

*высшее*

*образование*

Г.Г. Хазагеров, И.Б. Лобанов

# **ОСНОВЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ**



*Серия*  
• *Высшее образование* •

**Г.Г. Хазагеров,  
И.Б. Лобанов**

# **О**СНОВЫ

---



# **ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ**

**УЧЕБНИК**

Ростов-на-Дону  
«Феникс»  
2009

**УДК 821.0(075.8)**

**ББК 83я73**

**КТК 82**

**X15**

**X15 Хазагеров Г.Г.**

**Основы теории литературы : учебник / Г.Г. Хазагеров, И.Б. Лобанов. — Ростов н/Д : Феникс, 2009. — 316 с. — (Высшее образование).**

**ISBN 978-5-222-15960-6**

Учебник строго соответствует государственному образовательному стандарту. В нем излагаются основные понятия теории литературы (форма и содержание, проза и стих, роды и виды литературных произведений, литературное течение и направление и т. д.), рассматривается место художественной литературы в современном обществе и массовых коммуникациях. Особое внимание уделяется изобразительным и выразительным средствам языка, которые играют определяющую роль в создании журналистского текста.

Издание подготовлено с учетом специфики деятельности журналиста и ориентирован на повышение его творческой культуры. Может использоваться филологами при изучении курсов «Введение в литературоведение» и «Теория литературы».

**ISBN 978-5-222-15960-6**

**УДК 821.0(075.8)**

**ББК 83я73**

© Хазагеров Г.Г., Лобанов И.Б., 2009

© Оформление. ООО «Феникс», 2009

# ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Часть I. ЛИТЕРАТУРА КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО ИЗУЧЕНИЯ .....</b>	<b>7</b>
Глава 1. Теория литературы как наука .....	9
§ 1. Теория литературы и литературоведение ....	9
§ 2. Сущность искусства .....	11
§ 3. Художественная литература среди других видов искусств .....	16
§ 4. Художественная литература как произведение словесности .....	26
§ 5. Литература в условиях масс-медиа .....	37
Вопросы для самоконтроля .....	39
Литература к первой главе .....	39
Глава 2. Литература, общество, СМИ .....	40
§ 1. Литература и языковая норма .....	41
§ 2. Литература как источник для персониферы .....	45
§ 3. Художественная литература и культурная преемственность .....	47
§ 4. Литература и СМИ. Роль литературоведческих знаний в журналистской деятельности .....	50
Вопросы для самоконтроля .....	52
Литература ко второй главе .....	52
<b>Часть II. ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ .....</b>	<b>53</b>
Глава 1. Содержание и форма литературного произведения .....	55
§ 1. Содержание литературного произведения .....	55
§ 2. Интерпретация литературного произведения .....	57

§ 3. Единство формы и содержания литературного произведения .....	63
Вопросы для самоконтроля .....	75
Литература к главе первой .....	75
Глава 2. Мир художественного произведения .....	76
§ 1. Вымысел как основа литературного текста. Фикциональность .....	76
§ 2. Художественное время и пространство. Хронотоп .....	80
§ 3. Персонаж .....	90
§ 4. Конфликт .....	94
Вопросы для самоконтроля .....	101
Литература .....	102
Глава 3. Язык художественной литературы .....	103
§ 1. Специфика художественного языка и художественной речи .....	103
§ 2. Художественные стили .....	105
§ 3. Художественный текст как повествование. Автор и нарратор .....	108
§ 4. Виды нарраторов: рассказчик и повествователь .....	116
Вопросы для самоконтроля .....	125
Литература ко второй главе .....	125
Глава 4. Тропы и их виды .....	126
§ 1. Тропы и образы. Изобразительность. Эпитет .....	126
§ 2. Языковые и речевые тропы .....	129
§ 3. Типы тропов .....	131
§ 4. Метафора и метонимия .....	132
§ 5. Ирония как троп .....	135
§ 6. Перифраз .....	137
§ 7. Гипербола и мейозис .....	140
§ 8. Развертывание метафоры. Аллегория и символ .....	142
§ 9. Тропы грамматики .....	147

<i>Вопросы для самоконтроля</i> .....	148
<i>Литература к третьей главе</i> .....	149
<b>Глава 5. Фигуры и амплификации</b> .....	<b>150</b>
§ 1. <i>Фигуры в риторике, публицистике и литературе</i> .....	150
§ 2. <i>Классификация словесных фигур</i> .....	151
§ 3. <i>Фигуры прибавления</i> .....	153
§ 4. <i>Фигуры убавления</i> .....	157
§ 5. <i>Фигуры перестановки и разрыва</i> .....	159
§ 6. <i>Понятие амплификации. Амплификация и избыточность</i> .....	160
§ 7. <i>Амплификация контраста</i> .....	163
<i>Вопросы для самоконтроля</i> .....	165
<i>Литература к пятой главе</i> .....	165
<b>Глава 6. Композиция литературного произведения</b> .....	<b>166</b>
§ 1. <i>Роль композиции в раскрытии авторского замысла</i> .....	166
§ 2. <i>Принцип выдвижения</i> .....	168
§ 3. <i>Заголовок</i> .....	171
§ 4. <i>Сюжет и фабула литературного произведения</i> .....	175
<i>Вопросы для самоконтроля</i> .....	179
<i>Литература к шестой главе</i> .....	179
<b>Глава 7. Теория стиха</b> .....	<b>180</b>
§ 1. <i>Проза и стих как принципы организации художественного текста</i> .....	180
§ 2. <i>Системы стихосложения</i> .....	182
§ 3. <i>Силлабо-тонический стих</i> .....	188
§ 4. <i>Рифма</i> .....	195
§ 5. <i>Строфика</i> .....	199
§ 6. <i>Переходные явления между стихом и прозой</i> .....	211
§ 7. <i>Звуковая организация художественной речи</i> .....	218

<i>Вопросы для самоконтроля</i> .....	225
<i>Литература к шестой главе</i> .....	226
<b>Часть III. ЛИТЕРАТУРА ВО ВРЕМЕНИ</b> .....	<b>227</b>
Глава 1. Понятие о литературном процессе .....	228
§ 1. Концепции периодизации литературного процесса .....	228
§ 2. Литературные направления и течения .....	233
<i>Вопросы для самоконтроля</i> .....	234
<i>Литература к первой главе</i> .....	234
Глава 2. Традиция .....	235
§ 1. Культурная и литературная традиция .....	235
§ 2. Понятие литературного рода: эпос, драма, лирика .....	236
§ 3. Литературные жанры .....	240
§ 4. Эпические жанры .....	247
§ 5. Лирические жанры .....	261
§ 6. Драматические жанры .....	268
§ 7. Лиро-эпические жанры .....	272
§ 8. Мотивы и архетипы .....	276
<i>Вопросы для самоконтроля</i> .....	279
<i>Литература ко второй главе</i> .....	280
Глава 3. Проблемы современной литературы .....	281
§ 1. Литература в информационном обществе .....	281
§ 2. Литература в массовом обществе .....	283
<i>Вопросы для самоконтроля</i> .....	288
<i>Литература к третьей главе</i> .....	288
Краткий словарь литературоведческих терминов .....	289

Часть I

---

---

# Литература как объект научного изучения



# Глава 1. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ КАК НАУКА

## § 1. Теория литературы и литературоведение

Литературоведением называется наука о художественной литературе<sup>1</sup>. Литературоведение — это обширная дисциплина, которая охватывает три основных раздела: теорию литературы, историю литературы и литературную критику. Кроме того, она включает ряд вспомогательных дисциплин: историографию, текстологию и библиографию.

Предметом данной книги является теория литературы, исследующая общие законы литературы. Она изучает структуру художественных произведений (то, как они «устроены»), а также развитие литературы, то есть ее существование в историческом измерении. При этом теория литературы вырабатывает категории, которые помогают нам анализировать конкретные произведения. Такие понятия, как «роман», «метафора», «реализм», представляют собой типичные теоретико-литературные категории.

Историческое измерение существования художественной литературы изучает также история литературы. И здесь имеется важное различие. История литературы интересуется развитием той или иной национальной литературы. Например, история древнерусской литературы изучает памятники литературы Древней Руси: «Слово о полку Игореве», летописи, жития и т. д. Для истории литературы важны конкретные исторические факты: когда возник замысел того или иного произведения? в каком году оно было написано? когда оно вышло в свет? как оно связано с другими произведениями, в чем заключается его новаторство, а в чем его автор следует традиции? Исходя

---

<sup>1</sup>«Литературоведение — наука о художественной литературе, ее происхождении, сущности, развитии». См.: Манн Ю.В. Литературоведение // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 475.

из этих фактов историк литературы строит картину литературного процесса. Напротив, интерес теории литературы к историческому измерению является гораздо более общим. Это означает, что с точки зрения теории литературы важно, например, появление новых способов изображения действительности, новых приемов, новых жанров. Другими словами, теория литературы изучает развитие (а следовательно, усложнение и совершенствование) художественной словесности в целом и не стремится устанавливать конкретные исторические факты (хотя они тоже имеют для нее значение).

Литературная критика представляет собой живой отклик на новые литературные произведения. Она имеет дело с современным литературным процессом в том виде, в котором он разворачивается. Такова, например, литературно-критическая деятельность В. Г. Белинского. Литературная критика — это синтез науки, искусства и публицистики. В самом деле, критик должен обладать обширными знаниями в области теории и истории литературы, а также эстетики, но в то же время он не скован такими же «жесткими» догмами научности, как ученый-литературовед; в его деятельности имеется много оценочного. Кроме того, деятельность литературного критика сродни деятельности журналиста, потому что и критик, и журналист освещают новейшие события, но в разных областях.

Историография выступает по отношению к литературоведению как вспомогательная дисциплина, занятая сбором исторических материалов, связанных с историей и теорией литературы. Невозможно, например, изучать литературу Смутного времени, не зная исторического фона этой литературы.

Текстология также является вспомогательной дисциплиной. Ее задача — установление автора литературного произведения, когда с этим возникают проблемы, а также установление окончательного варианта литературного текста. Установление авторства называется атрибуцией.

Библиография занята составлением указателей литературоведческих работ, посвященных какой-то теме или проблеме. Чтобы изучать, скажем, «Слово о полку Игореве»,

необходимо познакомиться с другими работами, посвященными этому великому памятнику древнерусской литературы. Таких работ много, гораздо больше тысячи, а потому необходима систематизация, без которой исследователь не в состоянии в них сориентироваться.

Таким образом, предметом литературоведения вообще и теории литературы в частности является литература. По этой причине, прежде чем приступить к дальнейшему изложению, необходимо ответить на простой, казалось бы, вопрос, что же это такое.

Будучи, с одной стороны, произведением словесности, художественная литература стоит в одном ряду с другими словесными текстами и, следовательно, должна быть по какому-либо признаку выделена среди них. С другой стороны, художественная литература — один из видов искусства. Поэтому необходимо также определить место литературы среди других видов искусств.

Последующие два параграфа и будут посвящены этим задачам: описанию места литературы среди других видов словесности и ее места среди других видов искусств.

## **§ 2. Сущность искусства**

На протяжении тысячелетий человеческой истории было выработано не одно понимание сущности искусства. Прежде чем перейти к сущности художественной литературы как вида искусства, рассмотрим наиболее важные из этих теорий.

**Искусство как подражание.** Источником этой теории, объясняющей сущность искусства, стали философские концепции Платона и Аристотеля.

Согласно философской концепции Платона, материальный мир вторичен по отношению к миру идей, которые являются своеобразными прообразами для всех явлений, из которых состоит материальный мир. Последние представляют собой несовершенные отражения идеальных сущностей. В силу этого Платон рассматривал искусство как подражание подражанию: предметы проявляют идею, а искусство изображает вторичные по своей природе

предметы. Понятно, что из этого должна была следовать достаточно негативная оценка искусства в целом как чего-то менее реального, поскольку в полной мере реальными для Платона были только идеи. Так как искусство подражает внешней стороне вещей, оно, с точки зрения философской системы Платона, не способно привести к познанию истины.

Аристотель был автором теории мимезиса, согласно которой искусство основано на подражании. При этом он конкретизировал эту идею, сравнивая деятельность художника с деятельностью историка. Согласно его мысли, историк говорит о том, что было, тогда как поэт — о том, что могло бы быть. На основании этого Аристотель приходит к выводу, что искусство говорит об общем, типичном, необходимом, а история — о конкретном и единичном. В самом деле, в наши дни мы сказали бы, что искусство обобщает, типизирует действительность, хотя его образы и представляют конкретных людей и конкретные явления действительности. Тем не менее, художник ухватывает нечто общее, характерное, а конкретность изображаемой им реальности — это всего лишь особенность средства представления (репрезентации) этого типичного и общего. При этом Аристотель указывал, что подражание — это важная особенность в жизни человека, поскольку через подражание он учится, а результаты подражания природе способны доставлять удовольствие и служить основанием суждений о ней.

Огромную роль теория подражания играла в эпоху Возрождения. При этом она претерпела ряд более или менее существенных модификаций, связанных со стремлением уточнить положения Платона и Аристотеля. Так, Леон Баттиста Альберти считал, что искусство подражает законам природы, а не внешним проявлениям вещей; Скалигер полагал, что искусство подражает нормам природы. По мнению Торкватто Тассо, к словесным искусствам идею подражания нельзя применять непосредственно. Другими словами, эти виды искусства связаны с подражанием вещам лишь опосредованно, поскольку слова прежде всего выражают понятия и уже в силу этого

способны обозначать вещи. Подобные уточнения, по-видимому, были связаны со стремлением определенным образом скорректировать слишком резкую позицию Платона, которая в эпоху Возрождения была известна не хуже, чем концепция Аристотеля.

Еще одно важное нововведение эпохи Возрождения заключалось в тезисе о необходимости подражать творениям великих мастеров. Естественно, лучшими признавались художники древности. Эта идея, которая возникла в XV веке, то есть в период расцвета Возрождения, подготовила приход классицизма, который отказался от подражания природе в пользу подражания великим образцам.

На теории подражания построена и поэтика реализма. Однако если в эпоху Возрождения художники стремились подражать прекрасным образцам (откуда возникла, например, идея подражания нормам природы), то для реализма на первый план вышло отражение действительности такой, какая она есть. Впервые этот подход наметился в идеях Д. Дидро, а затем получил широкое развитие в творчестве мастеров реализма.

Хотя теория подражания вызвала серьезные нарекания в XIX—XX вв., в советском литературоведении предпринимались попытки возродить и развить эту теорию. В качестве примера можно привести идеи В.В. Кожина. По мнению исследователя, особенность подлинного художественного творчества заключается в создании новых форм, полнокровных образов, которые обладают высоким уровнем жизненности, то есть правдоподобия. Эта особенность художественных образов явно свидетельствует о том, что художник проник в глубинные законы бытия. Следовательно, подражание жизни, которое осуществляется средствами искусства, нельзя рассматривать в отрыве от познания жизни. Познание и представление жизни в образах — это два очень тесно связанных между собой вида деятельности.

**Символическая природа искусства.** Термин «символ» используется в самых разных значениях, а потому будет уместно начать с уточнения: под символом в данной теории понимается многозначный художественный образ.

Впрочем, это далеко не любой образ, то есть изображение действительности: за символом скрывается множество смыслов, его значение обобщенно, значительно, существенно, а потому его нельзя трактовать как простую репрезентацию чего-то.

Отличительной чертой символа является то, что он несет в себе некий смысл, который, с одной стороны, является неотъемлемой частью образа, а с другой — нетождественен этому образу. В силу этого образ-символ не представляет изображаемую реальность подобно фотографии, а только намекает на нее.

Для символа характерна также «свернутость» смысла. Другими словами, символ по своей структуре может казаться простым, но за ним скрывается «бездна смысла», которую очень трудно выразить обычными средствами, дешифровать рациональным путем. В символе очень часто объединяются, сливаются воедино частное и общее. Кроме того, символ многозначен. Но если с точки зрения обыденного языка многозначность — это всего лишь помеха при передаче информации, которая создает неоднозначность, то множественность смыслов у символа оказывается его важным качеством. Как пишет С.С. Аверинцев,

*«...в символике дантовского «Рая» можно сделать акцент на мотиве преодоления человеческой разобщенности в личностно-надличном единстве (составленные из душ Орел и Роза) и можно перенести этот акцент на идею миропорядка с его нерушимой закономерностью, подвижным равновесием и многообразным единством (любовь, движущая «Солнце и другие светила»). Причем эти смыслы не только в равной мере присутствуют во внутренней структуре произведения, но и переливаются один в другой: так, в образе космического равновесия можно, в свою очередь, увидеть только знак для нравственно-социальной, человеческой гармонии, но возможно поменять значащее и означаемое местами, так что мысль будет идти от человеческого ко вселенскому согласию. Смысл сознания объективно осуществляет себя не как наличность, но как динамическая*

тенденция: он не дан, а задан. Этот смысл, строго говоря, нельзя разъяснить, сведя к однозначной логической формуле, а можно лишь пояснить, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями, которые подведут к большей рациональной ясности, но не достигнут чистых понятий. Если мы скажем, что Беатриче у Данте есть сознание чистой женственности, а Гора Чистилища есть сознание духовного восхождения, то это будет справедливо; однако оставшиеся в итоге «чистая женственность» и «духовное восхождение» — это снова сознание, хотя и более интеллектуализированные, более похожие на понятия»<sup>1</sup>.

Теория искусства как символического явления также восходит к идеям Платона, однако разработку ее было бы правильнее связать с более поздними философами: Плотинем и Дионисием Ареопагитом. Согласно представлениям этих философов, все, что может быть воспринято при помощи человеческих чувств, представляет собой символ непознаваемой сущности Бога.

**Искусство как игра.** Представление об искусстве как игре сформировалось в философии и теории искусства на рубеже XVIII–XIX вв. Его родоначальниками можно считать Ф. Шиллера и И. Канта. В частности, Кант рассматривал искусство как игру на том основании, что искусство является иллюзией, видимостью, которая доставляет наслаждение. Однако максимально последовательно данную теорию развил философ XX века Й. Хейзинга, который видел в игре универсальный принцип культуры. В его теории игрой является все: и искусство, и спорт, и многие другие виды человеческой деятельности. Главное, что игра всегда не утилитарна, то есть не преследует каких-то практических целей. Кроме того, он выделил еще целый ряд признаков игры: это наличие определенных правил, которым подчиняется игра, подчинение принципу случайности, то есть шанс на выигрыш, забавность, веселье, элементы остроумия и т. д.

---

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. София-Логос : словарь. Киев, 2001. С. 157.

С пониманием искусства как игры полемизировал М.М. Бахтин. Один из самых существенных аргументов против такого подхода является то, что игра не может быть осмыслена в связи с категориями «автор» и «зритель», которые выполняют очень важную функцию при осмыслении искусства. В силу этого целью игры нельзя считать изображение чего-либо. Конечно, игрок всегда притворяется, никогда не действует «взаправду» (и это является сущностным признаком игры), но перед ним не стоит цели что-то кому-то представить, что-то перед кем-то разыграть. С этой точки зрения игра представляет собой более примитивное явление, чем искусство. Она в конечном счете замкнута на самой себе, в полной мере не является коммуникативным феноменом, ничего никому не сообщает (хотя Й. Хейзинга выделял коммуникативность в качестве одного из признаков игры).

Тем не менее, нельзя сказать, что игровая концепция искусства полностью неправомерна. Игровое начало в той или иной степени и форме присуще многим произведениям искусства. А в искусстве постмодернизма это начало вышло на первый план (подробнее см. § 2 главы 1 части 2 данного учебника).

### § 3. Художественная литература среди других видов искусств

**Виды искусства.** Здесь будет уместно ввести противопоставление между формой и содержанием (более подробно соотношение между формой и содержанием в художественной литературе рассматривается в § 3 главы 1 части 2).

Искусство по своей природе — феномен двусторонний. С одной стороны, оно материально. Материальная сторона художественного произведения традиционно называется **формой**. С другой стороны, художественное произведение несет в себе определенный смысл, и это его идеальная (мыслительная, духовная) сторона, то есть его **содержание**.

С этой точки зрения любое произведение искусства является знаком: его материальная форма отсылает к чему-то другому, к какому-то содержанию, смыслу. В каком-то

отношении между «Анной Карениной» и сигналом светофора нет разницы. Ведь они в одинаковой степени отсылают к чему-то еще, что не равно им: «Анна Каренина» представляет перед внутренним взором читателя особый художественный мир, в котором разворачивается история главной героини, а сигнал светофора указывает на особый образ действий (стоять или идти). Конечно, смысл, который передает текст романа, гораздо сложнее, многограннее, чем смысл, передаваемый сигналом светофора. Но в обоих случаях обнаруживается нечто общее: материальная форма отсылает к содержанию, является носителем для последнего.

Эти две стороны не могут существовать друг без друга. Мы вряд ли в состоянии представить себе произведение искусства, которое не было бы каким-то образом воплощено. Замысел — это всего лишь замысел, и еще никто не получил Нобелевской премии в области литературы за одну только идею ненаписанного произведения (хотя ученые получают премии именно за идеи, то есть за объяснение явлений, которые раньше были непонятными). Чтобы произведение существовало, его нужно материализовать.

В то же время мы не можем считать нечто произведением искусства, если за этим явлением не обнаруживается намеренно вложенного в него смысла. Попытки некоторых бизнесменов от искусства продавать картины, нарисованные, например, свиньями или обезьянами, любопытны, но вряд ли корректны: свинья или обезьяна не мыслит свое «творение» как коммуникативный феномен. Другими словами, «мазня» свиньи или обезьяны так и останется «мазней», потому что за ней не стоит намерения выразить что-то или передать какой-то смысл, хотя эти «полотна» вполне похожи на творения некоторых абстракционистов. Тем более мы не можем ожидать от животных желания выразить некоторое «высокое» содержание (в чем они также похожи на некоторых «художников»-людей).

Смысл, выражаемый художественным произведением, может быть достаточно аморфным, неопределенным (как, например, в музыке или орнаментальном искусстве) —

это не так важно. Главное, что форма служит носителем или средством выражения для мыслей, эмоций, оценок, настроений. Без формы содержания как бы не существует, по крайней мере, для других людей: как они могут узнать, что я чувствую или думаю, если я не облеку это в материальную (знаковую) форму?

Противопоставление формы и содержания является общим для любого рода и вида искусства. Однако по своей природе искусство неоднородно.

Прежде всего, выделяют пространственные (статичные) и временные (динамичные) виды искусства. К первым принадлежат живопись, графика, скульптура, фотоискусство, архитектура, декоративно-прикладное искусство, ко вторым — театр, опера, кино, цирк, музыка, балет. С другой стороны, искусство делят на изобразительное и неизобразительное. Изобразительные искусства (живопись, графика, скульптура, театр, кино и т. д.) представляют внешний мир, неизобразительные искусства (архитектура, музыка, балет, хореография) — мир внутренний. Литература, бесспорно, тяготеет к временным видам искусства. Статус литературы с точки зрения второго критерия не так однозначен, потому что в некоторых случаях (например, в лирике) она тяготеет к представлению внутреннего мира. В то же время драма и проза — это искусства изобразительные, да и в лирике изобразительное начало часто представлено достаточно сильно.

Искусство также делится на виды в зависимости от особенностей материала, с которым оно имеет дело. Естественно, слово «материал» не стоит понимать слишком буквально: речь идет о субстанции, без которой соответствующий вид искусства не может существовать. Материалом живописи являются линия и цвет, а не полотно, бумага и краски; материалом скульптуры — пространственная форма, а не гипс, мрамор или глина. Точно так же материалом музыки являются определенным образом организованные звуки. Естественно, это звуки далеко не любые, хотя современная музыка включила в свой арсенал даже звуки природы и механизмов. В целом же

важно, что материал служит одним из оснований для выделения видов искусства.

Материал и форма очень близки, но это не одно и то же, потому что форма — это материал, который был обработан, организован в соответствии с замыслом; материал лишь может стать формой, но сам по себе ею не является. Если золото — это материал, то формой в этом случае будет конкретное изделие, изготовленное из этого золота (а это может быть и украшение, и обычный «безликий» слиток). Материал способен принимать разные «формы», и в этом состоит основное различие между ними.

Материал в искусстве принимает форму только в том случае, когда он «соприкасается» с содержанием. Золото обретает форму, то есть становится конкретным украшением, когда мастер-ювелир обработал его в соответствии с определенной идеей. В результате получается или кольцо, или браслет, или серьги. Точно так же случайная последовательность нот не имеет художественной (эстетической) ценности. Даже обычная гамма, из нот которой составляется мелодия, может стать фактом искусства лишь при условии, что она будет включена в музыкальное произведение, причем с определенным намерением.

Что касается художественной литературы, то ее материалом являются, конечно, не бумага и типографская краска, а слово. Именно в этом и заключается особенность художественной литературы, ее отличие от других искусств. Но прежде чем мы остановимся на специфике художественной литературы, обусловленной ее словесным выражением, необходимо рассмотреть другую черту искусства — образность.

**Образность как специфичная черта искусства.** Литература — это разновидность искусства, а родовой чертой искусства является образное мышление. «Наиболее очевидной характерной чертой образа (как идеи, своеобразно выраженной), — пишет Л. И. Тимофеев, — является сохранение в нем чувственной формы отражаемой действительности, ее жизненных, конкретных очертаний; другими словами, художник свою идею относительно какого-либо явления действительности высказывает так,

что самое явление или круг явлений... обрисовывается настолько живо, что читатель (слушатель и т. п.) может его себе представить совершенно конкретно со всеми его индивидуальными особенностями»<sup>1</sup>. Другими словами, образное мышление конкретно, оно оперирует тем, что можно увидеть, пощупать, почувствовать или хотя бы представить себе.

Образное мышление противостоит мышлению понятийному, которое характерно прежде всего для науки. Искусство представляет конкретные, уникальные, неповторимые объекты, тогда как наука стремится к обобщению и оперирует абстракциями. Гамлет, бесспорно, является человеком, но для читателя трагедии Шекспира это уникальная личность; «человек вообще» может быть описан в научном трактате (биологическом, антропологическом или даже эзотерическом), но вряд ли подойдет на роль героя рассказа или романа. Как пишет Л. И. Тимофеев, «химик, говоря о воде, выделит ее основные свойства при помощи формулы  $H_2O$ , не ставя своей задачей дать представление о воде в ее конкретной, чувственно воспринимаемой форме. Наоборот, художник скажет, например, о «воде из ключа, ломающей зубы, с блеском и солнцем и даже соринками, от которых она еще чище и свежей» (Л. Толстой)»<sup>2</sup>.

В житейском, практическом мышлении также доминирует понятийность, хотя присутствует и образность.

Чтобы понять различие между образным и понятийным мышлением, можно обратиться к такому явлению, как межполушарная асимметрия мозга. Полушария мозга человека выполняют различные функции. Правое полушарие отвечает за образное мышление, за целостное восприятие внешнего мира, тогда как левое полушарие — это «хранилище» языка и источник логического мышления. Известно, что при нарушении функций левого полушария сохраняется и даже обостряется музыкальный слух, чувство цвета, но теряется способность логически мыслить.

<sup>1</sup> Тимофеев Л.И. Образ // Литературная энциклопедия: в 11 тт. Т. 8. М., 1934. С. 176.

<sup>2</sup> Тимофеев Л.И. Указ. работа. С. 177.

При нарушении же функционирования правого полушария способность логически мыслить сохраняется, но чрезвычайно обедняется образное мышление. Такие люди воспринимают на слух слова, но не в состоянии идентифицировать звуки природы: шум дождя, шелест листьев. Они не способны воспринимать конкретные, уникальные, неповторимые объекты.

Итак, язык по своей природе «левополушарен»: он членит действительность, выхватывая из нее отдельные явления («облако, озеро, башня»), представляет реальность дискретно. Изначально слово связано с понятием, то есть типом, множеством однородных предметов; в речи оно выхватывает отдельный предмет и относит его к категории, нисколько не отражая уникальных черт этого предмета.

В то же время нельзя сказать, что язык во всех без исключения своих проявлениях расчленяет действительность, распределяет ее фрагменты по категориям, лишая их жизненного начала. Искусство, в том числе и словесное, в значительной мере «правополушарно», оно базируется на образном восприятии действительности. Ведь сама по себе последовательность слов «Облако, озеро, башня» (название рассказа В. В. Набокова) уже способна создать образ: пейзаж, почти идиллия, летний день где-то за городом... Эти три слова в совокупности создают нечто большее, чем простая их сумма, и способны передавать настроение.

**Свойства художественного образа.** Нельзя сказать, что художественный образ представляет собой копирование, «голое» воспроизведение действительности. Во-первых, *художественный образ создается художником*. Он конструируется художником на основе его жизненного опыта, собирается из «кусочков» реальных восприятий, ощущений, впечатлений, чувств и т. д. Художественный образ никогда не воссоздает действительность буквально — даже в том случае, если он опирается на нечто конкретное (как, например, в портрете).

Во-вторых, *образ содержит в себе обобщение, отражает типичные черты изображаемого объекта*. В понятии на первый план выходит обобщающая деятельность человеческого мышления, а конкретность отступает на второй план (или вообще отсутствует). Наглядность и конкретность для образа первичны. Художественным образом является персонаж, который одновременно оказывается и конкретным человеком, и типическим обобщением. Дон Кихот, конечно, неповторим, но в нем есть очень много черт чудака, который живет в вымышленном мире, и в этом смысле его образ типичен (как, кстати, и те ценности рыцарских романов, которыми он живет). Точно так же на многочисленных полотнах, разрабатывающих сюжет «Мадонна с младенцем» (к нему обращались Леонардо да Винчи, Рафаэль, Альбрехт Дюрер и многие другие художники), мы видим не только Марию и младенца Христа. Ведь никому не известно, как выглядели эти люди! Но дело даже не в этом: в действительности картина на этот сюжет не может обойтись без изображения «материнства вообще». А это уже типизация, обобщение. Мария и ее сын оказываются «представителями» более общей идеи, которая в конечном счете даже не имеет отношения к христианству.

Наконец, в-третьих, *художественный образ имеет эстетическую природу и тесно связан с оценкой*. С точки зрения художника далеко не всякое явление действительности заслуживает воспроизведения в рамках художественного текста. Но, даже будучи запечатленным, это явление получает эстетическую оценку: художник им восхищается или испытывает по отношению к нему отвращение. Таким образом, художественный образ невозможно мыслить в отрыве от оценки. И художественный образ как бы заслоняет собой изображаемый объект, идеализирует его, превращает из банального бытового явления в нечто эстетически ценное.

**Художественная литература как вид искусства.** Речевой центр (так называемый центр Брока, ответственный за производство и восприятие речи) находится в левом

полушарии головного мозга, поэтому у литературы, словесного искусства, отношение с образностью наиболее сложное. Как уже указывалось, речь теснейшим образом связана с логикой и понятийным мышлением, но художественное слово невозможно без активного включения образного компонента. Именно поэтому художественный образ в литературе неизбежно содержит в себе некоторые элементы обобщения.

Особенность художественной литературы состоит в том, что ее материалом являются знаки (слова, предложения, тексты). Слова являются знаками сами по себе, независимо от того, используются ли они в художественном тексте, в бытовом общении, монографии или же в публицистическом произведении (например, в газетной статье). Если мы обратимся к другим видам искусства, то обнаружим, что они используют в качестве материала предметную реальность, которая сама по себе смысла не несет. Музыка «вбирает» в себя звуки, живопись — цвета и краски, скульптура — камень и глину, танец — пластические возможности человеческого тела. Этот материал данные виды искусств берут непосредственно из мира, а впоследствии наделяют смыслом.

В силу этого литературу можно рассматривать как вторичную знаковую систему. Вторичность здесь — это не побочность, а производность и сложность. Язык является системой знаков, которая крайне широко используется в человеческом обществе. Художественная литература надстраивается над этой системой, «вбирает» ее в качестве своей основы. И художественный текст сам является знаком, но знаком более высокого уровня, знаком более сложным.

Есть и еще одно отличие художественной литературы от других видов искусства. Если в музыке, живописи, скульптуре, танце на первый план выступает чувственное восприятие, то литература предполагает восприятие прежде всего интеллектуальное. Литературные произведения не обладают свойством наглядности. Даже если писатель или поэт способен изобразить портрет или пейзаж, он все равно вынужден оперировать словами. А слова —

это условные знаки, которые не имеют ничего общего с обозначаемым объектом. В самом деле, слово «человек» обозначает человека, но есть ли между словом и соответствующим явлением действительности хотя бы что-то общее? Тем не менее, задача литературы — изображать конкретную реальность при помощи языковых средств. И парадоксальность этой задачи заключается в том, что писателю или поэту приходится создавать целостный, то есть недискретный, образ при помощи средств, которые предполагают дискретность, то есть расчленяют действительность на элементы.

Во всех случаях образу присущи цельность и одновременность восприятия. Образному мышлению чужда дискретность, то есть прерывность и расчлененность. Так, если сравнить лицо человека с печеным яблоком (подход правого полушария, то есть образного мышления), возникнет некое целостное представление об этом лице. Когда увлекавшийся метафорами писатель Юрий Олеша говорит: «Вошла цыганская девочка величиной с веник», он сообщает сразу некий цельный образ девочки в метущемся платье, достигающем до пола. У нее худая длинная шея, а волосы на голове собраны в узел или косу. Совсем по-иному устроено описание портрета в криминалистике, где в основе лежит дискретное, дробное описание черт лица: нос такой-то формы, глаза, волосы такого-то цвета, прическа, наличие бороды и т. д. Это левополушарный подход, ибо он предполагает разложение на элементы, составление перечня, а возможно, и строго заданную последовательность элементов описания.

Как уже указывалось, искусства принято делить на временные и пространственные виды. К временным относится, например, музыка: она существует, только развертываясь во времени. К пространственным искусствам относятся архитектура, живопись и скульптура: вне пространства они не могут существовать, а вот фактор времени для них менее существенен. Литература тяготеет к временным искусствам. Чтение художественного произведения, происходит ли оно вслух или про себя, всегда развертывается во времени. И в этом литература похожа на музыку, а также кино.

Причина того, что литература является временным видом искусства, также заключается в ее языковой природе. Любое сообщение на естественном языке линейно: один звук следует за другим, слово присоединяется к слову, предложение — к предложению. Именно поэтому так трудно воспринять художественный текст как единое целое. И подобная процедура оказывается более простой по отношению к зрительным видам искусства, таким как живопись, скульптура или архитектура.

