке

Реальный ритм зависит от размера стиха (строки), то есть от того, сколько стоп в стихе. Короткие стихи, как правило, более энергичны, длинные звучат более плавно. В многостопных ямбах и хорях много пиррихий. Сравним звучание ямбов у Пушкина:

*О Дельвиг! начертали
Мне Музы мой удел;
Но ты ль мои печали
Умножить захотел?*

Это трехстопный ямб. А вот шестистопный:

*На полных площадях, безмолвных от боязни,
По пятницам пошли разыгрываться казни,
И ухо стал себе почесывать народ
И говорить: «Эхе! да этот уж не тот».*

Несложно почувствовать, что простое сложение строк первого стихотворения не приведет к воспроизведению ритма второго отрывка. Шестистопный ямб в принципе иначе звучит. В реальной поэзии чаще всего использовались двусложники в три–шесть стоп и трехсложники в три–пять стоп. Хотя у некоторых поэтов (например, у К. Бальмонта) мы встретим и многостопные размеры. И напротив, в поэтических экспериментах возможны даже одностопные хорей с мужской рифмой (то есть в строке односложное слово). Таков, например, «Сонет» И. Сельвинского:

Дол
Сед.
Шел
Дед.

След

Вел –
Брел
Вслед...

Естественно, такое возможно только в экспериментах, писать так постоянно невозможно.

Окончание строки (клаузула)

Клаузула – в стиховедении явление окончания строки. Несколько огрубляя, можно сказать, что ритмически клаузула – это последний ударный и все, что находится после него. Естественно, ритм заметно изменится, если, скажем, строка заканчивается ударным или если после него еще несколько слогов. Мы уже говорили, что число стоп в строке определяется последним ударением. Клаузальное ударение стабильно и не может выпасть – это закон стиха. Если, скажем, у нас четырехстопный ямб, то в любой стопе могут быть пиррихии, но восьмой слог всегда будет ударным. Различают следующие виды клаузул:

Мужская (строка заканчивается ударным). Мужская клаузула придает стиху четкость и завершенность. Например, только мужские клаузулы использованы М. Ю. Лермонтовым в поэме «Мцыри»:

Однажды русский генерал
Из гор к Тифлису проезжал;
Ребенка пленного он вез.
Тот занемог, не перенес
Трудов далекого пути;
Он был, казалось, лет шести...

Женская (после последнего ударного один безударный). Для русской поэзии классическим является сочетание мужской и женской клаузул. Достаточно вспомнить роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»:

<i>Не мысля гордый свет забавить,</i>	<i>(женская)</i>
<i>Вниманье дружбы возлюбя,</i>	<i>(мужская)</i>
<i>Хотел бы я тебе представить</i>	<i>(женская)</i>
<i>Залог достойнее тебя.</i>	<i>(мужская)</i>

Дактилическая (после последнего ударного два безударных). К стопе дактиля эта клаузула не имеет отношения, название метафорическое. Просто формально такая клаузула похожа на стопу дактиля – U U. Но встретиться она может и в ямбе, и в хорее:

Без ума, без разума
Меня замуж выдали;

*Золотой век девичий
Силой укорóтили.*

*Для того ли молодость
Соблюдали, нежили;
За стеклом, от солнышка,
Красоту лелеяли,*

*Чтоб я век свой замужем
Горевала, плакала,
Без любви, без радости,
Сокрушалась, мучилась. (А. В. Кольцов)*

Ритм этого стихотворения Кольцова определяется метром (трехстопный хорей), обилием пиррихий на первой стопе и дактилической клаузулой.

Гипердактилическая (более двух безударных после последнего ударного). Эта клаузула встречается достаточно редко, но все же не является чем-то «экзотичным» для русской поэзии:

*Холод, тело тайно сковывающий,
Холод, душу очаровывающий...*

*От луны лучи протягиваются,
К сердцу иглами притрагиваются. (В. Я. Брюсов)*

Это четырехстопный хорей с гипердактилической клаузулой. Обратите внимание, как меняет клаузула звучание хорей. Сравните с четырехстопным хореем Пушкина:

*Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...*

Не случайно клаузула считается важным ритмическим определителем, то есть от нее во многом зависит реальное звучание стиха.

Система пауз

Паузы тоже оказывают заметное влияние на ритм стиха. Мы уже говорили, что стих вообще не возможен без больших межстиховых пауз (на письме – разбивка по строкам). Но и внутрителические паузы весьма важны, часто они заметно меняют ритмический рисунок. Давайте, например, посмотрим на знаменитое стихотворение М. Ю. Лермонтова:

*Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.*

Не очень опытному филологу будет нелегко услышать здесь звучание хорей. Почему? Дело в том, что метрическая схема сильно осложняется пиррихиями и паузами. Схема пятистопного хорей такова:

– U – U – U – U – U

Но реальный ритм лермонтовского шедевра иной:

U U – / U – U – U – U

Пиррихий на первой стопе и пауза в середине второй изменили хорей до неузнаваемости.

Особую роль играют так называемые **цезуры** (не путайте с паронимом «цензура»!) – постоянные большие паузы, рассекающие многостопные стихи на соотносимые части. Чаще всего цезуры располагаются примерно в середине стиха (впрочем, новейшая поэзия знает цезурные смещения к началу или к концу стиха). Для неопытного филолога цезура коварна тем, что может сбивать графическую стройность размера, могут возникать сверхсхемные безударные (*цезурное наращение*) или, напротив, слоги могут «исчезать» (*цезурное усечение*). Если «расчертить» схему такого стиха, в середине окажется сбой, которого при произнесении не чувствовалось:

*Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы.
Медуницы и осы тяжелую розу сосут.
Человек умирает. Песок остывает согретый,
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.*

Если формально расчертить метрическую схему этого стихотворения (от сверхсхемных ударений мы сейчас абстрагируемся), то мы получим:

U U – U U – U U U – U U U – U U – U
U U – U U – U U – U U – U U –

Получается, что в первой строке лишний слог в третьей стопе. Почему же мы не чувствуем перебоя? Попробуйте, например, вставить лишний слог в середину строки «Евгения Онегина» – сбой ритма ощутится сразу. А у Мандельштама анапест несколько не страдает. Дело именно в том, что в середине строки цезура, которая скрадывает этот перебой, «выравнивает ритм».

Таким образом, звучание стиха определяется не только размером, не только стопами, но и целой системой других ритмических средств.

[1] В греческой поэзии этим же термином именовался один из лирических жанров, но для русской поэзии актуально только значение названия стопы.

Дольник, тоническая система, свободный стих

В классической русской поэзии конца XVIII–XIX веков господствовала классическая силлабо-тоника. Среди ученых ведется немало споров о различного рода осложнениях и «инородных» вкраплениях в тех или иных стихах, но в любом случае речь идет об относительно небольшом числе произведений. В рамках нашего пособия от этого можно абстрагироваться, силлабо-тоническая доминанта русской классики ни у кого сомнений не вызывает.

Однако к концу XIX века ситуация заметно меняется. Упорядоченные силлабо-тонические стопы перестают полностью удовлетворять поэтов. Этому есть несколько объяснений.

Во-первых, начала сказываться инерция однообразия силлабо-тонических ритмов. При всем своем ритмическом богатстве силлабо-тоника все-таки накладывала очень жесткие ограничения на звучание стиха.

Во-вторых, рубеж XIX–XX веков – это время, когда эстетическое сознание стало понимать «прелесть асимметрии». Этот процесс коснулся самых разных видов искусства – от пантомимы и балета, где стали утверждаться «изломанные», асимметричные позы, до живописи и музыки. Вспомните асимметричные картины П. Пикассо или «рваные» музыкальные ритмы А. Н. Скрябина. Не случайно на эти же годы приходятся музыкальные открытия А. Шенберга, «взорвавшие» классические представления о гармонии.

Выяснение философских и психологических причин этого эстетического взрыва находится далеко за пределами задач нашего пособия, сейчас лишь обратим внимание на то, что ритмические эксперименты в поэзии – частное проявление логики развития искусства.

Сразу надо сказать, что силлабо-тонические метры из русской поэзии никуда не ушли, и сегодня поэты в России часто пишут ямбами, хореем или анапестами. Речь не том, что какая-то система вытеснила силлабо-тонику, а о том, что параллельно стали развиваться альтернативные ритмические системы.

Русская поэзия XX века полностью признала выразительные возможности **логаэда** и **дольника**. Эти термины менее привычны начинающему филологу, поэтому есть смысл остановиться на этом чуть подробнее.

Логаэд

Логаэд – это стих с упорядоченным чередованием разных силлабо-тонических стоп (например, анапест + ямб + анапест + ямб). Логаэд – строгий метр, все строки написаны по одной схеме. Логаэды знала уже античная поэзия, в XIX веке они были популярны в Германии, но в русской поэзии до XX их было относительно мало. Русская культура предпочла повторение одних и тех же стоп.

В XX веке логаяды оказались активно воспринятыми русской культурой, их ритмические возможности проявились в полной мере:

*По холмам – круглым и смуглым,
Под лучом – сильным и пыльным,
Сапожком – робким и кротким -
За плащом – рдяным и рваным.*

*По пескам – жадным и ржавым,
Под лучом – жгучим и пьющим,
Сапожком – робким и кротким -
За плащом – следом и следом.*

*По волнам – лютым и вздутым,
Под лучом – гневным и древним,
Сапожком – робким и кротким -
За плащом – лгущим и лгущим. (М. И. Цветаева)*

Как видим, каждая строка построена по одной метрической схеме: анапест + хорей + амфибрахий. И в то же время стихотворение сразу обретает неповторимый ритмический рисунок, выделяется из всей русской поэзии. Это происходит потому, что чередование разных стоп в стихе на порядок повышает возможное число сочетаний, поэт может услышать и выразить неповторимый ритм каждого стихотворения.

Если, например, озвучить только метрическую схему известного стихотворения (текста песни) Р. Рождественского, мы узнаем его, даже если не слышим слов:

*Я сегодня до зари встану.
По широкому пройду полю...
Что-то с памятью моей стало,
Все, что было не со мной – помню.*

*Бьют дождевики по щекам впалым,
Для вселенной двадцать лет – мало,
Даже не был я знаком с парнем,
Обещавшим: «Я вернусь, мама!»*

Схема логаяда U U – U – U – – U (анапест +ямб +ямб + хорей) слишком ассоциируется именно с этим текстом.

Дольник

Дольник – термин с не очень четким значением. Сам термин был введен В. Я. Брюсовым, однако у Брюсова он означал не совсем то, о чем сейчас

пойдет речь. Некоторые специалисты (например, А. П. Квятковский) вообще категорически не принимают этого термина, однако он прижился и вошел в терминологический обиход большинства стиховедов (М. Л. Гаспаров, В. Е. Холшевников, Н. А. Богомолов и др.). У разных авторов термин различается оттенками смысла, но в целом расхождения эти не так уж велики. Поскольку единой традиции понимания термина нет, далее речь пойдет о том, какое значение нам кажется наиболее удачным. Приводить разные точки зрения, отличающиеся чаще всего нюансами, в пределах данного пособия кажется излишним, это тонкости стиховедения, а сейчас речь идет об азах этой науки.

Дольник – это свободный (вольный) логаяд. Если логаяд комбинирует силлабо-тонические стопы по какой-то строго определенной схеме, то дольник делает это произвольно. Чаще всего комбинируются двухсложные и трехсложные стопы. Порой безударные слоги вообще выпадают, тогда можно говорить или о дольнике, более тяготеющем к тонической системе, либо о так называемом тактовике – особом ритме. Единства мнений здесь нет, поскольку нет и четких границ между дольником и тактовиком.

Тренированный слух отличит дольник (при всем бесконечном разнообразии его вариаций) сразу. У дольника характерное «рваное» звучание:

*Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.
И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви,
Как я знаю эти упорные
Несытые взгляды твои! (А. Ахматова)*

Проще всего почувствовать, как силлабо-тоника «переходит» в дольник, если провести небольшой эксперимент. Давайте создадим конструированное стихотворение, написанное, например, трехстопным анапестом:

*Как всегда, ты забыла отправить
Мне письмо из своей суеты...
Что же делать! Придется оставить
О несбыточном счастье мечты.*

О литературных достоинствах этого конструированного текста речь сейчас, разумеется, не идет, нас интересует ритмический эксперимент. Метрическая схема трехстопного анапеста U U – U U – U U – .

Чтобы «сделать» дольник, нам надо оставить по три ритмических «кусочка» в строке, но изменить слова так, чтобы не все эти «кусочки» стали анапестами. Причем, сделаем это с разными по позиции в стихе стопами.

Проще всего убрать односложные слова, находящиеся в ритмически слабых позициях:

*Как всегда, забыла отправить
Письмо из недр суеты.
Что делать! Надо оставить
О несбыточном счастье мечты.*

Последнюю строчку мы оставили без изменения, но стих зазвучал иначе. Это уже звучание дольника.

Этот пример, конечно, не должен сбивать с толку. Серьезный поэт не пишет «сначала силлабо-тонику», чтоб потом ее ломать, он уже мыслит дольником. Но зато мы наглядно увидели сущность ритмических изменений.

Дольники очень любил А. Блок:

*Его встречали повсюду
На улицах в сонные дни.
Он шел и нес свое чудо,
Спотыкаясь в морозной тени.*

К дольникам часто обращался С. Есенин. Вспомним знаменитую «Песнь о собаке»:

*В синюю высь звонко
Глядела она, скуля,
А месяц скользил тонкий
И скрылся за холм в полях.*

*И глухо, как от подачки,
Когда бросят ей камень в смех,
Покатились глаза собачьи
Золотыми звездами в снег.*

Дольники очень популярны и сегодня. Ритмически они представляют собой как бы переходное звено от силлабо-тонической к тонической системе. Но поскольку «остатки стоп» все же ощущаются, дольник чаще рассматривают как особый вариант силлабо-тоники.

Тоническая система

Термин «тоническая система» понимается в нескольких смыслах. В широком смысле слова – это все стихи, где учитывается ударение. Тогда силлабо-тоника – это вариант тонической системы. Однако чаще этот термин употребляется в узком смысле – как «чистая» тоника, учитывающая только

*В зелени оранжевой на просвет.
На краю сиреневой пустоты
Человек, как черточка на бумаге.
Летчик, испугавшийся высоты,
Открывает глаза в овраге.
Воздух скручивается в петлю
По дуге от чужого к родному.
Человек произносит: «Люблю!»
И на ощупь выходит из дому.
Ночь, как время, течет взаперти.
День, как ангел, стоит на пороге.
Человек не собьется с пути,
Потому что не знает дороги.*

Это стихотворение Дмитрия Веденяпина интересно тем, что начинается в системе «чистой тоники», затем плавно переходит в дольник, а заканчивается «классическим» анапестом. Правда, сам анапест в таком окружении начинает звучать по-особому, но различать такие тонкости можно лишь по мере накопления опыта и знаний.

Свободный стих (верлибр)

Свободный стих (верлибр) появился в русской поэзии лишь в конце XIX века, хотя истоки его мы можем обнаружить и раньше. Верлибр – это слабо упорядоченный ритмически стих, чаще всего нерифмованный. Формальным признаком верлибра является разбивка на строки и, соответственно, подчеркивание межстиховых пауз. Однако не любой «разломанный» на строки прозаический текст станет верлибром. При кажущейся ритмической свободе верлибр вовсе не произволен. В нем ощущается внутренняя ритмика, позволяющая сразу почувствовать, что это именно стих. Кроме того, в верлибрах много так называемых «вторичных» примет поэзии: инверсий, стыков, повторов, значительно усилена (по сравнению с прозой) метафоризация речи. Вот, например, знаменитый верлибр А. Блока:

*Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.*

*Она немедленно уронила на пол
Толстый том художественного журнала,
И сейчас же стало казаться,*

*Что в моей большой комнате
Очень мало места.*

Совершенно прав был известный поэт И. Бродский (большой мастер верлибров), когда замечал, что «когда пишешь верлибром, должен быть какой-то организующий принцип». Этот организующий принцип может быть разным, но он все равно должен присутствовать. В противном случае получится не прекрасный стих, а плохая проза.

[1]Подробнее об этом см.: Орлицкий Ю. Б. Заметки о современном русском стихе //

<http://www.arion.ru/mcontent.php?year=2&number=106&idx=2100>

Рифма и строфа

Рифма и строфа не являются обязательными условиями стихотворной речи, есть много не рифмованных стихов (так называемый «белый стих») и много стихотворных текстов, не оформленных строфически, то есть стихотворение может быть написано «сплошным текстом» или у него какие-то иные, не связанные со строфикой принципы композиционного членения. Скажем, в баснях мораль часто отделяется графически от основного текста, но это не строфа.

В то же время рифма и строфа являются постоянными «спутниками» стиха. С античных времен, с русской народной поэзии и до сего дня поэзия тесно связана со строфикой и рифмами.

Правда, современная западноевропейская и американская поэзия от строфики и рифмы отходит, предпочитая нерифмованные верлибры, но этот процесс не следует абсолютизировать: во-первых, интересующая нас русская поэзия меньше подвержена этим тенденциям, а во-вторых, нет никаких оснований полагать, что через какое-то время мощнейшая многовековая традиция строфики и рифмовки не возродится. Даже сегодня при общем господстве верлибров у многих западноевропейских авторов встречаются рифмованные и строфически организованные стихи. В новейшей англоязычной поэзии утвердилось даже направление «новый формализм» (термин появился в 1985 году), ставящее целью вернуть поэзии рифму и метрику. Сборники и антологии «новых формалистов» (антология Р. Ричмэна и др.), хотя и не изменили ситуацию радикально, но во всяком случае ясно показали, что слухи о смерти классических форм стиха в западной поэзии оказались «сильно преувеличенными».

Русская поэзия, как уже говорилось, в этом смысле более консервативна, в ней строфически организованные и рифмованные стихи и сегодня играют ведущую роль. Поэтому изучение рифмы и строфы – это не только дань уважения поэзии прошлых лет, но и погружение в мир современного стиха.

Рифма

Рифма – звуковой повтор преимущественно в конце двух или нескольких стихов, чаще всего – начиная с последнего ударного слога в рифмуемых словах. До XVIII века такой повтор на Руси называли «краесогласием». Правда, в широком смысле слова рифма не обязательно «краесогласие», возможны и внутренние рифмы, то есть фонетическая схожесть внутренних позиций в разных стихах. Но классическая рифма, действительно, тяготеет к концу стиха.

Рифма не просто фонетически облагораживает стих, делает его более музыкальным, но и подчеркивает вертикальные связи, в том числе и смысловые. Рифмованные слова оказываются выделенными в своей связанности, между ними устанавливаются контакты. Чем устойчивее и привычнее рифма, тем эти связи ожидаемее и прочнее. Скажем, забавная

песенка Остапа Бендера из кинофильма «Двенадцать стульев» заканчивается фразой: «Там, где любовь, там всегда проливается кровь». Это, конечно, пародия, но пародируется именно закреплённая бесконечным рифмованием связь слов «любовь – кровь».

Почувствовать эти связи можно и на примере «от противного». Если мы «обманем» читателя и вместо ожидаемой фонетически и логически рифмы установим совсем другую связь, моментально возникнет иронический эффект. Вот, например, концовка стихотворения Саши Черного «Переутомление». Стихотворение представляет собой монолог испившегося поэта, а заканчивается оно так:

*Нет, не сдамся... Папа – мама,
Дратва – жатва, кровь – любовь,
Драма – рама – панорама,
Бровь – свекровь – морковь... носки!*

Иронический эффект достигается именно потому, что автор нас «обманул» – установил связь между «любовью и носками» вместо ожидаемым «любовь – вновь» или чем-то в этом роде.

Рифма при кажущейся очевидности – явление исторически изменчивое и зависящее от традиций культуры. Скажем, в английской традиции ощущение рифмы возникнет при совпадении последних ударных гласных, в русской этого мало, нужен еще хотя бы один согласный («смотри – лови» не воспринимается рифмой, а «смотри – бери» воспринимается).

Русскому читателю, владеющему английским, покажутся странными, например, некоторые рифмы П. Б. Шелли (Восстание Ислама. Песнь восьмая):

*.....Lo! Plague is free
To waste, Blight, Poison, Earthquake, Hail, and Snow,
Disease, and Want, and worse Necessity
Of hate and ill, and Pride, and Fear, and Tyranny...
(Послушай! Чума
Свободна убивать, и в мире тюрьмы, катастрофы,
Грады, снежные бури, невзгоды, неотвратимость
Ненависти, болезней, гордости, страха и тирании...)*

Как видим, Шелли спокойно рифмует слова на «ри», «ти» и «ни». Русский поэт такие рифмы бы не воспринял.

Кроме того, для ощущения рифмы необходимо, чтобы рифмованные строки оказались в ожидаемых позициях. Если позиция неожиданна для данной культуры, мы рифмы не почувствуем:

*На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна*

*И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одега, как ризой она.*

*И снится ей все, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем
Прекрасная пальма растет. (М. Ю. Лермонтов)*

В известном стихотворении Лермонтова рифмованы все строки, но читателю обычно кажется, что рифмованы только четные (2 и 4). Это происходит потому, что рифмы 1 – 5 и 3 – 7 с переносом на другую строфу русскому сознанию непривычны, мы их просто не замечаем. Лермонтов пытался приблизиться к мелодике и аллитерациям оригинала (стихотворение Гейне), в результате часть рифм «потерялись». Сравним другой перевод:

*Незыблемо кедр одинокий стоит
На Севере диком, суровом,
На голой вершине, и чутко он спит
Под инистым снежным покровом.
И снится могучему кедру Она –
Прекрасная пальма Востока,
На знойном утесе, печали полна,
И так же, как он, одинока. (Перевод И. П. Павлова)*

Как видим, никаких проблем с ощущением рифмы не возникает. Другое дело, что по силе воздействия лермонтовский шедевр значительно превосходит текст Павлова.