То, что литературный текст располагается на листе бумаги подобно рисунку, свидетельствует и о некоторых пространственных возможностях литературы, которые в редких случаях используются писателями и поэтами. Например, известны так называемые фигурные стихи. Они представляют собой текст, напоминающий очертание какого-либо предмета, например, вазы или воронки. В качестве примера можно привести стихотворение И. Рукавишникова о звезде (1919):

и  
кто  
придя  
в твои  
запретныя  
где б ни был до того никто  
найдет безмолвныя твои  
и тайны света низведя  
в тьме безответныя  
родит тебе мечты  
тот светлый ты  
твоя звезда живая  
твой гений двойника  
его смиренно призывая  
смутясь молись издалека  
а ты а ты вечерняя звезда  
тебе туда  
глядеть  
где я  
я

Следует также отметить, что со временем появления аудиозаписи и технологии гипертекста<sup>1</sup> представление о видах искусства как о пространственных или временных в значительной мере устарело. Мы можем сегодня не только двигаться по тексту вперед, но и компоновать части текста в пространстве с помощью всевозможных компьютерных программ. В свою очередь, отобразив на мониторе произведение живописи или даже архитектуры, мы можем организовать повременный просмотр его, двигаясь в каком-либо направлении.

Гораздо важнее другое. Как уже указывалось, место литературы в ряду других искусств определяется тем, что литература — искусство вербальное, то есть словесное. Это обуславливает высокие познавательные возможности литературы, обуславливает ее связь со всем огромным массивом других вербальных текстов, ее наиболее тесную связь с идеологией, философией, религией и даже наукой.

#### § 4. Художественная литература как произведение словесности

Слово «литература» происходит от латинского слова «буква» (*litera*, ср. русское слово «литера» с тем же значением). В широком смысле слова литературой называют всякий письменный текст — для нашей речи вполне типичны выражения «научная литература», «учебная литература», «литература по компьютерам» и т. п. В узком смысле слова под «литературой» понимается именно художественная литература. Художественная литература и есть объект изучения литературоведения<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Гипертекст — это совокупность текстов, включенных в многомерную сеть, по которой можно двигаться в различных направлениях. Примером гипертекста может служить энциклопедия, в статье которой содержатся отсылки на другие статьи, от этих статей по ссылкам можно перейти к другим и т. д. Гипертекстовая организация лежит в основе большинства интернет-сайтов. В обычном тексте направление движение задано однозначно — от начала к концу.

<sup>2</sup> Произведения устного народного творчества называются фольклором и к литературе не относятся. Песни, былины, анекдоты и другие жанры фольклора могут быть при этом записаны и изданы

Из других видов словесности художественная литература в собственном смысле этого выражения выделяется не всегда легко. Окончательно художественная литература от литературы вообще отделилась лишь в девятнадцатом веке, как раз в тот период, когда сложилась теория литературы. Однако так было не всегда. В средние века исторические произведения (хроники), произведения агиографические (жития святых) и даже естественнонаучные (трактаты) не отделялись непроходимой чертой от литературы художественной. Например, летописи, в том числе знаменитая «Повесть временных лет», изучаются в рамках истории древнерусской литературы. А знаменитое «Слово о полку Игореве» может быть отнесено и к литературе, и к исторической публицистике.

В наше время граница между художественной литературой и нелитературой также размыта. Но если в средние века эта размытость объяснялась тем, что один и тот же текст выполнял несколько функций, то сегодня причины размытости границ художественной литературы другие. В наши дни возникает потребность отделить литературу от так называемой беллетристики и паралитературы.

Слово «беллетристика» («*belles lettres*») в буквальном переводе с французского означает «изящная (прекрасная) словесность». В девятнадцатом веке и позже под изящной словесностью в противоположность словесности обычной иногда подразумевалась художественная литература как таковая. Однако все чаще и чаще термин «беллетристика» используют «для характеристики произведений невысокого художественного уровня»<sup>1</sup>. В. Г. Белинский называл беллетристикой «легкое чтение». И сегодня так характеризуют занимательное, развлекательное чтение. В каком-то смысле это лишь «подобие» художественной литературы, если понимать под последней произведение с высокими эстетическими качествами. В таких произведениях мы найдем и увлекательный сюжет, и персонажей, которые к чему-то стремятся. Однако эстетические

---

<sup>1</sup> Беллетристика // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 79.

критерии к ним неприменимы, и мы вряд ли обнаружим индивидуальное начало в их языке, богатую образность, оригинальность, глубину мысли, постановку важных вопросов, касающихся человеческого бытия, и т. д.

Впрочем, беллетристика не нуждается в том, чтобы применять к ней эстетические критерии. Ее основная задача — развлекать. И любой человек вправе прибегать к таким текстам, чтобы отдохнуть, отвлечься от повседневных забот, скрасить скуку. Стоит ли отказываться от этого удовольствия, подходя к беллетристике с позиций подлинного искусства? Поступая так, мы уничтожаем то действительно ценное, что имеется в беллетристике, и это все равно что пытаться «выжать» из велосипеда скорость в двести километров в час. Велосипед — это гораздо более медленное средство передвижения, он подходит для прогулок, его можно использовать для укрепления здоровья, но, как бы мы того ни хотели, он никогда не сможет победить в автогонках вроде «Формулы-1».

Писателя, который работает в жанре беллетристики, далеко не всегда можно обвинить в абсолютной вторичности или бездарности. Создание качественного беллетристического текста требует от автора и таланта, и вкуса, и мастерства, и изобретательности. Появление действительно талантливого беллетриста, как правило, оказывается заметным событием литературного процесса, оно не проходит незамеченным, его книги предпочитают книгам других авторов. Принадлежность текста к беллетристике совершенно не означает, что этот текст не обладает никакими достоинствами. В качестве примера можно привести произведения Ирвина Шоу, Бориса Акунина. Однако ориентация на развлечение, преобладающая в беллетристическом тексте, отличает его от произведения художественной литературы (в узком, собственном смысле этого выражения). И именно достаточно высокий художественный уровень беллетристического текста позволяет отличить его от паралитературы.

Термин «паралитература» (буквально «около-литература») появился недавно. В качестве синонима используют

также слова «бульварная литература» и «массовая литература». Подразумевается, что это литература второго сорта, «ценностный «низ» литературной иерархии»<sup>1</sup>. Таким образом, это определение ценностное и тем самым отчасти субъективное. Объективная основа этого определения кроется в подражательности, несамостоятельности, эпигонстве «паралитературы». И паралитературу следует отличать от беллетристики, потому что это явления разные.

Современная русская паралитература, как и беллетристика, например, ориентируются на русскую реалистическую литературу XIX века. В целом это более чем естественно. Произведения русских классиков изучают в школе, а потому они понятны и привычны с точки зрения формы и содержания. Если можно так выразиться, модель русского классического романа русским читателем «впитана с молоком матери». Но стоит помнить, что если классическая литература создавала каноны, то современная паралитература эти каноны просто эксплуатирует (причем далеко не всегда «достойным» образом). Привычное допускает автоматизм в восприятии и реакциях, а следовательно, не требует усилий, труда при осмыслении. Но когда в художественном произведении все сделано в точности так, как «принято», оно абсолютно перестает отличаться от других таких же произведений. В результате мы получаем ничем не примечательный текст, который не только не обладает художественными достоинствами, но и не несет в себе никакого смысла, а следовательно, даже не может быть в полной мере занимательным. Этот текст в художественном отношении не несет информации (в строгом смысле слова), то есть новых знаний, он сообщает о том, что уже хорошо известно.

К тому же паралитература склонна использовать опыт предшественников не сознательно, а исключительно эпигонски, подражательно. В силу этого она скорее не воспроизводит традицию, а имитирует ее. В ней господствуют не традиция и канон, а штамп и стереотип. В.В. Абашев, говоря о поэтах-эпигонах, описывает это явление так:

---

<sup>1</sup> Мельников Н.Г. Массовая литература // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 514

*«Модели, которыми они пользуются, немногочисленны, просты в обращении и чрезвычайно продуктивны. Например. Если весна, поэт радуется, верит в будущее и надеется на скорую встречу с Ней, ежели осень — с грустью провожает стаи птичек, улетающих на юг, тоскует, но верит, что они вернутся и вернется Любовь. Зимой, как правило, поэт сидит у жаркой печки, обнимая Ее драгоценные плечи или мечтая о весне, летом бродит над речкой в лунном сиянии, вдыхает запахи мяты и вспоминает о свиданиях с Ней...»<sup>1</sup>*

Сознательное воспроизведение стереотипов всегда отличается от простого эпигонства и подражательства, потому что сознательное воспроизведение допускает дистанцию, а следовательно, и иронию. Именно дистанция позволяет «вычистить» литературу от штампов (что характерно, например, для творчества поэта Дмитрия Александровича Пригова). И такой подход является гораздо более мягким, чем революционные поиски многих русских поэтов начала XX века, которые пытались «взорвать» канон и найти новые формы.

Паралитература всегда обнаруживает определенное родство с текстами СМИ. Дело в том, что и текст СМИ, и паралитература в одинаковой степени включены в актуальный контекст, в текущую ситуацию<sup>2</sup>. Конечно, происходит это по разным причинам. Одна из основных целей журналистики заключается в информировании общества о важных событиях, в выявлении его тенденций, а также формировании общей для всех членов общества картины мира. Реальность, которую описывает современная паралитература, известна читателю из публикаций на страницах газет и глянцевого журналов, причем она изображается именно так, как ее представляют СМИ. И в этом отношении различие между СМИ и паралитературой очевидно:

<sup>1</sup> Абашев В.В. Упоительный шаблон (Стереотип как машина творчества) // Стереотипность и творчество в тексте. Вып. 7. Пермь, 2004.

<sup>2</sup> Дубин Б.В. Испытание на состоятельность: к социологической поэтике романа-боевика // Новое литературное обозрение. 1996. № 2. С. 260.

если СМИ формируют информационное пространство, то паралитература просто существует в нем, а возможно, даже на нем паразитирует.

Другой объективной основой для отграничения паралитературы является ее прикладной характер. К паралитературе можно, например, с уверенностью отнести рекламный текст, содержащий художественный вымысел, или жанр журнального комикса. Подобные тексты имеют с художественной литературой нечто общее и кардинально отличаются от других видов литературы — литературы учебной, научной, деловой. Однако литературными в полной мере их считать, конечно, нельзя.

К паралитературе иногда несправедливо относят детективный жанр как таковой, хотя скорее он должен быть отнесен к беллетристике, так как является занимательным чтением. По крайней мере, детектив как жанр совершенно неоднороден, и среди подобного рода сочинений можно найти как шедевры, так и поделки. В этом случае субъективизм оценки проявляется в наибольшей мере. Так, образ Шерлока Холмса, созданный Артуром Конан Дойлом в рамках детективного жанра, вошел в копилку культурной памяти человечества наряду с такими образами «большой» и даже вершинной литературы, как Дон Кихот или Гамлет. Стоит ли в таком случае относить рассказы о Шерлоке Холмсе к паралитературе? Конечно, это не роман в традиционном смысле этого слова. И здесь можно привести фрагмент из статьи английского писателя Дж. Фаулза «Конан Дойл», где он ссылается на статью Жака Барзэна:

*«...отвратительный снобизм среднего литературоведа по отношению к произведениям детективного жанра основывается на грубейшем смешении двух различных литературных форм. Собственно роман — «это повествование, претендующее на то, чтобы освещать, истолковывать жизнь, притворяясь историей»; сказка — «тоже повествование, но комическое, не в том смысле, что она должна вызывать смех, но в смысле высочайшего притворства, абсолютно равнодушного*

к прямому портретированию». Барзэн продолжает: «Сказка, гораздо более старая, чем роман, апеллирует к любопытству, к чувству изумления, любви к хитроумной изобретательности. Если она и „изучает“ что-либо, то это скорее расчетливый ум, чем спонтанные эмоции, трудности скорее физические, чем духовные». Если такая классификация верна, то Конан Дойл совершенно определенно принадлежит к сказочникам..., а вовсе не к романистам»<sup>1</sup>.

Впрочем, эта «сказочность» историй о Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне, то есть их условность, неправдоподобность, ориентация на развлечение в ущерб жизненной истине, ни в коей мере не имеют отношения к разграничению литературы и паралитературы. Ведь и ориентация на достоверное отражение жизни, и безудержная фантазия, которая порождает неправдоподобную, но крайне увлекательную историю, — все это черты художественной литературы, даже в ее высоком понимании.

В самом деле, в некоторых случаях мы даже вправе говорить о том, что детективный текст принадлежит к «высокой литературе». В связи с этим можно было бы вспомнить о творчестве одного из родоначальников детективного жанра Э. По. Не лишним будет упоминание о романах Ф.М. Достоевского, которые В.В. Набоков охарактеризовал как детективы. В самом деле, в основе значительной части романов великого русского классика лежит детективный сюжет. Впрочем, во времена Достоевского детектив как жанр еще не сформировался, так что в полной мере эта характеристика не является верной. Кроме того, в его романах, помимо детективного сюжета есть постановка общечеловеческих проблем, что не позволяет признать их детективами в чистом виде, где, как известно, важны не выводы этического плана, не столкновение миров и мировоззрений, а ответ на простой вопрос: «Кто же совершил преступление?» Кстати, «Преступление и наказание», несмотря на «криминальный» сюжет,

---

<sup>1</sup> Фаулз Дж. Конан Дойл (1874) // Фаулз Дж. Кротовые норы. М., 2004.

детективным романом не является, потому что для читателя с самых первых глав не является загадкой тот факт, кто является убийцей.

К паралитературе часто относят также роман Александра Дюма-отца «Три мушкетера», укорененный в мировой культуре гораздо больше, чем произведения Дюма-сына, которые относят уже к «высокому искусству» и изучают в вузовской программе по истории зарубежной литературы. Но автор «Трех мушкетеров» позиционировал себя как автор исторического романа, над которым он работал, опираясь на исторический материал, и в котором он выразил ряд важных для себя идей. Это означает, что перед нами обычное литературное произведение, а отнюдь не паралитература. Следовательно, к объективному критерию при характеристике текста как литературы или паралитературы могут быть отнесены авторские установки, то есть то, как понимал свою задачу сам автор.

Рассмотренные примеры однозначно указывают на тот факт, что паралитературой нередко считают произведения, которые снискали большую популярность у читающей публики. Но верно ли это? Конечно, нет! Было бы большой ошибкой полагать, будто «подлинно высокое» литературное произведение отличается от всех прочих только тем, что оно может быть понято лишь жалкой горсткой интеллектуалов. Совмещение в одном произведении и высоких художественных достоинств, и увлекательности, и понятности для большого числа людей — все это доступно лишь действительно талантливому художнику.

Разумеется, авторские установки могут расходиться с реальными возможностями автора. Но в таком случае перед нами скорее неудачное произведение, чем паралитература. Таких произведений немало среди тех, которые числятся за большой литературой. Например, никто и никогда не относил к паралитературе роман Максима Горького «Мать», несмотря на очевидную слабость этого произведения, явно уступающего таким произведениям того же автора, как, скажем, «Детство». Относить неудачные произведения к паралитературе имеет смысл только

тогда, когда речь идет о каком-то массовом явлении, о потоке эпигонских, слабых произведений.

Итак, есть два более или менее объективных признака, позволяющих отделить литературу от паралитературных явлений.

Первый — установки самого автора. Если автор пишет текст для коммерческой, социальной или политической рекламы, он не позиционирует себя как писателя, хотя отдельные удачи могут сделать такой текст запоминающимся. Равно не позиционирует себя в качестве писателя и автор, сочиняющий «летние» романы для «дамского» читателя, что, конечно, не означает, что в этом жанре нельзя достичь определенного совершенства.

Второй критерий — эпигонство, приобретающее массовый характер и выходящее тем самым за пределы категории творческой неудачи. В известном смысле слова этот критерий противоположен первому. Автор позиционирует себя в качестве серьезного писателя, но вкупе с другими подобными оказывается подражателем и инициатором «мутного потока литературы», как называли писавших в советское время эпигонов русских классиков (прежде всего «последователей» Льва Толстого, позднее — Достоевского).

Особо следует сказать о графомании. Слово это используется как отрицательная характеристика на основании чисто вкусовых критериев. Реальная графомания — это болезнь, имеющая отношение не столько к качеству создаваемых текстов, сколько к их количеству, ибо болезнь эта состоит в неудержимой страсти к литературному творчеству.

Некоторые специалисты, которые обращаются к этому явлению, не используют понятие графомании в абсолютно негативном смысле. Ведь отсутствие страстного, даже патологического желания писать — это явный признак, который свидетельствует о том, что человеку не надо становиться писателем (что, кстати, справедливо для любой профессии). Впрочем, и одного этого желания недостаточно, потому что кроме стремления необходимы усилия, необходим труд. Именно поэтому среди тех, кого можно

называть графоманами, не обнаруживается однородности. В качестве иллюстрации приведем справедливую, но не совсем серьезную классификацию В.В. Абашева из работы «Труженики пера»<sup>1</sup>.

*«Чрезвычайно редкий и благородный тип — дервиши. Это люди с детски раскрепощенным и ярким сознанием — блаженные. Дервиши бескорыстны. Они равнодушны к известности, публикациям — всему тому, что так заботит массового графомана. Дервиши не принимают в расчет существующей литературы и ее норм, они повинуются только интуиции. Они непредсказуемы. Это творческие натуры в наиболее чистом виде. Среди них встречаются гении — такие, как Хлебников. Дервиши порой открывают совершенно новые горизонты в искусстве поэзии, чаще — срываются в безумие.*

*Немногочисленна и другая, тоже симпатичная порода графоманов — импровизаторы. Как правило, это хорошо образованные люди с умным вкусом и чувством меры. Они пишут легко и много. Остроумные тосты, послания, рифмованные жизнеописания юбиляров делают их желанными гостями любого застолья. Они пишут и для себя, но знакомят с такими стихами только близких. У импровизаторов есть внутренний сторож — культура. Они способны трезво оценить функциональное задание своих сочинений. Поэтому импровизаторы не стремятся к публикациям, чуждаются так называемой литературной среды. Культурная вменяемость этого типа делает даже сомнительным его квалификацию как графомана.*

*Многочисленные отряды ушибленных литературой представляют уже темную и массовую сторону графоманства. Этим людей не удовлетворяет сочинительство само по себе. С юности их сознание бывает отравлено стремлением к литературной известности, а главное — к обретению сакрального статуса писателя.*

---

<sup>1</sup> Цит. по: Абашев В.В. Упоительный шаблон (Стереотип как машина творчества) // Стереотипность и творчество в тексте. Вып 7. Пермь, 2004.

Ушибленные литературой, как правило, не имеют систематического образования, им трудно оценить себя трезво. Сочиняя стихи, они старательно воспроизводят массовые образцы и убеждены (часто справедливо), что пишут не хуже тех, кого печатают. Это постоянные участники всевозможных литературных объединений и кружков: кружок дает им чувство близости к цели. Они заваливают редакции газет своими рукописями. Редкое и робкое счастье для ушибленного литературой — увидеть свои стихи в местной газете, встретить упоминание о себе в обзоре так называемой «поэтической почты». Большинство ушибленных литературой плохо социализированы, одиноки и склонны к иллюзиям.

Но есть среди них активисты, владеющие технологией житейского успеха и подспудно понимающие, что дело не только в литературе. Именно они добиваются своей цели: получают официальный статус писателя и издают книжку. Они-то и составляют четвёртый, многочисленный, социально активный и самый тягостный тип графоманов. Такой труженик пера — исключительно отечественное явление. Советская литература была не столько литературой, сколько мощной и престижной социальной организацией. Как любая организация, она заботилась о расширении своих рядов: в Союзе писателей состояло что-то около 10 тысяч членов. Эту кафкианскую массовость творцов могло обеспечить только широкое привлечение в писательские ряды творчески несостоятельной, но социально бойкой и умеющей ловить момент посредственности. Получая возжеланный членский билет Союза писателей, ушибленный литературой графоман преображался, он становился тружеником пера. Внутренне он оставался все тем же — малообразованным, некультурным, не способным к творчеству, но в новеньком членском билете черным по белому было написано: ПОЭТ, стояла печать и авторитетная подпись. Это была вечная индульгенция его сомнениям, его неуверенности, это было вознаграждением за годы ушибленности, за унижения. В качестве труженика пера графоман приобретал

*не только право, но и прямую обязанность писать, писать и печатать написанное».*

## **§ 5. Литература в условиях масс-медиа**

В девятнадцатом веке, когда в художественном творчестве господствовали реализм и познавательные установки, литературе отводилось ведущее место среди всех других искусств. В. Г. Белинский утверждал, что «поэзия (то есть литература) есть высший род искусства». В связи с этим сегодня говорят о «литературоцентризме» девятнадцатого века. Этот литературоцентризм был особенно ощутим в России, где художественная литература и литературная критика брали на себя функции общественно-политической мысли.

Однако последующее развитие искусств и литературы показало, что картина выглядит сложнее, чем это представлялось в девятнадцатом веке. Развитие кинематографа и телевидения в сочетании с развитием персональной электроники обусловили так называемую визуализацию культуры. Если до изобретения фотографии человек мог судить о том, чего не видел собственными глазами, лишь по произведениям живописи и рисункам натуралистов, то современный человек, не выходя из дому, видит все, что происходит на земном шаре, и зачастую в тот самый момент, когда происходят эти события. Это ставит литературу в новое положение. Описания в литературном произведении теряют иллюстративный смысл, их функции усложняются. Нет смысла описывать египетские пирамиды, Тадж-Махал или айсберг ради того, чтобы читатель просто составил о них представление. Современный читатель видел и то, и другое, и третье. И дело здесь не только в телевидении и Интернете, некоторым из нас об этом известно потому, что развитие средств передвижения в наши дни сделало доступными самые невообразимые путешествия. Описание должно выполнять иные, более сложные установки писателя, например, передать ощущение величия пирамид или угрозы, таящейся в айсберге.

Адепты визуализации обычно указывают на то, что большая часть информации поступает к человеку по зрительному каналу. Однако не стоит переоценивать визуальную информацию. Будучи лишённой слова, визуальная информация зачастую оказывается в высшей степени неоднозначной. Это подтверждается приводимыми Б.Ю. Норманом данными эксперимента, в ходе которого информанты должны были дать описание того, что изображено на картинке. По поводу одной из картинок были даны следующие ответы: «Человек обувается», «Мужчина завязывает шнурки», «Мужчина обувает туфли», «Парень чистит обувь», «Висит пальто. Некто развязывает шнурки», «Рассеянный человек зашнуровывает ботинок», «Человек опаздывает на работу», «Я обуваясь», «Юноша спешит на свидание», «Человек согнулся», «Чистка обуви». В силу исходной неоднозначности визуального образа достаточно часто зрительная информация служит для нас скорее фоном, чем информацией в собственном смысле слова. Разговаривая с человеком в комнате, мы видим сотни всевозможных предметов, но запоминаем ли мы их? Не важнее ли для нас услышанный разговор? Это замечание не относится, конечно, к визуальным искусствам, которые требуют от художника специального умения для того, чтобы выразить мысль или чувство.

Массовая музыкальная культура с ее способностью синхронизировать переживания слушателей, то есть делать их одновременными, также внесла свои коррективы в распределение ролей в мире искусств. Если в девятнадцатом веке люди собирались на публичные чтения (Чарльз Диккенс, например, читал вслух свои романы перед огромной аудиторией англичан, принадлежавших к разным сословиям), то для последней трети двадцатого и начала двадцать первого века характерны концерты популярной музыки, собирающие тысячи поклонников. Однако и к этому явлению следует подходить взвешенно. Огромные толпы людей, собирающихся послушать концерт, обладают так называемой «флешмобильностью», гибкой мобильностью: они так же легко собираются, как и рассыпают-

ся, перегруппировываются. Художественная литература традиционно собирает более устойчивую аудиторию. Ее синхронизирующие усилия лежат в иной плоскости, нежели у популярной музыки. Расскажем об этих усилиях в следующей главе.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Что изучает литературоведение?
2. Какие дисциплины литературоведческого цикла вы можете назвать?
3. Что такое форма и содержание?
4. Что такое материал искусства? Какую роль играет материал для разграничения видов искусств? Чем форма произведения отличается от материала?
5. Что такое художественный образ? В чем состоит отличие художественного образа от понятия?
6. Какие виды искусства вы можете назвать?
7. Чем различаются пространственные и временные виды искусства? К какому виду тяготеет художественная литература?
8. Чем различаются художественная литература, беллетристика и паралитература? В каком отношении к литературному творчеству находится явление, называемое графоманией?
9. Как изменилось положение литературы среди искусств в условиях общества масс-медиа?

### **Литература к первой главе**

1. Беллетристика // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 79.
2. Введение в литературоведение / под ред. Г.Н. Поспелова. М., 1988. Гл. 1.
3. Манн Ю.В. Литературоведение // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 475.
4. Мельников Н.Г. Массовая литература // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 514.

## **Глава 2.**

# **Литература, общество, СМИ**

---

---

Влияние общества, общественной жизни на литературу многообразно. Оно не исчерпывается тематикой и проблематикой литературных произведений, отражающей общественные явления и общественные представления, не сводится к тому, что авторы литературных произведений — дети своего времени и своих стран. Это влияние касается также функционирования литературы, так как литературная жизнь есть часть общественной жизни. Логично, однако, рассматривать это влияние в курсах истории, а не теории литературы, где так или иначе встанет вопрос о связи произведения с эпохой его создания. Мы сосредоточимся на другой стороне процесса — влиянии литературы на общество.

Влияние литературы на общество осуществляется в двух направлениях. Во-первых, с точки зрения общественной жизни важную роль играет язык художественных произведений. Писатели не пишут так, как обычно говорят люди, а потому язык художественной литературы (в силу его отличия от «обычного» языка) оказывает определенное влияние на язык общества. Во-вторых, созданные художественной литературой образы становятся частью общественных представлений. И то, и другое влияние преломляется в СМИ, так как средства массовой информации существуют в контексте общественных представлений и отражают все, что происходит с языком. В последующих двух параграфах мы проследим влияние литературы на общество как в отношении языка, так и в отношении общественных представлений.

## § 1. Литература и языковая норма

Образцовая форма национального языка называется литературным языком<sup>1</sup>. За пределами литературного языка остаются жаргон (язык какой-либо социальной группы), диалекты (областные языковые особенности) и просторечие («необработанная» разновидность русского или любого другого языка).

Здесь нужно отметить, что выражение «литературный язык» не является синонимом выражения «язык художественной литературы». Эти словосочетания имеют разный смысл, обозначают различные явления действительности, хотя эти обозначаемые ими явления во многом связаны, причем тесно. Литературный язык — это язык культурного населения, и используется он не только в романах и рассказах, но и в газетных публикациях, научных статьях, деловой документации. Язык художественной литературы — это язык, на котором написаны художественные произведения.

Литературный язык обладает тремя существенными особенностями, делающими его привлекательным.

Во-первых, это язык общепонятный и общепринятый. Носители одного диалекта или жаргона могут не понять слов другого диалекта или жаргона. Не все, скажем, понимают молодежный жаргон. Жители севера не понимают южных диалектных слов, а жители юга — северных. Литературный язык всеми носителями языка принимается за образцовый.

Во-вторых, это язык, на котором говорят и пишут культурные люди. Конечно, высокая культура как признак личности — ценность не универсальная. Но, тем не менее, многие хотят быть культурными людьми. Другими словами, литературный язык обладает таким качеством, как престижность.

В-третьих, и это наиболее существенно, говоря на литературном языке, можно различать максимальное коли-

---

<sup>1</sup> Бельчиков Ю.А. Литературный язык // Культура русской речи : энциклопедический словарь-справочник. М., 2003. С. 303 и следующие.

чество смысловых или стилевых нюансов, чего не дает, скажем, жаргон, несмотря на всю его экспрессивность. Например, в литературном языке существует целый ряд синонимов для выражения идеи отдыха: «отдохнуть», «развлечься», «расслабиться», «рассеяться», «веселиться», «кутить» и т. п. Каждое слово имеет свой смысловой оттенок, и оттенки эти часто весьма существенно отличаются друг от друга. Если же взять сленговые слова «оттянуться», «отвисать» или «оттопыриваться», то ничего, кроме экспрессии, они в себе не несут. Равно сленговым словом «прикольно» обозначается такое большое количество синонимов литературного языка, что все тонкие различия в нем теряются. А ведь в литературном языке существует множество слов, которые по-разному выражают одну и ту же идею: «хорошо», «отлично», «неплохо», «замечательно», «забавно» и т. д. Таким образом, сленг дает грубую, упрощенную картину мира, а литературный язык позволяет выразить смысл гораздо тоньше. Мы говорим о картине мира, потому что язык не только средство общения, но и средство выражения мысли. Грубый язык огрубляет и наши мысли, наши представления. Он просто лишает нас возможности развивать сложные мысли и осознавать сложные чувства.

Для того чтобы литературный язык мог выполнять названные выше функции, он должен быть упорядочен с помощью нормы, которую соблюдают все носители литературного языка. Ведь если мы говорим, что с помощью синонимов литературного языка можно различать тонкие оттенки смысла, значит, эти синонимы мы не можем употреблять произвольно, но должны опираться на некоторое их нормативное употребление. Если перестать соблюдать нормы, литературный язык перестанет быть сам собою и превратится в просторечие или сленг<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Отклонения от нормы может быть намеренным, сознательным и использоваться в качестве художественного приема, в рамках эксперимента. Однако к последнему надо относиться с должной осторожностью, особенно в случаях, когда говорящий допускает наряду с сознательными отклонениями отклонения бессознательные.

Норма литературного языка фиксируется в словарях и справочниках. Но главным источником нормы литературного языка всегда выступал язык художественной литературы. Именно в этом проявляется связь между литературным языком и языком художественной литературы.

Лучшие писатели создавали привлекательные примеры использования национального языка. Этим примерам хотелось следовать. Так возникла литературная норма. Именно художественная литература создала те эталоны языка, которые легли в основу нормы литературного языка. Огромную роль в формировании русского литературного языка в свое время сыграли литературные произведения А.С. Пушкина, которого и стали называть основоположником русского литературного языка. На формирование английского литературного языка значительное влияние оказал Джеффри Чосер, автор «Кентерберийских рассказов», на формирование итальянского языка — Данте Алигьери, автор «Божественной комедии».

Таким образом, у истоков формирования литературного языка (образцового языка данного народа) стоят произведения художественной литературы.

Язык художественной литературы, разумеется, не стоит на месте. Не стоит на месте и литературный язык. Писатели чутко реагируют на изменения, происходящие в языке, что-то принимают, что-то переосмысливают. Тем самым нормы изменяются, но на каждом хронологическом срезе они остаются нормами.

Таким образом, литературный язык до недавнего времени следовал в своем развитии за языком наиболее значительных писателей. Однако в последнее время (с конца двадцатого века) ситуация начала кардинальным образом изменяться. Авторитет современной литературы в глазах значительной части людей снизился, а потому оказался недостаточным для того, чтобы вести за собой норму. Зато на формирование нормы литературного языка существенно стал влиять язык средств массовой информации, особенно устных СМИ. Но об этом чуть ниже.

Кроме того, не последнюю роль в падении значимости языка художественной литературы на формирование литературного языка сыграла установка на эксперимент, которая возобладала в творчестве многих писателей XX века. Писатель в этом случае не столько создает прекрасное, сколько ищет новые формы, которые совсем не обязательно должны отвечать эстетическому критерию. Такой поиск, бесспорно, конструктивен, поскольку он открывает новые перспективы не только для художественной литературы. Он может быть полезен и показателен с точки зрения осознания людьми возможностей языка. Но очень часто такой поиск приводит к результатам, которые вряд ли могут быть положительно оценены.

Более того, достаточно многие писатели прошлого столетия слишком высоко ставили оригинальность формы, совершенно забывая о содержании и о том, что необычная форма — это далеко не самое главное в художественном произведении. Именно эта установка на необычность и оригинальность привела к проявлению текстов, которые никак нельзя считать образцом. И дело даже не в том, что они неэстетичны. Скорее, дело в том, что так, как писали авторы-экспериментаторы, говорить просто невозможно. Но таковы издержки любого творчества. С одной стороны, творчество — это создание совершенных, эстетически ценных форм, которые надолго определяют представления людей о прекрасном. С другой стороны, эксперимент, который приводит к появлению чего-то чрезвычайно необычного и даже «неудобоваримого», тоже является творчеством, и отрицать это невозможно.

В заключение отметим, что многочисленные литературные эксперименты авторов XX — начала XXI веков прекрасно подчеркнули новые грани соотношения между литературным языком и языком художественной литературы. В самом деле, явления эти не тождественны и тождественными быть не могут, потому что функцию художественной литературы нельзя свести исключительно к красивому, точному и богатому выражению мыслей. Точно так же, как функцию литературного языка нельзя

свести исключительно к созданию и материализации вымышленных художественных миров.

## § 2. Литература как источник для персоносферы

Литература есть мышление в образах, и многие из этих образов входят в общественную память нации или даже в память всего человечества.

В любом обществе существует персоносфера<sup>1</sup> — сфера персоналий, постоянно наличествующих в активной памяти. Мы помним об Илье Муромце, Петре Великом, Суворове, Дон Кихоте, Плюшкине и даже Чебурашке и коте Матроскине. Часть нашей персоносферы — исторические личности, выдающиеся деятели истории, писатели, ученые или, напротив, тираны и завоеватели. Но значительную часть персоносферы составляют вымышленные персонажи, попавшие в нашу память благодаря литературе и кино. Более того, многие исторические личности воспринимаются нами главным образом сквозь призму художественной литературы и искусства. Таковы, например, образы Ивана Грозного, Бориса Годунова.

Персоносфера — очень существенная часть общественных представлений. Персоналии служат для общества и положительными, и предостерегающими примерами, они помогают нам понять себя самих и других людей. Человечеству, например, запомнился Наполеон как честолюбивый человек с грандиозными планами, граничащими с манией величия. Отсюда выражения «Наполеоновские планы», «маленький Бонапарт», «комплекс Наполеона». Благодаря наличию в персоносфере образа Наполеона мы легче понимаем людей, как бы примеряя к ним образ Наполеона. Благодаря памяти о Джордано Бруно мы имеем образец беззаветного служения научной истине. Каждый образ персоносферы помогает нам разметить мыслительное пространство. В скупце мы узнаем Плюшкина, в грубом человеке — Собакевича. Чем богаче персоносфера, тем больше кругозор, тем лучше понимание жизни.