Рифмы могут быть очень разными, классифицировать их можно по разным основаниям:

По характеру клаузулы различают, соответственно, мужские, женские, дактилические и гипердактилические рифмы.

По принципу «точности – неточности» рифмы могут быть точными, приблизительными или контурными. Точная рифма предполагает полное совпадение концовок (например, «нашел – ушел», «заря – моря» и т. д.). Приблизительная рифма предполагает совпадение некоторых, но не всех звуков (например, «любовь – любой»). Контурная рифма – это лишь отдаленное фонетическое сходство концовок строк, которое, однако, в контексте рифмованного стиха воспринимается как рифма. Например, у А. Вознесенского в поэме «Оза» читаем:

*Противоположности свело.
Дай возьми всю боль твою и горечь.
У магнита я – печальный полюс,
Ты же светлый. Пусть тебе светло.*

Слова «полюс» и «горечь» сами по себе не рифмуются, но в контексте стихотворения кажутся рифмой. Отдаленного фонетического сходства «горечь – полюс» оказалось достаточно.

По фонетическим характеристикам звуков рифмы можно считать богатыми («врезываясь – трезвость») и бедными («дом – сом»).

По позиции рифмованных строк в строфе (как правило, четверостишии) различают рифмы парные (ААВВ), перекрестные (АВАВ) и опоясывающие, кольцевые (АВВА).

Кроме того, рифмы могут быть **простыми** («любовь – кровь») и **составными** (если хотя бы в одной позиции рифма складывается из нескольких слов «в облака ты – плакаты»), **стандартными** и **неожиданными** и т. д. Есть много оснований для классификаций, описывать все варианты в пределах нашего пособия не рационально, да и едва ли возможно.

Важнее понимать, что нет рифм «хороших и плохих». Рифма связана с целостной структурой и смыслом стихотворения. Иногда простая стандартная рифма уместнее яркой и неожиданной, иногда – наоборот. Все зависит от художественной задачи и мастерства поэта.

Строфа

Строфа – это периодически повторяющаяся группа стихов, объединенных каким-либо формальным признаком. Кроме того, строфа, как правило, представляет собой относительно законченный в смысловом отношении и композиционно фрагмент. Поскольку признаков, способных составить строфу, достаточно много (число строк, размер, тип рифмовки и т. д.), то со времен античности известно огромное число строф. Перечислять и описывать их все в данном пособии физически невозможно – это резко и неоправданно увеличит объем книги. Сейчас нам важно принципиально понять, что такое строфа, и иметь представление о самых популярных строфах европейской и русской поэзии. Значимость строфы в культуре определяется двумя факторами: с одной стороны, распространенность, с другой – масштаб произведений, где эта строфа использована. Скажем, онегинская строфа не очень распространена, но ее известность объясняется масштабом и ролью для русской культуры самого романа «Евгений Онегин».

Как правило, минимальной единицей строфики считаются два стиха. В последние годы, правда, все отчетливее проявляется жанр моностиха (одностишие)[1], который, будучи организованным в цикл, может пересекаться с вариантом строфы. Таковы, например, известные циклы моностихов В. Вишневского, где границы жанра и строфы весьма условны.

Но если моностих как строфа представляет собой проблему, то **двустышие** признается всеми:

*Гляжу, как безумный, на черную шаль,
И хладную душу терзает печаль.*

*Когда легковерен и молод я был,
Младую гречанку я страстно любил;*

*Прелестная дева ласкала меня,
Но скоро я дожил до черного дня...* (А. С. Пушкин)

Из **трехстиший** наиболее известна в культуре **терцина**. Ей написано огромное число произведений, в том числе знаменитая «Божественная комедия» Данте. Терцина – особая строфа, некоторыми специалистами она вообще за строфу не признается, поскольку она принципиально не замкнута и связана с последующими строфами. Терцина – цепочка трехстиший, построенная по схеме АВА ВСВ CDC DED EFE и так далее. То есть внутри каждой терцины есть незарифмованная строка, которая для рифмовки требует следующей строфы. Замыкается терцина двустистишем или одностишием, зарифмованным со второй строкой последней терцины:

АВА ВСВ CDC DED MNM NN

Наиболее популярной строфой является **четверостишие**. Этот вид строфы знаком любому европейскому читателю. В русской традиции четверостишия часто подразделяют на четыре вида: со сплошной рифмовкой, с парной рифмовкой, с перекрестной рифмовкой и с кольцевой рифмовкой. Приводить примеры четверостиший, думается, излишне, мы с ними знакомы с детства.

Пятистишия в европейской поэзии распространены меньше (в отличие, скажем, от японской), но встречаются довольно часто:

*Люблю глаза твои, мой друг,
С игрой их пламенно-чудесной,
Когда их приподымешь вдруг
И, словно молнией небесной,
Окинешь бегло целый круг...*

*Но есть сильней очарованья:
Глаза, потупленные ниц
В минуты страстного лобзанья,
И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый, тусклый огонь желанья.* (Ф. И. Тютчев)

Из **шестистиший** стоит отметить довольно популярную **секстину**. Эта строфа известна в Европе давно, в строгом смысле этого термина (в терминологии М. Л. Гаспарова – «большая секстина») секстина построена довольно сложно: первая строфа «задает» группу рифм или слов, которые в разных позициях встречаются в других строфах. Тогда в стихотворении должно быть шесть секстин. Полное описание здесь едва ли уместно. В обиходе секстиной стали называть практически любое шестистишие с

двойной рифмовкой (АВАВАВ, АВВАВА). Иногда секстиной называют строфу АВАВСС с тройной рифмовкой.

Семистишие (септима) – не очень популярная строфа, известная, однако, каждому русскому читателю в связи со стихотворением Лермонтова «Бородино», вошедшим в «золотой фонд» русской поэтической культуры:

*– Скажи-ка, дядя, ведь не даром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?
Ведь были ж схватки боевые,
Да, говорят, еще какие!
Недаром помнит вся Россия
Про день Бородина!*

Чрезвычайно популярны в европейской и русской литературе **восьмистишия**. Трудно сказать, почему они гораздо популярнее септим, но это так. Особое значение имеет так называемая **октава**, по поводу которой А. С. Пушкин в игровой манере написал:

*Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октаву.
А в самом деле: я бы совладел
С тройным созвучием. Пушусь на славу!
Ведь рифмы запросто со мной живут;
Две придут сами, третью приведут.*

Это начало поэмы «Домик в Коломне», написанной октавами, и здесь А. С. Пушкин демонстрирует прекрасное знание теории стиха. Классическая октава писалась пятистопным ямбом (отсюда и первая строка), тройными созвучиями (ААА ВВВ) и тремя рифмами (А В С). Структура октавы, как прекрасно видно из пушкинских строк, такова: АВАВАВСС.

Девястишия (ноны) в русской поэзии менее популярны, хотя достаточно распространены, в том числе у М. Ю. Лермонтова[2]. Зато они очень популярны в английской поэзии, где, в основном, используется так называемая «спенсерова строфа». Ей написаны многие шедевры Байрона (в частности, «Паломничество Чайлд Гарольда») и Шелли (в частности, знаменитая поэма «Восстание Ислама»).

Весьма популярны в европейской и русской литературе, особенно в русской литературе рубежа XVIII–XIX веков, **одические десятистишия (одическая строфа)**. Ее мы встретим, например, у Г. Р. Державина.

Более сложные строфы, за исключением сонета, встречаются относительно редко, хотя возможны. Так, признана тринадцатистрочная строфа (рондель), пятнадцатистрочная (рондо), но в русской поэзии за

исключением некоторых изысков (например, «Рондо» М. Кузмина) они мало распространены.

Иное дело классическая **четырнадцатистроочная строфа сонет**. Термин «сонет» можно понимать двояко. С одной стороны, это популярнейший жанр лирики, связанный не только формой, но и настроением. С другой – это вид строфы, если речь идет о более сложных жанровых образованиях, прежде всего о **венке сонетов**. Венок сонетов – изысканный и технически виртуозный жанр, ранее очень популярный, сейчас отошедший на второй план. Однако еще у поэтов Серебряного века венки сонетов были весьма популярны, например, известен «Звездный венец» М. Волошина. Сегодня венки сонетов пишутся скорее ради технического совершенствования, чем для эмоционального самовыражения. Классический венок сонетов состоит из пятнадцати сонетов, в которых пятнадцатый является ключом. Можно сказать, что схема венка сонетов 14 + 1 сонет. Четырнадцать сонетов построены так, что последняя строка одного сонета совпадает с первой строкой следующего. Например, последняя строка третьего сонета совпадает с первой строкой четвертого. Последняя строка четырнадцатого сонета совпадает с первой строкой первого. Венок, таким образом, сплетен, круг замкнулся.

Ключевой пятнадцатый сонет состоит из первых строк четырнадцати сонетов венка. Таким образом, сложенные вместе первые строки всех сонетов должны породить новый осмысленный текст.

Для русской поэзии имеет значение еще одна четырнадцатистроочная строфа – **онегинская строфа**.

«Евгений Онегин» технически написан сложно, строфы построены по одной схеме: четырехстопный ямб с типом рифмовки АВАВССДДЕФФЕГГ. То есть Пушкин «играет» всеми видами рифмовки, повторяя принцип построения из строфы в строфу.

[1] Подробнее см., напр.: Кузьмин Д. В. Жанр в русском моностихе // Жанрологический сборник. Выпуск 1., Елец, 2004, С. 100–106; Конюхова Л. Н. Формально-содержательные модификации моностиха в русской литературе XX века. Дисс.... канд. филол. наук : 10.01.08. М., 2009.

[2] О традиции английских нон и ее преломлении у Лермонтова см.: Пейсахович М. Строфика Лермонтова // Творчество М. Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения, 1814–1964. М., 1964. С. 417–491.

Рекомендованная литература (к гл. VIII)

- Анализ одного стихотворения: Межвузовский сборник / Под ред. В. Е. Холшевникова. Л., 1985.
- Богомолов Н. А. Краткое введение в стиховедение. М., 2009.
- Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 2003.
- Гаспаров М. Л. Стихосложение // БСЭ, 3-е изд. Т. 24. Кн. I. М., 1976.
- Давыдова Т. Т., Пронин В. А. Теория литературы. М., 2003. С. 178–189.
- Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975.
- Квятковский А. П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. М., 1966.
- Мысль, вооруженная рифмами: поэтическая антология по истории русского стиха. Л., 1983.
- Николаев П. А. Введение в литературоведение. Курс лекций. Лекции 11–12. // <http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1181486>
- Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия. Автор-составитель Н. Д. Тамарченко. М., 1999. Тема 9.
- Тимофеев Л. И. Слово в стихе. М., 1982.
- Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 2002. С. 102–175.
- Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965.
- Федотов О. И. Основы теории литературы: в 2-х ч., Ч. 2. М., 2003. С. 3–142.

Глава IX. Литературный процесс

Общее представление о литературном процессе. Традиции и новаторство

Завершающая глава нашей книги, посвященная литературному процессу, в методическом отношении, пожалуй, самая сложная. Дело в том, что для адекватного понимания законов литературного процесса необходимо хотя бы в общем виде представлять себе корпус литературных произведений разных эпох и культур. Тогда начинают вырисовываться и логика формирования жанров, и проекции одних культур на другие эпохи, и закономерности стилового развития. Но начинающий филолог, разумеется, такой историко-литературной базой почти никогда не обладает, поэтому всегда есть опасность превратить разговор в чистую схоластику: студент может честно «зазубрить» какие-то сведения, но реальное, живое наполнение теоретических положений для него еще не доступно. Трудно, например, говорить об особенностях стиля барокко, если большинству читателей не известен ни один поэт этой эпохи.

С другой стороны, подробно прояснять каждое положение множеством примеров, всякий раз погружаясь в историю литературы, тоже нереально – это потребовало бы привлечения огромного материала, который выходит за пределы задач нашего пособия и с которым студент физически не сможет справиться. Поэтому найти баланс необходимого и достаточного очень нелегко.

Понимая все эти объективные сложности, мы вынуждены будем сильно схематизировать изложение, останавливаясь лишь на самых важных аспектах. Другого пути просто нет, во всяком случае, автору не известно ни одно пособие, где разные грани литературного процесса были бы освещены достаточно полно и доступно для начинающего филолога. Есть много прекрасных исследований, посвященных разным сторонам литературного процесса, но свести вместе огромный и разноречивый материал, сделать его доступным студенту младших курсов, да еще и в пределах одной главы – задача совершенно нереальная.

Поэтому предлагаемая глава – это только введение в проблематику, где кратко намечены основные вопросы, связанные с изучением литературного процесса.

Литературный процесс – понятие сложное. Сам термин появился относительно недавно, уже в XX веке, а популярность обрел еще позднее, лишь начиная с 50-х – 60-х годов. До этого обращалось внимание на какие-то отдельные стороны литературных взаимосвязей, но в своей целостности литературный процесс не осмысливался. В полном смысле слова он не осмыслен и сегодня, определены лишь основные составляющие литературного процесса, намечены возможные методологии исследования. Обобщая различные взгляды, можно сказать, что понимание литературного процесса предполагает решение нескольких научных задач:

1. Необходимо установить связи между литературой и социально-историческим процессом. Литература, разумеется, связана с историей, с жизнью общества, она ее в какой-то степени отражает, однако не является ни копией, ни зеркалом. В какие-то моменты на уровне образов и тематики происходит сближение с исторической реальностью, в какие-то, напротив, литература отдалается от нее. Понять логику этого «притяжения-отталкивания» и найти переходные звенья, связывающие исторический и литературный процессы – задача чрезвычайно сложная и едва ли имеющая окончательное решение. В качестве такого переходного звена «от жизни к литературе» рассматривались то религиозно-символические формы, то общественные стереотипы (или, в терминологии А. А. Шахова, «общественные типы»), которые формируются в обществе в определенный период и воплощаются в искусстве[1]; то социально-психологическая атмосфера в обществе (в терминологии Ю. Б. Кузьменко – «социальные эмоции»[2]); то структура эстетического идеала, отражающая и представления о человеке, и эстетические традиции (например, такой подход характерен для работ Н. А. Ястребовой[3]) и т. д. Концепций было очень много, однако механизм преобразования исторической реальности в художественные произведения так и остается загадкой. В то же время попытки найти это переходное звено стимулируют появление интересных исследований, неожиданных и оригинальных концепций и в отечественной, и в зарубежной эстетике. Скажем, именно поиск этих звеньев, одновременно конкретно-исторических и «трансисторических» (в терминологии П. Бурдьё), то есть однотипных для любого момента истории, порождает концепцию «нового историзма» – одну из самых востребованных методологий в современной западноевропейской науке. Согласно теории Пьера Бурдьё[4], автора этой концепции, бесполезно «навязывать» истории какие-то общие законы, исходя из сегодняшней системы координат. Исходить нужно из «историчности объекта», то есть всякий раз нужно входить в исторический контекст данного произведения. И лишь сопоставляя множество таким образом полученных данных, включая историчность самого исследователя, мы можем заметить элементы общности, «преодолеть» историю[5]. Концепция П. Бурдьё сегодня популярна, но всех вопросов она, конечно, не снимает. Поиск адекватной методологии продолжается, и окончательные ответы здесь едва ли возможны.

2. Кроме «внешних» связей, то есть связей с историей, психологией и т. д., литература имеет и систему внутренних связей, то есть постоянно соотносит себя со своей собственной историей. Ни один писатель ни одной эпохи никогда не начинает писать «с чистого листа», он всегда сознательно или бессознательно учитывает опыт своих предшественников. Он пишет определенным жанром, в котором аккумулирован многовековой литературный опыт (не случайно М. М. Бахтин называл жанр «памятью литературы»), он ищет наиболее близкий себе род литературы (эпос, лирика, драма) и поневоле учитывает законы, принятые для этого рода. Наконец, он

впитывает в себя множество авторских традиций, соотнося свое творчество с кем-то из предшественников. Из всего этого складываются внутренние законы развития литературного процесса, которые напрямую с социально-исторической ситуацией не соотносятся. Скажем, жанр элегического стихотворения, пронизанного грустью, а порой и трагизмом, может проявить себя в разной социоисторической ситуации, но всегда будет соотносить себя с жанром элегии – независимо от желания и воли автора.

Поэтому понятие «литературный процесс» включает в себя становление родовых, жанровых и стилевых традиций.

3. Литературный процесс можно рассматривать и еще с одной точки зрения: как процесс **формирования, развития и смены художественных стилей**. Тут встает целый ряд вопросов: как и почему возникают стили, какое влияние они оказывают на дальнейшее развитие культуры, как формируется и насколько важен для развития литературного процесса индивидуальный стиль, каковы стилевые доминанты определенной эпохи и т. д.

Ясно, что сколь-нибудь объемное представление о литературном процессе мы получим лишь в том случае, если будем учитывать все эти вопросы, если сами эти вопросы будут пониматься системно, взаимосвязано. На ранних стадиях освоения филологической науки эти взаимосвязи еще не ощущаются, поэтому далее разговор будет вестись более в аналитическом, чем в синтетическом ключе, сначала надо разобраться с разными компонентами литературного процесса, а уже потом, имея больший опыт, устанавливать связи между этими компонентами.

Традиция и новаторство – важнейшие составляющие литературного процесса. Нет ни одного великого произведения литературы, которое бы не было связано тысячами нитей с контекстом мировой культуры, но точно так же невозможно представить значительное эстетическое явление, не обогатившее мировую литературу чем-то своим. Поэтому традиция и новаторство – это оборотные стороны одной медали: подлинная традиция всегда предполагает новаторство, а новаторство возможно лишь на фоне традиции.

Один из наиболее известных филологов XX века М. М. Бахтин, постоянно возвращавшийся к этой проблематике, написал так: «Всякий действительно существенный шаг вперед сопровождается возвратом к началу («изначальность»), точнее, к обновлению начала. Идти вперед может только память, а не забвение. Память возвращается к началу и обновляет его. Конечно, и сами термины «вперед» и «назад» теряют в этом понимании свою замкнутую абсолютность, скорее вскрывают своим взаимодействием живую парадоксальную природу движения»[6].

В другой работе Бахтин создает прекрасную метафору: «Великие произведения литературы готовятся веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его

эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины».[7] Развивая эту мысль, автор продолжает: «Смысловые сокровища, вложенные Шекспиром в его произведения, создавались и собирались веками и даже тысячелетиями: они таились в языке, и не только в литературном, но и в таких пластах народного языка, которые до Шекспира еще не вошли в литературу, в многообразных жанрах и формах речевого общения, в формах могучей народной культуры».[8]

Отсюда одна из центральных идей Бахтина, имеющая прямое отношение к проблеме традиции и новаторства, – идея мировой культуры как **диалогического пространства**, в котором разные произведения и даже разные эпохи постоянно перекликаются, дополняют и раскрывают друг друга. Античные авторы предопределяют современную культуру, но и современная эпоха позволяет открыть в гениальных творениях древности те смыслы, которые в те времена не были видны и не сознавались. Таким образом, любое новое произведение независимо от традиции, но и парадоксальным образом произведения ушедших эпох зависят от современной культуры. Современный читатель «рожден» Шекспиром, но и Шекспир открывает ему такие свои смысловые глубины, которые ни современники гениального драматурга, ни сам он не могли почувствовать. Таким образом, время в пространстве культуры теряет столь привычную нам «линейность» (от прошлого к будущему), оно превращается в живое движение в обе стороны.

С несколькими другими акцентами проблему традиции рассматривал В. В. Мусатов[9]. По его мнению, любой художник стремится создать «индивидуальную гипотезу бытия», поэтому всякий раз он соотносит опыт предшественников со своей эпохой и своей судьбой. Поэтому традиция – это не просто «копирование» приемов, это всегда самый сложный психологический акт, когда чужой мир «проверяется» собственным опытом.

Итак, «традиция» – весьма объемное понятие, принципиальное для адекватного восприятия литературного процесса.

Пока что мы говорили о философском, общеэстетическом значении термина «традиция». На более конкретном уровне можно выделить несколько «проблемных точек», связанных с традицией и новаторством.