<sup>1</sup> Хазагеров Г.Г. Персоносфера русской культуры // Новый мир. № 1. 2002.

Кроме того, персонификация служит основой для национально-культурной консолидации. В этом смысле решающая роль принадлежит «школьным» авторам, т.е. признанным классикам, произведения которых поколениями изучаются в школе. Образы Татьяны Лариной, Печорина, Обломова представляют собой золотой запас русской культуры, без которого она перестанет узнавать сама себя. С утратой таких образов нарушится связь между поколениями, ослабятся общие основы понимания жизни. Национальные общности не мыслимы без персонификации.

Существуют и транснациональные, всемирные образы, пополняющие культурный фонд всего человечества. Это, например, Гамлет, Дон Кихот, Фауст. Эти образы уже давно живут в культурном сознании, помогая человечеству лучше понять себя. Но есть образы, созданные сравнительно недавно, относительно которых неизвестно, долго ли они будут жить. Не так давно, если размышлять в исторической перспективе, был создан образ Шерлока Холмса. И хотя многие литературоведы, как было уже отмечено выше, относят цикл рассказов об английском сыщике к явлениям второго ряда, и сам автор ставил их ниже других своих произведений, образ этот явно входит в персонификацию человечества.

В памяти человека и человечества живут не только образы людей, но и разнообразные представления, связанные между собой различными ассоциативными связями. Мир таких представлений обычно описывается как концептосфера данной культуры или концептосфера данного человека<sup>1</sup>. На формирование такой концептосферы художественная литература также оказывает влияние.

Академик Д.С. Лихачев отмечал, что для культурного русского человека концепт кареты непременно связан с заключительной репликой Чацкого: «Карету мне, карету!» Очевидно, карета связывается в сознании и с образами, сформированными сказками. Как и в случае с персоналиями,

---

<sup>1</sup> Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. М., 1997. Т.1.

концепты играют решающую роль в формировании культурного национального пространства, и в то же время существуют концепты транснациональные. И на те, и на другие активное влияние оказывает художественная литература.

### § 3. Художественная литература и культурная преемственность

Еще один аспект, касающийся отношений между художественной литературой и общественной жизнью, можно сформулировать в виде вопроса: «Должна ли литература учить?»

В идеале литература изображает мир таким, какой он есть или каким мог бы быть, выражает опыт отдельного человека, дает возможность воплотить стремление к мастерству. И можно понять мнение писателей, которые всеми силами противились попыткам превратить литературу в учебник жизни или назидание. В. В. Набоков, крупнейший мастер художественной литературы XX века, в послесловии к роману «Лолита» писал по этому поводу:

*«Я не читаю и не произвожу дидактической беллетристики, и... «Лолита» вовсе не буксир, тащащий за собой барку морали. Для меня рассказ или роман существует, только постольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением, а это, в свой черед, я понимаю как особое состояние, при котором чувствуешь себя — как-то, где-то, чем-то — связанным с другими формами бытия, где искусство (т. е. любознательность, нежность, доброта, случайность, восторг) есть норма. Все остальное — это либо журналистическая дребедень, либо, так сказать, Литература Больших Идей, которая, впрочем, часто ничем не отличается от дребедени обычной, но зато подается в виде громадных гипсовых кубов, которые со всеми предостережениями переносятся из века в век, пока не явится смельчак с молотком и хорошенько не трахнет по Бальзаку, Горькому, Томасу Манну».*

Возможно, Набоков слишком резок в своих оценках. Действительно, Горький подчинил свое творчество идеологии, но произведения Бальзака или Манна вряд ли могут быть названы исключительно «Литературой Больших Идей», поскольку эстетическая ценность целого ряда их произведений не вызывает сомнений.

Тем не менее, Набоков отчасти прав. Последовательное подчинение художественной литературы высоким идеям или нормам морали вредит искусству: вместо изображения реальности в ее неоднозначности и противоречивости мы получаем безжизненные схемы, призванные иллюстрировать и без того очевидные моральные заповеди.

К тому же литература часто превосходит реальность. Литературный мир гораздо интереснее, богаче обычной жизни; он более насыщен событиями и интересными людьми. Если бы писатели стали создавать действительно правдивые книги о жизни, художественную литературу вообще перестали бы читать. Зачем читать о том, что мы и без чтения наблюдаем каждый день? Люди обращаются к искусству для того, чтобы получить впечатления, которые они не находят в окружающей их повседневности, чтобы увидеть более богатую, интересную, сложную, насыщенную жизнь — не такую, какая она есть, а такой, какой она могла бы быть. Если бы это было не так, то между литературой и журналистскими репортажами не было бы никакой разницы, а существование художественной литературы «как вида» вообще не имело бы смысла.

И в то же время художественная литература не может не учить. Ведь она выражает опыт человека, представляет внутренний мир героев с его радостями и горестями, показывает жизнь с ее взлетами и падениями, победами и поражениями. Разве читатель не черпает из книг информацию о человеческих отношениях, не получает из них представлений о человеческой психологии? Хочет этого писатель или нет, но читатель может отождествиться с его героем, принять его в качестве модели, образца для подражания. По большому счету, из любого произведения — даже из того, которое создавалось без намерения

чему-то учить, — мы можем почерпнуть какую-то идею, мораль.

И как быть с тем, что люди учатся писать романы или стихи, изучая то, чтобы было написано предшественниками? В этом случае речь тоже идет об обучении, хотя и в другом смысле — это усвоение секретов мастерства.

Наконец, художник в своем произведении выражает себя. Это значит, что те образы и событийные повороты сюжета, в которых он себя выразил, могут стать объектом этической оценки. В самом деле, сколько существует историй, когда общество или силы, из которых оно состоит, ополчались на писателя за то, что он вывел на страницах своих произведений то, чего показывать с общепринятой точки зрения было нельзя! Пример тому — упоминавшийся выше роман В. В. Набокова «Лолита», который проделал достаточно трудный путь к читателю в силу моральной неоднозначности лежащего в его основе конфликта. Выбирая темы для своих произведений, автор невольно воздействует на читателя; самостоятельно оценивая поступки своих персонажей, расставляя едва заметные акценты, автор предлагает читателю стандарты, которые тот может принять. Любое взаимодействие между людьми невозможно без взаимного воздействия. Это справедливо даже для художественной литературы, которая, казалось бы, не предполагает прямого, непосредственного контакта между писателем и читателем.

Естественно, этот аспект литературного текста не стоит абсолютизировать. Возможно даже, что обучающая сторона произведения не является самой главной, ведь настоящий художник ярко изображает действительность, события и характеры, умело использует языковые средства, тонко шутит, размышляет. Тем не менее, отрицать существование этого аспекта литературного текста также неправомерно, потому что писатель в той или иной степени учит читателя, даже когда всячески отрецивается от роли учителя или проповедника.

#### § 4. Литература и СМИ. Роль литературоведческих знаний в журналистской деятельности

Главный водораздел, пролегающий между художественной литературой и текстами, создаваемыми СМИ, лежит в наличии или отсутствии художественного вымысла. Однако этот водораздел не столь очевиден, как это может показаться на первый взгляд. Во-первых, литература не всегда была связана с вымыслом. Скажем, древнерусская литература долго не признавала вымысла как такового, трактуя его как «ложь» или, на языке той эпохи, «лжу». Во-вторых, тексты массовой коммуникации также могут включать в себя элементы вымысла. Речь идет, конечно, не об обмане читателей, а о допущении литературной условности, которая может, скажем, использоваться в рекламных роликах. И все же информативная функция журналистского текста, обращение его к реальным фактам напрямую позволяет определить ту главную особенность, которая отличает текст массовой информации от текста художественного.

Но дело, конечно, не в том, чтобы найти какие-то точные определения, позволяющие развести художественный и информативный текст. Гораздо важнее для нас проследить связи СМИ и художественной литературы, а также уяснить себе, какие из литературоведческих категорий оказываются полезными практикующему журналисту.

Выше говорилось о литературном языке и его норме. В сегодняшней ситуации нет литераторов, которые имели бы настолько широкое признание, чтобы самый язык их произведений служил источником нормы литературного языка. По-видимому, это процесс всемирный и объективный, пусть даже его нельзя назвать позитивным. Таков вызов времени, и на него надо научиться отвечать.

Сегодня на роль законодателя языковой нормы выдвигаются сами СМИ. При этом, однако, установка на новость, на сенсацию делает язык средств массовой информации гораздо менее пригодным для выполнения нормо-задающей функции, чем язык художественной литературы прошлого. Зная это, журналист должен бережно относиться

к языку, ориентироваться на высокие образцы, созданные классической литературой.

Это не значит, конечно, что язык журналистики должен повернуться спиной к своему времени, отказаться полностью и от экспрессии, и от сленга, внятного молодежной аудитории. Но оглядываться на высокую норму необходимо. Верность этой норме должна послужить надежным якорем и противовесом чрезмерному увлечению языковой модой, увлечению экспрессией «без дна и берегов». Выходить за пределы литературного языка можно, но лишь сознательно и осторожно. Как минимум литературную норму журналист должен знать. Вот почему очень желательно, чтобы действующий журналист, как и любой другой представитель так называемого «пишущего класса», был человеком начитанным, знакомым с литературной классикой.

Обращение национальных СМИ к персонифицированной культуре и концептосфере собственной культуры тоже должно сочетать стремление к новизне с желанием быть адекватным современной аудитории, информационную адаптивность — с ответственностью перед культурой. Иначе погоня за приспособлением к читательским вкусам приведет к снижению «культурной планки», что отчасти уже и происходит. Следует понимать, что в конечном счете этот процесс грозит обесмыслить само журналистское мастерство, так как изъясняться на сленге и просторечии, утратив культурную память, можно и без помощи профессионалов-журналистов.

Литературоведение изучает текст с позиции читателя, оно учит быть хорошим читателем, а не хорошим писателем и не ставит перед собой задачи научить писать романы или повести. Но сколько существовала письменная литература, столько публицисты, судебные ораторы, политики и все, кто пользовался словом, учились у литераторов создавать хорошие тексты. Не должен быть исключением и современный «говорящий класс».

В античном мире наука и искусство создания текста назывались риторикой<sup>1</sup>. Риторика в качестве образца

рассматривала тексты тогдашних мастеров слова. Античная риторика имела на этот случай своих «школьных» авторов, важнейшим из которых для Древнего Рима был поэт Вергилий. Надо сказать, что литературоведение воспользовалось многими понятиями и терминами из наследия риторики. Прежде всего, это понятия теории тропов и фигур — изобразительных и выразительных средств языка. Но литературоведение рассматривает эти и другие средства лишь с позиции читателя.

При изложении основ теории литературы для студентов-журналистов мы будем стараться, чтобы литературоведческие категории могли также использоваться и при создании журналистских текстов. Там, где это возможно, мы будем специально уделять этому внимание.

### Вопросы для самоконтроля

1. Какую роль в жизни общества играет художественная литература? В чем проявляется оказываемое ею воздействие?
2. Как соотносятся понятия «литературный язык» и «язык художественной литературы»? В чем заключается различие между ними?
3. Какую роль язык художественной литературы играл и играет в формировании литературного языка?
4. Что такое персоносфера? Каким образом в ее формировании участвует художественная литература?

### Литература ко второй главе

1. *Бельчиков Ю.А.* Литературный язык // Культура русской речи : энциклопедический словарь-справочник. М., 2003. С. 303 и следующие.
2. *Лихачев Д.С.* Концептосфера русского языка // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. М., 1997. Т.1.
3. *Хазагеров Г.Г.* Персоносфера русской культуры // Новый мир. № 1. 2002.

<sup>1</sup> В строгом смысле риторика — наука об убеждающей речи. Но фактически риторика стала со временем общей теорией построения текста.

Часть II

---

---

Литературное  
произведение



# Глава 1.

## Содержание и форма литературного произведения

### § 1. Содержание литературного произведения

Что такое содержание литературного произведения? Обычно содержание художественного произведения в бытовом разговоре отождествляется с его тематикой — с тем аспектом, который легко охватить, дав ответ на вопрос: «О чем эта книга?» Предполагается при этом ответ вроде «эта книга о войне» (посвящена военной тематике), «эта о любви» (посвящена любовной тематике). Такое понимание не совпадает с принятым в теории литературы представлением о содержании литературного произведения.

Другой (и тоже житейский) взгляд на содержание — это отождествление его с сюжетом произведения. Например, мы используем слово «содержание» в этом значении, когда просим собеседника: «Перескажи содержание предыдущей серии фильма!» или «Расскажи, какое содержание следующей главы». Содержание книги, понимаемое таким образом, совпадет с ответом на вопросы: «Какие события происходят в этой серии?», «Какие события происходят в этой главе?». Иными словами, речь идет о сюжете фильма или книги. Такое значение слова «содержание» также не отвечает литературоведческому представлению о содержании.

Содержанием в теории литературы называют то, что автор хотел сказать или, точнее, то, что он фактически сказал своим произведением. Такой взгляд на содержание литературного произведения, кстати, больше соответствует представлению о содержании высказывания вообще. Всякое высказывание порождено определенной интенцией, т. е. намерением, говорящего субъекта. Говорящий

произносит свои слова с какой-либо целью. Это и есть смысл высказывания. Крик «Пожар!» имеет смысл «Спасайтесь!» или «Спасайте других!» в зависимости от контекста. Описание горестной судьбы «маленького человека» в «Шинели» Гоголя имеет своим смыслом или, иначе, содержанием, призыв к состраданию.

Нельзя сказать, что содержание литературного произведения не имеет никаких связей с его тематикой или его сюжетом. В действительности выявление мысли, выраженной автором в его произведении, невозможно без опоры на его тематику, а также на те или иные аспекты сюжета. Но все эти элементы в трактовке содержания являются вспомогательными, опорными. Это своеобразные доказательства, аргументы, при помощи которых интерпретатор «доказывает» или детализирует свой вывод.

Тем более что содержание такого сложного текста, как литературное произведение, очень трудно охарактеризовать в нескольких словах. Если бы это было возможно, писатели не сочиняли бы романов и повестей, а просто произносили бы эти слова. Не всегда легко обнаружить, в чем же именно заключается содержание, смысл литературного произведения. Поэтому одним из сложных вопросов теории литературы является вопрос об интерпретации, истолковании содержания. Обсуждению этого вопроса будет посвящен следующий параграф.

Другой вопрос — о пересказе содержания, о его вербализации. Здесь надо понимать, что любой такой пересказ неизбежно будет связан с упрощением и обеднением содержания. Но сложность интерпретации литературного произведения, как и невозможность точной передачи содержания «своими словами», не отменяет важности самой категории содержания. Не отменяет он и необходимости отличать содержание от тематики и сюжета.

Итак, во избежание путаницы, связанной с проблемой содержания, дадим некоторые простые определения.

Тот пласт жизни, который отражается в литературном произведении, называется **жизненным материалом**.

Художественная действительность, положенная в основу произведения, называется темой<sup>1</sup>, а совокупность тем — тематикой. Главной темой всей мировой литературы признается тема человека.

Выделение какого-то аспекта темы называется проблемой<sup>2</sup>, а совокупность проблем литературного произведения — его проблематикой.

Приведем простой пример. Жизненным материалом в «Шинели» Н. В. Гоголя является жизнь петербургского чиновничества половины девятнадцатого века. Основная тема — жизнь «маленького человека». Проблема повести — социальная незащитность «маленького человека». Смыслом, или содержанием, произведения Гоголя обобщенно можно считать призыв к состраданию к «брату-человеку».

О сюжете мы поговорим отдельно в связи с понятием формы литературного произведения, а именно, в связи с представлением о композиции художественного текста. Но сейчас, воспользовавшись нашим примером, отметим, что сюжетом «Шинели» Гоголя являются описанные в повести события: попытка починить старую шинель, заказ новой, ограбление, попытка найти заступничество у значительного лица, смерть чиновника, рассказ о привидении. Нетрудно увидеть, что именно эти события, взятые в такой последовательности, помогли Гоголю раскрыть трагичность судьбы «маленького человека». Но в то же время содержанием литературного произведения в строгом смысле эти события не являются, потому что целостность им придается благодаря той общей идее, которая стоит за повестью «Шинель».

## § 2. Интерпретация литературного произведения

Установление смысла произведения называется интерпретацией содержания. И если содержание — это смысл

<sup>1</sup> Кормилов С.И. Тема // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1068.

<sup>2</sup> Кормилов С.И. Проблема // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 810.

литературного произведения, цель, ради которой оно написано, то возникают естественные вопросы: как найти этот смысл? единственный ли это смысл или возможны разные способы прочтения одного и того же произведения?

Вопросами интерпретации содержания художественного текста занимается специальная наука — литературная герменевтика. Герменевтика вообще — наука о понимании и интерпретации какого-либо текста. Первоначально она возникла в связи с потребностью толкования Библии. Это священная, или сакральная, герменевтика, возникновение которой относят ко второму веку новой эры. Литературная герменевтика появилась на добрые семнадцать столетий позже, продолжая линию общей филологии — науки о языковых и других комментариях к тексту.

Существует два подхода к герменевтике или два вида герменевтики: положительная и отрицательная. Последняя называется также новой герменевтикой.

Положительная герменевтика исходит из того, что правильная интерпретация текста должна быть единственной. Эта интерпретация состоит в обнаружении замысла самого автора. Если же текст интерпретируется как-нибудь иначе, то с точки зрения положительной герменевтики такая интерпретация не может считаться правильной. В советском литературоведении была принята именно такая точка зрения. При этом сами слова «герменевтика» и «интерпретация» не употреблялись.

Отрицательная, или новая, герменевтика исходит из того, что интерпретаций может быть много. Причем в крайних концепциях отрицательной герменевтики точка зрения автора вообще не принимается во внимание. В более сбалансированных вариантах отрицательной герменевтики речь идет о том, что, когда между автором и читателем пролегают века, авторская интерпретация может быть обогащена за счет новых знаний, не известных автору, но известных читателю.

Первая концепция герменевтики, восходящая к Блаженному Августину, предполагает диалог читателя с автором. Между собеседниками, зачастую разделенными

веками, как бы перекидывается жесткий навесной мост. Мы вступаем в реальный диалог с другим сознанием, как это бывает в обычном мире, когда собеседник находится рядом с нами или мы общаемся с ним по телефону в реальном времени. Например, читая «Героя нашего времени» Лермонтова, мы стараемся понять, что хотел сказать Лермонтов своим романом, стараемся вообразить самого Лермонтова. Мы может даже вступить с ним в воображаемый диалог.

Вторая, современная, концепция герменевтики тоже диалогична, но совсем в другом смысле слова — она предполагает наличие так называемого «диалога текстов и культур». Выражаясь метафорически, читатель идет к автору не по перекинутому мосту, а как бы пешком, двигаясь через все пространство смыслов и образов, называемое семиосферой<sup>1</sup>. Тем самым читатель получает возможность забредать и в неведомые автору, но известные ему, читателю, места.

В концепции семиосферы, разработанной известным ученым Ю.М. Лотманом, «работает не последний временной срез, а вся толща текстов культур». Возникает, таким образом, обогащение первоначального смысла, и интерпретация становится не только множественной (как следствие), но и динамичной (как цель)<sup>2</sup>. Ю.М. Лотман даже сравнивает художественный текст с устройством, которое вырабатывает смыслы. Скажем, сегодня, имея за плечами опыт всемирной истории и опыт истории литературы, мы можем по-новому осмыслить «Одиссею», понять ее иначе, чем понимали слушатели во времена самого Гомера. В нашей семиосфере есть даже слово «одиссея», означающее странствие, приключение. Мы читаем «Одиссею» Гомера, уже зная это слово, и для нас Одиссей предстает не «хитроумным» героем древности, а человеком-странником, одиночкой.

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб, 2000. С. 254. Семиосфера — сфера означивания, сфера знаков, включая и литературные означивания. Семиотикой называется наука о знаках.

<sup>2</sup> По Лотману, «текст знает больше, чем исходное сообщение». Там же, с. 582.

Однако в крайнем, деконструктивистском понимании интерпретации читатель вообще не движется навстречу автору, пусть и через неизвестные автору места, а вполне самостоятельно блуждает в дебрях семиосферы. Чтение же текста выступает для него лишь в роли своеобразного бэкграунда, фона для его собственных мыслей, фантазий и даже просто переживаний. Такая культура чтения корреспондирует с разрушением идеи целостности текста, с постмодернистским принципом «утверждение себя через разрушение другого». Из текста могут вычитываться отдельные фразы или даже слова, которые затем интерпретируются, осмысляются независимо от целого. Их чтение может перемежаться с чтением отрывков из других текстов. Таким образом, художественные тексты сливаются в некий коллаж. Об этом будет сказано подробнее в последней главе учебника, посвященной судьбе литературы в информационном и массовом обществе.

По-видимому, необходим взвешенный подход к двум видам герменевтики. Положительная герменевтика должна отступить там, где множество культурных напластований подсказывает новое прочтение старых, особенно «вечных» текстов. Но бесконечность интерпретаций и принципиальный уход от авторского замысла лишают смысла саму литературную работу, превращают художественную литературу в датчик случайных чисел. Разумеется, такой подход вполне оправдан по отношению к тем авторам, которые сами исповедуют подобное понимание художественно слова, но по отношению к замыслу других авторов, ставивших перед собой другие задачи, такой подход был бы неправомерен. Выбор герменевтической стратегии, следовательно, должен быть продиктован уместностью.

У. Эко, обсуждая идею открытого произведения, приходит к выводу, что в современной эстетике весьма распространены представления о неизбежной неопределенности мира, а следовательно, и о неопределенности смысла художественного текста. В связи с этим он так интерпретирует художественный мир Ф. Кафки:

*«...произведения Ф. Кафки сами напрашиваются на определение «открытые»: процесс, замок, ожидание, вынесение приговора, болезнь, метаморфозы, пытки — все эти повествовательные ситуации не рассчитаны на прочтение в прямом, буквальном смысле. Но в отличие от средневековых аллегорий, в которых наложенные друг на друга слои смыслов строго определены и предписаны, для текстов Кафки мы не найдем никаких объяснений в энциклопедиях, никакой соответствующей парадигмы в системе Космоса, которые дали бы нам ключ к его, Кафки, символизму. Различные экзистенциалистские, теологические, медицинские и психоаналитические толкования символов Кафки не могут исчерпать всех интерпретационных возможностей, заложенных в его произведениях. Произведение остается неисчерпаемым, поскольку оно «открыто»: мир, упорядоченный согласно универсально признанным законам, заменен в нем миром, основанным на неоднозначности... — как в отрицательном смысле, потому что в этом мире нет направляющих центров, так и в смысле положительном, потому что все ценности и догмы в этом мире постоянно ставятся под вопрос»<sup>1</sup>.*

Следует ли согласиться с таким подходом? Для читателя естественно искать смысл в том, что он читает (точно так же, как он стремится найти его в собственной жизни), а потому идея неоднозначности и множественности прочтений вряд ли способна дать опору в понимании художественного текста. По этой причине выявление его конечного смысла возможно и применительно к творчеству Кафки. И можно быть уверенным, что все возможные интерпретации его произведений так или иначе соотносятся с одной центральной идеей — идеей слабости человека перед огромным, непостижимым, иррациональным миром (воплощенным, например, в бюрократической машине «Замка» или «Процесса»). Именно в этом отношении Кафка был новатором, сумевшим изменить наши

---

<sup>1</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб., 2007. С. 95.

представления о литературе, сделать средоточием своего творчества весьма и весьма нелестную для человека и не вдохновляющую идею о слабости и самого человека, и его рассудка. Но насколько плодотворно бесконечное повторение того же пути, который уже проделали и Кафка, и его последователи? Разве есть смысл в литературе, которая постоянно повторяет идею о неопределенности, зыбкости мира, о том, что любые наши представления о нем могут быть поставлены под вопрос?

Сам Эко приводит интерпретацию одного из сложнейших произведений литературы XX века — «Поминок по Финнегану» Джеймса Джойса. Эко пишет:

*«...книга, наподобие вселенной Эйнштейна, искривляясь, замыкается сама на себя. Первое слово на первой странице смыкается с последним словом на последней странице романа. Таким образом, произведение конечно, но одновременно и неограниченно. Каждый эпизод, каждое слово могут иметь множество различных соотношений со всеми другими эпизодами и словами в тексте. От того, какой выбор мы делаем в случае одной единицы текста, зависит наша интерпретация всех его остальных единиц. [...] По амбициозному замыслу автора, его книга должна охватывать пространство и время в целом, все возможные пространства и все возможные времена. Главное средство для достижения этой всеобъемлющей многосмысленности — игра слов, каламбур, с помощью которого два, три или даже десять этимологически различных корней соединяются таким образом, что одно-единственное слово может завязаться узлом многих различных подсмыслов, каждый из которых, в свою очередь, совпадает и/или соотносится с другими текстовыми аллюзиями, также «открытыми» для новых сочетаний и новых возможных интерпретаций»<sup>1</sup>.*

Несмотря на сложность и многомерность подобной литературной конструкции, которая в идеале должна совмещать

<sup>1</sup> Там же. С. 97.

множество прочтений, мы все же имеем дело с совершенно определенным замыслом книги, которая, по идее автора, должна охватывать весь мир. И при этом такая книга нисколько не умаляет его сложности, масштабы которой значительно превосходят скромные возможности человеческого разума.

Таким образом, читая и анализируя любое литературное произведение, мы в конечном счете приходим к его смыслу — к тому, что составляет его суть. В некоторых случаях это идея, замысел, то есть некое знание о жизни, действительности, человеке, которое хочет передать нам автор. И ключом к этому содержанию оказывается форма литературного произведения.

### § 3. Единство формы и содержания литературного произведения

В самом первом приближении содержание соотносится с вопросом «Что выражено?», а форма — с вопросом «Как это выражено?» Содержание произведения можно соотнести с его внутренним (смысловым) планом, а его форму — с планом внешним (материальным). Выделение формы и содержания произведения исходит из предпосылки, что художественный текст представляет собой знак, то есть двустороннюю сущность, которая включает означающее (материальную форму, благодаря которой выражается смысл) и означаемое (выражаемый смысл). Как писал Ю.М. Лотман, «текст есть целостный знак, и все отдельные знаки общеязыкового текста сведены в нем до уровня элементов знака»<sup>1</sup>. Таким образом, всегда, когда мы можем говорить, что нечто в литературном произведении является знаком для чего-то другого, отсылает к этому другому, *что-то значит*, мы имеем дело с противопоставлением формы и содержания. На этот простой принцип легче всего опираться при анализе соотношения между формой и содержанием.

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 31.

Однако на этом простота определения заканчивается, и мы вынуждены признать, что форма и содержание в литературном произведении сплавлены, взаимодействуют таким образом, что друг без друга не могут существовать. Содержание само по себе нематериально, а потому трудноуловимо — всегда должно быть нечто, что его выражает, делает зримым, доступным для восприятия. Именно эту функцию берет на себя форма. И парадоксальным образом форма произведения оказывается равной его содержанию, но с тем лишь отличием, что это содержание, которое проявлено вовне.

Каждое литературное произведение представляет собой текст, в конечном счете — слова. Эти слова выстроены в определенном порядке, то есть композиционно оформлены. При этом расположение слов в художественном тексте не является случайным, оно не допускает перестановок, и это нетрудно увидеть на примере того, насколько бережно воспроизводятся произведения классиков. Слова в литературном тексте воспроизводят собой некий образный мир литературного произведения. Все это — слова, композиция, образы — образуют форму литературного произведения. В ней иногда выделяют уровни формы: язык (первый уровень), композицию (второй) и образный мир, называемый также деталями предметной изобразительности (третий). Такое деление идет от классической риторики, в которой различалась инвенция, занятая предметом речи, диспозиция, занятая проблемами частей ораторской речи, и элокуция, занятая проблемами языка и стиля.

Содержание литературного произведения становится понятным нам через его форму. Ни мы, читатели, ни даже сам автор — никто не властен приписывать художественному произведению то содержание, которое не вычитывается из его формы. С другой стороны, в форме нет ни единого элемента, который бы не нес в себе некоторого содержания. Это дает основания говорить о единстве формы и содержания. Философски это единство — проявление единства сущности и явления. Метафорически это

можно представить себе в виде двух сторон листа бумаги: оторвать одну сторону от другой невозможно.

Возьмем крайний случай. В начале двадцатого века в моду вошли так называемые заумные стихи, или заумь. Речь идет о стихах, состоящих из асемантических, т.е. в буквальном смысле слова «бессмысленных», не имеющих зафиксированного значения, слов. Таковы, например, стихи Василия Каменского:

*Арымар-хары-мар,  
Перегары-бар-быр,  
Шпарь-да, жги-да,  
Жарь-да, жри-да.*

Как видим, отдельные слова лишь имеют узнаваемый звуковой облик, отдельные же не имеют даже этого.

Можно ли говорить, что мы имеем здесь случай, когда имеется форма, но нет содержания? Очевидно, нет. Эти стихи все же передают определенный смысл. Это может быть эмоциональный смысл или смысл, состоящий в выражении определенной эстетической платформы. Такая платформа может заключаться в эпатаже публики. В пределе поэт, желающий подразнить публику, может просто опубликовать белые листы без всякого текста. Но его замысел, или, как теперь говорят, «мессидж», вполне дойдет до читателя. Белый лист бумаги в магазине — это не то же, что белый лист, сознательно включенный в книгу. Первый лишен содержания, а второй — нет. Его содержание — намерение автора, донесенное до читателя.

Мы брали самый крайний случай, когда даже в первом уровне формы знаки лишены обычных значений. Даже в этом случае мы можем констатировать истину: форма всегда содержательна. Если мы попытаемся обесмыслить не язык, а композицию произведения, то есть расположим описываемые события в абсурдном порядке, нарушая причинно-следственные связи, то такое алогичное повествование тем более не будет лишено содержания. Литература и фольклор знают множество алогичных построений, например, основанных на контрасте:

*Лошадь пошла в гости,  
А мужик стоял.*

Такой «перевернутый» мир тоже нельзя назвать лишним содержанием.

Еще очевиднее тезис о содержательности формы будет выглядеть в том случае, если «странности» коснуться третьего уровня формы — образов. Мы можем изобразить совершенно фантастический мир, но наше произведение не утратит из-за этого содержания.

Иногда термин «форма» используют для обозначения литературного вида, рода или жанра. В этом смысле роман, рассказ или лирическое стихотворение как жанры являются формами, то есть своеобразными каркасами, которые образуют контур для потенциального содержания. В самом деле, стоит нам сказать «роман» или «поэма», как более или менее опытный читатель поймет, о какого рода произведениях идет речь; по крайней мере, ему будут очевидны возможности смыслового наполнения этих произведений. И здесь форму нельзя оторвать от содержания, потому что форма, понимаемая как образец, модель, так или иначе подсказывает особенности содержания. В самом деле, лирическое стихотворение не может повествовать о событиях — по крайней мере, в том же смысле, как повествует о них роман или рассказ. Стихотворение сообщает о том, что происходит во внутреннем мире лирического героя, то есть о его чувствах, переживаниях, тогда как роман или рассказ трудно представить себе без событий, происходящих во внешнем мире.

Некоторая неопределенность соотношения между формой и содержанием в подобных случаях не должна вводить в заблуждение: когда мы рассматриваем форму как обобщенный, абстрактный образец, способный реализоваться во множестве текстов, то и содержание оказывается обобщенным, абстрактным, типизированным, только намеченным, но не воплощенным в конкретных смыслах. Но единство между формой и содержанием, их сплавленность все равно сохраняются. Несколько иначе форма и содержание произведения осмысляются применительно

к конкретному тексту, где они в гораздо большей степени «подогнаны» друг к другу. И в этом случае на первый план выступает не типичное, а уникальное, неповторимое, то, что отличает данное произведение от всех остальных.

Итак, форма существенна. Всякая деталь предметного мира, всякий поворот сюжета, всякое слово, будь то обычный или необычный оборот речи, несет в себе частичку содержания, что-то обозначает в сложном художественном целом. Если мы по своему произволу начнем менять слова или сцены в художественном повествовании, то изменится тем самым его содержание.

Форма содержательна, а содержание формально. Последнее особенно очевидно. Не может быть ни одной детали содержания, которая не находила бы выражения в форме. Высказывания вроде «Автор хотел сказать то-то, но у него не получилось» лишены смысла. Автор сказал то, что сказал, а не то, что хотел сказать.

В чем проявляется единство формы и содержания?

1. Существует справедливое мнение, что литературное произведение нельзя пересказать. Пересказывая повесть или роман, мы лишь излагаем их фабулу, то есть один из аспектов, а следовательно, разрушаем целостность произведения. Чем это обусловлено? «Если звезды зажигают, значит, это кому-нибудь нужно», — написал однажды молодой Маяковский, и эти слова мы с полным правом можем по аналогии перенести на соотношение между формой и содержанием. Едва ли не самый главный момент, в котором проявляется единство формы и содержания, заключается в том, что в подлинно художественном произведении нет ни одного лишнего элемента (или их количество приближается к нулю). Любая деталь, любое событие, любая особенность стиля произведения так или иначе работают на воплощение замысла и реализацию идеи, а идея, замысел находятся в том же отношении к произведению, что и семя к вырастающему из него растению. Подлинный «пересказ» художественного текста равнозначен его повторному воспроизведению в исходном виде, без искажений и сокращений. Только при соблюдении этого условия мы сохраняем его целостность.

2. Абсолютные взаимозависимость и взаимопроникновение формы и содержания заключаются также в том, что далеко не всегда ясно, где именно пролегает граница между ними. С одной стороны, очевидно, что произведение существует благодаря словесному выражению; следовательно, словесное выражение является формой, а содержанием в этом случае оказывается смысл литературного текста. Однако, с другой стороны, художественное произведение выражает некую идею, воплощает замысел (содержание), по отношению к которым персонажи и события, а также детали вещного мира (форма) оказываются субстратом, материальным носителем. «Внешняя звучащая организация речи произведения (метр, ритм, интонация, инструментовка, рифмы) выступает как форма по отношению к внутреннему смыслу, значению этой речи. В свою очередь, развивающийся смысл речи является формой сюжета произведения, а сюжет — формой, воплощающей характеры и обстоятельства, которые, наконец, предстают как форма проявления художественной идеи, глубокого целостного смысла произведения»<sup>1</sup>.

Но граница между содержанием и формой всегда присутствует. Разве тот факт, что студент убил старуху-процентщицу, сам по себе имеет смысл? Он заслуживает фиксации в газетной хронике, но не более. Возможно, на основе этого случая можно было бы написать детективный роман. Но в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского этот факт (как элемент сюжета, то есть формы) становится опорой для глубокой истории преображения человека, который в конечном счете отказывается от жажды самоутверждения. Вспомните основной вопрос, который волновал Родиона Раскольников: «Я тварь дрожащая или право имею?»

В содержании произведения, как и в форме, иногда выделяют уровни. Первым уровнем считается тематика, вторым — проблематика, третьим — идейно-эмоциональная

<sup>1</sup> Кожин В. Содержание и форма // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М., 1974.

оценка, а четвертым — идея художественного произведения. О тематике и проблематике мы уже говорили выше, когда давали определение содержанию.

Идейно-эмоциональная оценка — это интеллектуальное и эмоциональное отношение писателя к тому, о чем он пишет<sup>1</sup>. Так, Салтыков-Щедрин отнюдь не нейтрален в «Господах Головлевых» ни к проблеме распада семьи, ни к образу самого Иудушки Головлева. Описывая с гневным отвращением вырождение человеческих отношений, человечности, подмену их фальшью, автор, кроме того, анализирует ситуацию, т. е. дает не только нравственную, но и интеллектуальную ее оценку. В советских учебниках в таких случаях предпочитали говорить об идеологии, идеологической позиции автора. Однако не всегда идейная оценка связана с некой целостной законченной идеологией. Отсутствие идеологической определенности, однако, еще не означает амбивалентности, двойственности авторских оценок. Непонимание этого положения вело к поискам «идеологических противоречий» в тех случаях, когда мировоззрение автора не совпадало в точности с какой-нибудь последовательной идеологией, в частности, марксистской, но при этом было вполне отчетливым и по-человечески понятным. «Идейные противоречия» числились за Гоголем, Тургеневым, Достоевским, Толстым... Совсем другое дело — подлинная двусмысленность авторских оценок, граничащая с цинизмом, когда писатель сам не видит разницы между добром и злом. В таком и только в таком случае идейно-эмоциональная оценка оказывается смазанной. Но тогда стоит говорить не о противоречиях, а о нравственной ущербности писателя. Но это совсем иная тема.

Идея произведения выделяется как высший уровень содержания, и на деле совпадает с интерпретацией содержания. В произведениях литературы автор иногда напрямую высказывает свои взгляды, вкладывая их в уста

---

<sup>1</sup> Ср.: «Действительно, произведения искусства, художественной литературы в особенности, всегда выражают идейно-эмоциональное отношение писателей к тем социальным характерам, которые ими изображены». См.: Введение в литературоведение / под ред. Г.Н. Пospelова. М., 1988.

действующих лиц или разворачивая их в авторских рассуждениях. Эти прямо изложенные взгляды могут, разумеется, подтверждать идею произведения, но их не следует отождествлять с идеей, которая проявляется во всех элементах художественной формы, а не только в одном каком-нибудь фрагменте литературного произведения.

Единство формы и содержания — признак подлинно литературного произведения, по которому мы без труда отличим его от паралитературы. Можно встретить немало «литературных» текстов, которые неплохо (а иногда очень хорошо) написаны, имеют интересный сюжет, постоянно затрагивают «высокие идеи». И все же от внимательного, вдумчивого читателя не ускользнет, что по прочтении книги ни в его сознании, ни в его душе ничего не осталось. В таких текстах есть форма, но нет содержания — той идеи, которая «скрепляет» литературный текст, делает его единым целым. «А зачем, собственно говоря, это было написано?» — задаст себе вопрос внимательный читатель.

Ясно, что все из уровней содержания произведения от тематики до идеи должны быть представлены в форме произведения. Так если произведение посвящено любовной тематике, в его форме (образах, языке) обязательно отразится тема любви. Если же она не отражена, то ни о какой любовной тематике говорить не приходится. Если в произведении есть проблема отцов и детей, значит, в форме произведения это тоже должно найти отражение, как это и имеет место в известном романе Тургенева. Если бы в романе не были изображены ни отцы, ни дети, то об этой проблематике, понятно, не имело бы смысла говорить.

Таким образом, форма и содержание литературного произведения образуют нерасторжимое единство. В заключение рассмотрим два примера — творчество советского писателя А. Платонова и аргентинского писателя Х. Кортасара, который много лет провел в Европе. И эти примеры послужат нам своеобразным мостиком к теме следующей главы, которая посвящена языку художественной литературы.

Мир Платонова — это мир строителя коммунизма (и здесь нет места иронии, потому что его герои, как и их автор, верят в ту идеологию, в которой они существуют)

и к тому же человека ищущего, который испытывает тоску по смыслу жизни, стремится понять цель развития мира в целом. И это находит выражение не только в том, что делают, переживают, думают и говорят персонажи, но и в том, каким языком написаны произведения Платонова.

С точки зрения обычного читателя, предпочитающего красоту и ясность, рассказчик у Платонова косноязычен: он как будто не имеет адекватного языка для выражения того, что видит и чем живет. Трудности словесного выражения оказываются эквивалентом для трудностей жизни, причем не только внешних (бедность, неустроенность, необходимость много и тяжело трудиться), но и внутренних (самоотверженный, исступленный поиск смысла жизни, без которого способность преодолевать внешние трудности утрачиваются). Можно сказать, что повествователь у Платонова принадлежит к тому же миру, что и его персонажи, но их трудности реализуются в разных планах, причем у каждого на своем месте: персонажи испытывают их телесно и душевно, рассказчик — интеллектуально, в плане словесного выражения. И в этом смысле язык Платонова (форма) оказывается абсолютно адекватным описываемому им миру (содержанию).

Еще один важный момент — это поиск нового языка. Для персонажей Платонова характерно четкое осознание такого факта, что старый мир разрушился, и на его месте им предстоит построить новый — абсолютно новый! Естественно, в ход идут осколки старого мира, ведь они не могут полностью и бесповоротно стать достоянием исторического прошлого. Но граница между старым и новым все равно осознается как нельзя более четко: старое должно умереть, на его месте должно возникнуть что-то другое:

*...профулномоченный выступил вперед, чтобы показать расселившийся усадьбами город квалифицированным мастеровым, потому что они должны сегодня начать постройкой то единое здание, куда войдет на поселение весь местный класс пролетариата, — и тот общий дом возвысится над всем усадебным, дворовым городом, а малые единоличные дома опустеют,*

*их непроницаемо покроем растительный мир, и там постепенно остановят дыхание исчащие люди забытого времени» («Котлован»).*

В приведенном примере обращает на себя внимание не только то, что строительство нового дома неизбежно повлечет за собой гибель и запустение того, что было построено раньше. В языковом плане мы имеем абсолютно адекватное соответствие этой ситуации: Платонов использует хорошо известные слова и выражения, но делает это как-то не так, непривычным образом, как будто он постоянно стремится преодолеть старый язык и найти новый, а его попытки далеко не всегда увенчиваются успехом. Если обратиться к приведенному выше фрагменту, то мы обнаружим в нем множество как будто естественных (и, по крайней мере, понятных) фраз, которые все же нарушают привычные правила языка: *«начать постройкой единое здание»* (вместо *«начать постройку единого здания»* — и почему единого?), *«куда войдет на поселение весь местный класс пролетариата»* (вместо *«где поселится местный пролетариат»*), дома и дворы *«непроницаемо покроем растительный мир»* (вместо *«дворы зарастут травой и деревьями»*), *«постепенно остановят дыхание... люди забытого времени»* (вместо более естественного *«у них остановится дыхание»* или *«они умрут»*).

Бесспорно, Платонов эксплуатирует штамп, который господствовал в публицистической речи тех времен — в газетных публикациях, в публичных выступлениях. Особенно ярко это проявляется в следующих примерах, которые содержат множество клишированных выражений той эпохи (правда, применительно к нетипичным «материям»): *«В лежащей директиве отмечались маложелательные явления перегибщины, забеговщества, переусердщины и всякого сползания по правому и левому откосу с отточенной остроты четкой линии»*; *«Козлов ликвидировал как чувство свою любовь к одной средней даме»*, *«ликвидировать бога как веру»* (ср. *«ликвидировать как класс»*); *«Григорий озлобился на такую религию и увез*

бога на хутор как старика»; «...он боролся со своим отчаянием, что жизнь скучна и люди не могут побороть своего ничтожного безумия, чтобы создать будущее время».

Октябрьская революция повлекла за собой очень существенные изменения в языке, и Платонов, как человек, способный тонко чувствовать язык, попытался довести до пика те тенденции, которые господствовали в то время. Тем не менее, его стиль вряд ли следует рассматривать исключительно как средство критики, разрушения, а тем более как издевку. Какой смысл в том, чтобы издеваться, если можно показывать положительный пример — писать на чистом русском языке? Скорее, Платонов использует изобразительный принцип речи: он имитирует, закрепляет и в утрированном виде передает речевой и идеологический мир, в котором существовал простой советский человек.

Другим примером может служить роман Хулио Кортасара «Игра в классики». Необычность этого романа заключается в том, что он допускает двойное прочтение, и вот как это описывает сам автор:

*«Эта книга в некотором роде — много книг, но прежде всего это две книги. Читателю предоставляется право выбирать одну из двух возможностей:*

*Первая книга читается обычным образом и заканчивается 56 главой, под последней строкою которой — три звездочки, равнозначные слову Конец. А посему читатель безо всяких угрызений совести может оставить без внимания все, что следует дальше.*

*Вторую книгу нужно читать с 73 главы, в особом порядке: в конце каждой главы в скобках указан номер следующей».*

Конечно, первый вариант чтения предназначен для «ленивого» читателя, которого интересует прежде всего история, а потому внимательный, вдумчивый читатель выбирает второй вариант. И это композиционное решение превращает чтение романа Кортасара в весьма необычное занятие. Дело не в том, что книгу приходится

постоянно листать, обращаясь то к ее концу, то к ее началу. Прежде всего, конец книги оказывается где-то посередине, что само по себе оставляет необычное впечатление. Кроме того, третья часть книги, которая полностью «выпадает» при первом варианте чтения, представляет собой набор весьма разрозненных и пестрых по содержанию глав. В отличие от первой и второй частей, они совершенно неупорядочены: например, после 22-ой следует 62-ая глава; потом читатель возвращается к 23-ей главе, после которой вынужден открыть 124-ю, потом 128-ю, чтобы наконец вернуться 24-ой; затем следует глава 134-ая, затем 25-ая, затем 145-ая и т. д. Первые две части организованы линейно, третья часть — это собрание разрозненных фрагментов. И главы третьей части не добавляют ничего нового к развитию действия, но в то же время говорят многое об интеллектуальной атмосфере, в которой живет главный герой романа — Орасио Оливейра.

Но почему Кортасар избрал такую, мягко выражаясь, причудливую форму? Здесь можно было бы долго рассуждать о гипертексте и нелинейном чтении, однако представляется, что суть его решения в другом. Благодаря такой организации текста он показывает — не на словах, а на деле — неопределенность, неорганизованность, даже хаотичность «жизненного потока». Он состоит из разрозненных мыслей, случайных забавных историй и впечатлений, предчувствий и ощущений, клочков бумаги, на которых записаны любопытные мысли, воспоминаний, сновидений, фрагментов газетных статей и книг — словом, всего того, с чем каждый человек вынужден иметь дело, но не в состоянии интегрировать в целостную картину жизни. Именно об этом постоянно говорит и думает Орасио Оливейра, который плывет по жизни, играя понятиями и концепциями. Жизнь странна, судьба непредсказуема, и подчас ощущение целостности теряется, не оставляя надежды на его обретение, а потом все снова становится на свои места, чтобы опять рассыпаться. Композиционная форма, избранная Кортасаром, как бы дублирует на уровне организации текста то, о чем постоянно

говорят персонажи и что следует из событийного плана повествования. «Полный» вариант чтения романа плавно вводит читателя в мир Оливейры, иногда полностью запутывает его в хаотичных фрагментах, затем выводит к местам, где можно почувствовать себя более уверенно, и, наконец, пройдя вместе с героем череду трагических любовных историй, читатель оказывается в конце романа, где Оливейра оказывается на грани безумия и самоубийства.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Что такое содержание литературного произведения?
2. Что такое жизненный материал литературного произведения?
3. Чем тема произведения отличается от его тематики?
4. Что такое проблема и проблематика литературного произведения?
5. Что понимается под интерпретацией содержания?
6. Что такое литературная герменевтика? В каком отношении она находится к герменевтике в целом?
7. В чем состоит различие между положительной и отрицательной герменевтикой?
8. В каких отношениях к содержанию литературного произведения находится его форма?

### **Литература к главе первой**

1. Введение в литературоведение / под ред. Г.Н. Поспелова М., 1988. Гл. IV.
2. *Кожин В.* Содержание и форма // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М., 1974.
3. *Кормилов С.И.* Проблема // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 810.
4. *Кормилов С.И.* Тема // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1068.
5. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб., 2000. С. 250–256.
6. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 176–179.

## || Глава 2. Мир художественного произведения

### § 1. Вымысел как основа литературного текста. Фикциональность

Мир художественного романа — это мир, созданный автором, мир, всегда в той или иной степени выдуманный, условный. Как правило, художественное повествование ткется, составляется из множества «кусочков» реальной жизни, а в результате мы получаем мир, которого никогда не было, но который вполне мог бы быть.

Это свойство художественного текста в науке принято называть **фикциональностью** (от англ. *fiction* — вымысел, фантазия, выдумка). Термин «фикциональность», как и термин «вымысел», применительно к художественной литературе являются максимально точными, поскольку литературный текст нельзя рассматривать с точки зрения категории ложности. «С логической точки зрения художественное высказывание не является ложным высказыванием, оно не искажает фактов (как это делает бытовой вымысел), а оперирует с несуществующими фактами»<sup>1</sup>.

Естественно, различные тексты отличаются друг от друга той степенью, в которой им присуще качество вымышленности.

Что такое роман в обычном смысле слова? Это повествование о событиях, которые произошли с вымышленными персонажами. Другими словами, описываемые в обычном романе события никогда не имели места в действительности. Однако эти события вполне могли произойти; и если роман повествует о современной жизни, то ча-

---

<sup>1</sup> Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М., 2000. С. 44.

сто мы даже в состоянии допустить, будто описываемые события действительно имели место совсем недавно в том же мире, в котором живем и мы. Именно поэтому художественная литература — это как бы «надстройка» над реальностью, своего рода добавочная реальность, продолжение мира, в котором мы существуем. В «обычном романе» вымысел всегда присутствует, но он замаскирован, закамуфлирован, и читатель готов принять его за правду.

А как обстоит дело с историческими романами? В них действуют реальные лица, которые когда-то жили на Земле, и описываются реальные события. С этой точки зрения имена достоверны, как и многие-многие другие детали. И все же в исторических романах автору приходится многое придумывать, ведь ни один исторический документ не способен предоставить нам информацию о том, как в деталях разворачивались события, что думали и чувствовали их участники, что они друг другу говорили и как отвечали. Конечно, многие авторы предлагают очень «качественные», то есть точные, реконструкции, для чего посещают музеи, общаются со специалистами, штудируют исследования ученых, посвященные одежде высших слоев древнеримского общества или особенностям жилища в средневековой Англии. Но в любом случае автор складывает из готовых и более-менее точных деталей картину, которой на самом деле никогда не было, и читатель верит ему.

В каком-то смысле в историческом романе фикциональность меньше, чем в обычном романе. Однако писатель, создающий такой роман, может позволить себе гораздо больше, чем историк, который изучает те же самые события. Задача историка заключается в том, чтобы реконструировать прошлое как можно точнее, и если у него нет точных доказательств, он имеет право лишь высказывать предположения о том, почему произошло то или иное событие, почему было принято то или иное решение. В отличие от писателя, он не имеет права утверждать, что было то, чего на самом деле не было. Это прерогатива художественной литературы.

Итак, есть «обычный роман», который рассказывает нам о вымышленных, но очень похожих на реальность событиях, и роман исторический, который повествует о реальных событиях, которые «достроены» авторской фантазией. Конечно, есть и третья возможность, о которой нам всем очень хорошо известно, — это роман фантастический, в котором описывается то, чего нет и быть не может. Когда речь заходит о фантастике, обычно в первую очередь на память приходят романы научно-фантастические, в которых повествуется о далеком будущем, инопланетянах и чудесах техники. В действительности понятие фантастики шире, оно включает все необычное, противоречащее общеизвестным законам мира. Фантастика присутствует в мистических романах, сказках, произведениях о привидениях и т. д. В некоторых фантастических романах мы сталкиваемся с обилием деталей, которых не существует и никогда не существовало в реальном мире.

Однако в некоторых произведениях доля фантастичности не так велика. Если мы обратимся к роману В. Вульф «Орландо» (по которому некоторое время назад был снят очень неплохой фильм), мы, например, обнаружим вполне реальные обстоятельства и исторические детали, и выглядят они несколько причудливо и странно только потому, что странным образом преломляются в сознании автора. Но эта странность возникает скорее в силу образности, чем фантастики. В чем же фантастичность романа «Орландо»? Всего лишь в персонаже, который прожил во вполне реальной Англии более трехсот лет, фактически не старея. Или прожила? Ведь в середине романа Орландо — так зовут героя — внезапно превращается в женщину, то есть в героиню...

Конечно, это пример исключительный и фантастичность здесь налицо. Но можно привести немало примеров, когда писатель создает несуществующий мир и помещает его в мир реальный. Именно так поступил Уильям Фолкнер, который придумал округ на юге США, назвал его Йокнапатофа и поместил туда действие многих своих

романов. Фантастика это или нет? Конечно, в определенной степени фантастика, ведь действие большинства «обычных» романов разворачивается в реальных местах, которые можно не только представить, но и посетить: в Москве, Париже, Копенгагене, Нью-Йорке.

Но справедливо будет и противоположное утверждение: даже фантастический роман содержит в себе определенную долю того, что можно было бы назвать реальным, привычным и обычным. Прежде всего, это персонажи (пусть даже не похожие на обычных людей), которые оказываются в определенных обстоятельствах; более того, они, как обычные люди, испытывают чувства, думают, общаются и к чему-то стремятся. Следовательно, в фантастическом романе читатель наверняка узнает свою собственную жизнь, сумеет понять силы, движущие персонажами. И в этом смысле «абсолютно фантастический» роман, который повествовал бы о том, чего нет и быть не может, вряд ли возможен.

Если применить к художественному тексту разграничение субъектов (в данном случае — наименований действующих лиц, а также предметов, которые фигурируют в мире художественного произведения) и предикатов (то есть наименований тех действий, которые совершают персонажи), то можно выделить три случая условности. Именно так поступает В. Руднев в книге «Прочь от реальности». Кстати, эта классификация соотносится с тем, что было сказано выше.

1. Художественное высказывание приписывает несуществующим именам обычные предикаты. Другими словами, описываемые персонажи не существуют, но при этом совершают действия, которые они могли бы совершать, и в этих действиях нет ничего необычного.

2. Семантически заполненным именам приписываются «вымышленные» предикаты. На этом основан «исторический роман», когда чаще всего реально существовавшему в истории персонажу приписываются, возможно, никогда не происходившие с ним действия. Пушкин — это реальное историческое лицо, однако существует целый ряд

художественных произведений, где его жизнь так или иначе переосмысливается (или хотя бы «додумывается» автором). В качестве примера можно привести роман Ю. Тынянова «Пушкин». Сам В. Руднев ссылается на знаменитые анекдоты о Пушкине, написанные Д. Хармсом (или ему приписанные), в которых Пушкин предстает как личность из вымышленного абсурдного мира:

*«Лето 1829 года Пушкин провел в деревне. Он вставал рано утром, выпивал жбан парного молока и бежал к реке купаться. Выкупавшись в реке, Пушкин ложился на траву и спал до обеда. После обеда Пушкин спал в гамаке. При встрече с вонючими мужиками Пушкин кивал им головой и зажимал пальцами свой нос. А вонючие мужики ломали свои шапки и говорили: «Это ничаво».*

*У Пушкина было четыре сына и все идиоты. Один не умел даже сидеть на стуле и все время падал. Пушкин-то и сам довольно плохо сидел на стуле. Бывало, сплошная умора: сидят они за столом; на одном конце Пушкин все время со стула падает, а на другом конце — его сын. Просто хоть святых вон выноси!»*

3. Третий вариант вымысла является в логическом смысле самым сильным и объединяет два предыдущих — здесь вымышленным именам приписываются «вымышленные» предикаты. Это случай, наиболее полно реализующийся в научной фантастике или мистической литературе. Например: *Космический корабль «Альфа» приземлился на поверхность Юпитера*. Очевидно, что космического корабля не существует и не могло существовать в действительности; кроме того, ни один космический корабль еще на поверхность Юпитера не приземлялся (что, кстати, проблематично в силу газообразной природы этой планеты)<sup>1</sup>.

## § 2. Художественное время и пространство. Хронотоп

Время и пространство — это два конструктивных принципа построения художественного произведения. В действительности они очень тесно взаимосвязаны друг с другом,

<sup>1</sup> Там же. С. 44–45.

и выражается их единство и взаимодействие в понятии хронотопа. Однако прежде чем вводить это понятие, необходимо рассмотреть некоторые особенности пространства и времени как самостоятельных категорий, характеризующих мир литературного произведения.

**Художественное время.** Художественную литературу вообще можно определить как временной вид искусства. В чем это проявляется?

1. Живописное полотно, например, фиксирует целый ряд объектов, которые сосуществуют в один момент времени. Для словесного описания той же сцены нам потребуется ряд предложений, которые будут следовать друг за другом. А само описание будет восприниматься как протяженное во времени. Живописное полотно можно охватить одним взглядом. Что будет, если мы поступим так же с текстом? Мы увидим лишь строчки, состоящие из слов и букв. Чтобы узнать, о чем сообщает текст, нам надо прочитать его от начала до конца.

2. Дело также в том, что, в отличие от живописи или скульптуры, литература фиксирует течение времени. Живописное полотно, скульптурная композиция фиксируют отдельный момент, и даже в некоторых современных произведениях искусства, стремящихся зафиксировать движение, все равно фиксируется лишь определенная фаза этого движения. Литература в максимальной степени позволяет уловить ход времени. Простейший повествовательный текст (например, сочинение на тему «Мой день») — это уже *последовательность* событий, которые следуют друг за другом.

По большому счету, именно поэтому в художественной литературе такую важную роль играет сюжет, то есть последовательность событий. Любая ситуация, особенно конфликтная, напряженная, требует своего разрешения. И из жизни мы прекрасно знаем, что подобные сложные ситуации потому и сложны, что разрешение никогда нельзя предсказать однозначно. Когда человек поступает в университет и ждет результатов экзаменов, перед ним обычно встает вопрос: «Да или нет? Поступил или не поступил?»

Точно так же мучался шекспировский Гамлет: «Быть или не быть?» Если герой стремится к чему-то, то всегда есть две возможности: он либо достигнет желаемого (это хэппи-энд), либо его не достигнет (это скорее драматическая или трагическая развязка). Конечно, не все так просто, и иногда герой просто теряет интерес к объекту своих желаний (как, например, в «Рубашке» Е. Гришковца). А действительно мудрый писатель, изображая героя, которому удается достичь своей цели и воплотить желанную ценность, все же покажет, что реальность нового мира не совсем такова, как того хотелось бы данному персонажу. Происходит акт познания, результатом которого является четкое понимание того, что реальность отличается от наших идеальных представлений о ней. Как пишет Г.К. Косиков,

*Исходный пункт и источник романного движения — в конфликте между героем, ориентированным на «идеальные ценности», и наличным бытием, отрицающим эти ценности...*

*Движение героя, исходящего из иллюзии о достижимости идеальных ценностей, обусловлено поиском этих ценностей. Но именно потому, что герой стремится утвердить свой идеал как действенный принцип бытия, ориентируясь на его практическое воплощение, его усилия оказываются опосредствованы наличными обстоятельствами. Сам разлад героя с миром (парадоксальным, на первый взгляд, образом) приводит к возникновению глубокой общности между ними: чем активнее стремится герой к преодолению действительности, тем глубже в ней «увязает»; чем большие усилия прилагает для воплощения своего идеала, тем дальше от него уходит. Не замечая иллюзорности предпринятого поиска, герой становится носителем идеала и деградациии одновременно, что и приводит его к нравственному поражению<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> Косиков Г.К. О принципах повествования в романе // Литературные направления и стили : сборник. М.: Издательство МГУ, 1976. С. 66–68.

В данном случае принципиально важен механизм, при помощи которого реализуется это свойство романа (и часто повествовательного текста вообще). Завязкой сюжета всегда является ситуация незнания, которая в итоге оканчивается либо поражением героя, либо его победой, либо, как утверждает Г. К. Косиков, и победой, и поражением сразу. В самом деле, победы и поражения относительны. Герой, который претерпевает неудачу, все же не остается с пустыми руками: он узнает что-то новое о том, как устроен мир, пусть даже это знание сопряжено с болью. Но и герой, который внешне преуспел, тоже кое-что теряет. Как пронизательно заметил Дж. Фаулз, исполнение желания всегда сопряжено с утратой этого желания, которое придавало смысл жизни, задавало направление для движения. Так, человек, который стремился разбогатеть и преуспел в этом своем стремлении, вдруг сталкивается с тем, что его жизнь изменилась и ему надо двигаться дальше. Увлечательность чтения как раз и обусловлена тем, что читатель не имеет ни малейшего представления о том, чем окончится рассказываемая история. Естественно, если бы литература не была видом искусства, связанного со временем, это было бы просто невозможно.

Имеется и еще один важный момент, связанный с временным аспектом художественного текста. Ведь текст описывает определенные события, расположенные на временной оси, и одновременно читается. Чтобы разграничить эти два понимания времени, литературоведы иногда говорят о времени произведения (временном отрезке, в который уместаются события, описываемые в тексте) и о времени читателя (временном отрезке, который необходим, чтобы прочитать текст). И важность этого разграничения заключается в том, что две разновидности времени могут накладываться друг на друга самым разным образом.

Итак, время произведения и время читателя могут соотноситься по-разному. Время художественного произведения может иметь узкие и широкие границы. Огромный роман Джеймса Джойса «Улисс» — это повествование об одном-единственном дне из жизни его героя, и день этот

описывается максимально подробно (правда, с использованием очень необычных техник, самой известной которых является поток сознания). Кстати, «время текста» в этом случае гораздо длиннее, чем «описываемое время»: вряд ли найдется читатель, способный «переварить» объемное сочинение Джойса за один день.

В «Мастере и Маргарите» Михаила Булгакова имеется два временных плана: события в советской Москве и история казни Иисуса Христа (которая одновременно представляет собой написанный Мастером роман). Эти планы разделены промежутком почти в 2000 лет, при этом в конце романа эти два плана соединяются, сливаются воедино. Очевидно, что время, охватываемое романом, гораздо длиннее, чем человеческая жизнь, не говоря уже о времени чтения этого романа.

Кроме того, время художественного произведения может сжиматься или растягиваться. Сжатие происходит в том случае, когда автор описывает лишь главные события и опускает второстепенные. Растягивается время тогда, когда автор описывает большое количество событий, которые развиваются одновременно в различных местах, или если он детализирует описание, вводит в него малосущественные с точки зрения развития событий детали.

Если восприятие текста линейно («от начала к концу»), то развертывание времени описываемых событий далеко не всегда можно охарактеризовать как линейное, то есть однонаправленное. Что может быть проще — придумать героя и описать его жизнь с момента рождения до самой смерти? Так построена большая часть романов, в центре которых стоит фигура конкретного персонажа.

Но есть и другой вариант: взять того же персонажа в определенный (желательно — важный) период его жизни, а важные события жизни предшествующей (а возможно, и будущей) представить в виде воспоминаний или авторских отступлений. Так построены романы «Пнин» В.В. Набокова, «Элементарные частицы» М. Уэльбека.

Любопытным образом этот прием обыгрывает К. Воннегут в романе «Бойня номер пять, или Крестовый поход

детей», где Билли Пилигрим, главный герой романа, обладает невероятной способностью «перепрыгивать» из одного периода своей жизни в другой, то есть внезапно перемещаться между ними. Точнее, эта его способность не является «добровольной» или контролируемой — с ним просто постоянно происходят такие скачки.

Чем любопытен этот прием? Представьте себе, что после вашего рождения прошло всего несколько лет, и вы вдруг оказались в старости, где прожили какое-то время, затем в молодости, а потом опять в детстве и т. д. Возможность нелинейного изложения жизни персонажа, когда отдельные фрагменты его жизни перемешаны или, во всяком случае, излагаются не в своей реальной последовательности, К. Воннегут превращает в абсолютно осознаваемую, хотя и неконтролируемую особенность персонажа. В обычном случае автор может перетасовывать «куски» жизни персонажа в соответствии со своим усмотрением, то есть использовать разницу между сюжетом и фабулой (см. ч. II, гл. 6, § 4 данной книги). Совершенно естественно, что ни жизнь, ни сознание персонажа в этом случае никак не затрагиваются. К. Воннегут переводит возможности таких скачков на уровень персонажа и превращает их в специфический способ, при помощи которого этот персонаж проживает свою жизнь.

С художественным временем связана также проекция мира художественного произведения на историю. Действие любого повествовательного текста разворачивается в каком-то пространстве и времени. Для художественной литературы вообще естественно помещать описываемые события хотя бы в «недавнее прошлое» (о чем свидетельствуют типичные для литературы формы прошедшего времени: «он пошел..., встретил..., подумал..., почувствовал...»). Такое представление событий делает повествование более убедительным, а также оно оправдано особенностями человеческого существования. Ведь, по большому счету, событие — это то, что уже произошло, это факт прошлого, а о будущем мы можем только мечтать или предполагать. Использование формы прошедшего времени

придает описываемым событиям материальность, и в результате возникает иллюзия, будто описываемые события имели место в действительности.

Но иногда авторы помещают действие своих произведений в реальное историческое прошлое или описывают события, которые в прошлом произошли. Естественно, это требует от них исторической точности. И мир, который описывается в произведении, непременно будет насыщен деталями из иного исторического периода.

Наконец, иногда достаточно важным признаком литературного текста является дистанция между описываемыми событиями и моментом их описания. Существует достаточно много художественных произведений, в которых автор описывает события как бы в момент их разворачивания (см., например, «Сон Бруно» А. Мердок). Однако в некоторых ситуациях повествователь описывает события более или менее удаленного прошлого (ср. «Доктор Фаустус» Т. Манна).

Это различие может оказаться очень существенным. Когда события разворачиваются на глазах у повествователя или рассказчика, действие художественного произведения оказывается более динамичным, а события описываются такими, какими они являются в художественном мире произведения. Наличие дистанции между описываемыми событиями и моментом их описания вводит возможность оценки этих событий (ср. ситуацию, когда о своей юности рассказывает взрослый, зрелый человек). Кроме того, такой подход предполагает более четкий отбор событий, ибо история в целом оказывается известной, в ней уже не может быть непредсказуемости, случайности, и повествователь или рассказчик излагают только те факты, которые имеют значение с точки зрения развязки, финала, итога истории. Когда такой дистанции нет, художественное произведение может представлять собой набор достаточно бессвязных сцен, и смысл повествования открывается лишь в конце произведения, когда вдруг оказывается, что эти события не были случайными, и открывается замысел автор. Именно так обстоит

дело с романом В.В. Набокова «Дар», который при первом чтении поначалу кажется последовательностью мастерски описанных, но все-таки бессвязных событий, переживаний, воспоминаний и т. д. Однако в конце это впечатление разрушается, опровергается автором.

**Художественное пространство.** Пространство — еще одна важная характеристика мира художественного произведения. События всегда происходят где-то, в каком-то месте, и этот фактор может получать особую нагрузку. В некоторых произведениях категория пространства вообще почти не реализуется, пространство как бы подразумевается, но практически не описывается, и это тоже может стать отличительной чертой художественного текста, приемом, который работает на главную идею произведения.

В художественной литературе определенные локусы (от лат. *locus* — место) часто выражают типичный символический смысл. Так, вокзал или аэропорт — это типичное место для важной встречи либо (что даже более типично) для расставания. В предыдущие эпохи таким местом мог стать перекресток, придорожная корчма или, как в сказке, распутье с камнем («Направо пойдешь... налево пойдешь... прямо пойдешь...»).

Пространство литературного произведения может быть очень большим, охватывать самые разные географические зоны. Например, в романе О. Хаксли «Контрпункт» описываются события, которые происходят на территории Великобритании и Индии. В романе К. Воннегута «Бойня номер пять, или Колыбель для кошки» действие переключается с послевоенной Америки на Европу эпохи Великой Отечественной войны, а затем на вымышленную планету Тральфамадор, то есть между тремя основными пространствами, в которых разворачивается жизнь главного героя. Пространство может быть очень маленьким, даже миниатюрным. Действие сказки «Городок в табакерке» В.Ф. Одоевского разворачивается на пространстве очень небольшом.

Пространство литературное может быть реальным и воображаемым. Воображаемое, вымышленное пространство

часто встречается в фантастике, хотя и не является обязательным признаком фантастического произведения. Кроме того, фантастическое пространство создают некоторые утопии — повествования об идеальных государствах, которые реально не существуют и никогда не существовали.

Пространство может играть роль в формировании сюжета. Так, в «Робинзоне Крузо» Д. Дефо действие развивается в замкнутом пространстве — на необитаемом острове, на котором главный герой оказывается в результате кораблекрушения и с которого он не может выбраться. Таким образом, эта пространственная замкнутость и создает главную точку напряжения в произведении.

**Хронотоп.** Русский литературовед М.М. Бахтин предложил понятие хронотопа. Буквально этот термин можно перевести как «времяпространство». Сам Бахтин определили его следующим образом: хронотоп есть существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, освоенных в литературе<sup>1</sup>.

Принципиально важно, что хронотоп — это взаимное слияние пространства и времени художественного произведения. В результате этого слияния «приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем»<sup>2</sup>.