Во-первых, не всегда легко развести понятия «традиция», «канон», «подражание», «стилизация», «эпигонство» и т. д. Если с «эпигонством» мы сегодня ассоциируем «пустое подражание», ничем не обогащающее культуру (само это слово имеет негативный оттенок), то, например, с подражанием и каноном все сложнее. Далекое не всякое подражание является эпигонством, открытая ориентация на какой-то образец может приводить к значимым эстетическим результатам. Скажем, в русской лирике слово «подражание» допускается в качестве своеобразного жанрового определителя: «В подражание Корану», «В подражание Байрону» и т. д. С тем же мы сталкиваемся в многочисленных стихотворениях, начинающихся с «Из ...»: «Из Гейне», «Из Гете» и т. п. Здесь возможны и вовсе интересные случаи. Например, знаменитое программное стихотворение А. С. Пушкина

«Из Пиндемонти», на первый взгляд, открыто отсылает к творчеству итальянского поэта, но в реальности это мистификация, у И. Пиндемонти подобного стихотворения никогда не было. Возникает вопрос: почему Пушкин отсылает нас именно к этому имени; это случайность, «трюк» для обмана цензуры или поэт все же чувствовал какую-то внутреннюю перекличку своих строк с поэзией этого автора? Среди ученых нет единства мнений по этому вопросу. Но в любом случае именно в этом стихотворении Пушкин формулирует свое поэтическое кредо:

*Иные, лучшие, мне дороги права;
Иная, лучшая, потребна мне свобода:
Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно? Бог с ними.
Никому
Отчета не давать...*

В других случаях прямая ориентация на известный текст может привести к созданию подлинного авторского шедевра. Так, «маленькая трагедия» Пушкина «Пир во время чумы» – это, как известно, авторский перевод одного акта из пьесы Дж. Вилсона «Город чумы» (1816). В целом Пушкин следует за текстом Вилсона[10], однако две песни добавляет «от себя»: песню Мери и знаменитый «Гимн чуме»:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья –
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Итак, – хвала тебе, Чума,
Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье!
Бокалы пеним дружно мы
И девы-розы пьем дыханье, –
Быть может... полное Чумы!

Эти вставки радикально меняют всю картину, из не самой известной пьесы Джона Вилсона Пушкин рождает шедевр.

Однако во многих случаях произведение, написанное «в подражание», не имеет большой художественной ценности, свидетельствует о беспомощности, недостаточной одаренности автора. В конечном счете, как и всегда в творчестве, все решает талант.

Еще сложнее «развести» традицию и канон. **Канон – это принятые в данной культуре и неукоснительно соблюдаемые нормы.** Канон

накладывает довольно жесткие ограничения на свободу авторского самовыражения, являясь таким образом «обязывающей традицией». Архаичные формы культуры, например, многие жанры фольклора, были связаны с каноном настолько, что почти не оставляли места авторским «вольностям». В этом смысле говорить об «авторстве» фольклорных текстов можно лишь метафорически, в фольклоре действует «коллективный автор». Древнее сознание не проводило границы между «известным мне» и «рожденным мною» (проще говоря, между тем, что я знаю какой-то текст и тем, что я его создал), поэтому любой текст легко присваивался тем, кому он был знаком. Постепенно границы «своего и чужого» становились прочнее [11], и во многих культурах, например, в средневековой восточной поэзии или в русской иконописи, канон стал восприниматься как обязательное для автора «внешнее» условие. Но внутри канона уже проявлялось авторское видение мира. Именно поэтому, например, русская икона столь разнообразна при неукоснительном соблюдении православного канона.

В современной светской культуре канон не играет такой роли, хотя, естественно, любой художник испытывает некоторые ограничения, накладываемые сформировавшейся традицией. Однако эти ограничения уже не носят жесткого характера, а традиции культуры столь разнообразны, что предоставляют автору почти безграничные возможности.

Во-вторых, говоря о традиции, нужно помнить, что она проявляется на разных уровнях. Остановимся на этом чуть подробнее.

Традиция темы предполагает, что автор, определяя тематический спектр своего произведения, постоянно соотносит свое решение с теми, которые уже найдены культурой. Скажем, тема правды Христовой, утвержденной его страданиями и смертью, находит тысячи художественных решений, учитывающих друг друга и полемизирующих друг с другом. Достаточно вспомнить роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», чтобы почувствовать, что автор одновременно продолжает и нарушает (или развивает) сложившуюся традицию. Не случайно многие сторонники православного канона не принимают булгаковского романа, считая его «евангелием от сатаны».

Традиция образа (характера). Традиция образа или ее вариант, традиция характера, предполагает учет уже накопленных культурой решений относительно того или иного характера. Иногда она проявляется непосредственно, чаще всего в этом случае какой-то известный образ становится эмблематичным, оттеняет характер героя. Так, Н. С. Лесков, определяя свою героиню Катерину Львовну как «Леди Макбет Мценского уезда», сразу создает шекспировский фон, на котором героиня выглядит иначе: трагичнее и масштабнее.

В других случаях переключки видны на уровне психологии героев, их поступков, отношений. В свое время А. Д. Синявский, несколько огрубляя, так характеризовал отношения мужчины и женщины в классической русской литературе: «Женщина была в литературе пробным камнем для мужчины.

Через отношения с ней обнаруживал он свою слабость и, скомпрометированный ее силой и красотой, слезал с подмостков, на которых собирался разыграть что-то героическое, и уходил, согнувшись, в небытие с позорной кличкой ненужного, никчемного, лишнего человека»[12].

Синявский слишком прямолинеен, но структура отношений схвачена довольно точно. И нетрудно увидеть, что эту структуру предложил русской культуре А. С. Пушкин в «Евгении Онегине», другие авторы (И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой) так или иначе уже следовали пушкинской традиции.

Традиция жанра – одна из самых мощных в мировой культуре. Жанр представляет собой найденные и усвоенные литературой формы авторского самовыражения. Жанр фиксирует и особенности повествования, и – во многих случаях – тематику, и виды пафоса, и особенности конфликтов, и т. д. Поэтому выбранный жанр всегда является в какой-то степени обязывающим. Скажем, поэт, пишущий оду, поневоле оказывается в недрах тысячелетней традиции этого жанра. Хотя между одами М. В. Ломоносова и, например, «Одой революции» В. Маяковского огромное расстояние, многие общие черты, продиктованные традицией жанра, бросаются в глаза.

Национальная традиция связана с принятой в той или иной культуре системой ценностей: этических, эстетических, исторических и т. п. Как правило, художник впитывает мировую культуру через национальную, обратный путь практически невозможен. Русский писатель открыт мировому культурному опыту, но этот опыт преломляется через культурный опыт нации. Это хорошо отразил М. Ю. Лермонтов в юношеском стихотворении:

*Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он гонимый миром странник,
Но только с русской душой.*

Поэт декларирует свою открытость миру Байрона, свою близость гениальному английскому барду, но Байрон преломлен через «русскую душу». В результате мы имеем не одного из бесчисленных подражателей Байрона, а великого русского поэта, снискавшего мировую славу.

Вырастающий из недр национальной культуры поэт может стать поэтом мировым. Но, если представить себе некоего абстрактного «мирового поэта», он не сможет стать поэтом национальным. Популярное сейчас выражение «человек мира» не стоит абсолютизировать. Людьми мира не рождаются, а становятся.

Традиция художественных приемов объединяет лексические, синтаксические, ритмические, сюжетно-композиционные и т. д. приемы построения текста. Во многих случаях традиция приемов бросается в глаза, например, поэт, пишущий «лесенкой», сразу окажется в русле традиции Маяковского. В других случаях она менее узнаваема, однако любое произведение так или иначе использует уже найденные художественные

приемы. Как и любая традиция, традиция приемов обогащается за счет новых находок, становясь все более сложной и многоплановой.

Стилевая традиция в каком-то смысле синтезирует все изложенные выше возможности. Стиль как раз и складывается из образно-тематического, жанрового и т. д. единства. Здесь можно говорить об авторских традициях (например, о пушкинской или некрасовской) или о традиции определенных направлений или даже эпох (например, о традициях античности в культуре классицизма, о романтической традиции в современной поэзии и т. д.).

Крупный художник, как правило, синтезирует в себе огромный пласт самых разноречивых традиций, создавая в результате гармоничный и неповторимый авторский мир. Стоит заметить, что подлинное новаторство связано именно с созданием оригинального мира. Именно поэтому писателю нужны новые средства выражения. Формальная «узнаваемость приема» – это еще не новаторство. Например, легко после каждого стихотворения ставить какую-нибудь глупую запоминающуюся фразу, например, «вот почему у луны уши отвалились», это сделает стихи узнаваемыми, будет «приметой» автора, но к новаторству все это отношения не имеет.

[1] См.: Шахов А. А. Гете и его время. СПб., 1891.

[2] См.: Кузьменко Ю.Б. Советская литература: вчера, сегодня, завтра. М., 1984.

[3] Ястребова Н.А. Формирование эстетического идеала и искусство. М., 1976.

[4] Подробнее см., напр.: Бурдьё П. За рационалистический историзм // <http://sociologos.net/bourdieu-za-razionalisticheskii-istorizm> Правда, стоит предостеречь, что адресатом статьи Бурдьё является профессиональный культуролог, студенту разобраться в тезисах Бурдьё будет нелегко.

[5] Именно так стоит понимать известный тезис Бурдьё: «Только погружаясь в самую глубину истории, мы можем освободиться от нее». См.: Бурдьё П. Там же.

[6] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990, С. 533.

[7] Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, С. 531.

[8] Там же, С. 532.

[9] См.: Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998; Мусатов В. В. Художественные традиции в современной поэзии. Иваново, 1980.

[10] Подробнее об особенностях перевода см.: A Feast in the city of the plague; translated by Alexander Werth // Slavonic review. Vol. 6, No. 16, Jun., 1927.

[11] Это был процесс длительный и постепенный. Даже в эпоху Ренессанса он еще не был завершен. Подробнее см., напр.: Грифцов Б. А. Психология писателя. М., 1988. С. 38–53 и др.

[12] Синявский А. (Абрам Терц) Что такое социалистический реализм // <http://antology.igrunov.ru/authors/synjavsky/1059651903.html>

Роды и жанры литературы

Общее понятие о литературных родах

Роды и жанры литературы – один из мощнейших факторов, обеспечивающий единство и преемственность литературного процесса. Можно сказать, что это некоторые **выработанные столетиями «условия обитания» слова в литературе**. Они затрагивают и особенности повествования, и позицию автора, и сюжетику, и отношения с адресатом (особенно лирические жанры, например, послание или эпиграмма), и т. д., и т. п.

«Род литературный, – пишет Н. Д. Тмарченко, – категория, введенная, с одной стороны, для обозначения группы жанров, обладающих сходными и при этом доминирующими структурными признаками; с другой – для дифференциации важнейших, постоянно воспроизводимых вариантов структуры литературного произведения»[1].

Попытки классифицировать литературу по родам предпринимались уже в античности, например, Платоном. За основу принималась организация повествования: от «Я» автора (это отчасти соотносится с современной лирикой); от героев (драма); смешанным способом (современными глазами – эпос). Несколько с другими акцентами, но также от повествования пытался решить проблему родов Аристотель. По его мнению, повествовать можно о чем-то отдельном от себя (эпос), непосредственно от себя (лирика) или дать право повествования героям (драма).

Современная наука эти теории учитывает, но хорошо сознает их ограниченность[2]. Даже по отношению к античной литературе такая методология было недостаточно гибкой, а последующее развитие литературы и вовсе ставит ее под сомнение. Так, В. В. Кожинов справедливо замечал, что знаменитую «Божественную комедию» Данте по этой классификации пришлось бы назвать лирикой (она написана от Я), но это, несомненно, эпическое произведение.[3]

Поэтому форма повествования не может считаться единственно надежным критерием родового членения. И уж совсем недопустимо использовать в качестве такого критерия оппозицию «стихи – проза». Среди специалистов такой критерий и не используется, а вот студенты такую ошибку допускают постоянно! Поэтому сразу запомним: **оппозиция «эпос – лирика» и оппозиция «стихи – проза» – это совершенно разные вещи**. Может быть эпическое произведение, написанное стихами (например, «Илиада»), и может быть лирическое, написанное прозой (скажем, любовное письмо). Другое дело, что в *современной* литературе лирика, действительно, чаще всего ассоциируется со стихами, а эпические жанры – с прозой. Но, во-первых, это касается только современной литературы, а не всей ее многовековой истории, а во-вторых, даже сегодня этот критерий работает

крайне ненадежно. Критерии различения лирики, эпоса и драмы надо искать в других сферах.

В XIX веке классическую схему членения литературы на роды предложил Г. Гегель. Несколько упрощая гегелевскую терминологию, можно сказать, что в основе **эпоса** лежит **объективность**, то есть интерес к миру самому по себе, к внешним по отношению к автору **событиям**. В основе **лирики** – интерес к внутреннему миру индивида (прежде всего автора), то есть **субъективность**. Драму же Гегель считал синтезом лирики и эпоса, здесь есть и объективное раскрытие, и интерес к внутреннему миру индивида. Чаще всего в основе драмы лежит **конфликт** – столкновение индивидуальных стремлений. Но сам этот конфликт раскрывается как событие. Проясняя этот тезис, можно сказать, что, например, у Грибоедова в «Горе от ума» объективно показан конфликт индивидов (Чацкого и представителей фамусовского общества).

Такова логика Гегеля, сильно повлиявшая на развитие теоретической мысли. Впрочем, сразу заметим, что в отношении драмы идеи Гегеля вызывают много вопросов. Пока не станем вдаваться в подробности, об этом еще пойдет речь, когда будем говорить о драме.

Теория Гегеля надолго определила взгляд на родовое членение литературы. К условиям русской литературы она была адаптирована В. Г. Белинским в статье «Разделение поэзии на роды и виды», где философско-эстетические принципы Гегеля были переформулированы в более привычную для литературоведа и критика терминологию. В русском литературоведении XIX века и в советской науке именно гегелевский подход (в интерпретации Белинского) был, безусловно, доминирующим.

В зарубежном литературоведении XX века ситуация была иная. Гегелевская схема неоднократно ставилась под сомнение, выдвигались иные (часто формальные) критерии классификации. Таковы, например, теории формализма и раннего структурализма. Так, лирика соотносилась с местоимением первого лица (модель Я-мира), драма – с местоимением второго лица (модель Вы-мира), эпос – с местоимением третьего лица (модель Они-мира). Предпринимались попытки связать роды с категорией времени (эпос – лирика – драма как выражения прошлого, настоящего и будущего). Кроме того, теория родов рассматривалась в связи с общей теорией коммуникации (общения), тогда решающее значение имел участник коммуникативного акта: автор – персонаж – аудитория (схема американского литературоведа Н. Фрая). Разные соотношения участников этой схемы классифицируют роды литературы. Скажем, схема произносимой для аудитории лирики будет автор (+), персонаж (–), аудитория (–). Коммуникация строится только на авторе (чтеце). Читаемая в книге лирика – это уже другое, там активную коммуникативную роль играет аудитория (читатель).

Этих схем очень много, некоторые из них интересны, некоторые прямолинейны. В результате четкость критериев была размыта. Попыткой преодолеть эту размытость явились теории крупных западноевропейских

литературоведов, пытавшихся внести какой-то порядок в терминологический хаос.

В частности, известные филологи Цв. Тодоров и Э. Лэммерт предложили (независимо друг от друга) развести исторический и типологический подходы к жанрово-родовому членению литературы. Обилие конкретных форм мешает, по их мнению, разглядеть типологические структурные основания для родового членения, их «всегдашние возможности» (Лэммерт). Различение «исторических» и «теоретических» (Тодоров) родов и жанров позволит, по мнению авторов, избежать постоянного сопротивления реальной литературы, которая часто ускользает от «чистых» родовых и жанровых образцов.

Однако не очень понятно, что обретет литературоведение, создав такие теоретические абстракции. Можно разработать, например, понятие «теоретический человек» и искать его проявления в живых людях. Но ведь если люди в эту схему не вписываются, то виновата, скорее, схема, а не люди.

Более тонкую и перспективную теорию литературных родов предложил в середине XX века знаменитый швейцарский филолог и философ Эмиль Штайгер. Штайгер предложил отказаться от традиционного понимания родов литературы, заменив классическое понятие рода «родовым началом» (эпическим, лирическим и драматическим). Принципиальная разница в том, что «родовое начало» принадлежит не произведению, а человеку, это, по словам Штайгера, «литературоведческие названия для возможностей человеческого существования». Поэтому в любом произведении могут быть все три начала, любая попытка отнести то или иное произведение к лирике, эпосу или драме всегда обречена на неточности. Задача литературоведа не в том, чтобы классифицировать литературу по родам, а в том, чтобы анализировать соотношения этих трех начал в конкретном тексте.

Штайгер тонко и интересно анализирует лингво-психологические особенности лирического, эпического и драматического начал в человеке. Лирическое начало соотносится с разорванностью, эмоциональностью, беспричинностью, психологической актуализацией прошлого как настоящего и т. д. Эпическое – с идеей показа мира, его представления, констатирования, с интересом к ушедшему. Драматическое начало – это, по Штайгеру, выражение «напряженности» воли или мысли, поэтому оно есть «сейчас в своем напряжении и неравенстве себе» (конфликте). Драма разворачивается из настоящего в будущее.

Теория Штайгера представляет собой хороший инструмент для анализа текстов, но в качестве теоретической установки едва ли может быть принята. Она хороша для промежуточных форм, она позволяет увидеть и прокомментировать межродовые взаимодействия в конкретном тексте (например, присутствие эпической установки в лирическом стихотворении), однако эта теория игнорирует очевидности: например, то, что стихи Цветаевой с родовой точки зрения принципиально отличны от романов Толстого. И дело здесь не в большем присутствии лирического начала, не в

«основном тоне» (в терминологии Штайгера), а просто в том, что это другая система. Совершенно прав был В. В. Кожин, когда, разбирая концепцию Штайгера, замечал, что филологическая проблема у Штайгера подменяется психологической[4]. Конечно, все мы сколько-то лирики, сколько-то эпики, сколько-то драматурги. Собственно говоря, других возможностей сказать что-то о себе и мире у нас нет. Но литературные произведения не являются «иллюстрациями» наших лингво-психологических возможностей, это особый мир, учитывающий множество элементов, которые к психологии прямого отношения вообще не имеют. Не говоря уже о том, что теория Штайгера может внести еще большую путаницу в и без того запутанную систему жанров.

Сказанное, разумеется, не означает, что энергичные теоретические поиски по проблеме литературных родов – это сплошной путь «проб и ошибок». Это лишь показатель реальной сложности проблемы. Современная теория учитывает достижения самых разных авторов и школ и имеет все основания гордиться ими.

Теперь наша задача – обобщить находки разных ученых, свести к какому-то минимальному единству то, что в принципе сводимо вместе.

Проблема жанра

Обычно в учебной литературе **жанр** определяют как группу литературных произведений, объединенных общими формальными и содержательными признаками. Чаще всего жанры формируются внутри литературного рода, являясь вариантом реального воплощения потенциальных родовых особенностей и возможностей. Поэтому возможны лирические жанры, эпические и драматические жанры. Однако возможны и **синтетические, промежуточные жанры**, в которых зафиксировано присутствие двух или даже всех трех родов. Больше всего таких образований между лирикой и эпосом, что позволяет некоторым теоретикам (Л. И. Тимофееву и др.) говорить о четвертом роде литературы – **лиро-эпическом**[5]. На наш взгляд, признание четвертого, пятого и т. д. родов литературы мало что дает для понимания литературного процесса, а вот путаницу вносит изрядную. Мировое литературоведение привыкло мыслить роды в «троичной категории», относя все спорные случаи в разряд промежуточных жанров. Все прекрасно понимают, что, скажем, **поэма нового времени** («Мцыри» Лермонтова), **баллада** (давно известный жанр, своеобразный лирический рассказ, вспомним баллады Жуковского), **роман в стихах** («Евгений Онегин»), **стихотворения в прозе** (вспомним Тургенева), **лирическая проза** (скажем, проза Цветаевой) – это жанры, синтезирующие возможности лирики и эпоса. Вычленение их в отдельный род литературы в этом понимании ничего не прибавит и не убавит, просто возникнет лишняя терминологическая путаница. Тем более, что сразу возникнет искушение добавлять и еще роды: промежуточных жанров много и между лирикой и

драмой, а то и всеми тремя родами. Большого смысла в таком дроблении, кажется, нет.

Ю. Б. Борев идет еще дальше, в принципе ставя под сомнение трехчастное родовое деление[6], точнее, включая его в более разветвленную систему эстетических категорий, в которой привычная оппозиция «лирика-эпос-драма» теряет методологическое значение. Ясно, что если за основу взять, например, категорию трагического, то, скажем, жанр трагедии окажется ближе к музыкальному реквиему, чем к литературной комедии. В общей теории искусств это, наверное, оправданно, но изнутри литературы приняты другие системы координат. Как ни крути, но Шекспир все-таки и в комедиях, и в трагедиях считал себя **драматургом**, а не художником или музыкантом[7].

Словом, повторимся, обычно под жанром понимают группы произведений внутри рода и между родами, схожих формально и содержательно. В таком понимании есть своя неточность, дело в том, что жанр – это не произведение, это **принцип создания произведения**. Например, если писатель решил написать роман, то произведения еще нет, а жанр уже есть. Собственно, именно поэтому Цв. Тодоров и предложил разделять «исторические» и «теоретические» жанры, о чем уже шла речь выше. Другое дело, что в реальности исходная жанровая установка всегда сколько-нибудь деформируется «живым» текстом. Например, «Евгений Онегин» серьезно расшатал границы традиционного жанра романа. Точно так же поздние оды Г. Р. Державина радикально меняли жанровый канон оды, не говоря уже о «похабных» эротических одах И. Баркова (XVIII век), прославлявших (вполне «одически») эротические наслаждения с использованием нецензурной лексики.

Поэтому **жанр** – это не произведение и не теоретическая схема, это некоторая принятая в данной культуре «**установка творчества**», иногда более жесткая, иногда размытая. Жесткие жанры, как пишет Д. С. Лихачев[8], оказываются более «ломкими», поэтому они редко переживают свое время (например, обрядовые песни фольклора). Напротив, более гибкие жанры имеют тенденцию к постоянному изменению, они способны приспособливаться к новым условиям, поэтому постоянно или периодически (время от времени) проявляют себя в культуре. Таковы, например, многие жанры лирики или роман – то почти исчезавшие, то вновь воскресавшие в литературе.