Нетрудно привести некоторые примеры, которые прояснят данное положение. Возьмем в качестве примера путь, дорогу. Процесс перемещения в пространстве неизбежно предполагает временное измерение. В сказке это может происходить очень быстро, почти моментально (благодаря ковру-самолету или сапогам-скороходам, а также чудесным помощникам, обладающим способностью быстро перемещаться в пространстве). В обычной жизни дорога всегда занимает определенное время, и это также может сыграть важную конструктивную роль в произведении.

Кроме того, в дороге постоянно что-то случается, и само путешествие вместе с этими дорожными происшествиями

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975.

<sup>2</sup> Там же.

может стать основным предметом изображения. В частности, путешествие представляют собой перемещения Чичикова при покупке мертвых душ, и повествование строится как последовательность миров, в которых оказывается главный герой поэмы Н. В. Гоголя (усадьбы Ноздрева, Манилова, Плюшкина, Коробочки и т. д.).

С пространственно-временной точки зрения могут быть осмыслены некоторые важные компоненты сюжетной линии художественного произведения. В частности, разлука в этом отношении представляет собой ситуацию, когда как минимум два человека, ранее находившиеся в одном пространстве, по каким-то причинам оказываются в разных пространствах. То же можно сказать и о встрече, однако временное соотношение между нахождением в разных пространствах и нахождением в одном пространстве оказывается противоположным.

Как показал М.М. Бахтин, различные жанры литературных произведений могут различаться с точки зрения своего хронотопа. Например, совершенно очевидно существование особого идиллического хронотопа: его отличительными чертами являются единство места (действие происходит в одном и том же пространстве), а также циклическая организация времени (как правило, одно время года сменяет другое). Существует также хронотоп авантюрный, который охватывает большое пространство, а во временном плане представляет собой последовательность «случаев», то есть непредсказуемых событий, случайностей.

В литературе Нового времени сохранились следующие древние типы ценностных ситуаций и хронотопы:

- «идиллическое время» в отчем доме (притча о блудном сыне, рассказ Катерины в «Грозе» о счастливых детстве и юности в родительском доме, идиллическое существование Ильи Ильича Обломова в Обломовке),
- «авантюрное время» испытаний на чужбине (жизнь Ибрагима из романа А.С. Пушкина «Арап Петра Великого» во Франции),

- «мистерийное время» схождения в преисподнюю бедствий («Хождение Богородицы по мукам», «Божественная комедия» Данте)<sup>1</sup>.

### § 3. Персонаж

Персонаж — это любое действующее лицо, которое принимает непосредственное участие в действии или упоминается в нем лишь эпизодически. Персонаж является важным конструктивным элементом произведения, потому что в той или иной степени влияет на развитие сюжета либо выполняет какую-то другую существенную функцию. Дело в том, что персонаж не только действует, то есть не только совершает поступки, но и говорит, думает, рассуждает, в том числе рассуждает и о других персонажах. В силу этого он становится источником оценки — не обязательно той, которую разделяет автор, данная оценка может быть необходима ему для того, чтобы придать объемность образу другого героя. Персонажи также могут вступать между собой в диалог. Из таких диалогов целиком состоят драматические произведения, но встречаются они и в обычной прозе. Два персонажа могут обсуждать третьего. Например, персонажи «Мертвых душ» обсуждают появление Чичикова в губернском городе.

Таким образом, персонажи — активные части художественного мира, взаимно отражаясь друг в друге, они придают этому миру объем и достоверность. От других образов их отличает то, что это люди или существа, в чем-то подобные людям (басенные животные, фантастические существа и т.п.). Это порождает у читателя эффект сопереживания или, напротив, активного отторжения. Читатель ставит себя на место Пьера Безухова, или графа Монте-Кристо, или даже сказочного персонажа, негодует по поводу Лужина из «Преступления и наказания» или младшего Верховенского из «Бесов» Достоевского.

Литературные персонажи, как уже отмечалось ранее (см. ч. I, гл. 2, § 2), пополняют персонифицированную культуру.

<sup>1</sup> Давыдова Т.Т., Пронин В.А. Теория литературы. М., 2003.

В зависимости от роли, которую персонажи играют в событиях, их делят на первостепенных (главных), второстепенных и эпизодических. Так, Пьер Безухов — главный персонаж «Войны и мира», а старый князь Болконский — второстепенный, хотя и выписанный столь же реалистично, как сам Пьер. Впрочем, это деление в ряде случаев оказывается достаточно условным.

Персонажей первого плана часто называют героями, причем это название применяется независимо от того, является персонаж положительным или отрицательным. Термин «герой» несет в себе коннотации (добавочные смыслы), связанные со сверхчеловеческим началом, героизмом и положительными качествами. Однако в теории литературы этот термин используется шире, применительно к любым персонажам, играющим центральную роль в повествовании. Герой — это центральный персонаж художественного произведения (или один из его центральных персонажей), который проявляет себя в действиях, активно влияя на развитие событий, и в силу этого привлекает к себе внимание. Судьба главного героя всегда находится в центре фабулы; другими словами, можно сказать, что главный герой — это лицо, которое находится в центре повествования и которому это повествование посвящено. В силу этого личность героя обрисовывается более подробно и многогранно, чем личность остальных персонажей. Поскольку термин «герой» сохраняет в себе ассоциацию героизма и положительных качеств, в литературоведении к последнему типу действующего лица иногда применяют термин «антигерой», обозначая при его помощи отрицательного персонажа, который воплощает в себе такие качества, как неудачливость, некомпетентность, грубость, бестактность, глупость и т. д.

Второстепенные персонажи играют в произведении существенную роль, однако, в отличие от его героев, не находятся в центре внимания и нередко вводятся писателем в качестве вспомогательного средства развития сюжета, для добавления дополнительных смыслов, возникающих из их противопоставления другим персонажам.

Эпизодические персонажи также могут играть некоторую роль в повествовании, но появляются лишь случайно, мимоходом.

В лирическом произведении, а также в некоторых жанрах современной прозы литературного персонажа, как правило, нет. Однако у нас есть ощущение личности, стоящей за стихотворением. Такую личность принято называть лирическим героем.

Н. Фрай предложил типологию героев в зависимости от их соотношения с другими людьми<sup>1</sup>.

1. *Герой мифа* превосходит других людей по качеству. Другими словами, он является божеством. Не будучи человеком, он не принадлежит этому миру, не подчиняется его законам, а тем более не затрагивается законами человеческого общежития.

2. *Герой сказания* превосходит других людей по степени. Это означает, что такой герой обладает какими-то исключительными качествами, его поведение чудесно и сверхъестественно, как бы несет на себе отпечаток нечеловеческого, божественного. Однако этот герой является человеком.

3. *Герой высокого миметического модуса*<sup>2</sup> превосходит других людей по степени, но является человеком и зависит от условий земного существования (в этом состоит его отличие от героя сказания, который от этих условий не зависит). Такой герой является в целом обычным

<sup>1</sup> Фрай Н. *Анатомия критики: очерк первый* // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 232–233.

<sup>2</sup> Мимезис — букв. «подражание». Платон понимал мимезис как подражание действительности, а следовательно, подражание подражанию, потому что для Платона первичными были идеи, а материальный мир представлял собой их отражение (реальные предметы «подражают» идеям, а искусство подражает реальным предметам). Начиная с «Поэтики» Аристотеля, под мимезисом понимают создание реальности, которая не существует вне литературного текста, то есть конструируется исключительно в рамках мимезиса. При этом характерная черта мимезиса — воздействие на людей, воспринимающих произведение искусства (например, возникновение у них чувств по отношению к герою, выводов о «правильном» и «неправильном» и т. д.).

человеком, однако он обладает некоторыми высокоценными, положительными качествами, которые отличают его от остальных людей. В силу этого он может быть, например, вождем, обладающим огромной властью, ученым, который переворачивает представления людей о мире, или пророком, открывающим людям Истину. Тем не менее, поступки этого героя зависят от законов природы и человеческого общества; по крайней мере, они доступны для критики со стороны других людей.

4. *Герой низкого миметического модуса* не отличается от других людей. Это «один из нас» — человек, который живет такой же жизнью, как и все остальные. Как правило, такие герои встречаются в комедиях и реалистической литературе. Если в предыдущих трех типах героя в разной степени присутствовало сверхчеловеческое (или хотя бы исключительное) начало, то на этом уровне его уже нет. В силу этого у героя низкого миметического модуса имеются не только заметные достоинства, но более или менее серьезные недостатки, — правда, и те и другие уравновешены, так что подобный герой не является отрицательным в строгом смысле. Это именно человек во всей двойственности данного слова.

4. *Герой иронического модуса* ниже остальных людей, уступает им в общих для всех качествах. Жизнь такого героя полна несвободы, абсурда, нелепостей, поражений. К данной категории принадлежат и отрицательные герои, по отношению к которым читатель испытывает двойственное отношение: с одной стороны, он мог бы находиться на том же уровне, что и этот герой; с другой стороны, он все же может судить о нем отстраненно и объективно, видя всю неправильность его жизни.

Характером в литературоведении называют персонажа, который, имея общие, типичные черты, отличается высокой степенью индивидуальности. Термин «персонаж» (а тем более «герой») соотносится с личностью в целом, то есть не только психическими качествами, но и внешнею, биографией, поступками. Понятие «характер» акцентирует внутреннюю сторону персонажа, его качества,

природные свойства. Характер персонажа делает его поступки закономерными и объяснимыми, потому что благодаря характеру автору удается свести мотивировку поступков персонажа к очевидной причине.

Характер — это завершенная, неповторимая личность. С этой точки зрения характер противостоит типу — персонажу, которому не свойственна индивидуализация и который представляет характерные черты той или иной группы, профессии, общественного слоя и т. д.

Характер героя в некоторых произведениях играет ведущую роль. В качестве примера можно привести романы Ф. М. Достоевского «Идиот» и «Братья Карамазовы», поскольку в центре этих романов стоят фигуры князя Мышкина и Алеши Карамазова. В то же время центральная роль характера обнаруживается не во всех произведениях. Особенно это справедливо для некоторых авантюрных и детективных романов. Нельзя сказать, что их герои не обладают личностными качествами. Однако в лучшем случае эти черты оказываются важными только с точки зрения развития сюжета, потому что играют роль факторов, которые побуждают героя к определенным действиям, мешают ему их совершать, вынуждают совершать ошибки и т. д. Другими словами, в таких текстах характер превращается в дополнение сюжета и утрачивает самостоятельную ценность.

#### § 4. Конфликт

Движущим механизмом значительной части произведений (прежде всего эпических и драматических) является конфликт — столкновение противоположных сил. В конечном счете, это всегда столкновение двух (реже более) ценностей или «жизненных правд», и конфликт оказывается едва ли не лучшим контекстом, который позволяет этим «жизненным правдам» раскрыться.

Конфликт художественного произведения тесно связан с сюжетом; по большому счету, конфликт и сюжет не могут существовать друг без друга. Но конфликт — это категория

в определенном смысле более статичная, чем сюжет. Последний представляет собой последовательность событий, тогда как конфликт — это прежде всего линия силового напряжения, источник описываемых событий, их движущая сила. Можно также сказать, что конфликт — это категория более общая, абстрактная.

Конечно, конфликт — это столкновение как минимум двух «правд», двух истин. Но художественная литература — это не научный трактат, это описание особого мира, где живут и действуют конкретные люди. В силу этого в художественном тексте конфликт всегда материализуется, предстает перед читателем как противостояние между как минимум двумя сторонами. Конечно, это может быть простое противостояние между двумя людьми, которые живут, думают по-разному и воплощают в себе различные ценности.

Конфликт может разворачиваться между отдельным человеком и всеми остальными людьми или даже реальностью в целом. Так, по-видимому, обстоит дело в романах Кафки, где персонаж всегда сталкивается со странным, абсурдным миром.

Итак, конфликт в произведении может реализовываться многочисленными способами.

1. Противостояние двух персонажей (героя и его антагониста). Это самая типичная и самая очевидная ситуация.

В качестве примера можно привести трагедию Гете «Фауст», в которой конфликт реализуется как противостояние стремящегося к знанию Фауста и искушающего его Мефистофеля. Это противостояние вообще типично для всех литературных интерпретаций средневековой легенды о докторе Фаусте (Марло, Манн).

2. Противостояние героя и общества или конкретного окружения. Данный тип конфликта характерен для романов воспитания, в которых описывается жизнь и становление героя. В самом деле, человек может стать собой, только противопоставив себя среде, отделившись от нее, осознав, что он отличается от тех, кто его окружает, и не хочет жить так, как живут другие. Кроме того, конфликт

между персонажем и средой может возникнуть в ситуации, когда персонаж уже достиг индивидуации, а среда, в которой он оказался, живет по принципам, которые отличаются от тех, которых он предпочитает придерживаться. Примером такого конфликта может служить роман К. Кизи «Полет над гнездом кукушки».

3. Противостояние между человеком и природой. В этом случае силы, противостоящие человеку, представлены явлениями нечеловеческого мира — стихиями, дикими животными, необъяснимыми природными явлениями и т. д. Яркий пример такого конфликта представлен в романе «Моби Дик» Г. Мелвила, где описывается охота на белого кита.

Тот же конфликт, но в совершенно ином осмыслении, лежит в основе «Робинзона Крузо» Д. Дефо. В этом случае мы имеем дело не с опасной борьбой, а с конструктивным освоением природного пространства, с его приручением. В достаточно известной переработке знаменитого произведения, романе «Пятница, или Тихоокеанский лимб» М. Турнье, этот конфликт играет существенную роль, однако структура романа заметно переосмысливается, и на первый план выходит противопоставление миров Робинзона и Пятницы, причем «дикарский» мир Пятницы получает полноценное воплощение в тексте книги, чего нельзя сказать о романе Д. Дефо.

4. Противоборство двух начал во внутреннем мире героя. В конфликт могут вступать, например, желание обогатиться и совесть, любовь и долг, желание и моральные запреты и т. д.

Этот конфликт является центральным для «Лолиты» В.В. Набокова. Главный герой романа, Гумберт Гумберт, влюбляется в девочку десяти лет, Лолиту. В результате он испытывает внутренний конфликт, обусловленный противостоянием желания и запретов, связанных с тем, что он знает об аморальности своего чувства, о том, что общество не принимает подобных явлений. Он все же решается преодолеть эти запреты, и стечение обстоятельств (как он сам выражается, «мистер Фатум») благоприятствует

этому. Заканчивается книга тем, что Гумберт осознает свою вину перед Лолитой, а именно понимает, что он лишил ее детства.

5. Противостояние героя и обстоятельств. В этом случае герой ставит перед собой цель преодолеть сложившуюся ситуацию, изменить ее в свою пользу, по своему усмотрению.

Этот конфликт играет достаточно существенную роль в романе Ф.С. Фитцджеральда «Великий Гэтсби». Главный герой романа, бедный парень из простой семьи, влюбляется в Дэзи, дочь богатых родителей. Желая жениться на ней, он прилагает усилия и богатеет (причем, как оказывается впоследствии, нечестным путем). Однако Дэзи выходит замуж за богача Тома Бьюкенена. Гэтсби находит ее и пытается восстановить их отношения, но терпит поражение, причем Том Бьюкенен во время описываемых событий раскрывает подоплеку его богатства. В этом случае конфликт между стремлением разбогатеть и моральными запретами однозначно решается главным героем в пользу богатства, а движущим фактором в этом случае является любовь. При этом препятствия (бедность, наличие мужа) оказываются непреодолимыми, хотя герой пытается с ними бороться. В дальнейшую судьбу персонажа вмешивается судьба, и это позволяет говорить о том, что конфликт между героем и обстоятельствами не является в данном романе единственным.

6. Противостояние героя и судьбы. Подобный конфликт характерен для трагедии. Здесь будет уместно вспомнить сюжет об Эдипе, который по воле судьбы убивает своего отца и женится на своей матери, совершенно не подозревая об этом. Когда истина открывается, Эдип выкалывает себе глаза. Данный сюжет показывает неумолимость рока, который, несмотря на все усилия со стороны человека, направленные на предотвращение предсказанных событий, все равно воплощается. Это трагический конфликт в чистом виде.

В романе Ф.С. Фитцджеральда «Великий Гэтсби» также фигурирует конфликт между героем и судьбой. Когда

персонажи романа возвращаются из Нью-Йорка, сидящая за рулем машины главного героя Дэзи насмерть сбивает женщину. Гэтсби, желая спасти свою возлюбленную, готов взять вину на себя. Однако в развитие событий вмешивается муж сбитой женщины, который, совершенно не зная о том, кто сидел за рулем, находит владельца машины, то есть Гэтсби, и убивает его.

Оппозиция между конфликтующими сторонами не обязательно предполагает однозначную полярную оценку «хороший/плохой», хотя такой вариант, конечно же, встречается нередко. Противоборствующие стороны могут быть носителями как положительных, так и отрицательных качеств, что придает произведению жизненность, избавляя его от стереотипности, схематичности и заштампованности. В то же время конфликт часто организуется писателем таким образом, чтобы симпатии читателей были направлены на одного из персонажей; он обычно и является главным героем.

В конкретном произведении конфликт далеко не всегда представлен однозначно, хотя в некоторых случаях просматривается очень четко. Чтобы показать это, рассмотрим несколько примеров.

«Собачье сердце». Повесть М. Булгакова вряд ли допускает однозначную интерпретацию с точки зрения конфликта, поскольку в ней имеется несколько важных «линий напряжения». Во-первых, это противопоставление старого мира (в лице классического русского интеллигента профессора Преображенского) миру новому (в лице коммунаров). Данный конфликт определяет и мир повести (абсурд НЭПа), и ее событийный план (попытки представителей советской власти лишить профессора Преображенского комнат в его квартире). Этот конфликт разворачивается в целом ряде событий, как существенных с точки зрения развития сюжета, так и второстепенных, формирующих фон, создающих атмосферу. И вряд ли стоит думать, что Булгаков занимает сторону профессора Преображенского, его позиция в целом не так однозначна, как могло бы показаться.

Кроме того, это противопоставление животного начала началу человеческого, причем последнее по сравнению с первым явно проигрывает, оказываясь куда менее *человечным*. Забавный и по-собачьи трогательный Шарик после пересадки ему человеческого гипофиза превращается в чудовищно наглого Полиграфа Полиграфовича Шарикова, который в уродливой форме сохраняет собачьи черты (нелюбовь к кошкам), а еще приобретает повадки «нового хозяина жизни». Эта идея нашла отражение в словах профессора Преображенского: «Сейчас Шариков проявляет уже только остатки собачьего, и поймите, что коты — это лучшее из всего, что он делает. Сообразите, что весь ужас в том, что у него уж не собачье, а именно человеческое сердце. И самое паршивое из всех, которые существуют в природе!» Стоит обратить внимание на то, что повесть называется «Собачье сердце», то есть отсылает к чувству любви, состраданию. Человек в ней представлен прежде всего как существо думающее. Это проявляется и в том, что Шарик превращается в человека в результате пересадки гипофиза, то есть операции над мозгом, и в словах профессора Преображенского, который справедливо замечает, что «разруха у нас в головах».

Бегающего по промерзшим улицам, ошпаренного кипятком Шарика по-настоящему жалко — точно так же, как он жалеет «машинисточку», которую увидел на улице. Примечательно, что став человеком, Шариков пытается обманом сделать ее своей женой. И как только Шарик оказывается в более благоприятных условиях, его поведение меняется, причем далеко не в лучшую сторону. В его новоприобретенной личности проявляются чисто человеческие черты: наглость, самоуверенность, грубость, жадность, алчность и т. д. В конце концов, профессор Преображенский выполняет вторичную операцию, в результате которой Шариков превращается в собаку, и исходная ситуация восстанавливается.

«*Пролетая над гнездом кукушки*». В знаменитом романе Кена Кизи центральный конфликт — это противостояние железной дисциплины, которую диктует система

(ее воплощает сестра Кэрри), с жизнерадостной любовью к свободе (Макмерфи). При этом успех на протяжении романа то и дело переходит от одной стороны к другой. Не передавая содержания этого замечательного романа, скажем лишь, что Макмерфи, попадая в клинику, смело вступает в противостояние с системой и добивается огромных успехов, возвращая многих ее пленников к человеческой жизни; однако потом система побеждает его. Но в конечном счете этот внешний конфликт находит отражение во внутреннем мире главного героя книги — индейца Бромден (он же «Вождь»), который как бы перенимает ценности Макмерфи и в конечном счете оказывается их носителем. Финал книги неоднозначен, и поражение одновременно оказывается победой.

«*В траве сидел кузнечик...*». Известная детская песенка основывается на конфликте между миролюбием и безобидностью (кузнечик), с одной стороны, и агрессивностью хищника (лягушка). Конечно, применительно к данной песенке вряд ли применимы рассуждения о роке и жестокой действительности, а конфликт между жертвой и хищником в данном случае может быть поучительным, но не представляет возможности для борьбы. Однако гибель безобидного кузнечика, который «ел одну лишь травку» и «с мухами дружил», вызывает к нему сострадание. Этот простой сюжет вынуждает задуматься о том, как следует вести себя в жизни, то есть провоцирует конфликт в сознании того, кто воспринимает эту песенку. В самом деле, должен ли человек быть миролюбивым и дружелюбным, или же лучше быть хищником, а потому не оказаться жертвой?

Конфликт не может быть статичным. Он имеет завязку (зарождение), кульминацию (наивысшую точку противостояния) и развязку (разрешение конфликта).

В силу своей динамичности конфликт является причиной событий, и из этих событий складывается сюжет. В рассказе М. Кундеры «Никто не станет смеяться» конфликт разворачивается между рассказчиком, преподающим теорию искусства, и неким паном Затурецким, пато-

логически целеустремленным бывшим учителем, мечтающим о карьере ученого. Пан Затурецкий обращается к рассказчику с просьбой написать рецензию на его статью, поскольку именно от этой рецензии зависит, будет ли она опубликована. Рассказчик, ознакомившись со статьей, обнаруживает, что она абсолютно вторична и не представляет никакой научной ценности, а потому непрямо отказывается писать рецензию, ссылаясь на то, что его мнение не имеет никакого веса. Но пан Затурецкий продолжает просить рассказчика о содействии, и тот вынужден постоянно прибегать к обману, чтобы отделаться от преследователя. При этом рассказчик не считается ни с чем, лишь бы достигнуть своей цели: он обвиняет Затурецкого в том, что тот приставал к его невесте. В результате в дело вмешивается бесконечно убежденная в таланте своего мужа жена Затурецкого, и рассказчику вместе с невестой приходится скрываться от нее. Эти постоянные хитрости в конечном счете наносят удар по репутации рассказчика, который лишается места в университете и теряет возлюбленную. В данном случае можно говорить о конфликте между целеустремленностью одного героя и легкомысленностью другого, ведь именно рассказчик воспринимал описываемые события в момент их совершения как забавное приключение, вместо того чтобы честно написать отрицательный отзыв и тем самым поставить точку в этой истории.

### Вопросы для самоконтроля

1. Что такое фикциональность?
2. Какие степени условности мира литературного произведения вы можете назвать? С какими разновидностями текстов художественной литературы они связаны?
3. Почему художественную литературу называют временным видом искусства?
4. Как в художественном тексте воплощается категория времени?

5. Как соотносятся время произведения и время читателя?
6. Какие существуют модификации художественного пространства?
7. Что такое хронотоп? Какие традиционные виды хронотопа вы знаете?
8. Какую роль выполняет персонаж в мире художественного произведения?
9. Каких персонажей называют главными, персонажами первого и второго плана?
10. Какие виды главных героев выделил Н. Фрай?
11. В чем состоит различие между характером и типом?
12. Какую роль играет конфликт в структуре мира художественного произведения?
13. Какие виды конфликтов вы можете назвать?

### **Литература**

1. *Флоренский П.А.* Анализ форм пространственности и времени в изобразительных искусствах М. 1993.
2. *Бахтин М.М.* Эпос и роман; Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
3. *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
4. *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1993.
5. *Руднев В.* Прочь от реальности : исследования по философии текста. М., 2000.

# || Глава 3. ● Язык художественной литературы

## § 1. Специфика художественного языка и художественной речи

Споры о том, отличается ли язык художественной литературы от обычного языка, и если отличается, то в чем заключается его специфика, активно велись на протяжении всего двадцатого века. Напомним, что под языком в лингвистике понимают систему знаков с их значениями, что в более широком смысле называется кодом, а под речью — конкретную манифестацию языка, что в более широком смысле называется совокупностью сообщений<sup>1</sup>. Вопрос, следовательно, состоит в том, имеет ли художественный язык свой собственный код, свою собственную систему знаков, отличную от системы знаков обычного языка.

В художественной литературе, особенно в поэзии, очень активно, как мы увидим ниже, применяются различные изобразительные средства, например метафоры: скажем, «поток волос», «бусинки глаз». Но те же средства используются и за пределами художественной литературы, когда требуется усилить изобразительность, наглядность, образность речи, например, в публицистике или даже просто в быту. Таким образом, система изобразительных средств не может быть понята как особый художественный язык.

Специфическим знаком, свойственным художественному языку, могут быть, однако, не метафоры вообще, а какие-нибудь специальные свойства данной литературной

---

<sup>1</sup> Мы не рассматриваем здесь понятие «дискурс», дабы избежать уточнений, которые неизбежно увели бы нас в сторону.

школе и узнаваемые читателями обороты (ведь знак только тогда является знаком, когда он адекватно понимается воспринимающей стороной). Например, русская поэзия начала девятнадцатого века активно пользовалась именами мифологических персонажей. В ней фигурировали музы, хариты, Парнас и т. д. А в басенной традиции столь же активно используются названия животных: волки, лисы, свиньи. Причем в обоих случаях за этими именами были закреплены специфические значения: муза ассоциируется с вдохновением, лисы — с хитростью. Налицо некий код, или, как говорят, субкод, т. е. подкод (частный код) языка. Однако подобные субкоды существуют и за пределами литературных традиций и школ. Примером могут служить сленговые субкоды, профессиональные жаргоны и даже просто какие-то специфические обозначения, закрепившиеся в семье или дружеском кругу. Простейший пример такого субкода — дружеская кличка, известная узкому кругу лиц. Следовательно, подобные субкоды тоже не могут быть признаны специальным языком художественной литературы.

По-видимому, язык художественной литературы вообще не является специальным языком или подязыком. Специфичен не столько язык художественной литературы, сколько художественная речь, причем эта специфика проявляется только в свете тех установок, с которыми воспринимается эта речь.

В обычной речи значение имеет то, *что* сказано, а не то, *как* сказано. В случае же художественной речи мы имеем более сложную картину. Художественная речь как бы раздваивается: имеет два референта, т. е. два обозначаемых объекта. С одной стороны, эта речь отсылает нас к некоему выдуманному миру, описывает этот мир, например, утро Евгения Онегина: «Чуть утро, он еще в постели, Ему записочки несут», что мы себе и представляем, когда читаем художественный текст. С другой стороны, художественная речь демонстрирует себя саму<sup>1</sup>. Именно

<sup>1</sup> Такая речь в науке получила название автономической речи.

благодаря последнему качеству мы способны оценить изящество, с каким Пушкин рассказывает об этом утре. Мы сознательно или подсознательно фиксируем рифмы, отмечаем легкость языка, красоту строфы и т. п. В каком-то смысле было бы верным сказать, что художественное высказывание во многом создается ради себя самого, то есть ради своей красоты (или, наоборот, грубости), изящества и гармоничности (или, наоборот, нарушения норм языка).

Конечно, и обычная речь может обладать эстетической функцией. Ведь мы можем сказать о ком-либо: он говорит красиво. Но для обычной речи демонстрация себя самой — факультативна, мимолетна. А вот художественная речь принципиально раздваивается между описанием событий, происходящих в выдуманном мире, и описанием себя самой. Это делает восприятие художественной речи очень специфичным. Воспринимая эту речь, мы оказываемся более внимательными к форме, чем когда слушаем обычную речь. Кроме того, мы знаем, что в художественной речи нет ничего случайного, и это усиливает наше внимание к ней. Например, фамилия «Молчалин» в контексте комедии обращает наше внимание: этот персонаж каким-то образом связан с молчаньем. Характеристика Чацкого «на цыпочках и не богат словами» окончательно укрепляет нас в наших догадках.

Итак, относительно художественной речи автор и читатель имеют некий негласный уговор: следует быть внимательным к ее форме.

## § 2. Художественные стили

Важнейшей категорией, характеризующей форму литературного произведения, является стиль. Стиль характеризует не только язык литературного произведения, но и другие уровни формы, поэтому понятие стиля в литературоведении шире, чем понятие стиля в лингвистике (в стилистике) и приближается по объему к бытовому или философскому представлению о стиле.

В быту мы, например, говорим о стиле поведения, стиле одежды и т. п. Мы можем также поставить вопрос о стиле

мышления. В лингвистике же речь идет всегда лишь о стиле речи. Причем стиль в лингвистике понимается расширенно, как типичная разновидность языка, и трактуется безлично, в связи со сферой общения, а не с носителем стиля. В частности, широкое распространение получила классификация функциональных стилей, в соответствии с которой выделяются официально-деловой, публицистический, научный и разговорный стили.

В литературоведении понятие стиля трактуется иначе. Как правило, оно всегда связано с субъектом стиля, то есть его носителем. Это не обязательно отдельный писатель, и мы вполне можем говорить о стиле отдельного литературного произведения, а также о стиле целого направления или школы. Но в любом случае стиль в литературоведении часто понимается как то, что индивидуализирует, отличает его носителя от всех остальных.

В литературоведении при исследовании формы художественного произведения дело не сводится только к стилю речи, но также затрагиваются вопросы стиля композиции и даже стиля самой художественной фантазии. Мы можем, например, сказать, что такой-то роман написан в готическом стиле, то есть с изображением старинных замков, с запутанными семейными преданиями. В данном случае наши представления о стиле не ограничиваются одной речью. Включение в повествование на правах вставки семейных легенд — это уже вопрос композиции. Описание разрушенного замка — вопрос предметного мира литературного произведения. Работать в реалистическом стиле — это не только избегать романтических условностей в языке произведения и широко использовать язык повседневности, но обычно это подразумевает последовательное изображение жизни главного героя (композиция) и описание художественных деталей (детали предметной изобразительности).

М.Л. Гаспаров определяет стиль как «эстетическую общность всех сторон и элементов произведения, обладающую определенной оригинальностью»<sup>1</sup>. «Общность всех

---

<sup>1</sup> Гаспаров М.Л. *Стиль // Литературная энциклопедия терминов и понятий*. М., 2001. С. 1031.

сторон» подчеркивает именно то обстоятельство, что стиль пронизывает все уровни формы. Большие художники вырабатывают свои собственные стили, по которым их произведения легко узнаются. Это и создает соблазн для эпигонства. Обычно литератор испытывает стилевое влияние других художников, и едва ли кто начинает свои стилевые поиски «с нуля», однако со временем у настоящего мастера вырабатывается свой стиль или даже несколько стилей. Признак оригинальности введен в определение для того, чтобы отделить художественный стиль от «эпигонской стилизации», как пишет автор, т.е. от поверхностного подражания тем литераторам, которые выработали свой стиль. Ведь если стиль способен индивидуализировать, он ярок, запоминается; а если он ярок и запоминается, его можно копировать. Во введении мы говорили о паралитературе, занимающейся эпигонством (в частности, о подражании Толстому и Достоевскому). Это и есть та стилизация, от которой М.Л. Гаспаров старается в своем определении отделить понятие «стиль».

Стиль охватывает все уровни формы, и именно поэтому он является ответственным за целостность этой формы. Разностильность, если только она не используется автором намеренно, снижает художественные достоинства произведения.

Существует понятие смешения стилей. Такое смешение обычно допустимо только в целях создания комического эффекта. Например, переходы от высокого стиля к низкому и обратно выглядят комично. М.Е. Салтыков-Щедрин строит свою сатиру на смешении языковых стихий (стилей, сложившихся в языке): он, например, излагает канцелярские инструкции высоким церковным языком. Этим смешением он показывает несостоятельность официозных притязаний подвести под действия власти высокое морально-религиозное обоснование. В свою очередь, прием смешения языка канцелярии с библейским языком становится стилевой чертой прозы Салтыкова-Щедрина. Но стиль Щедрина не исчерпывается только языком. В деталях предметной изобразительности, свой-

ственных этому автору, отмечается гиперболизация и гротеск<sup>1</sup>, что гармонирует с особенностями языка, но имеет отношение уже к деталям предметной изобразительности, к характеру творческой фантазии. В композиции щедринских произведений также проявляются особенности его стиля. Автор включает в свои произведения пространные монологи персонажей и вымышленные документы. Течение событий часто изображается Салтыковым-Щедриным как кругообразное. Одним словом, все художественные средства, используемые сатириком, отвечают единому стилю.

Целостность стиля — ценное качество. Она с первых же страниц настраивает читателя на определенную волну, облегчая восприятие сложного мира художественного произведения. Истории литературы известны так называемые большие, или эпохальные, стили: готика, барокко и другие. Эти стили свойственны целым эпохам, а не одному какому-либо автору. Благодаря такому глобальному распространению стиля восприятие литературных произведений облегчается. В средние века, когда читательское воображение еще не было настолько гибким и привычным к новизне, как сегодня, эпохальные стили обеспечивали самую возможность функционирования литературы. Подробнее об этом мы скажем в заключительной части, когда речь пойдет о литературном процессе, то есть процессе изменения литературы во времени.

### § 3. Художественный текст как повествование.

#### Автор и нарратор

У любой речи есть субъект — тот, кто определяет смысл высказывания, подбирает слова, строит фразы и их произносит (или пишет). И если говорящий произносит местоимение «я», мы закономерно делаем вывод, что он говорит о себе. В обычном общении вопрос о статусе субъекта речи обычно не возникает.

<sup>1</sup> Об особенностях гиперболизации и гротеска см. ниже в главе, посвященной тропам.

В художественной литературе (в силу фиктивности, вымышленности описываемого ею мира) ситуация оказывается более сложной. Конечно, писатель может изложить придуманную им историю так, как если бы он просто о ней услышал. Но в то же время в литературных произведениях мы нередко находим тексты, в которых повествование строится вокруг одного лица, обозначающего себя при помощи местоимения «я»:

*Когда я приехал в Бонн, уже стемнело; я сделал над собой усилие, чтобы отрешиться от того автоматизма движений, который выработался у меня за пять лет бесконечных переездов: ты спускаешься по вокзальной лестнице, поднимаешься по лестнице, ставишь чемодан, вынимаешь из кармана билет, опять берешь чемодан, отдаешь билет, идешь к киоску, покупаешь вечерние газеты, выходишь на улицу и подзываешь такси.*

*Пять лет подряд я чуть ли не каждый день откуда-то уезжал и куда-то приезжал, утром шел по вокзальной лестнице вверх, потом — вниз, под вечер — вниз, потом — вверх, подзывал такси, искал в карманах пиджака мелочь, чтобы расплатиться с шофером, покупал в киосках вечерние газеты, и в самой глубине души мне было приятно, что я с такой небрежностью проделываю всю эту точно разработанную процедуру. С тех пор как Мария меня покинула, чтобы выйти замуж за этого деятеля Цюпфнера, мои движения стали еще более механическими, хотя и продолжали быть столь же небрежными (Г. Белль, «Глазами клоуна»).*

В рамках обычного общения подобные фразы понимаются однозначно: их автор рассказывает о себе. Но значит ли использование в художественном тексте местоимения «я», что сам автор совершил описываемые им действия? Нет, и это очевидно. Может быть, это значит, что автор хочет заставить читателя верить, будто это он совершил указанные действия? Тоже нет. Читая роман Г. Белля, мы в какой-то момент обнаруживаем, что рассказ ведется

от лица Ганса Шнира, клоуна, который после ухода своей возлюбленной постепенно спивается и теряет работу. Значит ли это, что автор выдает себя за Ганса Шнира? Нисколько, и мы отлично понимаем, что Генриха Белля и Ганса Шнира нельзя смешивать, а тем более отождествлять.

Другими словами, художественная литература характеризуется более сложными отношениями между тем, кто определяет смысл высказывания, тем, кто его произносит, и тем, кто действует. По крайней мере, эти соотношения отличаются от тех, которые мы обнаруживаем в обычной речи. Попытки разобраться в этом вопросе и привели к тому, что в теории литературы принято различать автора (того, кто создал произведение), нарратора (того, кто рассказывает историю) и персонажа (того, кто совершает действия)<sup>1</sup>.

**Автор и образ автора.** Прежде всего, у любого художественного произведения есть автор. Автор — это человек, который занимает по отношению к произведению абсолютно внешнюю позицию. Автор — это носитель жизненного опыта, и этот опыт в переработанном виде находит отражение в его произведении; он знаком с литературной традицией, с существующими в литературе правилами: приступая к созданию произведения, автор осуществляет среди них выбор и тем самым определяет место своего произведения в литературном процессе. Автор создает историю, придумывает персонажей, наполняет мир произведения деталями и подробностями, избирает стиль, выбирает формы изложения и т. д. Произведение всегда является результатом решения, принятого автором, и представляет собой плод его личных усилий. Другими словами, автор — это источник, творец произведения.

Связь между автором и его текстами нередко становились основанием для суждений о личности автора. Именно по этому пути пошло, например, психоаналитическое литературоведение, которое по сочинениям человека

---

<sup>1</sup> Существует несколько иная традиция использования данной терминологии.

судило о его внутренней жизни, конфликтах, проблемах и т. д.<sup>1</sup> Бесспорно, такой подход вполне обоснован, потому что любой текст несет на себе отпечаток личности его создателя.

Правда, слишком последовательное обобщение этой идеи способно завести исследователя в тупик. Ведь оно игнорирует тот факт, что автор не существует вне литературной традиции, которая в значительной степени предписывает ему, что и как необходимо рассказывать. Следовательно, любой литературный текст отражает не только личность автора, но и представления о литературе, которые сложились к моменту создания произведения.

Кроме того, было бы опрометчиво утверждать, что писатель выражает в своем творчестве лишь то, что произошло лично с ним. Автор в состоянии сознательно управлять своей фантазией, убирая из произведения все, что кажется ему слишком личным, и пытаясь включить в него опыт других людей; нередко на страницах книги он проживает свой опыт не так, как это произошло в жизни, дает иную версию развития событий, иной вариант поведения. Марио Варгас Льюса, например, высказал глубокое убеждение в том, что литература — это форма противоборства с реальностью. Дело не в том, что писатель должен при помощи своих произведений менять мир, — сама склонность придумывать истории и вымышленные миры есть форма бегства от реальности, бунт против нее, протест, за которыми стоит недовольство тем, что имеется в наличии. «Жизнь, описанная с помощью вымыслов, особенно талантливых вымыслов — никогда не будет той жизнью, в которой *на самом деле* жили их авторы, а также те, кто их прочитал и оценил, нет, это жизнь целиком и полностью придуманная, ее пришлось создавать искусственно именно потому, что прожить на самом деле было

---

<sup>1</sup> См., например, работы З. Фрейда «Художник и фантазирование», «Достоевский и отцеубийство». Следует заметить, что данный подход З. Фрейд использовал не столько в качестве средства интерпретации художественного текста (или текстов), сколько для того, чтобы проиллюстрировать на материале художественного творчества положения созданного им психоанализа.

никак нельзя, вот писатель и решил прожить ее хотя бы так — условно и сугубо индивидуально». Литература, таким образом, «это не портрет Истории, а скорее ее маска — или изнанка, — то, чего не было, но что именно в силу своей невозможности должно быть сотворено воображением из слов и удовлетворить запросы, которые действительная жизнь удовлетворить не в силах, заполнить пустоты, которые люди обнаруживают вокруг и пытаются населить призраками...»<sup>1</sup> В силу этого мы не можем делать выводы о личности автора исключительно на основании его творчества, без привлечения других источников и биографических данных.

Наконец, следует иметь в виду, что автор создает не только описываемый мир, не только текст, но и свой собственный образ. Как указывает Б. О. Корман, «соотношение автора биографического и автора-субъекта сознания, выражением которого является произведение... в принципе такое же, как соотношение жизненного материала и художественного произведения вообще: руководствуясь некоей концепцией действительности и исходя из определенных нормативных и познавательных установок, реальный, биографический автор (писатель) создает с помощью воображения, отбора и переработки жизненного материала автора художественного...»<sup>2</sup>.

В силу этого в современном литературоведении принято различать *реального автора* как историческую личность, конкретного человека, наделенного биографией и написавшего произведение, и *имплицитного автора*, или *образ автора*, который читатель реконструирует в процессе чтения текста. «Конкретный автор — это реальная, историческая личность, создатель произведения. К самому произведению он не принадлежит, а существует независимо от него. Лев Толстой существовал бы, конечно же (хотя, наверное, не в нашем сознании), даже

<sup>1</sup> Варгас Льюса М. Письма молодому романисту. М., 2006. С. 18-19.

<sup>2</sup> Корман Б.О. О ценности литературного произведения // Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 124.

если бы ни одной строки не написал»<sup>1</sup>. И человек, который создает литературное произведение, отличается от того образа, который он вольно или невольно создает в своем тексте. Это может проявляться, например, в том, что человеческие качества автора в значительной степени отличаются от тех качеств, которые он демонстрирует как автор художественного текста.

Но дело не только в лицемерии и желании показать себя лучше, чем ты есть на самом деле. Для разграничения реального и имплицитного автора имеются основания, связанные со структурой художественного текста.

1. Образ автора прикреплен, «пристегнут» к конкретному тексту — в отличие от реального автора, который может создать несколько произведений. У таких произведений, как «Старосветские помещики», «Вий», «Ревизор», «Женитьба» и «Мертвые души» один реальный автор, но разные имплицитные авторы. Как пишет У. Бут, писатель «по мере того, как он пишет, создает не просто идеального, безличного «человека вообще», но подразумеваемый вариант «самого себя», который отличается от подразумеваемых авторов, встречаемых нами в произведениях других людей... очевидно, что этот образ, который создается у читателя в процессе восприятия текста, является одним из самых значительных эффектов воздействия автора. Как бы ни старался он быть безличным, его читатель неизбежно воссоздаст картину официального писца»<sup>2</sup>. По мысли У. Бута, «в разных произведениях одного и того же писателя читатель сталкивается с различными имплицитными авторами». Например, у Филдинга в «Джонатане Уайлде» подразумеваемый автор очень озабочен общественными делами и последствиями необузданного честолюбия великих людей, достигших власти в этом мире, тогда как имплицитный автор «Амелии» отличается сентенциозной серьезностью, а в «Джозефе Эндрусе» кажется шутливым и беззаботным<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 41.

<sup>2</sup> Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М., 1996. С. 51.

<sup>3</sup> Там же. С. 51-52.

2. Автор создает и мир, и персонажей, которые не только действуют, но еще и что-то говорят; следовательно, фигура автора стоит над любой фразой художественного текста. Поэтому образ автора оказывается особо значимым и с точки зрения цельности художественного текста как стилистического явления. Как писал В.В. Виноградов, «образ автора — это та цементирующая сила, которая связывает все стилевые средства в цельную словесно-художественную систему. Образ автора — это внутренний стержень, вокруг которого группируется вся стилистическая система произведения»<sup>1</sup>.

Эта «цементирующая сила» способна даже сплотить воедино разнообразные маски, которые надевает на себя автор: «За художником всегда признавалось широкое право перевоплощения и видоизменения действительности. В литературном маскараде писатель может свободно, на протяжении одного художественного произведения, менять стилистические и образно-характеристические лики и маски. Для этого ему нужно лишь большое и разнородное речевое хозяйство»<sup>2</sup>.

В некоторых случаях сам автор может быть маской. Особенно распространены сатирические маски. Такой маской является Козьма Прутков — образ, созданный А.К. Толстым и братьями Жемчужниковыми. У Козьмы Пруткова есть биография, изданные и «неизданные» произведения, у него есть даже родственники, которых «публикует» Прутков (за ними стоят другие литературные маски).

**Нарратор.** Нарратор (англ. *narrator*, фр. *narrateur* — рассказчик, повествователь) — это фигура, которой в произведении отведена функция изложения истории, повествования. Теория литературы последовательно противопоставляет нарратора и автора, так как автор внеположен произведению, а нарратор, напротив, является его частью, поскольку без него оказывается невозможной

<sup>1</sup> Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 92.

<sup>2</sup> Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 128.

ткань повествования. В русской традиции для обозначения этой фигуры традиционно (и весьма непоследовательно) используются термины «рассказчик» и «повествователь», однако мы зарезервируем их для наименования частных разновидностей нарратора, о которых будет сказано ниже.

Но почему следует отличать автора от нарратора? Разве мы не можем считать, что историю рассказывает автор?

1. Один и тот же автор может избрать в разных произведениях разные манеры повествования. Например, повествователи «Анны Карениной» и «Кавказского пленника» (произведения Толстого) складываются в совершенно разные образы, между тем как они принадлежат перу одного и того же человека. Повествователь в произведение «Вечера на хуторе близ Диканьки» и повествователь «Шинели» также не совпадают, в то время как автор цикла малороссийских рассказов и петербургской повести один — Гоголь. Кроме того, повествователь не совпадает с автором, когда автор специально дистанцируется от повествователя, создавая, например, сатирическую маску.

Превращаясь в повествователя, автор выбирает ту или иную манеру повествования, часто при этом он надевает либо маску, изображающую человека наивного, необразованного, либо какую-нибудь иную. Очень своеобразную повествовательную манеру, ее называют также сказовой<sup>1</sup>, выработал Н.С. Лесков.

2. Автор, будучи источником литературного произведения, создает нарратора, то есть реальное или фиктивное лицо, которое только рассказывает историю. В конечном счете, рассказываемая в художественном произведении история является вымышленной, и именно нарратор, а не автор придает ей реальность, рассказывая ее так, как будто она произошла (или происходит) на самом деле. Нарратор не только не совпадает с автором — очень часто между этими фигурами обнаруживаются кардинальные различия.

<sup>1</sup> По мнению М.М. Бахтина, в сказе «чужая словесная манера используется автором как точка зрения, как позиция, необходимая ему для ведения рассказа. См.: Бахтин М.М. Собрание соч. в 7 томах. М., 2000. Т. 2 С. 89.

В обычном общении такое раздвоение субъекта речи невозможно. Когда мы рассказываем о происшествии, случившемся с нами или с кем-то другим, мы выступаем и в качестве автора, и в качестве нарратора (надеемся, что читатели не пренебрегают честностью и не придумывают то, о чем рассказывают, а излагают события так, как они имели место). Кроме того, мы делаем это в свойственной нам манере (возможно, используя все наши таланты и способности, чтобы сделать повествование более увлекательным). У автора художественного произведения появляется принципиально другая возможность: он вправе рассказать ту же историю так, как это сделала бы наша престарелая соседка, значительный бизнесмен, интеллигентный ученый или охочий до всего захватывающего, интересного и скандального журналист. Каждый из них сделал бы это по-своему. Естественно, автор использует эту возможность для того, чтобы более полно выразить замысел своего произведения.

Введение фигуры нарратора взаимосвязано с разграничением лирики, эпоса и драмы и описания эпических повествовательных форм. Если в лирике существует только лирическое «Я», которое выражает свои чувства, а в драме нарратор «самоустраняется», уступая место объективному изображению событий так, как они могли бы происходить на самом деле, то в эпических жанрах нарратор оказывается своеобразным посредником между автором и описываемым им миром.

#### § 4. Виды нарраторов: рассказчик и повествователь

Классификация нарраторов строится в зависимости от того, к какому миру они тяготеют. А здесь есть две возможности: во-первых, это мир читателя и автора (или ткань повествования сама по себе); во-вторых, это мир произведения. В последнем случае нарратор принадлежит к миру произведения, а потому одновременно оказывается и лицом, которое рассказывает историю, и участником описываемых событий (или хотя бы их очевидцем).

Таким образом, целесообразно различать повествователя, который находится над описываемым им миром, и рассказчика, который является его частью. Часто различие между повествователем и рассказчиком связывается с грамматическими особенностями повествования: повествователь излагает события от третьего лица, а рассказчик — от первого<sup>1</sup>. Повествователь — это такой носитель речи, который не выявлен, не назван, растворен в тексте, тогда как рассказчик — это носитель речи, «открыто организующий своей личностью весь текст»<sup>2</sup>.

Не существует произведений, в которых не было бы образа автора (имплицитного автора). Другими словами, эта категория присуща любому литературному тексту. Что касается рассказчика и повествователя, то в художественном тексте реализуется лишь одна из возможностей: там, где есть повествователь, нет и не может быть рассказчика; там, где есть рассказчик, нет и не может быть повествователя<sup>3</sup>. Следовательно, рассказчик и повествователь — это альтернативные формы нарратора, между которыми обнаруживаются отношения «или/или», в силу чего они не совмещаются.

В чем может проявляться повествователь, то есть нарратор, находящийся вне описываемого мира?

1. Прежде всего, это повествование от 3-го лица. Конечно, повествователь может вмешиваться в ход повествования, и это вмешательство нередко принимает вид лирического отступления (в развернутом виде) или афоризмов,

<sup>1</sup> Введение в литературоведение / под ред. Г.Н. Пospelова. М., 1988. С. 236.

<sup>2</sup> Корман Б.О. О ценности литературного произведения // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 33-34.

<sup>3</sup> Естественно, это не относится к текстам, которые последовательно сочетают в себе различные типы повествователей (что возможно, например, при сочетании объективного описания событий и фрагментов, имитирующих дневник). Но в подобных случаях определенный тип нарратора присущ отдельному фрагменту текста, а граница между этими фрагментами отмечается сменой нарратора (от рассказчика к повествователю и обратно, а также от одного рассказчика к другому).

суждений, оценок (при незначительном вмешательстве). Однако даже в этом случае очевидно, что слова исходят не от участника событий, а от той личности, которая стоит над описываемым миром.

Использование местоимений 3-го лица при отсутствии местоимения первого лица «я» косвенно указывает на повествователя, ведь «он» или «она» — это «не-я». И если в повествовании местоимение «я» употребляется лишь в речи персонажей, то можно утверждать, что повествователь занимает по отношению к описываемому миру внешнюю позицию.

2. С точки зрения стиля речь повествователя очень часто оказывается нейтральной и как бы безличной, лишенной индивидуального начала. Однако именно повествователь проявляет себя, когда использует образный, поэтический язык, насыщенный тропами и фигурами. В этом случае нарратор придает тексту литературность, которая противостоит разговорному стилю («так не говорят»). По большому счету, такая литературность представляет собой эквивалент речи, лишенной индивидуального начала, если под индивидуальным началом речи понимать отпечаток, который характер и биография человека в силу их уникальности оставляют на тексте.

Этот тип прозы получил название «орнаментальной». В русской литературе ее характерными примерами могут служить произведения А. Белого, некоторые произведения Е. Замятина и т. д.

3. Повествователь находится как бы над миром, о котором он рассказывает, и потому можно сказать, что он тяготеет к миру читателя. В самом деле, между объективным повествователем и читателем почти нет разницы. Различие между ними состоит лишь в том, что читатель не знает ни продолжения, ни окончания истории, тогда как для повествователя естественно предположить осведомленность по этому вопросу.

Для повествователя характерна такая черта, как *все-знание*, то есть полная осведомленность о положении дел в описываемом мире. Более того, повествователю известны

все без исключения детали и подробности описываемого мира, которые так или иначе значимы для повествования.

❖ Прежде всего, повествователю доступен внутренний мир персонажей. В обычном случае люди могут лишь догадываться о том, что происходит в сознании окружающих. Повествователь (в силу того, что он находится как бы над описываемым миром) оказывается осведомленным о каждом душевном движении своих героев. Так, роман Олдоса Хаксли «Контрапункт» открывается описанием отношений между Уолтером Бидлэйком и Марджори Карлинг, которое представляется глазами Уолтера:

*«О, почему она не может оставить меня в покое?» Он страстно, напряженно желал этого, тем более страстно, что сам он подавлял в себе это желание. (Ибо он не смел его проявить; он жалел ее, он хорошо относился к ней, несмотря ни на что; он не способен был на откровенную, неприкрытую жестокость — он был жесток только от слабости, против своей собственной воли.)*

*«Почему она не оставит меня в покое?» Он любил бы ее гораздо больше, если бы она оставила его в покое; и она сама была бы гораздо счастливей. Во много раз счастливей. Ей же было бы лучше... Тут ему вдруг стало ясно, что он лицемерит. «И все-таки, какого дьявола она не дает мне делать то, чего я хочу?»*

*Чего он хотел? Но хотел-то он Люси Тэнтемаунт. Он хотел ее вопреки рассудку, вопреки всем своим идеалам и принципам, неудержимо, вопреки свои собственным стремлениям, даже вопреки своему чувству, потому что он не любил Люси; мало того, он ненавидел ее. Благородная цель оправдывает постыдные средства. Ну а если цель постыдна, тогда как? Ради Люси он причинял страдания Марджори, которая его любила, которая все принесла ему в жертву, которая была несчастлива. Но и своим несчастьем она шантажировала его.*

Стоит обратить внимание на тот факт, что повествователь описывает чувства Уолтера Бидлэйка, высказывая

утверждения («было именно так»), а не догадки. Повествователь точно знает, что происходит в описываемом им мире, а также какие причины за этим стоят.

При этом повествователь может свободно переключаться с внутреннего мира одного персонажа на внутренний мир другого, как только в этом возникает необходимость:

*Слезы подступали к глазам Фанни Логан. Ее легко было растрогать, особенно музыкой; а когда она испытывала какое-нибудь чувство, она не старалась подавить его, но всем существом отдавалась ему. Как прекрасна музыка, как печальна и в то же время успокоительна! Она чувствовала, как музыка претворяется в чудесное ощущение, незаметно, но настойчиво наполняющее все извилины ее существа. Все ее тело вздрагивало и покачивалось в такт мелодии. <...> Слезы струились из глаз миссис Логан; но, несмотря на печаль, это были блаженные слезы. Ей хотелось поделиться своими чувствами с дочерью. Но Полли сидела в другом ряду. Миссис Логан видела за два ряда от себя ее затылок и ее тонкую шею с ниткой жемчуга, которую милый Эрик подарил ей, когда ей исполнилось восемнадцать лет, за несколько месяцев до своей смерти. И вдруг, словно почувствовав на себе взгляд матери, словно догадавшись о ее переживаниях, Полли обернулась и с улыбкой взглянула на нее. Грустное музыкально блаженство миссис Логан стало теперь полным.*

*Но не только глаза матери смотрели в сторону Полли. Удобно расположившись немного сбоку и позади нее, Хьюго Брокл восторженно изучал ее профиль. Как она очаровательна! Он размышлял, хватит ли у него смелости сказать ей, что в детстве они играли вместе в Кенсингтонском парке. Он подойдет к ней после музыки и скажет: «А знаете, мы были представлены друг другу в детских колясочках». Или, чтобы проявить еще более неожиданное остроумие: «Вы — та самая особа, которая стукнула меня по голове ракеткой» (О. Хаксли, «Контрапункт»).*

Естественно, повествователь максимально похож на автора, в силу чего повествователя часто очень трудно отличить от автора и образа автора, хотя это разные категории. Автор — это человек, который придумал и Уолтера Бидлэйка, и Марджори Карлинг, и Фанни Логан, и ее дочь Полли, и Хьюго Брокла. Именно его сознание является подлинным источником их мыслей и чувств, биографий и поступков. Повествователь — это фиктивная фигура, тот, кто всего лишь излагает события, передает мысли и чувства персонажей, но не придумывает их; он является частью произведения, хотя и не принадлежит к описываемому миру. Наконец, повествователь представляет события как внешнего, так и внутреннего мира как действительно имеющие место, благодаря чему его фиктивная природа маскируется и даже отрицается. В самом деле, если автор создает мир, то повествователь относится к этому миру как к реальному, для него он не выдумка, хотя он и не является его частью, а тем более — действующим лицом.

❖ Для повествователя в силу его полной осведомленности характерна дистанция по отношению к тому, что он описывает. Поэтому помимо подробностей внутренней жизни персонажа ему известны и другие детали, а также общая перспектива развития действия, его исторический и культурный контекст, предыстория и то, что произошло после завершения истории. Другими словами, повествователь легко отстраняется от рассказываемой истории, чтобы полно и исчерпывающе, с объективностью историка представить контекст, в котором происходят события и который объясняет сложившееся положение. При этом он полагается не на случайно дошедшие до него сведения, слухи и предположения — он точно знает, почему ситуация сложилась именно так.

Повествователю противостоит рассказчик — нарратор, который в той или иной степени принадлежит к описываемому миру, а следовательно, явно отличается от автора. Рассказчик может быть активным действующим лицом, а может быть лишь наблюдателем происходящих

событий. От первого лица написана «Капитанская дочка» Пушкина. Рассказчиком является Петр Гринев — главный герой повести. Циклу рассказов «Повести Белкина» предпослано предисловие, в котором образ повествователя — помещика Белкина — специально декларируется автором. Часто автор актуализирует в сознании читателя наличие повествовательной дистанции подзаголовком или заголовком произведения («Записки молодого врача» Булгакова).

Включенность рассказчика в описываемый мир может получать различное выражение.

1. Рассказчик может быть простым свидетелем событий, о которых он повествует. Ярким примером такого типа может служить рассказчик из новеллы Т. Манна «Марио и фокусник». Это отец семейства, которое проводит остаток лета на одном итальянском курорте. В центре новеллы — представление гипнотизера Чипполы, который творит буквально чудеса, заставляя зрителей совершать против их воли разнообразные поступки, читая их мысли, узнавая их прошлое. Трагическая развязка новеллы — это смерть Чипполы. Его застрелил официант Марио, которого тот оскорбил, вытащив на свет в неприглядном виде историю любви Марио к одной девушке.

Роль рассказчика сводится к простому описанию событий. Конечно, он дает им оценку, как прямую, исходящую от него самого, так и косвенную, о которой мы можем судить, например, по реакциям его детей. Но сам он не принимает участия в событиях, оставаясь всего лишь их свидетелем.

2. Рассказчик может быть непосредственным участником событий, то есть персонажем произведения. Эта форма представляет собой еще более сильную включенность в описываемый мир.

В подобной ситуации рассказчик, в отличие от повествователя, может быть не осведомлен о причинах событий, часто ошибается в их интерпретации, строит предположения. В повести П. Вудхауса «Любовь на фоне кур» рассказчик, молодой писатель Джереми Гарнет, в какой-то момент обнаруживает, что его друг Укриддж внезапно,

без предупреждения, уехал из поместья, где он пытался создать куриную ферму. Учитывая огромное количество долгов, которые сделал Укридж, и не заблуждаясь по поводу личных качеств этого человека, Гарнет решает, что тот просто «смылся» от кредиторов. И события на ферме только подтверждают его догадку. Однако позже оказывается, что Укридж вместе с женой отправились к тетушке Элизабет, у которой они достали денег, чтобы расплатиться с долгами. Ошибочная интерпретация представляет собой однозначное проявление фигуры рассказчика.

Одновременно ошибочная интерпретация рассказчика нередко становится *причиной событий*, которые описываются в художественном произведении, и на этот момент необходимо обратить особое внимание. Именно догадка о том, что Укридж «смылся», побуждает Гарнета к определенным поступкам. Прежде всего, он позволяет кредиторам (которых он обнаруживает, вернувшись в поместье) ворваться в дом и взять там все, что они пожелают; он отдает им ящик виски, позволяет устроить охоту на кур. Если бы он знал о том, почему уехал Укридж, он вел бы себя иначе — постарался бы успокоить собравшихся, сказав им, что его друг вскоре вернется и сполна заплатит по счетам. При этом от внимательного читателя не ускользнут некоторые детали, которые однозначно доказывают, что догадка Гарнета неверна: Укридж уехал вместе с женой, не собрав вещей, а люди обычно поступают так, если хотят вернуться.

Другими словами, рассказчик отличается от персонажа, действующего лица, лишь тем, что, помимо его обычных функций, на него возлагаются также функции изложения событий. В силу этого фигура рассказчика часто позволяет придать повествованию динамичность. Читатель никогда в точности не знает, что произойдет дальше по мере развития сюжета, а потому любой поворот событий оказывается для него в той или иной степени неожиданным; в лучшем случае он может предполагать, что произойдет дальше, но его гипотезы всегда оказываются лишь вероятными. Повествование от лица рассказчика

обычно позволяет еще больше повысить напряжение, связанное с развитием сюжета. Ведь одно дело — отстраненно наблюдать за развитием событий, и другое дело — быть их участником со всеми вытекающими из этого последствиями. События, которые происходят в мире произведения, оказываются для рассказчика не менее неожиданными, чем для читателя и остальных персонажей.

Особо следует сказать о такой повествовательной форме, как *поток сознания*. Она зародилась в литературе в XX веке, хотя в некоторых более ранних произведениях (например, у Ф.М. Достоевского) можно обнаружить фрагменты, которые ее предвосхищают. Суть этой техники заключается в передаче мимолетных отрывочных впечатлений, воспоминаний, размышлений персонажа, которые сочетаются между собой исключительно ассоциативно. Примером использования такой повествовательной техники может служить глава «Пенелопа» из романа Джеймса Джойса «Улисс».

Термин «поток сознания» ввел американский психолог и философ Уильям Джеймс. Кроме того, оно опирается на предложенное З. Фрейдом разграничение первичного и вторичного психических процессов. Первичный процесс — это поток ассоциаций, та «скачка идей», которая практически никогда не прекращается в нашем сознании. Вторичный процесс логичен, рационален: это первичный процесс, на который «накинута узда разума». Поток сознания представляет собой попытку превратить первичный процесс в объект изображения.

В некоторых отношениях поток сознания похож на повествование от лица рассказчика. В частности, в обоих случаях обнаруживается ориентация текста на одно лицо и его точку зрения. Однако здесь имеются и очень существенные различия. Рассказчик, излагая события, повествует, рассказывает историю — это главная цель, которая побуждает его брать слово. И рассказываемая им история — это вторичный психический процесс, поскольку он подчинен повествовательной логике, «отсеивающей» из описания все несущественное, случайное, побочное.

В рамках потока сознания ситуация меняется: эта форма предполагает фиксацию любой мысли, любого переживания персонажа в той последовательности, в которой они проявляются, а не рассказывание истории. «Сложить» из этого историю — уже задача читателя (которая на поверку может оказаться невыполнимой).

### Вопросы для самоконтроля

1. В чем заключается специфика языка художественного произведения по сравнению с языком вообще?
2. Как в литературоведении трактуется термин «стиль»? Чем отличается его трактовка от понимания стиля в лингвистике?
3. Что такое смешение стилей? Какие роли, как положительные, так и отрицательные, оно может играть в структуре художественного произведения?
4. В чем состоит различие между автором художественного произведения (конкретным, реальным автором) и образом автора (имплицитным автором)?
5. В каком смысле в литературоведении используется термин «нарратор»? Чем обусловлена необходимость введения этого понятия?
6. Каким образом понятие стиля соотносится с фигурой автора и нарратора?

### Литература ко второй главе

1. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. *Гаспаров М.Л.* Стиль // *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* М., 2001. С. 1031.
3. *Ильин И.П.* Нарратология // *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* М., 2001. С.608–610.
4. *Тамарченко Н.Д.* Герой литературный // *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* М., 2001. С.176–177.

## || Глава 4.

# ○ Тропы и их виды

### § 1. Тропы и образы. Изобразительность. Эпитет

Как уже отмечалось, литература — это мышление в образах. С другой стороны, из курсов лингвистики мы знаем о существовании тропов, т. е. слов, используемых в переносном значении. Например, каплю дождя мы можем назвать горошиной: «по листьям забарабанили горошины». Это уже троп (в данном случае — метафора). Возникает вопрос, как троп соотносится с образом. Точнее, возникают два вопроса. Всякий ли образ является тропом? Всякий ли троп является образом?

Ответим сначала на первый вопрос. С древних времен существует представление о двух видах речи: можно употреблять слова в прямом смысле (сегодня это называется автологией<sup>1</sup>) и в переносном смысле (это металогия). Употребление слова в переносном смысле и называется тропом, буквально греческое слово «троп» означает «поворот», «уклонение»<sup>2</sup>. Металогическая речь как бы уклоняется в сторону от обычных значений: говорим одно, а подразумеваем другое. Например, если мы без иронии говорим, что этот человек поступил хорошо, — это автология. А иронические слова: «Хорошо же он поступил!» (о плохом поступке) — это металогия (троп, называемый иронией, или антифразисом).

Но в художественной литературе так или иначе речь идет о вымышленной реальности. Даже автологическая

---

<sup>1</sup> В древности это обозначалось словом «кириология» (от «прямой», «властный»). Самый древний трактат о тропах, написанный александрийским грамматиком Трифоном, начинается с рассуждения о том, что речь бывает двух видов: кириология и тропы.

<sup>2</sup> Греческое слово «тропос» происходит от глагола «вращать» «трепо».

речь, где все слова употреблены в прямом значении, подразумевает нечто большее, чем заключено в прямом смысле слов обыденной речи. Литература изначально образна. Значит, не каждый образ является тропом. Никакой метафоры нет в том обстоятельстве, что Эдип ослепил себя. Но поскольку сам Эдип существует в вымышленном пространстве драмы, образ ослепленного Эдипа или прикованного Прометея воспринимается нами как нечто символическое.

Чтобы ответить на второй вопрос, всякий ли троп — образ, остановимся на явлении тропа более подробно. Задумается над тем, что происходит с нашим сознанием, когда мы воспринимаем троп, например, когда поэт уподобляет каплю дождя горошине?

*Сыплет дождик большие горошины,  
Рвется ветер, и даль нечиста,  
Закрывается тополь взъерошенный  
Серебристой изнанкой листа.*

Это из стихотворения Николая Заболоцкого. Отметим, кстати, что слово «тополь» употреблено здесь в прямом значении, и тем не менее это уже образ. Но вернемся к горошине.

Основатель русской психологической школы<sup>1</sup> Александр Афанасьевич Потебня со своими учениками<sup>2</sup> описывал явление тропа следующим образом. В нашем сознании происходит взаимное наложение двух представлений, в результате чего в описываемом предмете как бы высекаются его наиболее яркие качества, и речь становится изобразительней. В нашем случае происходит взаимное наложение представлений о горошине и капле. Их общие свойства — круглая форма, размер и звук, с которым капля или горошина падает на листья. Эти свойства высекаются из общей неясной картины, в которой одновременно

<sup>1</sup> Психологическая школа — одна из академических школ литературоведения, известная наряду с мифологической, культурно-исторической и формальной школами.

<sup>2</sup> Больше всего в этом отношении сделал В.И. Харциев, труды которого были опубликованы в девятисотых годах.

присутствуют и горошины, и капли. Благодаря этому мы очень живо воображаем себе крупные и редкие капли дождя и слышим звук ударов этих капель о листья. Этим достигается изобразительность, то есть наглядность описания. Отметим, что наглядность может касаться не только зрительных, но и слуховых и других образов.

Изобразительность иногда называют образностью. Правильно ли это? Если ученый называет сиянье игольчатым (подобным иглам), он использует механизм тропа. Но создает ли он образы? По-видимому, вне пределов художественной речи тропы становятся образами не часто. Можно, конечно, задаться вопросом, когда и где это происходит? Но это не тема нашего изложения. По-видимому, это может произойти в публицистическом тексте, когда троп разворачивается в целую серию тропов.

Итак, троп, вообще говоря, не является образом.

Изобразительность — универсальное свойство речи как художественной, так и обычной. Она достигается и за счет тропов, и просто за счет уточняющих определений, которые в художественной речи называют эпитетами. Например, высказывание «Вошел лысый человек» менее изобразительно, чем высказывание «Вошел лысый, как колено, человек» (это уже троп), или «Вошел человек с блестящей лысиной» (это усиление изобразительности с помощью определения «блестящий»).

Обычно эпитетом называют «художественное определение». Но что это такое? Наверное, самый правильный ответ будет — эпитет есть определение в художественной речи. В свое время Владимир Маяковский говорил, что для него эпитетом является даже слово «красный» в собственном имени «Красная Пресня». Эпитет в художественной речи может, конечно, быть тропом, как «серебряные руки» в строчке романса: «И твои серебряные руки в тройке, улетевшей навсегда». Но в этом же романсе «дорога дальняя» и «ночка лунная» также, несомненно, могут трактоваться как эпитеты, хотя никакого тропа здесь нет: дорога действительно дальняя. Но в обыденной речи мы не посчитаем «лунную ночь» эпитетом.