Эпос и его жанры. Важнейшие признаки эпоса

Итак, после краткого обзора различных теорий, посвященных литературным родам, нам осталось только подвести некоторые итоги. Отличительными **родообразующими признаками** эпоса можно считать следующие:

1. Интерес в первую очередь к миру, к событиям. А следовательно, эпос сюжетен, ведь сюжет – это и есть цепь событий.

2. Наличие так называемой «эпической дистанции». Этот термин означает, что описываемые события отдалены от автора и во времени, и эмоционально. Эпос тяготеет к описанию прошлого и к относительной беспристрастности, «незаинтересованности» автора. Прямые проявления авторской позиции (вторжение авторского голоса в повествование) – это лирические фрагменты, «чистый» эпос этого избегает.

Эпическая дистанция по мере развития литературы имеет тенденцию к сокращению. Гомер писал о далеких эпохах, современный писатель может написать роман о событиях прошлой недели. Но к условному моменту написания событийный ряд должен быть завершен. Даже если писатель-фантаст пишет о событиях следующего тысячелетия, он должен оказаться в том времени, по отношению к которому эти события уже завершены. Даже грамматически эпическое повествование оформлено, в основном, глаголами прошедшего времени. Попробуйте представить роман, где все глаголы стоят в настоящем или будущем времени, и вы поймете, о чем идет речь. Прошедшее время глаголов – это грамматический коррелят эпической дистанции.

Эмоциональная дистанция также сокращается, достаточно сравнить, например, «чистый рассказ» в русских былинах с эмоциональным напряжением романов Достоевского. Однако центр тяжести все равно будет на событиях, а не на рефлексии этих событий. Другими словами, эпос строится не на переживании, а на рассказывании.

3. Эпос стремится показать мир завершенным или, как порой говорят, «познанным». Автор уже «отстранился» от объекта повествования, во всяком случае (в современности) он стремится создать иллюзию такого отстранения. В идеале эпические герои изначально понятны автору, хотя в реальности современная литература устроена сложнее. Но это как раз и означает сплетение разных начал, о котором говорил Э. Штайгер. Другое дело, что иные вкрапления не мешают, например, признать роман эпическим жанром.

4. Эпический темп повествования, как правило, нетороплив, размерен. Эпос склонен к обстоятельности, к развернутости. Это хорошо чувствуют режиссеры, если пытаются поставить на сцене какой-либо известный роман, например, «Анну Каренину». Для этого нужно «перевести» эпическое повествование в драматическое, и тогда разница темпов бросится в глаза. «Буквальное» следование тексту романа приведет к тому, что постановка покажется медленной, неоправданно затянутой. Приходится многим жертвовать, многое выпускать. Это объясняется тем, что темп драматического повествования гораздо быстрее, поэтому то, что хорошо в романе, на сцене будет смотреться плохо.

Классификация эпических жанров

Эпические жанры обычно рассматривают исторически, выделяя фольклорные жанры эпоса, жанры древней литературы и современные жанры.

Жанры древней литературы. Классификация осложнена тем, что порой трудно разделить фольклорные и литературные жанры, да и вообще по отношению к древней литературе не всегда просто отличить художественную словесность от других форм существования текстов (например, жанр летописи, поучения, многие тексты, связанные с религиозной практикой и т. д.). Поэтому классификация всегда будет условной. В то же время некоторые эпические жанры сомнения не вызывают. Это **эпическая поэма**, которая могла быть и фольклорной, и авторской (русская былина, «Илиада» Гомера и «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели), это **сказки, легенды, древние нестихотворные басни, притчи, хождения** (скажем, «Хождение за три моря» А. Никитина), древние **повести, сказания** и т. д. Античная культура знала жанр **романа**, позднее полузабытый, но сегодня едва ли не самый популярный; в средневековой Европе популярна была **новелла** – короткий, как правило, занимательный рассказ.

Мы перечислили лишь некоторые жанры, на самом деле жанровая структура древнего эпоса была гораздо более сложной и разветвленной.

Жанры современного эпоса. Говоря «современный эпос», обычно имеют в виду литературу нового времени, начиная с XVIII века. Это тоже условное понятие, поскольку эпические жанры постоянно развиваются, появляются новые, другие отходят на второй план. Поэтому сейчас речь пойдет о реально существующих сегодня жанрах, получивших развитие в период XVIII–XXI веков. Здесь удобнее всего выстраивать классификацию в зависимости от объема произведения.

Крупные жанры эпоса

Роман-эпопея. Наиболее крупный эпический жанр, охватывающий большой исторический период, включающий множество пересекающихся сюжетных линий, как правило, очень большой по объему. Классическими романами-эпопеями в русской культуре являются, например «Война и мир» Л. Н. Толстого или «Тихий Дон» М. А. Шолохова.

Роман – один из самых популярных эпических жанров современности. Исторически роман складывался из циклов новелл, однако современный роман – совершенно особый жанр[9]. Этот жанр предполагает достаточно объемное (как правило, в сотни страниц) произведение со многими героями и несколькими сюжетными линиями. Впрочем, последнее условие в современной литературе выполняется далеко не всегда, например, в детективном романе часто наблюдается только одна линия. Роман допускает огромное число жанровых модификаций: социальный роман, семейный роман, женский роман, детективный роман, научно-фантастический роман, роман-фэнтези и т. д. Вообще для современности характерны жанровые

пересечения. Скажем, есть роман как жанр со своими признаками, есть *фантастика как жанр литературы* со своими признаками. Их пересечение и дает нам фантастический роман.

Средним жанром обычно называют **повесть**. Жанр повести известен в России давно, однако древняя повесть предполагала лишь указание на повествование, без определения объема и характера этого повествования. В современном значении жанр повести проявил себя только в XIX веке как нечто среднее между рассказом и романом. Повесть, как правило, избегает множества сюжетных линий, сосредотачиваясь на одном событии или одной судьбе. Жанр повести чрезвычайно популярен, повести писали и Гоголь, и Тургенев, и Достоевский, и Толстой, и многие другие авторы вплоть до сегодняшнего дня (В. Распутин, и В. Астафьев и др.).

Малые жанры эпоса

Рассказ – один из молодых эпических жанров. Современному читателю может показаться, что рассказ в русской литературе существовал чуть ли не испокон веков, но это иллюзия, объясняемая популярностью жанра. На самом деле рассказ начал складываться только в 20-е годы XIX века, хотя истоки его, конечно, можно найти и в более ранние периоды [10]. Своим происхождением рассказ обязан эпохе реализма, но сегодня связь жанра рассказа с реалистическим направлением обязательной не является. Рассказ понимается как небольшое эпическое произведение, как правило, в центре рассказа какой-то эпизод из жизни героя. Для классического русского рассказа характерен интерес к психологии, к внутреннему миру героя.

Новелла – исторически гораздо старше рассказа, новелла сформировалась во французской и итальянской литературах уже в XIII веке. Поначалу новелла воспринималась как короткая занимательная история, своеобразный жизненный анекдот. Этот «привкус анекдота» остается и в современной новелле, что отличает ее от классического рассказа. Впрочем, отличить современную новеллу от рассказа часто практически невозможно. Многими исследователями основанием для отличия признается психологизм (в рассказе он есть, в новелле нет), но в реальности это критерий ненадежный: возможны психологические новеллы (например, у С. Цвейга) и рассказы со слабым психологизмом (например, юмористические рассказы). Поэтому сегодня новелла и рассказ практически синонимичны, речь идет, скорее, о национальных традициях употребления терминов. В Италии или во Франции привычнее «новелла», в Англии и особенно в США прижилось название «shortstories» (короткие истории), в России – рассказ. Хотя исторически рассказ и новелла – это разные жанры, средневековая новелла на психологический рассказ совсем не похожа.

Очерк – исторически ровесник рассказа. Поначалу (приблизительно в 40-е годы XIX века) рассказы и очерки воспринимались синонимически. Затем началось медленное дистанцирование, сегодня очерк воспринимается как жанр документальной литературы, основанный на реальных фактах, в то

время как рассказ предполагает вымышленные события и вымышленных героев. В реальности, правда, между очерком и рассказом много промежуточных форм.

Литературная сказка – весьма популярный жанр, характерной особенностью которого является стилизация сказочного повествования. В то же время современная литературная сказка на фольклорную сказку похожа мало, она гораздо теснее связана с общелитературными тенденциями. Так, сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина коррелируют с радикально-демократическим крылом русской литературы XIX века; в сказке А. Н. Толстого «Буратино» узнаются не только социальные эмоции послереволюционной России, но и пародийные выпады в адрес декадентства и т. д.

Современный эпос очень разнообразен в жанровых проявлениях, и перечислять все возможные варианты не имеет смысла. Из наиболее распространенных можно отметить **фельетоны, анекдоты, притчи**, бытовые зарисовки и т. д. К эпическому роду часто и не без оснований относят популярный ныне жанр **эссе**[11], хотя, на наш взгляд, эссе – синтетический жанр, и рассматривать его в русле эпоса рискованно. Однако в пределах нашего пособия полемика представляется излишней.

Лирика и проблема лирических жанров

Общеродовыми свойствами лирики являются **субъективность** (то есть интерес не к внешнему по отношению к человеку миру, а к его внутреннему миру, в современности – прежде всего к авторскому миру). Для лирики характерна повышенная **эмоциональность, психологическая заинтересованность** изображающего в изображаемом. Сюжет как выстроенная цепь событий лирику интересует мало, лирическое сознание стремится отразить не сами события, а отношение к ним. Более того, сам событийный ряд в лирике часто становится лишь **знаком состояния героя**. Именно поэтому в лирике уместны событийные ряды, которые в эпосе покажутся нелепыми. В одном из самых пронзительных стихотворений поэта-эмигранта А. Галича мы читаем:

*Когда я вернусь, засвистят в феврале соловьи
Тот старый мотив, тот давнишний, забытый, запетый,
И я упаду, побежденный своею победой,
И ткнусь головою, как в пристань, в колени твои,
Когда я вернусь... А когда я вернусь?*

«Засвистевшие в феврале соловьи» в лирике совершенно естественны, они выражают настроение, а не фиксируют события. Но в эпическом произведении такой ряд невозможен: «Я приехал в феврале, пошел в лес, а там соловьи поют». Этот парадокс объясняется тем, что эпос традицией

жанра отсылает нас к миру, а лирика – к настроению, к эмоциональному состоянию.

В лирике совсем иное соотношение времен. Если эпос тяготеет к прошедшему времени, сохраняя эпическую дистанцию, то **лирика**, напротив, эту дистанцию **стремится уничтожить, растворить все в настоящем**. Именно поэтому у читателя часто возникает иллюзия одновременности текста и события. Скажем, когда у Пушкина мы читаем:

*Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит;
Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит,*

то возникает иллюзия, что автор просто смотрит в окно своего дома и констатирует увиденное. Не говоря уже о том, что стихотворение наполнено чувством радостной нежности к просыпающейся подруге. В реальности же это стихотворение Пушкин писал в течение целого дня (3 ноября 1829 года) в Тверской губернии, в имении П. И. Вульфа, у которого поэт гостил. Никакой женщины в этот момент рядом с ним тоже не было. Как видим, никаких прямых биографических корреляций нет. Стихотворение синтезирует целый комплекс воспоминаний, чувств, надежд на будущее, возможно, усиленных реальной красотой природы – и все это переживается как некое условное настоящее.

Возможно, хотя и реже встречается, и обратное соотношение, когда **настоящее время** оформляется как прошлое. Тогда внутри лирического произведения как бы сталкиваются две тенденции: эпическая дистанцированность и лирическая заинтересованность. У большого поэта это столкновение приводит к эстетическому резонансу, эмоция не уничтожается, а усиливается. На этом эффекте построено, например, знаменитое пушкинское «Я вас любил...»:

*Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.*

Ни о каком «угасшем» чувстве здесь и речи нет. Стихотворение пронзительное, живое. И столкновение времен эту пронзительность только усиливает.

Проблема лирических жанров

Сложность классификации лирических жанров связана с тем, что в лирике очень часто решающими оказываются не общеродовые, а вторичные признаки: объем, адресат, событие, форма и т. д. Поскольку оснований очень много, строгая классификация вообще невозможна. По характеру эмоции (часто не совсем точно говорят «по характеру пафоса») можно выделить **оду** (торжественное, чаще всего утверждающее что-то или восхваляющее кого-то стихотворение), **элегию** (грустное лирическое размышление чаще всего о быстротечности бытия, о том, что все уходит) и **сатиру** (гневное, язвительное обличение чего-то или кого-то). Исторически ода, элегия и сатира были довольно жесткими жанрами, требовавшими соблюдения формальных условий (метра, строфы и т. д.), сегодня в чистом виде эти жанры встречаются редко, однако традиции жанров сохранились, и совершенно корректно говорить об элегических, сатирических или одических стихотворениях какого-то поэта. Исторически ода и сатира были характерны для классицизма (имеется в виду новое время, как жанры они были известны уже в античности), элегия «расцвела» в эпоху романтизма. Элегическая традиция размышлений о краткости жизни, восходящая к «Элегии на сельском кладбище» Томаса Грэя, породила множество шедевров. С этим жанром связаны гениальные стихи П. Б. Шелли, А. С. Пушкина и других корифеев мировой поэзии.

За пределами оды, сатиры и элегии четкие основания для классификации теряются. Можно, конечно, как-то находить эти основания, однако, на наш взгляд, это мало что даст для понимания лирики. Проще просто перечислить некоторые характерные жанры, распространенные в русской лирике.

Эпитафия – короткое лирическое стихотворение, написанное на смерть кого-то. Часто эпитафия становилась надгробной надписью. В XIX веке культура эпитафии была очень высокой, признанные поэты включали эпитафии в собрания своих стихов. Такова, например, знаменитая однострочная эпитафия Н. М. Карамзина, написанная на смерть маленькой девочки – признанный шедевр русской литературы:

Покойся, милый прах, до радостного утра!

Мадригал – короткое дружеское комплиментарное послание. Часто мадригалы писались хозяевам дома, в который приходили гости, записывались в семейные альбомы. Здесь могли быть и забавные казусы. Так, в начале XIX века «модными» мадригалами были вариации на тему стихотворения придворного поэта Екатерины II Василия Петрова. Вариации были разные, но суть была одна. Мадригалы посвящались женщине, и логика их была такова:

Три Грации досель считались в мире,

Но как родились вы, то стало их четыре.

М. Ю. Лермонтов, порой очень «злой в слове», этот стандарт спародировал, сделав из мадригала **эпиграмму** – короткое, язвительное стихотворение:

*Три грации считались в древнем мире,
Родились вы... все три, а не четыре! [12]*

Эпиталама – свадебный гимн. Эпиталамы писались и пишутся молодоженам, чаще всего большой художественной ценности они не имеют, но жанр весьма популярный. Вот, например, известная эпиталама (точнее, ее начало), написанная А. Фетом на свадьбу Л. Н. Толстого:

*Кометой огненно-эфирной
В пучине солнечных семей,
Минутный гость и гость всемирный,
Ты долго странствовал ничей.*

Послание – традиционный, хорошо освоенный русской лирикой жанр. Послание – это стихотворение, написанное в форме письма, но предполагающее открытое прочтение. Общеизвестно послание А. С. Пушкина «В Сибирь», послание М. Ю. Лермонтова «Валерик» и т. д.

Сонет – один из наиболее известных литературных жанров. Это так называемый «строгий жанр», требующий безусловного соблюдения формы, во всяком случае, четырнадцати строк (допускалась пятнадцатая, чаще всего неполная). Сонету отдавали должное едва ли не все гениальные поэты классического периода. Пушкин не случайно писал:

*Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал;
Игру его любил творец Макбета;
Им скорбну мысль Камюэнс облакал.*

Стихотворение Пушкина является переложением «на славянский лад» известного сонета В. Вордсворта «Scornnot the sonnet, critic!» (Не презирай сонета, критик!). Однако «классический» для западноевропейского сонета ряд имен (Данте, Петрарка, Шекспир, Камюэнс, Спенсер, Мильтон), упомянутый Вордсвортом, Пушкин видоизменяет, подчеркивая значимость сонета и для славянской культуры. Вместо Мильтона и Спенсера у Пушкина появляются Мицкевич и Дельвиг.

И в поэзии XX века сонет сохраняет популярность. Строгость формы и напряжение чувства, характерные для сонета, позволяют поэтам всякий раз по-новому раскрывать возможности этого жанра. Вот, например, один из

самых известных сонетов XX века – сонет великого испанского поэта Федерико Гарсиа Лорки:

*Я боюсь потерять это светлое чудо,
что в глазах твоих влажных застыло в молчанье,
я боюсь этой ночи, в которой не буду
прикасаться лицом к твоей розе дыханья.*

*Я боюсь, что ветвей моих мертвая гряда
устилать этот берег таинственный станет;
я носить не хочу за собою повсюду
те плоды, где укроются черви страданья.*

*Если клад мой заветный взяла ты с собою,
если ты моя боль, что пощады не просит,
если даже совсем ничего я не стою, –*

*пусть последний мой колос утрата не скосит
и пусть будет поток твой усыпан листвою,
что роняет моя уходящая осень.
Стоит ящерок и плачет.*

Здесь мы видим совершенно другую образную ткань, другую энергетику. Даже допускаемая жанром пятнадцатая усеченная строка совершенно необычна, гениально непредсказуема. Но это все равно сонет.

Из других распространенных в русской лирике жанров можно отметить **песню** (именно как жанр литературы, а не музыкальный жанр), **романс** (опять-таки в литературном, а не в музыкальном смысле, к этому жанру тяготеют многие стихи С. Надсона, Н. Рубцова и др.). В целом же границы лирических жанров подвижны, возможны и авторские жанры, например, «поэзы» И. Северянина или более определенные в жанровом отношении «гарики» (ироничные четверостишия) Игоря Губермана (гарик – нарицательное название жанра, одновременно отсылающее к «домашнему» имени автора):

*Ушиб растает. Кровь подсохнет.
Остудит рану жгучий йод.
Обида схлынет. Боль заглохнет.
А там, глядишь, и жизнь пройдет!*

Таким образом, говорить о строгой классификации лирических жанров в современной ситуации бессмысленно. Есть более востребованные, более определенные и менее известные и не слишком определенные жанры. Не случайно современные поэты часто говорят, что пишут *стихи* – термин в жанровом отношении совершенно неопределенный. В классическую эпоху

такое определение было бы странным, авторы мыслили жанрово и, соответственно, писали сонеты, элегии, оды и т. д. Сегодня о жанровой строгости в лирике говорить не приходится.

Драма и ее жанры

Если оппозиция лирики и эпоса достаточно очевидна, их родообразующие признаки выявляются более или менее четко, то с драмой такой четкости нет. Попытаться поставить драму в ясную оппозицию лирике и эпосу по тем же основаниям, как это пытались сделать Г. Гегель, а вслед за ним еще радикальнее В. Г. Белинский – значит деформировать реальную картину. В принципах подхода к действительности драма гораздо ближе к эпосу, чем к лирике, это заметно даже непрофессионалу. Теоретики давно обратили на это внимание, а наиболее известный специалист по теории драмы, В. Е. Хализев, не устает это подчеркивать[13].

Основание «субъективность/объективность», имеющая решающее значение для различения лирики и эпоса, по отношению к драме работает ненадежно. Какие бы «привкусы» субъекта ни ощущались в драме, она в этом смысле гораздо больше похожа на эпос, чем на лирику.

Точно так же зыбким оказывается и критерий времени. Попытки увидеть в драме психологический код будущего, сколь бы виртуозно они ни обосновывались, все равно вызывают сомнения. Время в драме течет иначе, чем где бы то ни было еще, оно гораздо концентрированнее, число событий на единицу времени в драме значительно выше, чем в эпосе, но это другое основание для деления, чем «прошлое – настоящее – будущее».

Конфликт индивидов тоже не всегда будет надежным критерием. В драме, действительно, чрезвычайно важен конфликт, как справедливо заметил Гегель, но неверно понимать этот конфликт как обязательное столкновение разнонаправленных индивидуальных стремлений. Драматический конфликт может иметь и более глобальный смысл – как состояние мира. Тогда источник напряжения не в характерах героев, а в несовершенстве или трагическом противоречии всего миропорядка[14]. Достаточно сравнить, например, принцип построения конфликта у Грибоедова с чеховским конфликтом, чтобы понять эту разницу. У Грибоедова конфликт персонафицирован (Чацкий – Фамусов), у Чехова нет. Герои, например, «Вишневого сада» могут симпатизировать друг другу, но все вместе они обречены быть участниками глобального исторического конфликта. А если конфликт не обязательно есть «конфликт индивидуальных волей», значит, и рассматривать драму как синтез лирики и эпоса нет смысла. Другое дело, что для понимания драмы принципиально важно понять **источник и характер конфликта**, какова бы ни была его природа.

Имея множество сходных с эпосом черт, драма противостоит ему в способе организации повествования, в принципах раскрытия характера. Эпос нацелен на сообщение, драма – **на показ, на прямое изображение**. Эпос может включать диалоги и акцентировать речевое поведение героя, но это

лишь один из способов создания характера. **В драме речевое поведение оказывается доминирующим, а порой и единственным способом раскрытия характера.** Роль «сказанного героем» слова предельно вырастает, собственно говоря, **драматический герой живет в сказанном слове.** Эта смена акцентов радикально меняет всю структуру произведения, речь героя в драме строится иначе, чем в эпосе. Она плотнее, отточеннее, она более акцентирована. Если, например, мы захотим сделать драматическую постановку какого-либо романа, где много диалогов, мы вынуждены будем провести «ревизию» текста романа, убирая многие фрагменты, делая речь героев более плотной, более нацеленной. Прямое перенесение эпического слова на сцену убьет драматическое напряжение.