Итак, художественную литературу отличает образность, поэтому она очень охотно прибегает к тропам и эпитетам. Но главный источник образности в самой литературе, в ее установках на мышление образами. Те же средства, что участвуют в создании образности в художественной литературе, используются и в обычной речи, в том числе даже научной и деловой в целях усиления изобразительности. При этом слово «троп» употребляется во всех случаях, а эпитет преимущественно лишь к явлениям литературы. В противном случае он именуется определением. Правда, само слово «эпитет» иногда используется в переносном значении: «Он наградил его нелестными эпитетами».

## § 2. Языковые и речевые тропы

Являясь изобразительными средствами, тропы в то же время создают и выразительность, т. е. придают речи такое качество, благодаря которому она обращает на себя внимание и запоминается<sup>1</sup>. Но если изобразительны все тропы, то выразительны далеко не все. Например, сказать о дожде, что он идет, значит употребить троп: дожди не ходят, ходят люди. Но, поскольку это выражение достаточно привычно, оно не обладает выразительностью. А вот у Бориса Пастернака о дожде сказано: «Ужасный, каплет и вслушивается». Такой троп выразителен. То, что дождь вслушивается, звучит непривычно.

Тропы принято делить на языковые, т.е. уже вошедшие в язык, и речевые, которые в язык еще не вошли. Первые не обладают выразительностью, вторые — обладают. К первым относится «дождь идет», ко вторым — «дождь вслушивается».

Часто языковые тропы называют стершимися, окаменевшими, даже мертвыми. Это оценочное наименование, возникшее под влиянием писателей-романтиков, ценивших

<sup>1</sup> Такое понимание выразительности идет от лингвистических работ и распространено в современной риторике.

в литературе и языке исключительно новизну<sup>1</sup>. На самом деле, именно языковые тропы играют решающую роль в формировании языковой картины мира. Этого особенно не следует забывать журналистам. С языковыми тропами приходится считаться — они часть общественного сознания. Два американских исследователя в статье с характерным названием «Метафоры, которыми мы живем» показали, какое влияние на наше мышление и поведение оказывают языковые тропы<sup>2</sup>.

Для художественной литературы важны и языковые, и речевые тропы. То, что неуклюжих людей называют медведями, это языковой троп. Но Гоголь пользуется этим тропом при описании внешности Собакевича, который был похож «на средней величины медведя», а Чехов избирает это слово в качестве заголовка для своей пьесы.

Но, конечно, речевые, оригинальные тропы особенно ценятся в литературе, в первую очередь в поэтической речи.

Здесь надо сделать оговорку о литературных штампах. Некоторые тропы, являясь речевыми, тем не менее устойчиво используются в литературе той или иной школы или даже в литературе вообще. Это поэтические штампы. Юность сравнивается с весной, девушка с цветком и т.п. К литературным штампам не следует относиться как к явлениям сугубо отрицательным. Если поэт, претендуя на оригинальность, говорит банальность, это действительно нехорошо. Но если поэт сознательно следует штампам своей школы или своей эпохи, то его надо судить по законам этой школы или эпохи. Мы не обвиним в банальности автора «Слова о полку Игореве» или «Повести о разорении Рязани Батыем» за то, что они битву уподобляют жатве и пиру, меж тем как эти уподобления — древний штамп, а точнее, укорененная в культуре аллегория.

<sup>1</sup> Нейтральное и правильное название — лексикализованные тропы, то есть вошедшие в лексический, словарный состав языка.

<sup>2</sup> Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми живем // Теория метафоры. М., 1990.

### § 3. Типы тропов

Тропы принято подразделять на типы, и это не пустая дань классификаторству. Тропы разных типов — это разные стратегии описания мира, они корреспондируют с литературными школами, с литературной модой той или иной эпохи.

Поскольку мы в основу тропа положили взаимное наложение двух представлений, классифицировать тропы можно в зависимости от того, какие отношения связывают эти два представления.

Выделяют четыре вида тропов: тропы сходства, тропы смежности, тропы контраста и тропы тождества.

Тропы сходства — это тропы, возникшие на базе ассоциаций по сходству: капля — горошина, юность — весна. Сюда относятся метафора и ее виды. Подробнее эти и другие тропы будут рассмотрены в следующих параграфах.

Тропы смежности — это тропы, возникшие на базе ассоциаций по смежности. Смежность более сложное понятие, чем сходство<sup>1</sup>. Оно требует пояснения. Речь идет о смежном нахождении в пространстве или во времени. Выше мы приводили пример: «дождь вслушивается». Реально вслушивается не дождь, а человек — в то, как идет дождь. Это троп смежности: человек и дождь встречаются в одной ситуации, они «смежны». Мы говорим «встретимся на остановке», но остановка — это всего лишь «прекращение движения», а место, где предполагается встреча — это то место, где транспорт делает остановку, прекращает движение. Это тоже троп смежности. К этой группе относятся метонимия и ее виды.

Тропы контраста — это тропы, возникшие на базе ассоциаций по контрасту. Мы иронически называем глупого человека «великим умом», о плохом поступке говорим: «Хороший поступок!». Сюда относятся различные виды иронии.

<sup>1</sup> Исторически понятие смежности было осмыслено позже, чем понятие сходства. Само русское слово «смежность» для обозначения этого явления было введено лишь в двадцатом веке С.О. Карцевским.

Тропы тождества — это тропы, возникшее на базе того, что одну и ту же вещь, одно и то же представление<sup>1</sup> можно описать с разных сторон. Об одной и той же ситуации можно сказать и «театр наполовину полон» и «театр наполовину пуст». Петербург называли «дворянской столицей», и его же — «колыбелью революции». Такой троп называется перифразом.

#### § 4. Метафора и метонимия

Троп, основанный на сходстве, называется метафорой<sup>2</sup>. Наверное, это самый «творческий» из всех тропов, потому что выбор предмета для сравнения с описываемым объектом ничем не ограничен. Когда Пушкин писал «Историю Пугачевского бунта», он говорил, что Пугачев исправно платит ему оброк, имея в виду гонорары за книгу. Это очень смелая и неожиданная метафора (гонорар за книгу о крестьянине-бунтовщике — оброк, полученный от исправного крестьянина)<sup>3</sup>.

Олицетворение и овеществление — два тропа, являющиеся разновидностью метафоры.

Олицетворение — это перенесение свойств одушевленных существ и прежде всего человека на свойства неодушевленных существ. Это один из самых древних тропов, часто встречающийся в фольклоре. Некоторые авторы считают его «первотропом». Например: «небо хмурится», «стога грустят», «вьюга злится». Иногда олицетворением также называют перенос свойств человека на животных, но исторически всегда была важной граница между живым и неживым<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Более точным здесь является термин семиотики — денотат.

<sup>2</sup> Метафора буквально означает «перенос». Первоначально любой троп назывался метафорой, т.е. переносом.

<sup>3</sup> Сложная, неожиданная метафора была характерно для литературы барокко, поэтому ее часто называют барочной.

<sup>4</sup> Со времен Аристотеля наметилась тенденция делить метафору на четыре разновидности в зависимости от одушевленности и неодушевленности: перенос с одушевленных на неодушевленные, с одушевленных на одушевленные, с неодушевленных на одушевленные и с неодушевленных на неодушевленные.

Овеществлением называют перенос свойств неодушевленных предметов на одушевленные. Например: «железный человек», «золотая голова», «каменное сердце».

Сравнение имеет ту же природу, что и метафора, но в сравнении упоминаются оба сравниваемых предмета: «пруд как сталь», «снег как сахар», а в метафоре один из объектов сравнения подразумевается.

Генитивная метафора представляет собой нечто среднее между метафорой и сравнением. Это словосочетания с генитивом (родительным падежом): «лед недоверия», «пламя веры», «свет просвещения». Генитивная метафора выглядит естественной не в каждом контексте, что обыграно в известной пародии начала двадцатого века:

*Но не буди гиену подозренья,  
Слонов тоски,  
Не то смотри: уж леопарды мщенья  
Вострят клыки.*

Близка к свернутому сравнению и конструкция с творительным падежом, типа «лететь стрелой», «разливаться соловьем». Ср.: «лететь как стрела», «разливаться (песней), как разливаются соловей».

Главным тропом смежности является метонимия. Метонимии чрезвычайно разнообразны, так как смежность может быть различной: «съесть три тарелки» (пространственная смежность), «фарфор и бронза на столе» (подразумеваются, разумеется, не вещества, а изделия из них — смежность типа «материал — изделие»), «и всех нас гроб, зевая, ждет» («гроб» в значении «смерть», смежность здесь временная), «читал охотно Апулея» (имеется в виду «читал сочинения Апулея», смежность типа «автор — произведение»).

Важной разновидностью метонимии является синекдоха. Синекдоха — это количественная метонимия. В синекдохе происходит перенос наименования с целого на часть или с части на целое, с общего на конкретное или с конкретного на общее.

Для переноса наименования с части на целое характерны синекдохи, в которых человек называется по своей

одежде или части тела: «ухаживал за каждой юбкой» (имеется в виду «за каждой женщиной»), «умная голова» (имеется в виду «умный человек»). Такие синекдохи иногда обнаруживают неожиданное сходство с олицетворениями, т.е. видами метафоры, что свидетельствует о так называемой обратимости тропов, их способности переходить один в другой.

*На скамейке в Александровском саду  
Котелок склонился к шляпке с какаду.*

Эти строчки из стихотворения Саши Черного основаны на синекдохе: котелок — это мужчина в котелке, шляпка с (пером) какаду — женщина. Но поскольку дальше в стихотворении разворачивается целый диалог между котелком и шляпкой, его можно понять также и как олицетворение: шляпке и котелку сообщаются свойства женщины и мужчины, чему способствуют и мужской род слова «котелок» с женским родом слова «шляпка».

Пример переноса наименования с целого на часть: «у приказных ворот собирался народ» (собиралось всего несколько человек). К этому близки синекдохи замены частного на общее: «Иванов — наше начальство». Замена общего частным: «он сел в кресло министра». В действительности дело, конечно, не свелось к креслу, речь идет о министерских полномочиях. Синекдохи этого типа часто бывают связаны с некими формальными, ритуальными, этикетными действиями. Они чрезвычайно характерны для средневековой литературы: «выпить шеломом из Дона» (зачерпнуть шлемом воду в знак того, что это место взято с боями), «сесть в златое стремя» (принять командование над отрядом). Такие явления называют этикетными метонимиями.

Метафора и метонимия — два основных тропа. Как удалось доказать во второй половине двадцатого века, они связаны с двумя базовыми свойствами языкового мышления: селекцией (выбором) и комбинацией<sup>1</sup>. Метафора

<sup>1</sup> Известный ученый двадцатого века Роман Якобсон, изучая речь людей, страдающих расстройствами речи, установил, что при

принадлежит «оси селекции». Используя метафору, мы выбираем материал для сравнения. Метонимия принадлежит «оси комбинации». Материал для метонимии уже задан в ситуации, речь идет о выборе комбинации слов при описании.

К метафорам заметно тяготеет поэтическая речь. Метонимия возникает обычно уже в поздних, зрелых формах поэзии. Проза, напротив, изначально тяготеет к метонимии. К метафоре склонны писатели-романтики и символисты, к метонимии (особенно синекдохе) — реалисты и последователи натурализма. Выбор типичной, показательной детали — основной принцип художественного реализма девятнадцатого века. В своей основе этот принцип метонимический (синекдохический).

### § 5. Ирония как троп

Ирония — это троп контраста, т. е. употребление слова в прямо противоположном значении.

Здесь, однако, надо сделать замечание относительно терминов. В литературоведении иронию обычно толкуют шире, чем троп. Ср.: «Ирония — осмеяние, содержащее оценку того, что осмеивается; одна из форм отрицания»<sup>1</sup>. Само слово по-гречески означает «притворство», и поэтому ирония как таковая первоначально рассматривалась как отрицательное человеческое качество. В древнегреческой комедии существовал особый персонаж — Ироник, неискренний слуга-притвора. Однако Сократ оправдал иронию в качестве интеллектуального приема. Так утвердилось в литературе понимание иронии как ложного восхваления чего-то, как мнимое восхищение чем-то, за которым стоит на самом деле высмеивание описываемого явления.

---

одном типе расстройтва человек не способен образовывать метафоры и пользоваться синонимами, т.е. осуществлять выбор. При другом больные не могли пользоваться метонимиями и строить развернутые предложения, т.е. комбинировать. См.: Якобсон Р. Два аспекта языка и два аспекта афатических нарушений // Теория метафоры, М., 1990.

<sup>1</sup> Чавчаванидзе Д.Л. Ирония // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 315-316.

В силу сказанного иронию как троп следует называть каким-то специальным термином. Такой термин существует уже давно. Это «антифразис», что и может быть переведено как употребление слова в противоположном значении. Например: «Откуда, умная, бредешь ты, голова?» — это антифразис. Примеры из бытовой речи: «Хорошенькое дельце!», «Добрый же он человек!», «Очень красиво!» и т.п. С другой стороны, ироничным в широком смысле может быть целое повествование, в котором иногда легко, а достаточно иногда трудно выделить отдельные антифразисы.

В древности различалось множество видов иронии, выделенных главным образом в связи с нуждами риторики. Впоследствии, оглядываясь на историю развития литературы, стали называть конкретные виды иронии в связи с уже осуществившимся литературным опытом.

Из видов иронии, выделяемых в древности, следует знать термины «сарказм» и «астеизм»<sup>1</sup>. Из того, что дал литературный опыт, наиболее известно выражение «романтическая ирония».

Сарказм обычно определяют как злую иронию. Точнее его можно было бы определить как издевку. Сарказм часто связан с повелительным наклоением. Например, Иудушка Головлев, персонаж Салтыкова Щедрина, предлагает своему смертельно больному брату пробежаться по комнате. Как пример сарказма также приводят обращения мучителей к Христу: «Радуйся, Царь Иудейский!». В литературе сарказм связан с едким сатирическим обличением.

Астеизм — похвала в форме насмешки. Это своего рода ирония наоборот. Когда, восхищаясь человеком, говорят: «Смотри, что делает, подлец», его этим не хотят оскорбить. Это пример астеизма.

Слово «астеизм» буквально означает «столичность». Предполагалось, что надо быть достаточно тонким и

<sup>1</sup> Полезно также знать о том, что различалась ирония, направленная на другое лицо (хлевазм) и на себя самого — миктеризм.

образованным человеком, чтобы прибегнуть к астеизму. В противоположность астеизму рассматривалась литота, буквально — «простота». Литота это такое ироническое словоупотребление, при котором вместо утверждения чего-то дается отрицание противоположного. Например, очень высокий дом называется «немаленьким», очень богатый человек — «небедным». Считалось, что такого рода ироническая речь свойственна простакам или тем, кто притворяется простаками. В настоящее время термин «литота» очень часто ошибочно отождествляется с обратной гиперболой. См. об этом в седьмом параграфе.

Термин «романтическая ирония» ввел немецкий философ Фридрих Шлегель в конце восемнадцатого века. В творчестве писателей-романтиков наметился идеал свободного и подвижного духа, с позиции которого иронически воспринималась объективная действительность. Но и сам художник с его отказом от этой действительности также (во всяком случае, у второго поколения романтиков) воспринимался иронически. В силу этого о романтической иронии говорят обычно тогда, когда автор иронизирует и над миром, не соответствующим высокому идеалу, и над самим собой, над своей неадекватностью этому миру.

## § 6. Перифраз

Перифраз обычно определяют как замену слова описательным выражением. Например, вместо «Япония» мы говорим «страна восходящего солнца». Но это определение не вполне выявляет сути перифраза. Суть эта состоит не столько в том, что одно слово заменяется несколькими, а в том, что явление, обозначенное перифразом, получает авторскую трактовку. Назвав Японию страной восходящего солнца, мы тем самым признаем за ней некий подъем, развитие, будущее. Назвав первую мировую войну «империалистической бойней», мы даем резко отрицательную, сниженную оценку этой войне.

Таким образом, перифраз может и возвеличивать, и приносить описанием явления. Именно поэтому этот троп любят публицисты. Но и в художественной литературе перифраз активно используется как для утверждения, так и для отрицания описываемого явления. Правда, в художественной литературе заметную роль играет еще и украшающий перифраз, вокруг которого было немало критических копий. Начнем рассмотрение литературного перифраза именно с него.

Все художественные системы в соответствии со своей эстетикой создают свою собственную систему перифразов. С точки зрения другой эстетики, эти перифразы могут выглядеть громоздко и даже смешно, против них обычно резко выступают литературные критики и сами писатели, особенно если становление новой эстетики встречает сопротивление литературных староверов. Так, в скандинавской поэтике существовало понятие кенинга, своеобразного украшающего перифраза. Например, корабль именовался «конем вод». Сейчас по прошествии сотен лет такой перифраз кажется очень искусственным. Пушкин и Гоголь довольно резко выступали против системы перифразов, сложившейся в сентименталистской поэтике. Эти перифразы им (и нам) представляются манерными. Зачем, например, говорить «обойтись посредством носового платка», хотя можно сказать «высморкаться»? Однако реалистическая поэтика и эстетика создала собственные перифразы, которые не вполне вписываются в последующую эстетическую моду. Почему, например, обыденную жизнь надо называть «пошлым, срединным существованием»? Почему необразованный человек характеризуется словосочетанием «трудовой народ»? Почему устойчивые привычки описываются как «пережитки прошлого»? Новая эстетика — новые оценки, а значит, и новые перифразы.

В языке друг другу противостоят эвфемистический и дисфемистический перифразы. Эвфемизмами называют смягчающие выражения. Вместо «состоят в половой связи» говорят «они встречаются», вместо «он смертельно

болен» — «он в критической ситуации». Дисфемизмами называют, напротив, выражения, намеренно огрубляющие ситуацию: «они трахаются», «он помирает». Соответственно, перифразы принято делить на эвфемистические и дисфемистические. В принципе украшающие перифразы тоже можно отнести к эвфемистическим. Именно эвфемистические перифразы «обойтись посредством носового платка» и «этот стакан дурно себя ведет» (имеется в виду «воняет») критиковал Гоголь.

Иногда в художественной литературе обыгрывается сама перифрастическая манера выражаться. Таков, например, пассаж из «Двенадцати стульев» И. Ильфа и Е. Петрова, в котором гробовщик Безенчук приводит сразу много перифраз, обозначающих смерть: «дать дуба», «перекинуться» и т. п. И. Ильф и Е. Петров вообще охотно прибегали к перифразам. Так, своего персонажа Остапа Бендера они часто называют «великим комбинатором». Здесь проявляется еще одна функция перифраза в литературе и публицистике: он позволяет заменять выражение синонимами, избегая ненужного повтора.

Важным видом перифраза является антономазия. Антономазией называют «троп, состоящий в метафорическом применении собственного имени для обозначения лица, наделенного свойствами (широко известного по литературе, истории и т.п.) носителя имени» («Дон Кихот» вместо «бескорыстный человек») и «фигуру речи, состоящую в описательном обозначении лица» («победитель при Аустерлице, побежденный при Ватерлоо» вместо «Наполеон»)<sup>1</sup>. Как видим, антономазия во втором значении есть обычный перифраз, примененный к описанию лица («великий комбинатор»). Антономазия в первом значении может быть охарактеризована как метафорический перифраз. Очень часто этот вид антономазии применяется иронически: «местный Гомер», «провинциальный Златоуст». Слово «эскулап», произведенное от имени греческого бога врачевания Асклепия, употребляется исключительно

<sup>1</sup> Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М., 1966. С. 50.

иронически: «Сельские эскулапы» у Чехова, «Я ускользнул от Эскулапа» у Пушкина.

## § 7. Гипербола и мейозис

Особое место в системе тропов занимают гипербола и мейозис.

Гиперболой называют сопоставление с заведомым преувеличением, а мейозисом — с заведомым преуменьшением. В качестве примера гиперболы часто приводят сравнение из Гоголя: «У иных рот с арку Генерального штаба». Гиперболически построено евангельское выражение о том, что легче верблюду пройти через угольное ушко, чем богатому войти в царствие небесное<sup>1</sup>. Это выражение, кстати, показывает условность разницы между гиперболой и мейозисом: то ли игольное ушко выглядит преувеличенным, то ли верблюд — преуменьшенным. Как мейозис толкуют выражение «одну секундочку», а как гиперболу «сто лет тебя жду».

Мейозис называют иногда также «обратной гиперболой», или «литотой» (последнее словоупотребление следует признать ошибочными, см. § 5 данной главы).

Гиперболу и мейозис можно было бы отнести к тропам сходства, но помимо сходства в них присутствует и контраст (ведь преувеличение или преуменьшение намеренно вопиющи). Иногда эти тропы рассматривают как гибридное явление между тропами сходства и тропами контраста.

Этимологически греческое слово «гипербола» означает «перебрасывание», и в античной литературе гиперболы были своего рода преодолениями непреодолимых границ. Классический пример гиперболы «красотой с Афродитой схожа» наглядно показывает нам, что представляла собой гипербола с точки зрения древнего грека. Афродита была недостижимым эталоном красоты, ее высшим проявлением. Нельзя было быть красивей Афродиты или хотя

<sup>1</sup> В оригинале здесь еще и использована игра слов: «канат» и «верблюду».

бы такой же, как Афродита. Гипербола же («перебрасывание») утверждала сходство с Афродитой.

Сегодня ситуация иная. Литературе как таковой присуща некоторая гиперболизация, преувеличение явлений действительности. Такая гиперболизация входит в литературную условность и не является гиперболой в узком смысле слова, т.е. не является тропом. Например, даже в произведениях, считающихся реалистическими, мы видим то усиление свойств персонажа почти до карикатуры (как иначе можно воспринять главного персонажа рассказа Чехова «Человек в футляре?»), то явное отклонение событий жизни от обычного хода жизни (как это сплошь и рядом бывает в романах Достоевского). Однако уже в таких персонажах, как Плюшкин, гиперболизация смыкается с гиперболой.

Заведомо гиперболична художественная речь Владимира Маяковского. Ср.: «В сто сорок солнц закат пылал». Гипербола Маяковского не похожа на античную. Она должна подчеркнуть прежде всего силу и необычность восприятия самого лирического героя, т.е. того, чей образ стоит за стихотворением. В этом проявлялся своеобразный гигантизм Маяковского, позиционировавшего героя своих стихотворений как очень сильную личность, как личность вселенского масштаба.

Гиперболизм Маяковского и Гоголя объединяет риторичность. Но гиперболы Гоголя («редкая птица долетит до середины Днепра») прославляют сами явления, а гиперболы Маяковского в большей степени — героическую личность поэта-сверхчеловека. Первые гиперболы больше обнаруживают сходства с метафорами, вторые — с метонимиями (на мир переносятся свойства воспринимающей его личности).

Уже эти примеры показывают, что гипербола как троп имеет в литературе достаточно широкую палитру функций.

Употребление гипербол в художественной литературе может быть связано и с гротеском. Под гротеском понимают условную, фантастическую образность, специально

нарушающую принцип правдоподобия изображения<sup>1</sup>. Гротеск обычно проявляется в комических жанрах. Наиболее классическим примером гротеска является роман Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». В русской классической литературе к гротеску иногда прибегает Салтыков-Щедрин.

## § 8. Развертывание метафоры. Аллегория и символ

Метафора может быть развернутой. Это случается, когда сопоставление происходит сразу по нескольким линиям. Развернутые метафоры характерны, например, для фольклора и древней литературы. Частой метафорой было уподобление битвы брачному пиру. Неприятеля отождествляли с гостями, сражение — с угощением, кровь — с вином. Мы встречаемся с этим приемом в «Повести о разорении Рязани Батыем» (сцена с Евпатием Коловратом). В «Слове о полку Игореве» встречается следующая развернутая метафора, в которой сражение уподоблено сельским работам: «Черная земля под копытами костью усеяна, кровью полита, печалью взошла по Русской земле». Выражение «усеять землю костью» было бы обычной метафорой. Но метафора посева развертывается и по другим основаниям: земля полита кровью. И снова: само по себе выражение «полить землю кровью» — обычная метафора. Наконец, посев всходит печалью. Развернутая метафора получает свое завершение.

Чтобы понять суть развернутой метафоры, вспомним общие рассуждения об устройстве тропа. Каждый троп есть результат наложения друг на друга двух представлений. Мы рассматривали в качестве примера представление о горошине и капле в строке Заболоцкого «Сыплет дождик большие горошины». В результате наложения ярко высвечиваются общие свойства капли и горошины (форма, размер, стук при падении), получается наглядная картина. Но те свойства гороха, которые отсутствуют у дождевой капли, как бы погасают и не участвуют в

<sup>1</sup> Шапошникова О.В. Гротеск // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001, С. 188.

образовании картины. Горох вьется, цветет, наконец, горох употребляется в пищу. Но только человек с расстроенной психикой вообразит себе банку с зеленым горошком, слушая стих Заболоцкого. Таким образом, второй план, то есть тот предмет, который мы привлекаем для сравнения, участвует в тропе в свернутом виде. Аристотель недаром считал метафору свернутым сравнением. Ведь, когда мы производим сравнение, второй план представляется все же отчетливей. Например, в сравнении «Капля походит на горошину» образ горошины возникает чуть отчетливее, чем в метафоре.

Однако в развернутой метафоре второй план получает уже статус полноценного существования. Черная земля под копытами, усеянная костями, еще не вызывает в нашем сознании настоящий образ посева. Кости лежат в земле, как зерна. Но мы не воображаем себе никаких сельских работ. Когда же автор «Слова о полку Игореве» прибавляет, что она полита кровью и взошла печалью, картина, которую мы себе воображаем, удваивается: мы представляем себе и сражение, и посев. Этот второй план укрепляется в нашем сознании по мере дальнейшего развертывания метафоры: веют душу от тела (в другом месте «Слова»).

Итак, развернутая метафора приводит к тому, что повествование вклинивается второй план. Иногда это создает комический эффект. Неожиданное развертывание делает метафору буквальной: «Делает из мухи слона, а потом продает слоновую кость».

Со способностью метафоры развертываться и свертываться связан сложный троп — аллегория. Слово «аллегория» буквально обозначает «иносказание» и вначале не имело четко выраженного терминологического значения. Так, иногда она рассматривалась как вид иронии: говоришь одно, а подразумеваешь другое. Аллегорией также называли развернутую метафору. Один из древних примеров аллегии — уподобление государства кораблю у Горация. Он приводится в трактате Квинтилиана (первый век новой эры). Новый интерес к аллегории возник

в христианской литературе в связи с ее «пристрастием» к притчам. Притча — это и есть развернутая метафора. Скажем, рассказывается о человеке, который посадил виноград, чтобы получить вино, но ухаживающие за виноградом обворовывали его, и когда он послал сына, то они убили его сына. Истинное значение притчи раскрывается в том, что хозяин винограда — Бог, виноград — мир, ухаживающие за виноградом — грешные люди, сын хозяина — Сын Божий, его убийство — распятие Христа. Но есть у притчи и буквальный смысл, и перед читателем открывается картина, в которой вполне реально присутствует виноград и его хозяин.

Средневековая литература, сначала только религиозная, а затем и светская, тяготела к такого рода аллегорическим толкованиям. Так возникло представление об аллeгории как об уровне понимания текста: можно понимать какой-либо рассказ буквально, а можно — аллегорически. В средние века циркулировало целое учение о четырех уровнях смысла каждого текста<sup>1</sup>.

Что же такое аллегория сегодня? Наверное, самым правильным будет такой ответ. Аллегория — это результат развертывания метафоры. Некоторые аллeгории представляют собой как бы зерна, которые остались от развернутой метафоры и снова могут вырасти в развернутую метафору. Например, лиса — аллегория хитрости. Эта аллегория поддержана фольклором и басенным контекстом. Назвав человека лисой, мы используем обычную, неразвернутую метафору, но она есть результат прошлых развертываний и легко может быть развернута снова, например, в какой-нибудь литературной сказке.

От обычных метафор аллeгории отличаются тем, что за ними стоит определенная история, они укоренены в национальном, а иногда и в транснациональном контексте. Так, аллегория Горация «государство — корабль»

---

<sup>1</sup> Впоследствии этот уровневый принцип понимания текста нашел неожиданное применение в работах по искусственному интеллекту при конструировании систем, понимающих текст на естественном языке.

вновь раскрывается в пушкинском «Арионе» («Нас было много на челне...»). Любой современный оратор может развить эту аллегорию, рассуждая о повороте руля вправо или влево, о кормчем, о бурях и т.п. Аллегория волка и зайца в русском фольклоре снова была развернута в сатирических сказках Салтыкова-Щедрина или в детском мультипликационном сериале «Ну, погоди!»

Различие между аллегорией и обычной метафорой может быть суммировано так.

Во-первых, к аллегориям мы относим новую или старую развернутую метафору. Например, аллегорична «Песня о Соколе» Горького.

Во-вторых, аллегорией мы называем единичную метафору, если эта метафора имела историю развертывания. Такая метафора никогда не начинается «с чистого листца». Нельзя просто так, не бросив вызов традиции, описать лису честной и простодушной. Образ волка в различных национальных традициях имеет свою предысторию и т.п.

В литературоведении сложилось представление о символе как о явлении близком к аллегории, но не совпадающем с ней. Символ отсутствовал в древних перечнях тропов. Интерес к нему возникает лишь в средние века. Причем, как и в случае с аллегорией, интерес этот был сначала чисто религиозным. В связи с почитанием икон была выработана сложная теория символического богословия (ее автор святой Дионисий Ареопагит, называемый в науке Псевдо-Дионисием). Суть теории символа состоит в том, чтобы показать, что символ есть нечто большее, чем простой знак. Так, если в аллегории на первое место выступает ее условность, конвенциональность, символ, напротив, несет в себе нечто безусловное. Символ есть и обозначение другого объекта, и нечто ценное само по себе. Учение о символе, развитое в Новое время на базе представлений Гете и учения Гегеля, было заимствовано литературоведением.

Не вдаваясь в сложную теорию символа, перечислим те признаки, которые отличают его от аллегории.

Первое. Символ самоценен: он не только знак, но и вещь, имеющая собственную ценность. Аллегория же выступает как знак явления, как нечто кодирующее это явление, заменяющее его.

Второе. Аллегория имеет одно правильное истолкование. Символ же многозначен, а в принципе образует бесконечную перспективу значений.

Эти два свойства связаны между собой. Попробуем проиллюстрировать их, сравнивая «Песню о Буревестнике» Горького и «Утес» Лермонтова.

Буревестник символизирует приближение революции. Буря — саму революцию. Другие птицы — сопротивление революции, страх перед ней. Такова аллегория, лежащая в основе произведения Горького. Изображение «глупого пингвина» не имеет самостоятельной художественной ценности, вследствие чего аллегорическая картина, как это обычно и бывает, недостаточно пластична<sup>1</sup>. Однозначная трактовка всего сюжета как раз и лишает аллегория самостоятельной ценности. С другой стороны, отсутствие самостоятельной ценности придает аллегории служебный характер, сводит ее к знаку.

Обратимся теперь к стихотворению Лермонтова. Приведем это короткое стихотворение целиком.

*Ночевала тучка золотая  
На груди утеса-великана.  
Утром в путь она пустилась рано,  
По лазури весело играя.*

*Но остался влажный след в морщине  
Старого утеса. Одиноко  
Он стоит. Задумался глубоко,  
И тихонько плачет он в пустыни.*

Стихотворение легко трактовать аллегорически: тучка — женщина, утес — мужчина. Женщина бросила муж-

<sup>1</sup> Показательны в этом отношении басни и притчи. К ним трудно подобрать иллюстрации. Иллюстрации эти обычно выглядят условно.

чину, оставив в его душе след от потери. Но в такую трактовку стихотворение полностью не укладывается. Описания имеют собственную художественную ценность независимо к тому, что они выражают. Описание пластично. Всякий, кто видел облака в горах, узнает эту картину. Картина в «Буревестнике» значительно условней. Где, собственно, происходит действие? В Антарктиде, где водятся пингвины? Или все это случилось на Черном море? Действие явно происходит в условном басенном пространстве, где лисица беседует с вороной, где зубастой щуке раз на ум пришло за кошачье приняться ремесло и т.п.

Картина, изображенная в стихотворении Лермонтова, не может толковаться однозначно. Она наполнена разными смыслами. Она не только о мужчине и женщине, она о человеке и надежде, мечте и т.п. Пластичность и самоценность картины корреспондируют с множественностью ее трактовок.

## § 9. Тропы грамматики

Обычный троп основан на использовании слова в переносном значении. Но в переносном значении можно использовать и грамматическую форму. Такое явление называется грамматическим тропом, или грамматической метафорой. Например, в грубом окрике: «Пошел отсюда!» глагол употреблен в прошедшем времени изъявительного наклонения. В действительности же подразумевается повелительное наклонение: «Иди отсюда!». Приказ: «Встал и сделал!» звучит экспрессивней, чем: «Встань и сделай!» Грамматические тропы, подобно обычным, лексическим, создают эффект усиленной образности и выразительности.

Познакомимся с некоторыми грамматическими тропами, наиболее типичными для художественной литературы.

Прежде всего, этот троп, который называется «настоящим рассказа». О событиях, имевших место в прошлом, рассказывается так, как будто они происходят в момент речи, как это сделано в следующей фразе из Бунина: «Только,

понимаешь, выхожу от мирового, глядь — лошадки мои стоят смирнехонько около Ивана Михайловича». Настоящее рассказа оживляет повествование. Читатель переносится во время описываемых событий.

Типично употребление в переносном значении форм наклонения, как это уже было продемонстрировано в первом примере грамматического тропа. Литературный пример из Крылова: «Щепотки волосков лиса не пожалей, остался б хвост у ней».

Особенно активно в переносном значении используется форма числа. Это может совпадать с синекдохой: «Птица в болтах, в реках — налим». В этом стихе Бориса Пастернака речь, разумеется, не идет об одной птице или одной рыбе. Бывает другой случай, когда в форме множественного числа употребляются те существительные, которые этой формы в норме не имеют. Например, в заглавиях литературных: «Тяжелые времена» у Диккенса, «Вешние воды» у Тургенева. Использование экспрессивных форм числа чрезвычайно многообразно.

К грамматическим тропам относится и так называемый риторический вопрос, представляющий собой использование вопросительной формы в значении утверждения или отрицания.