Кроме того, драма тесно связана с театром как видом искусства, она всегда в каком-то смысле **зрелище.** Это обстоятельство не только жестко регламентирует размер драматического произведения (ориентированного, как правило, на два-три часа постановки), но и приводит к некоторым характерным особенностям построения сюжета: повышенной плотности действия, обилию «неслучайных случайностей» (например, герой «случайно» подслушал какой-то разговор, которого он ни в коем случае не должен бы был слышать) и т. д. Ориентированная на театр, драма не боится сюжетных нестыковок, недопустимых в эпосе. Леди Макбет у Шекспира в одной сцене вспоминает, как кормила своего ребенка, в другой говорится, что «Макбет бездетен». Ошибка Шекспира практически исключена, исследователь Шекспира Г. Брандес справедливо замечает, что при множестве репетиций и постановок Шекспир, даже если бы изначально ошибся, не мог этого не заметить [15]. Логичнее признать то, на что обратил внимание еще И. Гете: Шекспир пользовался «двойным фактом» для усиления впечатления в каждой сцене, логично считая, что через несколько эпизодов прошлый факт уже забудется. Таким образом, он писал драму не на читателя, а на зрителя. Подобным же образом трактовали этот эпизод Л. С. Выготский (со стороны психологии воздействия), Ю. Н. Тынянов (со стороны структуры драматического образа) и др.

Сейчас важно отметить, что, как бы ни трактовать этот эпизод, подобное возможно в драме, а вот в эпосе подобные нестыковки сразу будут восприниматься просто как ошибки. Например, забавная ошибка Л. Н. Толстого в «Войне и мире», когда кулон, подаренный Андрею Болконскому, сначала был на золотой цепочке, а потом оказался на серебряной, никакого эстетического смысла не имеет: это просто неточность автора.

Итак, подведем некоторые итоги и попытаемся сформулировать общеродовые свойства драмы.

Драма ориентирована на **изображение**, огромную роль в ней играет **речевое поведение героя.** Авторский голос в драме звучит приглушенно или даже вообще отсутствует, в то время как в эпосе и лирике именно он играет решающую роль.

Важнейшей внутренней пружиной развития действия в драме является **конфликт**, именно характер конфликта определяет жанровые особенности

драматических произведений. Конфликт может быть персонифицирован (то есть воплощен в столкновении героев) или же все герои являются участниками или жертвами какого-то глобального конфликта безотносительно личных симпатий или антипатий.

Поскольку драма ориентирована на **показ**, действие в ней развивается **от настоящего к будущему**. События происходят «здесь и сейчас» но они не завершены и открыты будущему, во всяком случае, до финала, а часто и в финале, как скажем, в гоголевском «Ревизоре», где знаменитая немая сцена в конце означает, кроме всего прочего: «вот сейчас-то все и начнется по-настоящему...»

Драма тесно связана с **театром**, что определяет ряд композиционных особенностей. В то же время нужно помнить, что трактовать драму исключительно как «текст для постановки» неверно и в каком-то смысле унижительно для драматического искусства. Уже Аристотель понимал, что талантливая драма сохраняет воздействие и без сценического воплощения. Сегодня признание того, что драма имеет именно **литературную** жизнь наряду с театральной, – аксиома для любого специалиста[16].

Жанры драмы

Исторически наиболее значимы были два драматических жанра: **трагедия** и **комедия**.

Трагедия (буквально – «козлиная песнь») – жанр, основанный на непримиримом конфликте, носящем, как правило, неизбежный характер. Чаще всего трагедия заканчивается смертью героев, хотя сама по себе смерть героев еще не является определителем трагедии. Не всякая трагедия заканчивается смертью (например, «Царь Эдип» Софокла). С другой стороны, смерть героев может быть и в драме, и даже в комедии.

Развитие жанра трагедии шло неравномерно. Трагедия расцвела в Древней Греции и считалась высшим видом искусства. Аристотель писал, что именно трагедия позволяет достичь катарсиса – благородного очищения через потрясение и сопереживание. Затем жанр трагедии надолго теряет свои позиции.

Новый расцвет наступает в эпоху Позднего Возрождения, где наиболее ярким мастером трагедии был У. Шекспир.

В эпоху Классицизма трагедия вновь признается высшим жанром, наиболее высоким, требующим своего канона, в том числе стилового. Потом вновь наступает спад, трагедия в классическом виде отходит на второй план, уступая место драме, хотя многие драмы восприняли трагический пафос и с известными оговорками могут считаться трагедиями нового времени (например, «Гроза» А. Н. Островского, «Власть тьмы» Л. Н. Толстого и др.).

Попытки же стилизовать «классическую» трагедию к серьезным успехам не привели. Правда, этого нельзя сказать о кинематографе, где во многих случаях трагедийный канон рождает подлинные шедевры. Но это уже за пределами литературы.

Комедия (букв. «песнь на празднике Диониса») – характеризуется юмористическим или сатирическим подходом к действительности, со специфическим конфликтом. В комедии конфликт не носит непримиримого характера и чаще всего разрешается благополучно. Стихия юмора позволяет сгладить противоречия. Аристотель определял комедию как «подражание худшим людям, но не во всей их порочности, а в смешном виде». Современными глазами это определение несколько наивно, дело не обязательно в «худших» людях. Часто комедия не носит обличающего характера.

Как и трагедия, комедия знала взлеты и падения. Зародившись в Древней Греции, она была очень популярна в Античности, затем почти полностью забыта. Новое рождение комедия получила в эпоху Ренессанса, затем в классицизме. В отличие от трагедии, комедия очень популярна и сегодня.

Различают комедию положений и комедию характеров. Различие касается источника комического – в первом случае смешны и нелепы ситуации, в которых оказываются герои (классическая модель – ошибки, неузнавания, путаница с близнецами и т. д.), во втором – смешны и нелепы сами характеры. Часто эти два типа комедий синтезированы, например, в «Ревизоре» Н. В. Гоголя, где ситуация неузнавания подчеркивает комизм характеров.

Современная комедия имеет свои жанровые модификации, например, **фарс** (нарочитая, заостренная комедия с акцентированием комических элементов) и **водевиль** (легкий жанр, как правило, с непритязательным, забавным сюжетом). Комедийный жанр нашел свое воплощение и в кинематографе, термин «кинокомедия» общеизвестен. Обратим внимание, что, скажем, жанр «кинотрагедия» звучал бы странно. Этим как раз подтверждается тот факт, что классическая трагедия сегодня отошла в тень.

Правда, история показывает, что подобные колебания были неоднократно и в какой-то момент трагедия может вернуть утраченные сегодня позиции.

Драма как литературный жанр получила распространение гораздо позднее – лишь в литературе XVIII—XIX веков, постепенно вытеснив трагедию. Для драмы характерен острый конфликт, однако он менее безусловен и глобален, чем конфликт трагический. Как правило, в центре драмы – частные проблемы отношения человека и общества. Драма оказалась очень созвучна эпохе реализма, так как допускала большее жизнеподобие. Драматический сюжет, как правило, ближе к реальности «здесь и сейчас», чем сюжет трагический.

В русской литературе образцы драм создали А. Н. Островский, А. П. Чехов, А. М. Горький и другие крупнейшие писатели.

За двести лет своего развития драма, впрочем, освоила и иные, далекие от реалистических способы изображения действительности, сегодня вариантов драмы очень много. Возможна символистская драма (обычно ее возникновение связывают с именем М. Метерлинка), абсурдистская драма (ярким представителем которой являлся, например, Ф. Дюрренматт) и т. д.

Сегодня драма является ведущим жанром в театральном репертуаре, соперничая в этом с комедией.

Таким образом, в современной научной литературе термин «драма» имеет два значения. Это не очень хорошо, но это так. **В первом значении драма – это род литературы**, она находится в оппозиции лирике и эпосу. **В более узком значении драма – это жанр внутри рода**, оппозицию ей составляют трагедия и комедия.

[1] Тамарченко Н. Д. Род литературный // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 882.

[2] Стоит, впрочем, заметить, что и само трехчастное родовое членение литературы (эпос-лирика-драма) в истории литературы было нестабильным. В частности, средневековая литература почти забыла «лирику», хотя и в античности, и в новейшее время лирика – один из признанных родов. Подробнее об этом см., напр.: Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980. С. 169–170.

[3] Кожинов В. В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: в 3-х т., Т. 2. М., 1964. С. 39-40.

[4] Кожинов В. В. Указ. Соч., С. 41.

[5] Подробнее см., напр.: Базанов В. В. К дискуссии о поэме в современной критике // Русская литература. 1975. № 2.

[6] Боров Ю. Б. Эстетика. М., 2002, С. 481–482.

[7] Обоснованную критику концепций, расширяющих число родов, дает В. Е. Хализев в книге «Драма как род литературы» (М., 1986). Критически анализируя различные подходы, автор делает вывод, что «реальностью существования» обладают три давно известных литературных рода: эпос, лирика и драма (С. 37).

[8] См.: Лихачев Д. С. Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы // Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986.

[9] Процесс «складывания» новелл в роман подробно описан теоретиками русского формализма (В. Шкловский, Б. Томашевский, отчасти Б. Эйхенбаум и др.). Но сегодня жанр романа не сводится к «циклу историй». Об этом подробнее см., напр.: Кожинов В. В. Роман – эпос нового времени // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: в 3-х т., Т. 2. М., 1964, С.97–172.

[10] Процесс становления жанра рассказа в русской литературе подробно описан А. В. Лужановским. См.: Лужановский А. В. Рассказ в русской литературе 1820-х – 1850-х годов. Становление жанра. Иваново, 1996.

[11] Подробнее об этом популярном жанре см., напр.: Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. М., 1988; Жолковский А. Эссе // Иностранная литература, 2008. № 12.

[12] Стоит, впрочем, заметить, что вся эта история, известная по воспоминаниям Екатерины Сушковой, у специалистов вызывает некоторые

сомнения; в других источниках этот же случай описывается безотносительно имени Лермонтова.

[13] Четкие теоретические рассуждения на этот счет В. Е. Хализев приводит в книге «Драма как род литературы» – наиболее полном на сегодняшний день русскоязычном теоретическом исследовании драматического искусства. На общие черты драмы и эпоса Хализев обращает внимание и в написанных им главах многочисленных учебников. См.: Хализев В. Е. Драма как род литературы. М., 1986, С. 9–50 и др.

[14] Этот нюанс подробно проанализирован В. Е. Хализевым, довольно жестко критикующим гегелевскую схему. См.: Хализев В. Е. Указ. Соч., С. 122–134.

[15] Брандес Г. Шекспир, жизнь и произведения // <http://www.fb2book.com/?kniga=32486&strn=90&cht=1>

[16] В. Е. Хализев делает на этом специальный акцент. См.: Хализев В. Е. Указ. Соч., С. 250–255.

Понятие художественного стиля

Знаменитому французскому ученому Ж.-Л. Леклерку де Бюффону принадлежит крылатое выражение: «Стиль – это человек». Выражение это сегодня понимается, правда, не совсем так, как имел в виду Бюффон [1], но сейчас нас интересует именно современный смысл этого афоризма. Имеется в виду, что стиль есть проявленность человека – в слове, в поведении, в одежде – везде. Применительно к художественному стилю в литературе это определение парадоксальным образом одновременно слишком узкое и слишком широкое. Оно узкое, поскольку в художественном стиле проявляется не только автор, но и нечто большее: нация, эпоха и т. д. В то же время оно слишком широкое, поскольку в стиле может проявиться нечто гораздо меньшее, чем целостный мир автора. Например, трагический поэт может написать веселый дружеский мадригал, в котором никак не проявится основная трагическая установка его творчества.

Единственное, что можно сказать с уверенностью, – это то, что **в стиле всегда что-то проявляется. Поэтому в самом общем виде стиль можно определить как способ проявленности какого-либо содержания.**

Есть два подхода к категории стиля, один более лингвистический, другой тяготеет к общей эстетике. В первом случае стиль – это манера письма, более или менее узнаваемая система приемов. Собственно, исторически само слово «стиль» представляет собой метонимию. Стилем (греч. «стилос», лат. «стилус») в Греции, а потом в Риме называли палочку для письма. На обратном конце этой палочки была своеобразная «резинка» для вычеркивания плохо написанного. Отсюда возникло выражение «перевертывать стиль», то есть работать над ошибками, стирать плохо написанное. Такой совет мы видим уже у Горация. Потом, еще в Античности, произошла метонимизация, и стилем стали называть особенности написанного. Примерно то же можно сказать о русском языке, когда мы

говорим «у этого писателя своеобразное перо». Так сформировалось понимание стиля как системы приемов, характерных особенностей письма. Это дескриптивный (описательный) подход, имеющий свои плюсы, но в то же время достаточно ограниченный.

В литературоведении доминирует другой подход к пониманию стиля. Стиль – это, по мысли многих теоретиков (В. В. Виноградова, Г. Н. Пospelова, А. В. Чичерина, А. Н. Соколова и др.) [2], «содержательность формы». Другими словами, говоря о стиле, мы имеем в виду не только формальные особенности, но и то, что скрыто за этими особенностями, план содержания.

Сегодня в связи с этим часто говорят о стиле как понятию «голографическом». Метафора голограммы, распространенная в современной науке, очень удачна, но требует определенного комментария. Голограмма – это объемная фотография. Ее особенностью является то, что каждый кусочек голографической пластинки несет информацию об изображении в целом. Другими словами, если разломать пластинку, мы (если сфокусируем на кусочке лазерные лучи) увидим не кусочек изображения, а вновь все изображение, правда, в более размытом виде. Чем меньше будет кусочек, тем более смутным окажется изображение. Это свойство голограммы метафорически используется в самых разных областях научного знания. В частности, в теории стиля. Имеется в виду, что даже маленький фрагмент текста несет какую-то информацию и об авторском стиле, и о стиле эпохи, и о национальном стиле, и т. д. Если выразиться более научно, то голографичность – это «представленность в любом фрагменте текста целостного гипертекста» (выражение А. Калмыкова).

Стиль начинает проявляться на минимальных участках текста. Потенциально он заложен в каждом отдельном слове, однако в реальности отдельное слово стилевой информации практически не несет. В языке слово может иметь стилевую коннотацию (скажем, «голова» и «башка» именно стилевой коннотацией и отличаются), но информация об авторском стиле, о стиле эпохи и т. д. в отдельном слове пренебрежительно мала. Если только речь не идет о каком-то характерном авторском неологизме.

А вот на уровне фразы стиль уже может отчетливо себя проявить. Проявления эти будут тем отчетливей, чем выше **стилевая плотность** текста. Поскольку понятия информативной и стилевой плотности текста начинающему студенту, как правило, непривычны, проясним, о чем идет речь. Тут нет ничего особенно сложного. Дело в том, что любой текст содержит некоторый излишек знаков по отношению к тому, что необходимо для понимания. В теории информации это называется «избыточной информацией». Средний стилистически нейтральный текст содержит, как правило, около 50% этого излишка. Чтобы понять это, достаточно провести небольшой эксперимент. Давайте посмотрим на текст, в котором «уничтожена» почти половина знаков:

«По понед..... .. предпочитаюбу. В выходные ... приходят друзь..., и мы шашлыки. Я так наедаюсь, что ... понедельник... о мясе и

.... не могу. Поэтому рыба – выход». Как видим, мы прекрасно понимаем, о чем идет речь, хотя значительная часть знаков утеряна. Однако мы легко восстанавливаем смысл, и понимаем фразу примерно так: «По понедельникам я предпочитаю есть рыбу. В выходные ко мне приходят друзья, и мы готовим шашлыки. Я так наедаюсь, что в понедельник о мясе и думать не могу. Поэтому рыба – лучший выход». Это текст с нормальным коэффициентом избыточной информации. Могут быть тексты с очень большой избыточностью, тогда даже небольших фрагментов достаточно для понимания. Но художественный текст, особенно поэтический, чрезвычайно информативен. Избыточная информация в нем очень невелика. Вот, например, текст Марины Цветаевой, из которого убрано около 40 % знаков:

*На плеч... .. на прав...
Примостился го...утро,
На плече моем
При... филин...*

*Прох..., как ... казанский.
И чего душе ... –
Раз враги со...,
... вдвоем меня ...ить!*

Попробуйте, не зная стихотворения, восстановить оригинальный текст. Это совершенно невозможно. Мы можем сколько угодно гадать, но едва ли «попадем» в текст Цветаевой:

*На плече моем на правом
Примостился голубь-утро,
На плече моем на левом
Примостился филин-ночь.*

*Прохожу, как царь казанский.
И чего душе бояться –
Раз враги соединились,
Чтоб вдвоем меня хранить!*

Вот это как раз и есть информационная и стилевая плотность текста. Каждый кусочек текста Цветаевой несет огромную информацию, выпадение даже небольшого фрагмента делает понимание текста проблематичным. Естественно, чем выше плотность текста, тем меньший фрагмент нам нужен, чтобы почувствовать приметы авторского стиля, стиля эпохи и т. д. Именно поэтому мы часто говорим: «Блок виден уже в первых двух строках...»

Итак, фрагмент текста уже несет стилевую информацию. Чем больше текстов перед нами, тем эта информация становится отчетливее и обширнее. Фрагмент романа Булгакова «Мастер и Маргарита» уже несет в себе

информацию об авторском стиле, но гораздо более смутную, чем текст романа целиком. Все творчество Булгакова эту информацию конкретизирует еще больше.

С другой стороны, тексты Булгакова могут очень многое рассказать о стилевых тенденциях русской прозы 1920 – 1930-х годов, однако весь корпус текстов разных авторов эту информацию еще более конкретизирует.

Разговор о стилевых единствах постоянно требует и теоретической подготовленности, и знания истории литературы. Стилиевые переключки могут обнаруживаться самым неожиданным образом. Например, зададимся вопросом: что общего в стилевом отношении у двух текстов:

В. Брюсов	А. Крученых
Фиолетовые руки	Дыр-бул-щыл
На эмалевой стене	Убещур
Полусонно чертят звуки	Скум
В звонко-звучной тишине.	вы-со-бу
	р-л-эз

На первый взгляд, сам вопрос кажется странным: тексты настолько разные, что ни о каком стилевом сходстве речь идти не может. Но поставим вопрос по-другому: могли ли эти тексты появиться, скажем, в эпоху Гомера или в XVIII веке? Ответ, конечно, будет отрицательный. Даже если мы не знаем ничего об этих текстах, мы почувствуем, что это рубеж XIX – начало XX века. Значит, эти тексты сообщили нам какую-то информацию о стиле одной эпохи. Что же они нам такого «рассказали»? Для теоретического взгляда вопрос, как это ни странно, не такой уж сложный. Давайте внимательно посмотрим, как выглядит слово у Брюсова и условное «слово» у Крученых. У Брюсова мы видим «атаку» на привычные значения слов: «руки чертят звуки», последняя строка – подчеркнутый оксюморон «звонко-звучная тишина». Другими словами, Брюсов «накачивает слово» несвойственными ему значениями. Это наполнение слова сверхсмыслами – характерная примета стиля символизма. Теперь давайте задумаемся: что могло произойти со словом дальше? Чтобы легче себе это представить, воспользуемся метафорой воздушного шарика. Всякое сравнение грешит, но зато можно наглядно представить процесс. Представим себе, что мы накачали шарик до такой степени, что он еле выдерживает. А мы делаем еще один качок – и шарик взрывается, теряет форму, разлетается на лоскутки. Вот именно это и произошло со словом в экспериментах футуристов. Слово «разлетелось» на звуки, морфемы и т. д. Поэтому для теоретика ясно не только то, что эти два стихотворения принадлежат одной эпохе, но и то, что брюсовский текст был написан несколько раньше.

Этот пример показывает, что такое стилевая информация в не самых очевидных случаях.

Теперь подведем промежуточные итоги. **Итак, стиль – это манера письма, способ проявленности содержания, содержательная форма.** Стиль обладает **голографичностью**, то есть каждый фрагмент текста несет информацию о более абстрактных стилевых уровнях. Вместе с тем **стиль – понятие системное**, все стилевые элементы связаны друг с другом. Нарушение принципа системности сразу ощущается как стилизованный изъян. Чем выше стилевая плотность, тем опаснее для произведения стилизованная неточность. Скажем, одно неудачное или неуместное слово в рассказе еще не грозит гибелью всему произведению, хотя и вызовет отторжение у читателя, а вот стихотворение может «погибнуть» из-за одной неточности. Представьте, например, что в пушкинском «Я вас любил» мы встретили бы грубое бранное слово – исчезнет весь гипноз текста. И дело не в том, что бранное слово в любовной лирике невозможно, оно может быть даже очень уместным (например, в некоторых стихах Маяковского или Есенина), но оно возможно в другой стилизованной системе, построенной иначе, чем шедевр Пушкина.

Говоря о стиле, мы имеем в виду несколько уровней:

Во-первых, можно проводить стилизованный анализ **фрагмента текста**.

Во-вторых, стилизованным единством обладает **любое произведение**, каким бы сложным это единство ни было.

В-третьих, корректно говорить о **стиле автора** – единстве, определяемом особенностями мировоззрения и эстетическими предпочтениями писателя.

В-четвертых, принято говорить о **стиле направления**, отражающем общие эстетические установки многих художников. Например, можно говорить о стиле романтизма, стиле символизма и так далее. В этом значении стиль пересекается с редко используемым сегодня понятием **художественного метода**. В советское время метод признавался важнейшей категорией литературного процесса, и некоторые теоретики (Л. И. Тимофеев и др.) даже считали стиль реализацией метода. Впрочем, такая выпрямленная схема и в советское время не устраивала большинство теоретиков. Сегодня метод понимается как сформулированные установки стиля (например, в трактатах, предписывающих художникам правила творчества), но в реальности этим термином современная наука пользуется мало, ограничиваясь понятием «стиль».

В-пятых, существует **национальный стиль**, отражающий особенности того или иного национального менталитета. Национальный стиль проявляется на всех уровнях стилизованной системы: в словах, в жанрах, в позициях авторов и т. д.

Наконец, существует **стиль эпохи** – очевидно, наиболее абстрактный уровень стилизованного единства. Изнутри самой эпохи стилизованное единство, как правило, ощущается слабо, люди склонны подчеркивать различия, а не сходства, но на фоне других эпох стилизованное единство просматривается

достаточно отчетливо. Именно поэтому мы можем говорить о едином стиле Античности, Средневековья, Возрождения и т. п.

Естественно, предложенная здесь уровневая схема весьма условна, в реальности есть много промежуточных звеньев. Например, один и тот же автор в разных жанрах может существенно отличаться «сам от себя». Авторский индивидуальный стиль (как сейчас модно говорить, **идиостиль**, или **идиолект**) Шекспира заметно различается в сонетах и в трагедиях[3].

Кроме того, есть еще несколько понятий и терминов, связанных с категорией стиля. Думается, есть смысл дать некоторый терминологический комментарий.

Литературное направление. Термин, во многих отношениях пересекающийся со стилем. Скажем, есть «классицизм» как стиль, есть направление «классицизм». Различение этих терминов касается прежде всего ракурса анализа. Анализ стиля – это теоретический ракурс, разговор о направлении ведется, как правило, в русле истории литературы. Другими словами, когда мы говорим о направлении классицизма, мы имеем в виду время возникновения, распространение, историко-литературные очерки творчества наиболее заметных представителей. Анализ стиля – это прежде всего эстетические установки и принципы единства эстетической системы. В реальности анализы, конечно, пересекаются, но акценты будут разными.

Литературное течение. Термин с довольно смутным значением, но употребляется постоянно. Чаще всего под литературным течением понимают стилевое единство, видовое по отношению к направлению. Скажем, философское течение в рамках направления романтизма.

С другой стороны, термин «течение» часто употребляют для характеристики какой-либо тематической общности в рамках литературы определенного периода, например «течением» называют деревенскую прозу в русской литературе 1960 – 1970-х годов.

Литературная школа. Тоже не самый определенный термин, употребляемый в двух основных смыслах. Во-первых, это стилевая общность писателей, объясняемая ориентацией на какую-либо авторскую традицию. Скажем, «натуральная школа» в русской литературе XIX века провозглашала себя продолжательницей гоголевской традиции, точно так же говорят о поэтах «некрасовской школы» и т. д. Во-вторых, «школа» – это группа писателей, объединенных каким-то единым местом и едиными эстетическими установками вне зависимости от единого «учителя». Такова, например, «лианозовская школа» в советской поэзии 50-х – 60-х годов, противопоставившая себя доминировавшим в литературе тенденциям.

И последнее замечание относительно категории стиля. В отечественном литературоведении сложилась традиция разводить понятия «факторы стиля» и «носители стиля». С разными терминологическими нюансами такой подход мы встретим и у В. В. Виноградова, и у А. В. Чичерина, и особенно у А. Н. Соколова[4], с которым, собственно, эта терминология прежде всего и ассоциируется. «Факторы» стиля – это те социальные, психологические, биографические, художественные предпосылки, которые эстетически

формируют три (у А. Н. Соколова, позднее у Г. Н. Пospelова список расширен) задающих стилевых начала: идейно-образный ряд, метод, жанр, которые данный стиль и создали. В несколько другой терминологии и с другими акцентами Б. В. Томашевский называл это системой мотивировок[5]. «Носители стиля» – это те элементы формы произведения, в которых эти начала отражаются.

Схема эта современными глазами смотрится несколько архаичной, однако сам принцип подхода методически корректен. Он нацеливает студента на конкретный анализ, на поиск «равнодействующей» стиля (А. Н. Соколов). Независимо от «списка» факторов, методика работы со стилем по схеме «что отражено и где отразилось» позволяет избежать, с одной стороны, описательности, с другой – абстрактного теоретизирования. А обе эти опасности характерны для работ молодых филологов, посвященных категории стиля.

[1] Этому парадоксу посвящена интересная статья В. А. Мильчиной. См.: Мильчина В. О Бюффоне и его «Стиле» // НЛО. 1995. № 13.

[2] См.: Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961; Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей. М., 1990; Пospelов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970; Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1968; Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977; Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968 и др.

[3] Впрочем, не стоит однозначно отвергать предположение, что многие сонеты Шекспира написаны не тем человеком, кто писал трагедии. Это старый спор. Последним серьезным исследованием на эту тему стала вызвавшая резонанс монография известного шекспироведа И. М. Гилилова. См.: Гилилов И. М. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна великого Феникса (2-е издание). М., 2000. Бурная полемика по поводу этой книги стала заметным явлением в новейшей отечественной филологии.

[4] См.: Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968. Отсюда определение: «Стиль есть художественная закономерность, объединяющая в качестве его носителей все элементы формы художественного целого и определяемая в качестве его факторов идейно-образным содержанием, художественным методом и жанром данного целого (с. 130).

[5] См.: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 2002, С. 191–199.

Основные стилевые направления в литературе нового и новейшего времени

Этот раздел пособия не претендует на развернутость и обстоятельность. Многие направления с историко-литературной точки зрения для студентов еще не известны, другие известны мало. Сколь-нибудь обстоятельный разговор о литературных направлениях в этой ситуации вообще невозможен. Поэтому представляется рациональным дать только самые общие сведения,

прежде всего характеризующие стилевые доминанты того или иного направления.

Барокко

Стиль барокко получил распространение в европейской (в меньшей степени – русской) культуре в XVI–XVII веках. **В его основе два основных процесса:** с одной стороны, **кризис возрожденческих идеалов**, кризис идеи **титанизма** (когда человек мыслился огромной величиной, полубогом), с другой – резкое **противопоставление человека как творца безличному природному миру**. Барокко – очень сложное и противоречивое направление. Даже сам термин не имеет однозначного трактования. В итальянском корне заложено значение излишества, порочности, ошибки. Не очень ясно, было ли это негативной характеристикой барокко «извне» этого стиля (прежде всего имеются в виду оценки барокко писателями эпохи классицизма) или же это не лишенная самоиронии рефлексия самих авторов барокко.

Для стиля барокко характерно сочетание несочетаемого: с одной стороны – интерес к изысканным формам, парадоксам, изощренным метафорам и аллегориям, к оксюморонам, к словесной игре, а с другой – глубокий трагизм и чувство обреченности.

Например, в барочной трагедии у Грифиуса на сцене могла появиться сама Вечность и с горькой иронией прокомментировать страдания героев.

С другой стороны, именно с эпохой барокко связан расцвет жанра натюрморта, где эстетизируется роскошь, красота форм, богатство красок. Впрочем, барочный натюрморт тоже противоречив: блестящие по колористике и технике букеты, вазы с фруктами, а рядом – классический для барокко натюрморт «Суэта суэт» с обязательными песочными часами (аллегория уходящего времени жизни) и черепом – аллегорией неизбежной смерти.

Для поэзии барокко характерна изысканность форм, слияние визуального и графического рядов, когда стих не только писался, но и «рисовался». Достаточно вспомнить стихотворение «Песочные часы» И. Гельвига, о котором мы говорили в главе «Стиховедение». А были и гораздо более сложные формы.

В эпоху барокко получают распространение изысканные жанры: рондо, мадригалы, сонеты, строгие по форме оды и т. д.

Произведения наиболее ярких представителей барокко (испанский драматург П. Кальдерон, немецкий поэт и драматург А. Грифиус, немецкий поэт-мистик А. Силезиус и др.) вошли в золотой фонд мировой литературы. Парадоксальные строки Силезиуса часто воспринимаются как известные афоризмы: «Я велик, как Бог. Бог ничтожен, как я».

Многие находки поэтов барокко, основательно забытые в XVIII–XIX веках, были восприняты в словесных экспериментах литераторов XX века.

Классицизм

Классицизм – направление в литературе и искусстве, исторически пришедшее на смену барокко. Эпоха классицизма длилась более ста пятидесяти лет – с середины XVII по начало XIX века.

В основе классицизма лежит идея разумности, упорядоченности мира. Человек понимается как существо прежде всего разумное, а человеческое общество – как рационально устроенный механизм.

Точно так же и художественное произведение должно строиться на основании строгих канонов, структурно повторяя разумность и упорядоченность вселенной.

Высшим проявлением духовности и культуры классицизм признавал Античность, поэтому античное искусство считалось образцом для подражания и непререкаемым авторитетом.

Для классицизма характерно **пирамидальное сознание**, то есть в каждом явлении художники классицизма стремились увидеть разумный центр, который признавался вершиной пирамиды и олицетворял все здание. Скажем, в понимании государства классицисты исходили из идеи разумной монархии – полезной и нужной всем гражданам.

Человек в эпоху классицизма трактуется прежде всего **как функция**, как звено в разумной пирамиде мироздания. Внутренний мир человека в классицизме актуализируется меньше, важнее внешние деяния. Например, идеальный монарх – это тот, кто усиливает государство, заботится о его благе и просвещении. Все другое отходит на второй план. Именно поэтому русские классицисты идеализировали фигуру Петра I, не придавая значения тому, что это был очень сложный и далеко не во всем привлекательный человек.

В литературе классицизма человек мыслился носителем какой-то важнейшей идеи, которая определяла его сущность. Именно поэтому в комедиях классицизма часто использовались «говорящие фамилии», сразу определяющие логику характера. Вспомним, например, госпожу Простакову, Скотинина или Правдина в комедии Фонвизина. Эти традиции хорошо ощутимы и в «Горе от ума» Грибоедова (Молчалин, Скалозуб, Тугоуховские и т. д.).

От эпохи барокко классицизм унаследовал интерес к эмблематичности, когда вещь становилась знаком идеи, а идея воплощалась в вещи. Скажем, портрет писателя предполагал изображение «вещей», подтверждающих его писательские заслуги: написанных им книг, а порой и созданных героев. Так, памятник И. А. Крылову, созданный П. Клодтом, изображает знаменитого баснописца в окружении героев своих басен. Весь постамент украшен сценами из произведений Крылова, тем самым наглядно подтверждается то, на чем основана слава автора. Хотя памятник создан уже после эпохи классицизма, здесь хорошо видны именно классические традиции.

Разумность, наглядность и эмблематичность культуры классицизма породила и своеобразное решение конфликтов. В извечном конфликте

разума и чувства, чувства и долга, столь любимом авторами классицизма, чувство в конечном счете оказывалось побежденным.

Классицизм устанавливает (прежде всего благодаря авторитету своего главного теоретика Н. Буало) **строгую иерархию жанров**, которые делятся на высокие (ода, трагедия, эпопея) и низкие (комедия, сатира, басня). Каждый жанр имеет определенные признаки, пишется только своим стилем. Смешивание стилей и жанров категорически не допускается.

Всем со школы известно знаменитое **правило трех единств**, сформулированное для классической драмы: единство **места** (все действие в одном месте), **времени** (действие от восхода солнца до наступления ночи), **действия** (в пьесе один центральный конфликт, в который втянуты все герои).

В жанровом отношении классицизм предпочитал трагедию и оду. Правда, после гениальных комедий Мольера комедийные жанры тоже стали весьма популярными.

Классицизм дал миру целую плеяду талантливейших поэтов и драматургов. Корнель, Расин, Мольер, Лафонтен, Вольтер, Свифт – вот только некоторые имена из этой блестящей плеяды.

В России классицизм развился несколько позднее, уже в XVIII века. Русская литература тоже обязана классицизму очень многим. Достаточно вспомнить имена Д. И. Фонвизина, А. П. Сумарокова, М. В. Ломоносова, Г. Р. Державина.

Сентиментализм

Сентиментализм возник в европейской культуре в середине XVIII века, первые его признаки начинают проявляться у английских и чуть позднее у французских литераторов в конце 1720-х годов, к 1740-м годам направление уже сложилось. Хотя сам термин «сентиментализм» появился много позднее и был связан с популярностью романа Лоренса Стерна «Сентиментальное путешествие» (1768), герой которого путешествует по Франции и Италии, попадает во множество иногда забавных, иногда трогательных ситуаций и понимает, что существуют «благородные радости и благородные тревоги за пределами своей личности».

Сентиментализм довольно долго существовал параллельно с классицизмом, хотя по сути строился на совершенно других основаниях. **Для писателей-сентименталистов главной ценностью признается мир чувств, переживаний.** Поначалу этот мир воспринимается достаточно узко, писатели сочувствуют любовным страданиям героинь (таковы, например, романы С. Ричардсона, если помним, – любимого автора Татьяны Лариной у Пушкина).

Важной заслугой сентиментализма стал интерес к внутренней жизни обычного человека. Классицизм «средним» человеком интересовался мало, а вот сентиментализм, напротив, подчеркивал глубину чувств весьма заурядной, с социальной точки зрения, героини.

Так, служанка Памела у С. Ричардсона демонстрирует не только чистоту чувства, но и моральные добродетели: честь и гордость, что в конце концов приводит к счастливой развязке; а знаменитая Кларисса, героиня романа с длинным и довольно забавным с современной точки зрения заглавием [1], хоть и принадлежит к обеспеченной семье, но все же не дворянка. В то же время ее злой гений и коварный соблазнитель Роберт Ловлесс – светский лев, аристократ. В России в конце XVIII – начале XIX века фамилия Ловлесс (намекающая на «love less» – лишенный любви) произносилась на французский манер «Ловелас», с тех пор слово «ловелас» стало нарицательным, обозначая волокиту и женского угодника.

Если у Ричардсона романы были лишены философской глубины, дидактичны и слегка наивны, то чуть позднее **в сентиментализме начала складываться оппозиция «естественный человек – цивилизация», где, в отличие от барокко, цивилизация понималась злом.** Окончательно этот переворот был оформлен в творчестве знаменитого французского писателя и философа Ж. Ж. Руссо.

Его роман «Юлия, или Новая Элоиза», покоривший Европу XVIII века, гораздо более сложен и менее прямолинеен. Борьба чувств, социальные условности, грех и добродетели переплелись здесь в один клубок. В самом названии («Новая Элоиза») содержится отсылка к полулегендарной безумной страсти средневекового мыслителя Пьера Абеляра и его ученицы Элоизы (XI–XII вв.) [2], хотя сюжет романа Руссо оригинален и легенду об Абеляре не воспроизводит.

Еще большее значение имела философия «естественного человека», сформулированная Руссо и до сих пор сохраняющая живой смысл. Руссо считал цивилизацию врагом человека, убивающим все лучшее в нем. Отсюда **интерес к природе, к естественным чувствам и естественному поведению.** Эти идеи Руссо получили особое развитие в культуре романтизма и – позднее – в многочисленных произведениях искусства XX века (например, в «Олесе» А. И. Куприна).

В России сентиментализм проявился позднее и серьезных мировых открытий не принес. В основном «русифицировались» западноевропейские сюжеты. В то же время он оказал большое влияние на дальнейшее развитие самой русской литературы.

Самым известным произведением русского сентиментализма стала «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина (1792), имевшая огромный успех и вызвавшая бесчисленные подражания.

«Бедная Лиза», по сути, воспроизводит на русской почве сюжетные и эстетические находки английского сентиментализма времен С. Ричардсона, однако для русской литературы мысль о том, что «и крестьянки чувствовать умеют» стала открытием, во многом определившим ее дальнейшее развитие.

Романтизм

Романтизм как доминирующее литературное направление в европейской и русской литературах существовал не очень долго – около тридцати лет, но влияние его на мировую культуру колоссально.

Исторически романтизм связан с несбывшимися надеждами Великой французской революции (1789–1793), однако связь эта не линейная, романтизм был подготовлен всем ходом эстетического развития Европы, постепенно формировавшейся новой концепцией человека.

Первые объединения романтиков появились в Германии в конце XVIII века, спустя несколько лет романтизм развивается в Англии и Франции, затем в США и России.

Будучи «мировым стилем», романтизм представляет собой явление очень сложное и противоречивое, объединяющее много школ, разнонаправленных художественных исканий. Поэтому очень трудно свести эстетику романтизма к каким-то единым и четким основаниям.

В то же время эстетика романтизма, несомненно, представляет собой единство, если сравнивать ее с классицизмом или проявившимся позднее критическим реализмом. Единство это обусловлено несколькими основными факторами.

Во-первых, **романтизм признал ценность человеческой личности как таковой, ее самодостаточность.** Мир чувств и мыслей отдельного человека был признан высшей ценностью. Это сразу поменяло систему координат, в оппозиции «личность – общество» акценты сместились в сторону личности. Отсюда культ свободы, характерный для романтиков.

Во-вторых, **романтизм еще более подчеркнул противостояние цивилизации и природы,** отдавая предпочтение природной стихии. Не случайно именно в эпоху романтизма зародился туризм, сложился культ пикников на природе и т. д. На уровне литературной тематики отмечается интерес к экзотическим пейзажам, к сценам из сельской жизни, к «дикарским» культурам. Цивилизация часто кажется «тюрьмой» для свободной личности. Этот сюжет прослеживается, например, в «Мцыри» М. Ю. Лермонтова.

В-третьих, важнейшей особенностью эстетики романтизма явилось **двоемирие:** признание того, что привычный нам социальный мир не является единственным и подлинным, подлинный человеческий мир надо искать где-то не здесь. Отсюда возникает идея **прекрасного «там»** – принципиальная для эстетики романтизма. Это «там» может проявляться очень по-разному: в Божественной благодати, как у У. Блейка; в идеализации прошлого (отсюда интерес к легендам, появление многочисленных литературных сказок, культ фольклора); в интересе к необычным личностям, высоким страстям (отсюда культ благородного разбойника, интерес к сюжетам о «роковой любви» и т. д.).

Двоемирие не следует трактовать наивно. Романтики вовсе не были людьми «не от мира сего», как, к сожалению, порой представляется молодым филологам. Они принимали активнейшее участие в социальной жизни, а величайший поэт И. Гете, тесно связанный с романтизмом, был не только

крупным естествоиспытателем, но и премьер-министром. Речь идет не о стиле поведения, а о философской установке, о попытке заглянуть за пределы действительности.

В-четвертых, заметную роль в эстетике романтизма играл **демонизм**, основанный на сомнении в безгрешности Бога, на эстетизации **бунта**. Демонизм не был обязательным основанием романтического мироощущения, однако составлял характерный фон романтизма. Философско-эстетическим обоснованием демонизма стала мистическая трагедия (автор назвал ее «мистерией») Дж. Байрона «Каин» (1821), где библейский сюжет о Каине переосмысливается, а Божественные истины оспариваются. Интерес к «демоническому началу» в человеке характерен для самых разных художников эпохи романтизма: Дж. Байрона, П. Б. Шелли, Э. По, М. Ю. Лермонтова и др.

Романтизм принес с собой новую жанровую палитру. На смену классическим трагедиям и одам пришли элегии, романтические драмы, поэмы. Подлинный прорыв произошел в прозаических жанрах: появляется множество новелл, совершенно по-новому выглядит роман. Усложняется сюжетная схема: популярны парадоксальные сюжетные ходы, роковые тайны, неожиданные развязки. Выдающимся мастером романтического романа стал Виктор Гюго. Его роман «Собор Парижской Богоматери» (1831) – всемирно известный шедевр романтической прозы. Для более поздних романов Гюго («Человек, который смеется», «Отверженные» и др.) характерен синтез романтических и реалистических тенденций, хотя романтическим основаниям писатель оставался верен всю жизнь.

Открыв мир конкретной личности, романтизм, тем не менее, не стремился детализировать индивидуальную психологию. Интерес к «сверхстрастям» приводил к типизации переживаний. Если уж любовь – то на века, если ненависть – то до конца. Чаще всего романтический герой являлся носителем одной страсти, одной идеи. Это сближало романтического героя с героем классицизма, хотя все акценты были расставлены иначе. Подлинный психологизм, «диалектика души» стали открытиями другой эстетической системы – реализма.

Реализм

Реализм – понятие очень сложное и объемное. Как доминирующее историко-литературное направление он сформировался в 30-е годы XIX века, но как способ освоения действительности реализм изначально присущ художественному творчеству. Многие черты реализма проявились уже в фольклоре, они были характерны для античного искусства, для искусства Ренессанса, для классицизма, сентиментализма и т. д. Этот «сквозной» характер реализма неоднократно отмечался специалистами, и неоднократно возникало искушение увидеть историю развития искусства как колебание между мистическим (романтическим) и реалистическим способами познания действительности. В наиболее завершенном виде это было отражено в теории

известного филолога Д. И. Чижевского (украинец по происхождению, он большую часть жизни прожил в Германии и США), представлявшей развитие мировой литературы как «маятниковое движение» между реалистическим и мистическим полюсами. В теории эстетики это получило название «**маятник Чижевского**». Каждый способ отражения действительности характеризуется Чижевским по нескольким основаниям:

реалистическое	романтическое (мистическое)
Изображение типического героя в типических обстоятельствах	Изображение исключительного героя в исключительных обстоятельствах
Воссоздание действительности, ее правдоподобное изображение	Активное пересоздание действительности под знаком авторского идеала
Изображение человека в многообразных социально-бытовых и психологических связях с окружающим миром	Самоценность личности, подчеркнутая независимость ее от общества, условий и среды обитания
Стремление автора к объективности повествования	Открытая субъективность автора, выражение его отношения к миру, лиризм
Создание характера героя как многогранного, неоднозначного, внутренне противоречивого	Обрисовка героя одной-двумя яркими, характерными, выпуклыми чертами, фрагментарно
Поиски способов разрешения конфликта героя с миром в реальной, конкретно-исторической действительности	Поиски способов разрешения конфликта героя с миром в иных, запредельных, космических сферах
Конкретно-исторический хронотоп (определенное пространство, определенное время)	Условный, предельно обобщенный хронотоп (неопределенное пространство, неопределенное время)

Мотивировка поведения героя особенностями реальной действительности	Изображение поведения героя как не мотивированного реальной действительности (самодетерминация личности)
Разрешение конфликта и благополучный исход мыслятся достижимыми	Неразрешимость конфликта, невозможность или условный характер благополучного исхода

Схема Чижевского, созданная уже много десятилетий назад, и сегодня достаточно популярна, в то же время она заметно выпрямляет литературный процесс. Так, классицизм и реализм оказываются типологически схожими, а романтизм фактически репродуцирует культуру барокко. На самом деле это совершенно разные модели, и реализм XIX века мало похож на реализм Ренессанса, а уж тем более на классицизм. В то же время схему Чижевского полезно помнить, поскольку некоторые акценты расставлены точно.

Если же говорить о классическом реализме XIX века, то здесь следует выделить несколько основных моментов.

В реализме произошло сближение изображающего и изображаемого. Предметом изображения становилась, как правило, действительность «здесь и сейчас». Не случайно история русского реализма связана со становлением так называемой «натуральной школы», видевшей свою задачу в том, чтобы дать как можно более объективную картину современной действительности. Правда, эта предельная конкретика вскоре перестала удовлетворять писателей, и наиболее значительные авторы (И. С. Тургенев, Н. А. Некрасов, А. Н. Островский и др.) вышли далеко за пределы эстетики «натуральной школы».

В то же время не следует думать, что реализм отрешился от постановки и решения «вечных вопросов бытия». Напротив, крупные писатели-реалисты именно эти вопросы прежде всего и ставили. Однако важнейшие проблемы человеческого существования проецировались на конкретную действительность, на жизнь обычных людей. Так, Ф. М. Достоевский решает вечную проблему отношений человека и Бога не в символических образах Каина и Люцифера, как, например, Байрон, а на примере судьбы нищего студента Раскольников, убившего старуху-процентщицу и тем самым «переступившего черту».

Реализм не отказывается от символических и аллегорических образов, однако смысл их меняется, они оттеняют не вечные проблемы, а социально-конкретные. Скажем, сказки Салтыкова-Щедрина насквозь аллегоричны, но в них узнается социальная действительность XIX века.

Реализм, как никакое существовавшее ранее направление, **интересуется внутренним миром отдельного человека**, стремится увидеть его парадоксы, движение и развитие. В связи с этим в прозе реализма увеличивается роль внутренних монологов, герой постоянно спорит с собой, сомневается в себе, оценивает себя. **Психологизм в творчестве мастеров-реалистов** (Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и др.) **достигает высшей выразительности**.

Реализм меняется с течением времени, отражая новые реальности и исторические веяния. Так, в советскую эпоху появляется **социалистический реализм**, объявленный «официальным» методом советской литературы. Это сильно идеологизированная форма реализма, ставившая целью показать неизбежный крах буржуазной системы. В реальности, правда, «социалистическим реализмом» называлось почти все советское искусство, и критерии оказались совершенно размытыми. Сегодня этот термин имеет только исторический смысл, по отношению к современной литературе он не актуален.

Если в середине XIX века реализм господствовал почти безраздельно, то к концу XIX века ситуация изменилась. **Последнее столетие реализм испытывает жесткую конкуренцию со стороны других эстетических систем, что, естественно, так или иначе меняет и характер самого реализма**. Скажем, роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» – произведение реалистическое, но в то же время в нем осязаем символический смысл, заметно меняющий установки «классического реализма».

Модернистские направления конца XIX – XX веков

Двадцатый век, как никакой другой, прошел под знаком конкуренции множества направлений в искусстве. Эти направления совершенно различны, они конкурируют друг с другом, сменяют друг друга, учитывают достижения друг друга. Единственное, что их объединяет, – это оппозиция классическому реалистическому искусству, попытки найти свои способы отражения действительности. Эти направления объединяются условным термином «модернизм». Сам термин «модернизм» (от «модерн» – современный) возник еще в романтической эстетике у А. Шлегеля, однако тогда он не прижился. Зато он вошел в обиход через сто лет, в конце XIX века, и стал обозначать поначалу странные, непривычные эстетические системы. Сегодня «модернизм» – термин с предельно широким значением, фактически стоящий в двух оппозициях: с одной стороны, это «все, что не есть реализм», с другой (в последние годы) – это то, что не есть «постмодернизм». Таким образом, понятие модернизма обнаруживает себя негативно – методом «от противного». Естественно, при таком подходе ни о какой структурной четкости речь не идет.

Модернистских направлений огромное множество, остановимся лишь на самых значимых:

Импрессионизм (от франц. «impression» – впечатление) – направление в искусстве последней трети XIX – начала XX веков, зародившееся во Франции и затем распространившееся по всему миру. Представители импрессионизма стремились запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолетные впечатления. Сами импрессионисты называли себя «новыми реалистами», термин появился позднее, после 1874 года, когда на выставке была продемонстрирована знаменитая теперь работа К. Моне «Восход солнца. Впечатление». Поначалу термин «импрессионизм» имел негативный оттенок, выражал недоумение и даже пренебрежение критиков, однако сами художники «в пику критикам» его приняли, и со временем негативные коннотации исчезли.

В живописи импрессионизм оказал огромное влияние на все последующее развитие искусства.

В литературе роль импрессионизма была скромнее, как самостоятельное течение он не сложился. Однако эстетика импрессионизма оказала свое влияние на творчество многих авторов, в том числе и в России. Доверием к «мимолетностям» отмечены многие стихи К. Бальмонта, И. Анненского и др. Кроме того, импрессионизм сказался в колористике многих писателей, например, его черты заметны в палитре Б. Зайцева.

Однако как целостное направление импрессионизм в литературе не проявился, став характерным фоном символизма и неореализма.

Символизм – одно из самых мощных направлений модернизма, довольно диффузное в своих установках и исканиях. Символизм начал складываться во Франции в 70-е годы XIX века и быстро распространился по Европе.

К 90-м годам символизм стал общеевропейским направлением, за исключением Италии, в которой он по не совсем понятным причинам не прижился.

В России символизм начал проявлять себя в конце 80-х годов, а как осознанное течение сложился к середине 90-х.

По времени формирования и по особенностям мировоззрения в русском символизме принято выделять два основных этапа[3]. Поэтов, дебютировавших в 1890-е годы, называют «старшими символистами» (В. Брюсов, К. Бальмонт, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб и др.).

В 1900-е годы появился ряд новых имен, заметно изменивших облик символизма: А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов и др. Принятое обозначение «второй волны» символизма – «младосимволизм». Важно учитывать, что «старших» и «младших» символистов разделял не столько возраст (скажем, Вяч. Иванов по возрасту тяготеет к «старшим»), сколько разница мироощущений и направленность творчества.

Творчество старших символистов более укладывается в канон неоромантизма. Характерные мотивы – одиночество, избранность поэта, несовершенство мира. В стихах К. Бальмонта заметно влияние импрессионистской техники, у раннего Брюсова много технических экспериментов, словесной экзотики.

Младосимволисты создали более целостную и оригинальную концепцию, которая строилась на слиянии жизни и искусства, на идее совершенствования мира по эстетическим законам. Тайна бытия не может быть выражена обычным словом, она лишь угадывается в интуитивно найденной поэтом системе символов. Концепт тайны, непроявленность смыслов стали опорой символистской эстетики. Поэзия, по словам Вяч. Иванова, есть «тайнопись неизреченного». Социально-эстетическая иллюзия младосимволизма состояла в том, что через «пророческое слово» можно изменить мир. Поэтому себя они видели не только поэтами, но и демиургами, то есть творцами мира. Несбывшаяся утопия привела в начале 1910-х годов к тотальному кризису символизма, к распаду его как целостной системы, хотя «отзвуки» символистской эстетики слышны еще длительное время.

Вне зависимости от реализации социальной утопии, символизм чрезвычайно обогатил русскую и мировую поэзию. Имена А. Блока, И. Анненского, Вяч. Иванова, А. Белого и других видных поэтов-символистов – гордость русской литературы.

Акмеизм (от греч. «акме» – «высшая степень, вершина, цветение, цветущая пора») – литературное течение, возникшее в начале десятых годов XX века в России. Исторически акмеизм явился реакцией на кризис символизма. **В отличие от «тайного» слова символистов, акмеисты провозглашали ценность материального, пластическую предметность образов, точность и изысканность слова.**

Становление акмеизма тесно связано с деятельностью организации «Цех поэтов», центральными фигурами которой были Н. Гумилев и С. Городецкий. К акмеизму примыкали также О. Мандельштам, ранняя А. Ахматова, В. Нарбут и др. Позднее, правда, Ахматова ставила под сомнение эстетическое единство акмеизма и даже правомерность самого термина. Но в этом с ней едва ли можно согласиться: эстетическое единство поэтов-акмеистов, во всяком случае, в первые годы, сомнений не вызывает. И дело не только в программных статьях Н. Гумилева и О. Мандельштама, где формулируется эстетическое кредо нового течения, но прежде всего в самой практике. Акмеизм странным образом сочетал романтическую тягу к экзотике, к странствиям с изысканностью слова, что роднило его с культурой барокко.

Излюбленные образы акмеизма – экзотическая красота (так, у Гумилева в любой период творчества появляются стихи об экзотических животных: жирафе, ягуаре, носороге, кенгуру и т. д.), **образы культуры** (у Гумилева, Ахматовой, Мандельштама), весьма пластично решается любовная тематика. **Часто предметная деталь становится психологическим знаком** (например, перчатка у Гумилева или Ахматовой).

На первых порах мир предстает у акмеистов **изысканным, но «игрушечным», подчеркнуто ненастоящим**. Например, знаменитое раннее стихотворение О. Мандельштама звучит так:

Сусальным золотом горят

*В лесах рождественские елки;
В кустах игрушечные волки
Глазами страшными глядят.*

*О, вещь моя печаль,
О, тихая моя свобода
И неживого небосвода
Всегда смеющийся хрусталь!*

Позднее пути акмеистов разошлись, от бывшего единства мало что осталось, хотя верность идеалам высокой культуры, культ поэтического мастерства у большинства поэтов сохранился до конца. Из акмеизма вышли многие крупные художники слова. Именами Гумилева, Мандельштама и Ахматовой русская литература вправе гордиться.

Футуризм (от лат. «futurus» – будущий). Если символизм, как уже говорилось выше, не прижился в Италии, то футуризм, напротив, имеет итальянское происхождение. «Отцом» футуризма принято считать итальянского поэта и теоретика искусства Ф. Маринетти, который предложил эпатажную и жесткую теорию нового искусства. Фактически у Маринетти речь шла о механизации искусства, о лишении его духовности. Искусство должно стать сродни «пьесе на механическом пианино», все словесные изыски излишни, духовность – отживший миф.

Идеи Маринетти обнажили кризис классического искусства и были подхвачены «бунтарскими» эстетическими группами в разных странах.

В России первыми футуристами стали художники братья Бурлюки. Давид Бурлюк основал в своем имении колонию футуристов «Гилея». Ему удалось сплотить вокруг себя разных, ни на кого не похожих поэтов и художников: Маяковского, Хлебникова, Крученых, Елену Гуро и др.

Первые манифесты русских футуристов носили откровенно эпатажный характер (даже название манифеста «Пощечина общественному вкусу» говорит само за себя), однако даже при этом механицизма Маринетти русские футуристы не принимали изначально, ставя перед собой другие задачи. Приезд в Россию Маринетти вызвал разочарование у русских поэтов и еще более подчеркнул расхождение.

Футуристы ставили целью создать новую поэтику, новую систему эстетических ценностей. Виртуозная игра со словом, эстетизация бытовых предметов, речь улицы – все это будоражило, эпатировало, вызывало резонанс. Броский, зримый характер образа одних раздражал, других восхищал:

*Каждое слово,
даже шутка,
которые изрыгает обгорающим ртом он,
выбрасывается, как голая проститутка
из горящего публичного дома.*

(В. Маяковский, «Облако в штанах»)

Сегодня можно признать, что многое из творчества футуристов не выдержало проверки временем, представляет лишь исторический интерес, но в целом влияние экспериментов футуристов на все последующее развитие искусства (и не только словесного, но и живописного, музыкального) оказалось колоссальным.

Футуризм имел внутри себя несколько течений, то сближавшихся, то конфликтовавших: кубофутуризм, эгофутуризм (Игорь Северянин), группа «Центрифуга» (Н. Асеев, Б. Пастернак).

Сильно отличавшиеся между собой, эти группы сходились в новом понимании сущности поэзии, в тяге к словесным экспериментам. Русский футуризм дал миру нескольких поэтов огромного масштаба: Владимира Маяковского, Бориса Пастернака, Велимира Хлебникова.

Экзистенциализм (от лат. «*exsistentia*» – существование).

Экзистенциализм нельзя назвать литературным направлением в полном смысле слова, это, скорее, философское течение, концепция человека, проявившаяся во многих произведениях литературы. Истоки этого течения можно обнаружить в XIX веке в мистической философии С. Кьеркегора, но настоящее развитие экзистенциализм получил уже в XX веке. Из наиболее значимых философов экзистенциалистского толка можно назвать Г. Марселя, К. Ясперса, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра и др. Экзистенциализм – система весьма диффузная, имеющая много вариаций и разновидностей. Однако общими чертами, позволяющими говорить о некотором единстве, являются следующие:

1. Признание личностного смысла бытия. Другими словами, мир и человек в своей первосущности – личностные начала. Ошибка традиционного взгляда, по мнению экзистенциалистов, заключается в том, что жизнь человека рассматривается как бы «со стороны», предметно, а уникальность человеческой жизни именно в том, что она *есть* и что она *моя*. Именно поэтому Г. Марсель предлагал рассматривать отношение человека и мира не по схеме «Он – Мир», а по схеме «Я – Ты». Мое отношение к другому человеку – лишь частный случай этой всеобъемлющей схемы.

М. Хайдеггер сказал о том же несколько иначе. По его мнению, надо изменить основной вопрос о человеке. Мы пытаемся ответить, «**что** есть человек», а необходимо спрашивать «**кто** есть человек». Это радикально меняет всю систему координат, поскольку в привычном мире мы не увидим оснований уникального для каждого человека «своего я».

2. Признание так называемой «пограничной ситуации», когда это «свое я» становится непосредственно доступным. В обычной жизни это «я» напрямую недоступно, а вот перед лицом смерти, на фоне небытия оно проявляется. Концепция пограничной ситуации оказала огромное влияние на литературу XX века – как у писателей, прямо связанных с теорией экзистенциализма (А. Камю, Ж.-П. Сартр), так и авторов, в целом далеких от

этой теории, например, на идее пограничной ситуации строятся почти все сюжеты военных повестей Василя Быкова.

3. Признание человека как проекта. Другими словами, изначально данное нам подлинное «я» всякий раз заставляет совершать единственно возможный выбор. И если выбор человека оказывается недостойным, человек начинает рушиться, какими бы внешними причинами он ни оправдывался.

Экзистенциализм, повторимся, не сложился как литературное направление, но оказал огромное влияние на современную мировую культуру. В этом смысле можно считать его эстетико-философским направлением XX века.

Сюрреализм (франц. «surrealisme», букв. – «сверхреализм») – мощное направление в живописи и литературе XX века, правда, оставившее наибольший след именно в живописи, прежде всего благодаря авторитету знаменитого художника Сальвадора Дали. Скандально известная фраза Дали по поводу своих разногласий с другими лидерами направления «сюрреалист – это я» при всем своем эпатаже четко расставляет акценты. Без фигуры Сальвадора Дали сюрреализм, наверное, не оказал бы такого влияния на культуру XX века.

В то же время основателем этого направления является вовсе не Дали и даже не художник, а как раз литератор Андре Бретон. Сюрреализм оформился в 1920-е годы как леворадикальное течение, однако заметно отличающееся от футуризма. Сюрреализм отразил социальные, философские, психологические и эстетические парадоксы европейского сознания. Европа устала от социальных напряжений, от традиционных форм искусства, от лицемерия в этике. Эта «протестная» волна и породила сюрреализм.

Авторы первых деклараций и произведений сюрреализма (Поль Элюар, Луи Арагон, Андре Бретон и др.) поставили цель «освободить» творчество от всех условностей. Огромное значение придавалось бессознательным импульсам, случайным образам, которые, правда, затем подвергались тщательной художественной обработке.

Серьезное влияние на эстетику сюрреализма оказал фрейдизм, актуализировавший эротические инстинкты человека.

В конце 20-х – 30-е годы сюрреализм играл очень заметную роль в европейской культуре, однако литературная составляющая этого направления постепенно ослабевала. От сюрреализма отошли крупные писатели и поэты, в частности, Элюар и Арагон. Попытки Андре Бретона после войны возродить движение успехом не увенчались, в то время как в живописи сюрреализм дал гораздо более мощную традицию.

Постмодернизм – мощное литературное направление современности, очень разношерстное, противоречивое и принципиально открытое любым новациям. Философия постмодернизма формировалась в основном в школе французской эстетической мысли (Ж. Деррида, Р. Барт, Ю. Кристева и др.), однако сегодня она распространилась далеко за пределы Франции.

В то же время многие философские истоки и первые произведения отсылают к американской традиции, да и сам термин «постмодернизм» по отношению к литературе впервые употребил американский литературовед арабского происхождения Ихаб Хасан (1971).

Важнейшей чертой постмодернизма является принципиальный отказ от всякой центричности и всякой ценностной иерархии. Все тексты принципиально равноправны и способны вступать в контакт друг с другом. Нет искусства высокого и низкого, современного и устаревшего. С позиций культуры все они существуют в некотором «сейчас», а поскольку ценностный ряд принципиально разрушен, то ни один текст не имеет никаких преимуществ перед другим.

В произведениях постмодернистов в игру вступают практически любые тексты любой эпохи. Граница своего и чужого слова также разрушается, поэтому возможны вкрапления текстов известных авторов в новое произведение. Этот принцип получил название «**принципа центности**» (центон – игровой жанр, когда стихотворение складывается из разных строчек других авторов).

Постмодернизм радикально отличается от всех других эстетических систем. В разных схемах (например, в известных схемах Ихаба Хасана, В. Бра́йнина-Пáссека и др.) отмечаются десятки отличительных примет постмодернизма. Это установка на игру, конформизм, признание равноправия культур, установка на вторичность (т. е. постмодернизм не ставит целью сказать что-то новое о мире), ориентация на коммерческий успех, признание бесконечности эстетического (т. е. все может быть искусством) и т. д.

Отношение к постмодернизму и у писателей, и у литературоведов неоднозначное: от полного приятия до категорического отрицания.

В последнее десятилетие все чаще говорят о кризисе постмодернизма, напоминают об ответственности и духовности культуры.

Скажем, П. Бурдые считает постмодернизм вариантом «радикального шика», эффектного и комфортного одновременно, и призывает не уничтожать науку (а в контексте видно – и искусство) «в фейерверочных огнях нигилизма»[4].

Резкие выпады против постмодернистского нигилизма предпринимают и многие американские теоретики. В частности, резонанс вызвала книга Дж. М. Эллиса «Против деконструкции», содержащая критический разбор постмодернистских установок.

В то же время надо признать, что пока не видно каких-то новых интересных направлений, предлагающих иные эстетические решения.

[1] «Кларисса, или История молодой леди, заключающая в себе важнейшие вопросы частной жизни и показывающая, в особенности, бедствия, которые могут явиться следствием неправильного поведения как родителей, так и детей в отношении к браку».

[2] Руссо актуализирует именно легенду, в которой речь идет о любви на всю жизнь и вопреки всему. В реальности, судя по всему, отношения Абеяра к Элоизе было куда более противоречивым и драматичным. «Любовь на всю жизнь» была именно у Элоизы, но никак не у самого Абеяра.

[3] Сейчас, правда, эта схема заметно усложнена. Принято говорить о предсимволизме, раннем символизме, мистическом символизме, постсимволизме и т. д. Однако это не отменяет естественно сложившегося деления на старших и младших.

[4] Бурдьё П. За рационалистический историзм // <http://sociologos.net/bourdieu-za-razionalisticheskii-istorizm>

Рекомендованная литература (к гл. IX)

Введение в литературоведение. Литературное произведение / Под ред. Л. В. Чернец. М., 2002.

Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учебное пособие / Под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. М., 2006

Волков И. Ф. Теория литературы. М., 1995. (Разделы о родах и жанрах литературы и о литературных направлениях.)

Кожин В. В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: в 3-х т., Т. 2. М., 1964.

Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980. (Разделы IV, VI, VII, VIII.)

Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968.

Тамарченко Н. Д. Род литературный // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 2002. С. 191–199.

Федотов О. И. Основы теории литературы: в 2 ч., Ч. 2. М., 2003. (Раздел 2.)

Хализев В. Е. Драма как род литературы. М., 1986.

Хализев В. Е. Литературный процесс // КЛЭ, Т. 9, С. 472–477.

Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977.

Эпштейн М. П. Род литературный // ЛЭС, С. 329.

Приложение

Аннотированный список учебной и справочной литературы

Создание списка учебной литературы по такому предмету, как «Литературоведение», – задача нелегкая. Существует огромное количество учебников и пособий, различающихся и глубиной, и актуальностью для современной науки, и стилем изложения, а главное – исходным пониманием того, что такое вообще литературоведение. Кроме того, есть много изданий, формально учебными пособиями не являющихся, но весьма актуальных для

студента, начинающего изучение литературоведения. В то же время рекомендованный для студентов список литературы не может быть слишком уж большим, в противном случае он просто теряет смысл, будет восприниматься не как рекомендация, а как «телефонный справочник» имен и названий.

Следует также учитывать и реальные возможности начинающего филолога. Далеко не вся литература, которую профессионал высоко ценит, окажется доступной пониманию студента младших курсов. Идеи крупных ученых на первых порах должны быть адаптированы, иначе можно добиться противоположного результата. По себе знаю, что в свое время «неосторожная» попытка самостоятельно понять идею романного слова у Бахтина на несколько лет оттолкнула меня от трудов этого выдающегося филолога – столь сильным было убеждение, что я тут ничего не понимаю и не пойму.

С другой стороны, не хотелось бы просто рекомендовать литературу «для сдачи экзамена». Рекомендованный список, как мне представляется, должен намечать и какие-то перспективы, в этом смысле простота изложения не может быть единственным критерием рекомендованной литературы. Этот список должен быть составлен «на вырост», то есть предполагать будущий профессиональный рост студента.

Поэтому любая попытка создать адекватный список литературы по определению не может быть до конца успешной, всегда останутся вопросы, почему это есть, а того нет.

В то же время, хорошо понимая все неизбежные потери, я считаю, что аннотированный список, хоть как-то приоткрывающий начинающему филологу мир современного литературоведения, в пособии необходим. А его усечение и расширение могут происходить естественным путем по мере накопления студентом опыта и знаний.

I. Учебники и учебные пособия

1. Анализ одного стихотворения: Межвузовский сборник/Под ред. В. Е. Холшевникова. Л., 1985. Одно из лучших пособий по анализу стихотворения, своеобразный «мастер-класс» для начинающих филологов. Известные филологи во главе с В. Е. Холшевниковым демонстрируют блестящие анализы отдельных стихотворений русских поэтов разных веков.

2. Богомолов Н. А. Краткое введение в стиховедение. М., 2009. Есть электронная версия <http://medialib.pspu.ru/page.php?id=1152> Небольшое, но выверенное и точное пособие известного литературоведа Н. А. Богомолова отличается высокой степенью адаптированности научного стиля под возможности студента 1-го курса. Главное достоинство пособия – сочетание подлинной научности и простоты изложения.

3. Борев Ю. Б. Эстетика: Учебник. М., 2002. Есть электронная версия: <http://www.vipstudent.ru/index.php?q=lib&r=24&id=1189676744&p=0> Фундаментальное объемное учебное пособие одного из самых авторитетных

эстетиков в современной России. Объем информации очень велик, далеко не все в этом учебнике напрямую связано с курсом «Введение в литературоведение». В то же время учебное пособие Ю. Б. Борева по праву является «настольной книгой» многих студентов.

4. Введение в литературоведение / Под ред. Л. М. Крупчанова. М., 2009. Традиционный для отечественной науки учебник, написанный группой авторов. Учебник ориентирован на российскую традицию понимания литературоведения, западные концепции представлены слабо. В то же время это учебник сегодняшнего дня, написанный с современных позиций. Он весьма популярен у российских студентов. В ряде вузов, насколько мне известно, он рекомендован как основной учебник по курсу «Введение в литературоведение».

5. Введение в литературоведение. Литературное произведение / Под ред. Л. В. Чернец. М., 2002. Пособие создано большой группой авторитетных филологов и построено по словарному принципу. Книга очень полезна, написано современно, хотя некоторые статьи начинающему филологу могут показаться сложными. В то же время пособие учитывает современную проблематику и современную литературоведческую терминологию.

6. Введение в литературоведение: Учеб. для филол. спец. ун-тов / Г. Н. Поспелов, П. А. Николаев, И. Ф. Волков и др.; Под ред. Г. Н. Поспелова. М., 1988. Этот учебник является классическим образцом советского литературоведения позднего периода. Фундаментальная научность, прекрасное знание авторами мировой теории литературы – с одной стороны, и избыточная социологизация и идеологизация литературы – с другой. Если абстрагироваться от идеологических клише, то надо признать, что учебник написан хорошими профессионалами и сохраняет научную и учебную ценность.

7. Волков И. Ф. Теория литературы. М., 1995. Учебник И. Ф. Волкова написан по традиционной схеме, подробно прописан раздел о литературе как виде искусства, традиционно и доступно изложены роды и жанры литературы. Последняя часть книги посвящена различным литературным направлениям. Учебник может быть использован при освоении курса «Введение в литературоведение».

8. Давыдова Т. Т., Пронин В. А. Теория литературы. М., 2003. Компактное учебное пособие Т. Т. Давыдовой и В. А. Пронина адресовано студентам смежных с филологией специальностей (библиотекарям, журналистам и т. д.). Естественно, авторы стремились к более адаптированному изложению, сохраняя при этом научную строгость. Книга называется «Теория литературы», но по структуре и по стилю изложения более походит на учебник по введению в литературоведение, что и понятно, если учесть потенциального адресата. Пособие вполне может быть использовано для освоения курса «Введение в литературоведение».

9. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб., 1996. Судьба этой книги трагична и показательна. В. М. Жирмунский –

гордость русской филологии, один из самых блестящих знатоков литературы. Его лекции по литературоведению могли бы стать украшением советской литературоведческой школы. Но неоправданные репрессии против автора в конце 40-х надолго задержали издание. В результате лекции 40-х годов, обработанные и отредактированные его учениками, были опубликованы уже через много лет после смерти В. М. Жирмунского. Однако в этой многолетней задержке оказались и свои плюсы: при подготовке издания были сняты фрагменты, связанные с идеологическими клише 40-х годов, которые сегодня мешали бы увидеть глубину и красоту мысли ученого. Поэтому книга В. М. Жирмунского смотрится вполне адекватной сегодняшней науке, стилистически же она сохраняет лекционную манеру, поэтому читается и понимается достаточно легко.

10. Зенкин С. Н. Введение в литературоведение: Теория литературы: Учебное пособие. М., 2000. Есть электронная версия <http://viperson.ru/wind.php?ID=597491> Не очень объемное, но очень информативное пособие С. Н. Зенкина резко контрастирует с привычной традицией. Оно выполнено в русле структурно-семиотической концепции, с опорой на идеи Р. О. Якобсона, Ю. М. Лотмана и др. Пособие довольно сложное по стилистике изложения, но очень интересное для тех, кто хотел бы понять логику и методологию современных филологов, прежде всего западноевропейских.

11. Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980. Книга известного польского филолога Г. Маркевича интересна прежде всего фундаментальностью, открытостью мировой науке. Автор великолепно ориентируется в западноевропейском и восточноевропейском литературоведении. Г. Маркевич не предлагает каких-то принципиально новых методологий, но широта обзоров впечатляет. В целом исследование Маркевича будет сложно восприниматься, но отдельные главы вполне доступны заинтересованному студенту.

12. Николаев П. А. Введение в литературоведение. Курс лекций. <http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1181486> Опубликованный в сети Интернет цикл из двенадцати лекций известного теоретика П. А. Николаева может значительно обогатить представления начинающего филолога о литературе. Это именно лекции, поэтому текст создан «с поправкой на адресата», смысл лекций будет понятен студенту младших курсов. Лекции П. А. Николаева не полностью перекрывают содержание курса «Введение в литературоведение», но некоторые темы изложены достаточно подробно.

13. Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы: В 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004. Один из самых известных современных учебников по теории литературы, вводящий студента в терминологию и методологию современной науки. Для студента первого курса учебник явно сложный, но это одно из тех пособий, к которым надо «привыкать». По мере профессионального роста студента будет все более открываться глубина и ценность этого пособия.

14. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: в 3-х т. М., 1962–1965. Фундаментальный трехтомник, сохраняющий научное значение. Каждый том посвящен какой-то важнейшей проблеме теории литературы. Статьи написаны прекрасными специалистами, учтены новейшие (на время издания) отечественные и зарубежные концепции. Этот трехтомник уже полвека является одним из наиболее известных и авторитетных изданий в области теории литературы.

15. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1963. Учебник Л. И. Тимофеева в советское время был одним из самых популярных, несколько раз переиздавался. Современными глазами этот учебник смотрится несколько архаичным, некоторые темы (например, «идея» или «образ») отмечены печатью советской идеологии. В то же время ряд тем (прежде всего «стихovedение», признанным знатоком которого был автор) изложены глубоко и понятно.

16. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 2002. Книга Б. В. Томашевского была написана еще в 20-е годы прошлого века, но на многие десятилетия «выпала» из литературоведческого обихода по причинам, не имеющим отношения к подлинной науке. Сегодня к идеям Томашевского вновь возник огромный интерес, его теория, выросшая из исканий формализма, но преодолевшая многие ограничения этого метода, оказалась созвучной современной науке. Книга Томашевского написана глубоко, но стилистически она не очень сложная, его идеи вполне доступны для понимания заинтересованными студентами.

17. Тюпа В. И. Художественный дискурс (введение в теорию литературы). Тверь, 2002. Книга доступна в сети Интернет <http://poetics.nm.ru/#lvt> Слово «дискурс», как правило, мало что говорит начинающему филологу. Между тем, это один из наиболее востребованных современной мировой филологией термин. Лекции известного специалиста В. И. Тюпы позволят студенту понять сущность и значение дискурсивного подхода. Стилль книги не очень простой, но в значительной мере адаптирован под возможности студента, особенно если сравнивать его с большинством других исследований, прежде всего западноевропейских, посвященных теории дискурса.

18. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978. Книга американских теоретиков Р. Уэллека и О. Уоррена была создана в середине прошлого века и сразу получила признание в мире. Она переведена на многие языки и является одной из общеизвестных у филологов. Литературное произведение представляется авторам сложной структурой, требующей адекватного научного языка. Несмотря на фундаментальность поставленных проблем, книга написана не слишком сложно, хотя начинающий филолог, естественно, будет испытывать сопротивление материала. В то же время современный филолог к этой проблематике и этому языку должен привыкать.

19. Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. Книга известного польского филолога Е. Фарино уже давно, даже еще не будучи

изданной в России, вошла в обиход отечественных филологов. По структуре и по терминологии она мало похожа на классические русские учебники. Это, скорее, фундаментальная монография, посвященная прежде всего внутреннему миру произведения и повествованию. Автор – сторонник структурного подхода и с блеском демонстрирует его возможности. В то же время большинству студентов текст покажется непривычным и сложным, книга Фарино требует уже более или менее подготовленного читателя.

20. Федотов О. И. Основы теории литературы: в 2-х ч., М., 2003. Учебник О. И. Федотова написан по «классической» для отечественной науки схеме, в первом томе говорится о литературном произведении в теоретическом аспекте, во втором речь идет о стиховедении и о родах литературы. Пособие написано «с поправкой» на реальный уровень студентов, поэтому читается довольно легко.

21. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. Одно из самых популярных у студентов изданий. Безусловно авторитетное и обстоятельное. В книге В. Е. Хализева учтены многие новейшие концепции, сама проблематика актуальна для науки XXI века. Стоит, правда, помнить, что это учебник по теории литературы и адресован он студентам старших курсов. Для начинающих филологов многие главы будут сложными.

22. Эсалнек А. Я. Основы литературоведения. Анализ романного текста: Учеб. пособие. М., 2004. Пособие А. Я. Эсалнек посвящено в основном становлению жанра романа, но в проблематике выходит за границы исследования истории жанра. Книга написана достаточно простым языком и может быть полезна тем, кому интересен теоретический взгляд на эволюции русской и советской прозы.

II. Хрестоматии

1. Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учебное пособие/ Под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. М., 2006. Объемная, хорошо подобранная и прокомментированная хрестоматия. Построено пособие по тематическому принципу, то есть подобраны фрагменты из сочинений философов и филологов, отражающие какую-то вынесенную в заглавие раздела теоретическую проблему. В конце пособия достаточно подробно и четко проанализированы новейшие западные теории, что позволяет студенту войти в пространство современной мировой филологии.

2. Введение в литературоведение. Электронное учебное пособие. Внутриуниверситетская программа ЮГИНФО РГУ (ЮФУ) «Современные информационные технологии в образовании» (2006). Руководитель проекта – В. Н. Чубарова. <http://litved.rsu.ru/index.htm> Электронный проект (не полностью заверченный) филологов Ростова по сравнению со многими другими пособиями кажется бедноватым, но имеет ряд преимуществ. Во-первых, он легко доступен, совершенно понятна навигация, а во-вторых, по важнейшим темам (к сожалению, не всем) хорошо подобраны комментарии и определения из энциклопедических статей и

монографий авторитетных ученых, снабженные некоторыми комментариями. В этом смысле пособие удобно для подготовки к экзамену, во всяком случае, по ряду тем.

3. Мысль, вооруженная рифмами: поэтическая антология по истории русского стиха. Л., 1983. Непревзойденное в своем жанре издание, составленное и прокомментированное известным специалистом В. Е. Холшевниковым. Пособие представляет собой цикл небольших статей по истории развития русского стиха с огромным числом текстовых иллюстраций. Это уникальный жанр: хрестоматия, нацеленная на иллюстрацию теоретических положений стиховедения.

4. Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия для студентов филологических факультетов / Автор-составитель Н. Д. Тamarченко. М., 1999. Хрестоматия, составленная Н. Д. Тamarченко, – издание в своем роде уникальное. Хрестоматия составлена по тематическому принципу, в ней сведены вместе и переведены на русский язык показательные цитаты из работ ученых разных стран и научных школ. В этом смысле она является бесценным помощником для филолога, ориентиром в огромном мире современной филологии. В то же время начинающему филологу надо быть осторожным, книга не адаптирована, разные, порой не совпадающие мнения ученых не комментируются. Для опытного филолога это не опасно, а начинающий может «заблудиться» в обилии имен и мнений.

5. Хрестоматия по теории литературы / Составитель Л. Н. Осьмакова. М., 1982. Хрестоматия составлена по историческому принципу и сохраняет учебную ценность. Правда, теории XX века и первого десятилетия XXI века в ней практически не отражены. Но выдержки из произведений авторов прежних эпох (от Платона до Плеханова) подобраны умело и точно.

III. Словари и энциклопедии

1. Квятковский А. П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. М., 1966. Есть электронная версия <http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/> Поэтический словарь замечательного стиховеда А. П. Квятковского пользуется заслуженной славой у филологов. Это в меру компактный, но в то же время подробный словарь, где достаточно просто излагается значение большинства стиховедческих терминов. В словаре много примеров, он очень удобен для работы. Электронная версия ФЭБ (фундаментальной электронной библиотеки) эту работу еще более упрощает.

2. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1962–1978. Одно из наиболее известных справочных изданий в современной отечественной филологии. Энциклопедия состоит из восьми томов, построенных по словарному принципу, и дополнительного девятого тома, включающего статьи, по каким-то причинам не попавшие в первые восемь. То есть девятый том вновь построен по принципу «от А до Я».

3. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Объемное и весьма авторитетное издание, созданное большим коллективом

известных современных теоретиков. Словарь (энциклопедия) состоит из достаточно развернутых статей, подробно разъясняющих значение того или иного термина. Уровень изложения и научного мышления полностью соответствует современному состоянию науки.

4. Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1929–1939. Есть электронная версия <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/> Очень ценное для филолога издание, созданное в 20-е – 30-е годы, но сохраняющее и историческую, и научную ценность. Многие статьи написаны выдающимися учеными на высочайшем профессиональном уровне. Издание, к сожалению, не было завершено, одиннадцатый том обрывается на букве «Ф». Соответственно, статей на «Х, Ц» и далее в этой энциклопедии нет.

5. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского. М.; Л., 1925. Есть электронная версия <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/> Очень интересное и теперь легко доступное издание, созданное в 20-е годы известными специалистами. Энциклопедия не только сохраняет научную ценность, но хорошо передает атмосферу «бурных двадцатых», когда «брожение умов» еще не было поставлено под строгий партийный контроль.

6. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. Объемное издание, вошедшее в «классическую библиотеку» современного русского филолога. Словарь однотомный, но весьма объемный и по размеру, и по содержанию. Словарь разбит на две части – терминологическую и персональную. Каждая из них строится по логике «От А до Я». То есть одна часть посвящена описанию значений терминов и понятий, другая дает краткие сведения о писателях. Словарь составлен большим коллективом авторов и выполнен на высоком профессиональном уровне.

7. Педагогическое речеведение. Словарь-справочник / Под ред. Т. А. Ладыженской и А. К. Михальской; сост. А. А. Князьков. М., 1998. Электронная версия доступна в сети Интернет <http://www.nibru.ru/book.php?id=268> По заглавию это издание кажется довольно далеким от курса «Введение в литературоведение», но в реальности это прекрасный справочник по теории речи, в том числе речи художественной. В статьях учтены новейшие представления о художественном слове и тексте. Пособие адресовано учителям-словесникам, но многие статьи вполне доступны пониманию студента.

8. Словарь литературоведческих терминов / Под ред. Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева. М., 1974. Этот словарь является настольной книгой отечественных учителей-словесников. Он относительно компактен, но в то же время разъясняет значение большого числа терминов литературоведения. С позиций сегодняшнего дня недостатком словаря является то, что в нем очень слабо представлена терминологическая традиция западноевропейского литературоведения XX века. Но классическая терминология и терминология, принятая в русской традиции, представлены достаточно полно.

9. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник / Ред. и сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М., 1996.

Энциклопедический справочник, составленный группой специалистов по западноевропейской и американской эстетике XX века, подробным образом комментирует термины и понятия, принятые частью западноевропейских филологических школ. Справочник по объему не очень большой, но чрезвычайно информативный. Правда, для студентов младших курсов и терминология, и разбираемые методологии окажутся очень непривычными, и без помощи квалифицированного специалиста студент едва ли справится с этим материалом. Но по мере становления профессиональных навыков книга будет все доступнее и интереснее.

IV. Электронные ресурсы

1. www.feb-web.ru Фундаментальная электронная библиотека. Один из самых мощных Интернет-проектов России. Большой и профессионально оформленный, удобный в работе корпус филологических материалов, включая словари и энциклопедии.

2. www.magazines.russ.ru Журнальный зал – незаменимый помощник, позволяющий ориентироваться в мире журнальных публикаций, связанных с филологией. Представлены как библиотека ведущих отечественных филологических журналов, так и обзоры наиболее интересных новейших публикаций, что делает «Журнальный зал» особенно ценным для профессионального филолога.

3. www.nature.web.ru/litera/ Словарь по литературоведению П. А. Николаева. Словарь состоит из множества лаконичных статей, определяющих суть терминов и понятий литературоведения. Словарь удобен в использовании, предлагает некоторый «теоретический минимум».

4. www.philology.flexum.ru Флексум – своеобразный компас в мире Интернет-публикаций. Он отслеживает филологические издания и моментально отвечает на запрос. Если вам нужна какая-то книга или понятие, вам ответят, где и когда что было опубликовано на этот счет.

5. www.ru.wikipedia.org Википедия – один из самых популярных мировых Интернет-проектов. К статьям Википедии отсылает практически любой запрос. Стоит, правда, помнить, что Википедия – свободная энциклопедия, а не профессиональное издание, поэтому информацию из Википедии стоит перепроверять. В то же время это очень удобное и популярное Интернет-издание.

6. www.gumer.info Библиотека Гумер, доступ к большому числу фундаментальных исследований по гуманитарным наукам, в частности, филологии.

7. www.philolog.ru Серьезный проект филологов Петрозаводского университета, содержащий большое число текстов русской литературы и филологических разработок. Проект еще не завершен, не все разделы заполнены, но и имеющееся в наличии впечатляет.

8. www.philology.ru Русский филологический портал, содержит достаточно большой список электронных версий работ классиков филологии на русском языке.

9. www.ruthenia.ru Рутения – совместный проект московских и тартуских филологов. Тартуская школа славистики, созданная замечательным филологом Ю. М. Лотманом, и сегодня является одной из ведущих в Европе. Проект «Рутения» – это множество фундаментальных исследований о русской литературе.

10. www.rvb.ru/philologica Двухязычный русско-английский журнал по русской и теоретической филологии. В журнале печатаются ведущие русские и зарубежные филологи, это, что называется, «большая филология». Правда, статьи рассчитаны на профессионалов, для начинающего филолога они трудноваты. Но это издание современный филолог обязательно должен иметь в виду, учитывая перспективы профессионального роста.