*Кто превзойдет меня? Кто будет равен мне?*

Эта строка из Брюсова не означает, конечно, вопроса, заданного царем Асаргадоном, на костях врагов воздвигшего свой мощный трон, доверчивым читателям поэта. Подразумевается утверждение: «Никто меня не превзойдет! Никто мне не равен!»

Мир грамматических тропов чрезвычайно многообразен, но их полный обзор уместен скорее в лингвистической книге, чем в учебнике по основам теории литературы.

### Вопросы для самоконтроля

1. Что такое автологическая и металогическая речь?
2. Что такое троп?

3. Как троп связан с образом и символом?
4. В чем заключается различие между языковыми и речевыми тропами?
5. На каком основании классифицируются тропы?
6. На каком принципе основана метафора? Какие разновидности метафоры вы можете назвать?
7. Что такое метонимия? Какие разновидности метонимии существуют?
8. Как соотносятся понятия иронии и антифразиса? Какие еще разновидности иронии вы можете назвать?
9. Что такое перифраз? Какие виды перифраза существуют?
10. В чем состоит различие между гиперболой и мейозисом?
11. Что такое аллегория и символ? Как они соотносятся с метафорой?
12. В чем заключается различие между словесными и грамматическими тропами?

### Литература к третьей главе

1. Введение в литературоведение / под ред. Г.Н. Поспелова. М., 1988. С. XVI.
2. *Лакофф Д., Джонсон М.* Метафоры, которыми живем // Теория метафоры, М., 1990.
3. *Чавчаванидзе Д. Л.* Ирония // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 315-316.
4. *Шапошникова О. В.* Гротеск // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 188.
5. *Яacobсон Р.* Два аспекта языка и два аспекта афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990.
6. *Москвин В. П.* Выразительные средства русской речи: тропы и фигуры. Ростов н/Д, 2008 (или другие издания).

# Глава 5.

## Фигуры и амплификации

---

### § 1. Фигуры в риторике, публицистике и литературе

В предыдущей главе были рассмотрены тропы. Впервые феноменом тропа заинтересовалась античная риторика. К моменту возникновения литературоведения учение о тропах представляло собой часть огромного риторического наследия. Но сама риторика рассматривала тропы вместе с фигурами. Теория тропов и фигур была главным ядром третьего раздела классической риторики, посвященного проблемам языка и стиля (этот раздел назывался элокуцией). Теория фигур, однако, не попала в поле зрения литературоведения в таком объеме, как теория тропов. Отчасти это объяснялось запутанными классификациями фигур, но в большей мере было связано с тем, что тропы ассоциировались с образностью и поэтому привлекали внимание исследователей художественной речи в первую очередь.

Что же такое фигура? Издревле фигуру, точнее словесную фигуру, определяли как особый оборот речи. Подобно тому, как троп мыслился каким-то уклонением от прямого значения слов, фигура представлялась уклонением от обычного способа построения предложений. С этой точки зрения, например, словесные повторы или перестановки слов считаются фигурами:

— *Пора, пора! Проснись, не медли боле...* (вместо обычного: «Пора! Проснись...»).

— *Белеет парус одинокий* (вместо обычного «Одинокий парус белеет»).

Риторика проявляла повышенный интерес к фигурам, потому что речь, насыщенная фигурами, всегда свиде-

тельствует об эмоциональности оратора. Она способна заразить чувствами оратора его слушателей. Вот почему публицистика — потомок ораторского искусства — охотно пользуется фигурами. И это же одна из причин, по которой знание фигур необходимо для пишущего журналиста. Причем научиться использованию фигур можно на образцах произведений литературы.

Подобно риторике и публицистике, художественная речь также очень часто бывает эмоциональной. Поэтому вполне закономерно, что в ней часто встречаются фигуры, и это относится и к авторской речи, и к речи персонажей:

— *Татьяна, милая Татьяна!* (речь автора в поэме «Евгений Онегин»);

— слова Курбского : *Вот, вот она! вот русская граница!* (в поэме «Бориса Годунова»)

Итак, если образность и изобразительность художественного текста приводит к частому употреблению в нем тропов, то эмоциональность художественной речи ведет к частому использованию в ней фигур. Но и тропы, и фигуры встречаются и за пределами художественной литературы и сами по себе не составляют ее специфики.

## § 2. Классификация словесных фигур

Филологам хорошо известно, что классификация фигур — самая запутанная часть риторического наследия. Уже в античные времена о классификации фигур велись нескончаемые споры, и некоторые авторы даже отказывались от самих попыток классифицировать фигуры, как считая их бесполезными усилиями.

Если, однако, подойти к классификации не как к игре ума, а как к попытке дать практический ключ к использованию фигур, картина не представляется сегодня такой уж сложной. Фигуры — изобразительно-выразительные средства языка. Будучи средством выразительным, они всегда привлекают к себе внимание слушателя или читателя. В этом все фигуры похожи одна на другую. И классификации их по степени яркости, способности привлечь

к себе внимание читателя не имеет большого практического смысла.

Однако фигура — это еще и изобразительное средство. Мы знаем об изобразительных свойствах тропа и могли убедиться в том, что разные тропы олицетворяют собой разные стратегии создания изобразительности, разные стратегии описательности, а это уже важно с практической стороны. Поэтому следует искать разумную классификацию фигур на путях различения их изобразительных свойств.

Но что представляют собой изобразительные возможности фигур? Или иначе: что изображает фигура? Ученые доказали, что фигура изображает эмоциональный настрой говорящего, но не саму эмоцию — радость или горе — а то, как протекает эта эмоция. Одни фигуры демонстрируют такое состояние чувств, при котором говорящим овладела одна какая-то страсть, и страсть эта неизменна. Так, в стихотворении Лермонтова «Любовь мертвеца» лирическим героем владеет одно неизменное чувство, которое он хочет внушить своей подруге:

*Ты не должна любить другого,  
Нет, не должна.  
Ты мертвецу святыней слова  
Обручена.*

Другие фигуры, напротив, демонстрируют динамичность эмоциональной жизни:

*По морям, по волнам  
Нынче здесь — завтра там.*

Ясно, что если классифицировать фигуры с точки зрения того, какое эмоциональное состояние они выражают, то такая классификация будет полезной и читателю, и литератору, и журналисту, и оратору.

Мы познакомим читателя учебника именно с такой типологией фигур.

С этой точки зрения различают фигуры прибавления, фигуры убавления и фигуры перестановки и разрыва.

Формальным показателем фигуры прибавления является наличие повторяющихся элементов. Содержательным — демонстрация неизменности чувства.

Формальным показателем фигуры убавления является наличие опущенных элементов. Содержательным — демонстрация мобильности чувства, готовности к действию.

Формальным показателем фигуры перестановки разрыва является наличие разрывов или перестановок (нарушается порядок следования элементов, то, что обычно стоит рядом, оказывается оторванным и помещенным в другое место). Содержательным признаком фигур перестановки и разрыва является демонстрация внутренних колебаний, смятенного состояния души, парадоксальных чувств.

Рассмотрим все три группы фигур более подробно.

### § 3. Фигуры прибавления

Итак, как было сказано, общая функция фигур прибавления — демонстрация сильного чувства, безраздельно овладевшего говорящим. При этом в основе этих фигур лежит повтор той или иной единицы речи.

Это может быть повтор слов, именуемый лексическим повтором. Таков, например, повтор слова «какая» в реплике Сальери из поэмы «Моцарт и Сальери» Пушкина:

*Какая глубина!*

*Какая смелость и какая стройность!*

Многосоюзиe — это повтор союзов. Прежде всего, повтор соединительного союза «и».

*И божество, и вдохновенье,*

*И жизнь, и слезы, и любовь.*

Обычно многосоюзиe с «и» показывает значимость каждого из перечисляемых предметов. Иногда этот повторяющийся союз служит средством создания высокого тона, так как подобное многосоюзиe ассоциируется с языком Библии.

Морфемный повтор — повтор отдельных морфем (приставок и суффиксов, сюда же часто относят и корневой повтор), например, повтор суффиксов действительных причастий у Некрасова:

*От ликующих, праздно болтающих,  
Умывающих руки в крови.*

Синтаксический параллелизм — повтор синтаксической позиции.

*Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?*

Особую роль в группе фигур прибавления играют фигуры симметричного повтора, в которых повторяющиеся слова расположены в определенном порядке. Сюда относятся анафора, эпифора, кольцо, стык и хиазм. Все эти фигуры имеют дополнительные изобразительные функции.

Анафора — повтор слов в началах смежных отрезков текста (предложениях, стихотворных строк, строф).

*Мне вас не жаль, года весны моей,  
Протекишие в мечтах любви напрасной, —  
Мне вас не жаль, о таинства ночей,  
Воспетые цевницей сладкогласной.*

*Мне вас не жаль, неверные друзья,  
Венки пиров и чаши круговые, —  
Мне вас не жаль, изменницы младые, —  
Задумчивый, забав чуждаюсь я.*

*Но где же вы, минуты умиленья,  
Младых надежд, сердечной тишины?  
Где прежний жар и слезы вдохновенья?..  
Придите вновь, года моей весны!*

В первых двух строках этого пушкинского стихотворения мы видим анафору, создающую устойчивое впечатление, что поэту не жаль прошлого. Анафора обычно наряду с ощущением уверенности символизирует некоторую исходную точку, от которой отталкивается мысль. Правда,

само стихотворение в целом построено сложней и не охватывается анафорой. Оно завершается другой фигурой — кольцом, что символизирует мысленный возврат к прошлому и пересмотр своих взглядов на него. Здесь реализуется прием обманутого ожидания, о котором будет сказано ниже в связи с проблемами композиции. Сейчас же сосредоточимся на анафоре «мне вас не жаль», пронизывающей первые две строфы.

Эпифора — повтор слов в конце смежных отрезков текста (предложений, стихотворных строк, строф). Эпифора мало свойственна поэтике русской литературы. Это признак литературы восточной. И все же она встречается. В поэзии эпифора чаще всего встречается у Лермонтова.

*Ты идешь на поле битвы,  
Но услышь мои молитвы,  
Вспомни обо мне.  
Если друг тебя обманет,  
Если сердце жить устанет, —  
В дальней стороне  
Вспомни обо мне.*

*Если кто тебе укажет  
На могилу и расскажет  
При ночном огне  
О девице оболъщенной,  
Позабывтой и презренной,  
О, тогда, мой друг бесценный,  
Ты в чужой стране  
Вспомни обо мне.*

*Время прежнее, быть может,  
Посетит тебя, встревожит  
В мрачном, тяжком сне;  
Ты услышишь плач разлуки,  
Песнь любви и вопли муки  
Иль подобные им звуки...  
О, хотя бы во сне  
Вспомни обо мне!*

Обычно эпифора ассоциируется с некой неизбежностью, с фатализмом.

Стык<sup>1</sup> — повтор на границах смежных отрезков речи.

Обычно стык передает связность, последовательность действия. Иногда — замедленность, особенно при развернутом стыке, называемом цепным повтором. Цепной повтор свойственен фольклору. Приведем пример стилизации под фольклор у Лермонтова:

*Повалился он на холодный снег,  
На холодный снег, будто сосенка,  
Будто сосенка во сыром бору...*

Кольцо — рамочный повтор: начало отрезка речи и конец совпадают.

*Звезда печальная, вечерняя звезда!*

(А.С. Пушкин)

Хиазм — крестообразное расположение двух повторяющихся элементов.

*Стихи отводят от портрета,  
Портрет отводит от стихов...*

(А.С. Пушкин)

Антиметабола (буквально это греческое слово можно перевести как «обратная переброска») — это такой хиазм, который связан с переменной синтаксических ролей при перекрестном повторе слов. Например, мы находим такую антиметаболу у И.С. Тургенева: «И я сжег все, чему поклонялся, поклонился всему, что сжигал.»

Фигуры упорядоченного повтора (анафора, эпифора и другие) играют и композиционную роль. Каждая такая фигура независимо от того, какой объем текста она занимает, уже организуют вокруг себя текст. Но бывают случаи, когда весь текст организован по принципу той или иной фигуры упорядоченного повтора. Например, широко

<sup>1</sup> В риторике эта фигура обозначалась греческим термином «анадиплозис».

распространена кольцевая композиция, представляющая собой распространение принципа кольца на весь текст. Анафоры и эпифоры часто организуют целый текст лирического стихотворения. Стык, функционирующий на уровне всего текста, больше характерен для народных песен.

#### § 4. Фигуры убавления

Формально фигуры убавления диаметрально противоположны фигурам прибавления: если в последних присутствует избыточный элемент, то в первых, напротив, отсутствует что-либо из обычно имеющегося в предложении. Функционально фигуры этих групп выполняют разные, хотя и не совсем противоположные задачи, вследствие чего иногда те и другие употребляются в одном абзаце и даже в одном предложении. Фигуры прибавления призваны продемонстрировать динамизм, стремительность, решимость действовать.

Самая распространенная фигура этой группы — эллипсис, т.е. пропуск члена предложения (обычного главного, чаще всего — сказуемого), причем такой пропуск, для восполнения которого не нужно знать контекста. Вот два предложения с эллипсисом из баллады Н. Тихонова, написанной с некоторой преувеличенной лапидарностью и энергичностью:

*Команда — во фронт,  
Офицеры — вперед!*

Эллипсис излюбленная фигур команд, лозунгов и девизов.

Близкая к эллипсису фигура называется элизией. Разница состоит в том, что в эллипсисе недостающий член предложения легко подразумевается даже без знания окружающего контекста, а в элизии восстанавливается исходя из контекста.

*Идет направо — песнь заводит,  
Налево — сказку говорит.*

Второй раз глагол «идет» не употреблен, но без первой строчки было бы непонятным, о чем идет речь. Ср.: «Налево — сказку говорит» и «Офицеры — вперед». Элизия — частая фигура пословиц, сентенций.

Бессоюзие — фигура, противоположная многосюзию. Обычно с помощью бессоюзия передается быстрота действия, а также теснота его или незначительность, утомительность перечисляемых предметов.

В пушкинской строке «Бранятся бабы, кучера» рисуется картина общей толкотни при сборах семьи Лариных в Москву. Когда же возок въезжает в Москву, столица поражает Татьяну своей тесной пестротой:

*Мелькают лавки, фонари,  
Дворцы, сады, монастыри,  
Бухарцы, сани, огороды,  
Купцы, лачужки, мужики,  
Бульвары, башни, казаки,  
Аптеки, магазины моды...*

Это тоже бессоюзие. Союз «и» появляется в этом отрывке всего один раз. Он словно останавливает весь этот перечень абсолютно разнородных предметов:

*...Балконы, львы на воротах  
И стаи галок на крестах.*

Апозиопезис — внезапный обрыв высказывания, которое так и остается недоговоренным.

*Но ей нельзя. Нельзя? Но что же?  
Да Ольга слово уж дала  
Онегину. О боже, боже!  
Что слышит он? Она могла...  
Возможно ль? Чуть лишь из пеленок,  
Кокетка, ветреный ребенок!*

«Она могла...» так и не окончено. Мысль о том, что она могла изменить Ленскому, что могла предпочесть ему другого настолько нестерпима для Ленского, что Пушкин не оканчивает фразы.

Фигуры убавления сокращают длину предложений, но все же краткость сама по себе — явление другого порядка. Краткость в литературе связана с определенными эстетическими установками, а не с употреблением фигур. Краток стиль пушкинской прозы:

*Я выглянул из кибитки: все было мрак и вихорь. Ветер был с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным; снег засыпал меня и Савельича; лошади шли шагом — и скоро стали.*

Здесь нет эллипсиса, в предложениях есть и подлежащие и сказуемые. Но сама повествовательная манера может быть охарактеризована как скупая, лаконичная.

### § 5. Фигуры перестановки и разрыва

Внешний признак этих фигур — нарушения обычного порядка и возникновение разрывов между членами предложения, которые обычно стоят рядом. Функция этих фигур — демонстрация внутреннего смятения или сложности, противоречивости охвативших говорящего чувств. Например, в «Парусе» Лермонтова преданы сложные, противоречивые чувства, этому идеально соответствует синтаксический строй стихотворения:

*Белеет парус одинокий  
В тумане моря голубом.*

В одном этом предложении имеется три инверсии, т.е. три нарушения обычного порядка слов: сказуемое стоит перед подлежащим, два определяемых слова перед определениями.

Другая фигура этой группы — это парцелляция. В ней нет перестановок, но есть разрыв: предложение словно разрывается на части паузой, обозначаемой на письме точкой:

*И снова идешь среди воя собак  
Своей. Привычной. Поступью. Тигра  
(И. Сельвинский)*

Вставка, или парентеза, — это разрыв предложения, как в парцелляции, но при этом в середину предложения вклиняется не просто пауза, а другое предложение.

*Мы усядемся тесно и близко  
И, чаек попивая из чашек,  
Дай-ка вспомним всю молодость нашу,  
Всю, от ветки персидской сирени*

*(Положи-ка мне ложку варенья),  
Вспомню я, — мы теперь уже седьы, —  
Как ты раз улыбнулась соседу...*

(Дм. Кедрин)

Надо сказать, что современная проза, начиная с середины двадцатого века, тяготеет ко вставкам и парцелляциям. Много вставок мы находим, например, в прозе Владимира Набокова.

## § 6. Понятие амплификации.

### Амплификация и избыточность

Амплификацией называют выражения, расширяющие текст, а само латинское слово и значит «расширение». Амплификация похожа на фигуру прибавления, и в то же время это не совсем фигура, потому что при амплификации происходит некоторое приращение смысла, а при фигуре повтора — нет. Например, строки из эстрадной песни

*Это было летом, летом  
На асфальте разогретом*

представляют собой лексический повтор, а не амплификацию. Никаких новых образов или понятий в сравнении с предложением «Это было летом на разогретом асфальте» не появляется. А вот строки из «Страны Муравии» Твардовского:

*Весь год — и летом, и зимой —  
Ныряют утки в озере,*

*И никакой, ни боже мой,  
Коммуни, колхозии.*

содержат уже амплификацию: хотя слова «и летом, и зимой» избыточны после слов «весь год», здесь происходит приращения смысла: появляются образ лета и образ зимы.

Итак, амплификация связана с избыточностью, с тем свойством текста, который в курсах стилистики рассматривается как разновидность ошибки. В риторике же амплификация традиционно рассматривалась как фигура мысли. Правы и риторика, и стилистика. Избыточность, если она не использована сознательно, свидетельствует о стилистической неловкости. Сознательная же избыточность позволяет писателю глубже выразить свои чувства, подчеркнуть то, что он собирается подчеркнуть.

Это хорошо видно на примере таких известных явлений, как плеоназм и тавтология.

Плеоназм — общее название для «лишних» слов: можно сказать просто «спуститься», а можно «спуститься вниз». Слово «вниз», в общем-то, лишнее. Однако в иных случаях его употребление оправданно. Тавтология — предельный случай плеоназма, при котором «лишние» слова еще и однокоренные. В быту этот случай именуют «масло масляное». Например, «молодая девушка» — это простой плеоназм, а «старая старушка» — уже тавтология. Но если мы хотим подчеркнуть возраст, дряхлость описываемой старушки, мы можем выразиться и «древняя старушка», и «старая старушка». В жестоком романсе «И я была девушкой юной» мысль о юности подчеркивается, поэтому плеоназм здесь не следует рассматривать как ошибку, проявление необразованности автора. В фольклоре действительно плеоназмы и тавтологии встречаются чаще, чем в литературе, но это связано лишь с поэтикой фольклора. Ср.:

*Позабыт, позаброшен  
С молодых, ранних лет.*

В каждой строке — плеоназм.

Иллеизм — дублирование имени местоимением (название происходит от латинского слова, обозначающее местоимение третьего лица).

*Товарищ, верь, взойдет она,  
Звезда пленительного счастья.  
И на обломках самовластья  
Напишут наши имена.*

Местоимение «она» дублирует имя «звезда». Обычно подобное явление рассматривается как стилистическая ошибка. Оно и является ошибкой, когда не используется сознательно, а объясняется лишь неумением складно построить свою речь: «Пушкин... он написал послание к нему, к Чаадаеву». Отметим еще одно свойство иллеизма из стихотворения Пушкина: местоимение предшествует имени. Этим к имени привлекается дополнительное внимание, утверждается особая значимость того, о чем идет речь.

Эпимона (от гр. «упорство, настойчивость») — навязчивое повторение одного слова, часто в разных падежах. Эпимона тоже считается ошибкой. На такую ошибку неизменно реагируют редакторы текстов, требуя от автора заменить одинаковые слова синонимами. Но эпимона может быть сознательным литературным приемом. Так, в стихотворении Эдуарда Багрицкого, посвященном дуэли Пушкина, мы видим несколько раз повторенное имя «Пушкин», что, конечно, не объясняется неумением поэта заменить его на «Александр Сергеевич», «автор “Онегина”», «поэт» и т.п.

*Я мстил за Пушкина под Перекопом,  
Я Пушкина через Урал пронес.  
Я с Пушкиным шатался по окопам,  
Покрытый вшами, голоден и бос.  
И сердце колотилось безотчетно,  
И вольный пламень в сердце закипал,  
М в свисте пуль, под песней пулеметной  
Я вдохновенно Пушкина читал.*

Замена слова синонимами превратило бы этот текст в пародию.

Итак, избыточность в художественной литературе, будь то плеоназм, тавтология, иллеизм или эпимона, не является ошибкой. Все это проявления амплификации — важного изобразительно-выразительного средства.

## § 7. Амплификация контраста

Принцип контраста — очень важен и для искусства, и для науки. Он активизирует познавательную деятельность человека и помогает воспринимать новое.

В литературе как словесном искусстве контраст связан с амплификацией. Его можно даже рассматривать как вид амплификации. Собственно говоря, мы уже приводили в качестве примера амплификации слова «и летом, и зимой». Парные амплификации, синонимы, излюбленный прием древней литературы и фольклора, тоже контрастны, содержат в себе не только сопоставление, но и противопоставление: «честь и слава», «вера и правда», «Престол и Отечество».

Одним из видов амплификации контраста является антитеза. Антитеза — это объединение в одном высказывании контрастирующих представлений.

*Ты и убогая,  
Ты и обильная,  
Ты и могучая,  
Ты и бессильная,  
Матушка-Русь...*

От антитезы следует отличать оксюморон. Оксюморон — это парадоксальное сочетание слов, в котором за внешней противоречивостью обычно стоит метафора. Например, словосочетания «живой труп» (название пьесы Льва Толстого) или «вечное мгновение» (А. Блок) представляют собой оксюморон. Антитеза соединяет отдельные качества, но все-таки подчеркивает имеющееся между ними противопоставление; оксюморон соединяет эти качества,

в результате чего они сливаются воедино, образуют нерасторжимое единство. Оксюморон так же, как и антитеза, используется в художественной литературе.

Среди видов антитезы особенно выделяются такие, когда противопоставление происходит на фоне лексического сближения сопоставляемых слов. Например, могут противопоставляться синонимы<sup>1</sup>. Примером этой фигуры может служить эпиграмма на Н.Ф. Булгарина, сочиненная П.А. Вяземским:

*Недоумением напрасно ты смущен:  
Гостиная — одно, другое есть салон.  
Гостиную найдешь в порядочном трактире,  
Гостиную найдешь и на своей квартире,  
Салоны ж созданы для избранных людей.  
Гостинные видал и ты, Видок Фиглярин,  
В гостиной, может быть, и ты какой-то барин,  
Но уж в салоне ты решительно лакей!*

Очевидно, что данный фрагмент строится на противопоставлении двух близких по значению слов: «гостиная» и «салон».

Полиптон — антитеза в пределах разных форм одного слова. Буквально «полиптон» означает «многопадежье». В самом деле, наиболее частый случай — это противопоставление двух падежных форм, как в «Анчаре» Пушкина:

*Но человека человек  
Послал к анчару властным взглядом.*

С контрастом связана и градация, то есть расположение членов высказывания в порядке возрастания или убывания какого-либо признака, как в следующем стихе Есенина:

*Не жалею, не зову, не плачу...*

Контраст выполняет в тексте художественного произведения и композиционную функцию. Это относится и к антитезе, и к градации. Но вопросам композиции посвящена следующая глава.

<sup>1</sup> В риторике такой случай называется парадиастолой.

### Вопросы для самоконтроля

1. Что такое фигуры в литературоведении и риторике?
2. На каких основаниях классифицируются словесные фигуры?
3. Какие фигуры прибавления вы знаете?
4. В чем состоит сущность фигур убавления? Какие разновидности фигур убавления существуют?
5. Какие фигуры перестановки и разрыва вы можете назвать?
6. Что такое амплификация?
7. Какие виды амплификации контраста вы можете назвать?

### Литература к пятой главе

1. Введение в литературоведение / под ред. Г.Н. Поспелова. М., 1988. Глава XVII.
2. *Гаспаров М. Л.* Фигуры стилистические // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1140.
3. *Москвин В. П.* Выразительные средства русской речи: Тропы и фигуры. Ростов н/Д, 2008 (или другие издания).

# Глава 6.

## Композиция литературного произведения

---

---

### § 1. Роль композиции в раскрытии авторского замысла

Композицией текста называется порядок следования частей текста. Иными словами, композиция — это архитектура текста.

Композиция любого текста напрямую связана с его содержанием. Ее главная, если не единственная цель — раскрытие содержания. Обдумывать композицию — значит искать способ наиболее просто и надежно довести содержание текста до сознания читателя. В этом смысле задача, стоящая перед композицией учебника или инструкции, ничем не отличаются от задачи, стоящей перед композицией литературного произведения. Однако решение этой задачи применительно к литературному тексту требует гораздо больших усилий и заведомо более оригинальных решений. Определенных усилий понимание композиции художественного текста требует и от читателя.

Мы знаем, что содержание литературного произведения может допускать различные интерпретации и что специальная наука об интерпретации называется герменевтикой. Познакомимся теперь с основным понятием герменевтики — герменевтическим кругом. Это необходимо для понимания роли композиции.

Суть герменевтического круга раскрывается в парадоксальном на первый взгляд утверждении, что смысл целого можно понять, лишь исходя из смысла частей, а смысл частей — исходя из смысла целого. Однако на самом деле здесь никакого парадокса нет. Узнав, что произведение называется «Преступление и наказание», мы еще ничего

не знаем обо всем произведении в целом. Когда же мы прочитали книгу, смысл заглавия романа (то есть части произведения) раскрывается вполне. Но, читая книгу, мы скорее понимаем этот смысл благодаря тому, что в памяти у нас остается его название. Так, возвращаясь от заглавия к тексту и от текста к заглавию, мы приходим к интерпретации содержания. В данном случае мы мысленно поделили роман на две части: заглавие и сам текст. Но герменевтический круг точно так же работает и в других случаях, когда сопоставляются целые фрагменты литературного произведения. Итак, герменевтический круг позволяет нам мысленно перемещаться по художественному тексту, возвращаясь к прочитанному. Это возвращение может длиться одну секунду или даже происходить подсознательно. Но может идти речь и о настоящем возвращении, о перечитывании какого-то фрагмента текста. Во всех случаях герменевтический круг помогает понять смысл прочтенного.

Существует специальный способ активизации герменевтического круга в сознании читателей. Способ этот называется принципом выдвижения. Можно сказать также, что принцип выдвижения — это способ управления читательским вниманием в ходе развертывания текста.

Принцип выдвижения основан на том, что наиболее существенная в смысловом отношении часть текста (не обязательно художественного) оказывается тем или иным способом выделена, как бы выдвинута на первый план. Например, конспектируя лекции, студент часто подчеркивает (графически выделяет) наиболее существенные для понимания всей лекции слова. Но ответственность за выдвижение лежит, конечно, не на слушателе или читателе, а на авторе текста. Так, сам лектор выделяет, акцентирует важные для него мысли.

В художественных текстах также действует принцип выдвижения. Собственно, открыт и сформулирован он был именно на материале художественной литературы. Выдвижение тем или иным способом запускает герменевтический круг, облегчает понимание смысла, содержания

литературного произведения. Вопрос именно в этих способах. Остановимся на них в следующих параграфах.

## § 2. Принцип выдвижения

Способов для организации выдвижения может быть два: использование изначально сильных позиций текста и искусственное создание таких позиций. Что имеется в виду?

Сильными изначально позициями текста являются заглавие, эпиграф, начало и конец. Эти позиции сильны в том отношении, что они изначально, априорно, «от природы» выделены. Мы уже рассматривали в предыдущем параграфе роль заглавия в герменевтическом круге. Заглавие всегда стимулирует мысль читателя: почему это произведение названо так, а не иначе, что это обозначает? Аналогичную роль выполняет и эпиграф.

Эпиграф (в буквальном переводе с греческого — «надпись») — небольшой отрывок (чаще всего цитата из других произведений), предшествующий тексту.

Так, роману «Бесы» Ф.М. Достоевский предпосылает евангельский эпиграф из притчи о бесновавшемся. Этот эпиграф помогает понять философский смысл всего произведения: проявляясь в жизни, бесовщина гибнет, как свиньи из притчи, бросившиеся с обрыва, жизнь же очищается от бесов.

Начало и конец текста также образуют изначально выделенную позицию, стимулирующую движение мысли по герменевтическому кругу.

Повествование в «Пиковой даме» Пушкина начинается как бытовой рассказ о недавних событиях: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова». Конец повести тоже бытовой, тон спокойный: «Томский произведен в ротмистры и женится на княжне Полине». Когда повесть прочтена, мы начинаем понимать смысл такого начала и такого окончания: жизнь текла по привычному руслу и продолжает течь, а одинокий безумец, одолеваемый навязчивой идеей внезапного обогащения за счет карт, заключен в сумасшедший дом.

Часто между концом произведения и его заглавием существует прямая связь — герменевтический круг. Так, повесть Помяловского называется «Мещанское счастье», а в конце повести автор как раз и рассуждает о мещанском счастье, и при этом выясняется, что заглавие было ироническим.

Другой способ организации выдвижения — создание сильных позиций путем привлечения читательского внимания к тем или иным фрагментам повествования. Способы создания таких позиций называют схемами выдвижения. Исчерпывающего списка схем выдвижения не существует, но считается, что для художественных текстов наиболее характерны четыре из них: конвергенция, сцепление, градация и обманутое ожидание.

Слово «конвергенция» может быть переведено с латинского как «схождение». Под конвергенцией понимают скопление в одном месте текста нескольких художественных или стилистических приемов (например, фигур и тропов) на менее экспрессивном фоне, что и привлекает к выделенному фрагменту текста внимание читателя.

Например, заключительный монолог Поприщина из «Записок сумасшедшего» Гоголя представляет собой конвергенцию. На фоне смешных и алогичных рассуждений сумасшедшего в конце повести возникает вдруг патетический отрывок, полный изобразительных средств:

*«Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду! Они не внемлют, не видят, не слушают меня. Что я сделал им? За что они мучат меня? Чего хотят они от меня, бедного? Что могу дать я им? Я ничего не имею. Я не в силах, я не могу вынести всех мук их, голова горит моя и все кружится передо мною. Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени мой колокольчик, взвейтеса, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали;*

*лес несетя с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют. Дом ли то мой синеет вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его! Прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! Матушка, пожалей о своем бедном дитятке!..»*

Этой конвергенцией автор выделяет главное в повести: оно состоит не в насмешке над сумасшедшим, а в сострадании к одинокому сознанию маленького человека, возмечтавшего о величии.

Существует и обратная конвергенция: выделенная часть текста намеренно лишается художественных средств. Например, на фоне рифмованных строк выделяется строка, лишенная рифмы. Так заканчивается стихотворение Некрасова «Памяти Добролюбова».

*Такого сына не рождала ты  
И в недра не брала свои обратно:  
Сокровища душевной красоты  
Совмещены в нем были благодатно...  
Природа-мать! когда бы таких людей  
Ты иногда не посылала миру,  
Заглохла б нива жизни...*

Сцеплением называют повтор элементов в сходных позициях. Проиллюстрируем это первыми двумя строфами из стихотворения Пушкина:

*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 мой бег уныло.*

В сходных позициях повторяются сходные элементы: в начале строф «я ехал к вам», затем следуют слова о внутреннем состоянии лирического героя, затем речь идет о положении месяца, а потом о беге лошадей. Этим сцеплением подчеркнута противопоставление радостных и горестных минут жизни и их согласие с приметам (считается, что месяц с левой стороны — плохая примета, а с правой — хорошая). Эта главная мысль стихотворения, которая и высказана в третьей строфе: «Так суеверные приметы согласны с чувствами души».

Градацией, как мы помним, называется расположение членов высказывания с последующим нарастанием или убыванием их смыслового или эмоционального веса. Мы уже говорили о градации как о виде амплификации и уже тогда отмечали ее композиционную функцию.

Обманутое ожидание — это внезапное нарушение читательского ожидания, сформированного предшествующим текстом. В приведенном выше отрывке из Гоголя мы не поместили его заключительной фразы. Патетический отрывок неожиданно заключается новым проявлением безумия, высота стиля внезапно разрушается глупым замечанием: «А знаете ли, что у алжирского бея под самым носом шишка?» Это случай обманутого ожидания.

### § 3. Заголовок

Когда-то Ив Сен-Лоран выпустил духи под названием «Шампань» и в результате попал в суд, поскольку производители шампанского («*vin de champagne*» или просто «*champagne*») сочли это посягательством на свои права, а точнее, на всемирно известную марку игристого вина, которое производится только во Франции. Естественно, решение суда было не в пользу Ива Сен-Лорана, а потому на следующий день после вынесения приговора французский модельер поместил в газетах рекламу этих духов — но без их названия. Эту рекламу сопровождал слоган: «Если женщина хочет хорошие духи, какая разница, как они называются?»

Ход Сен-Лорана, бесспорно, был вдвойне остроумным. Во-первых, он позволял продвинуть товар, несмотря на то что на его название был наложен запрет. Во-вторых, духи без названия, без имени, которое можно передавать из уст в уста, — это нечто действительно оригинальное. И такой ход способен сделать их уникальными вдвойне, ведь все духи имеют названия, которые призваны отличать их друг от друга; следовательно, все духи в этом отношении не отличаются друг от друга. Духи же без названия будут отличаться от всех своих конкурентов совершенно особым образом — не благодаря своему имени, а тем, что у них этого имени просто нет.

Конечно, это крайний пример, и Ив Сен-Лоран вряд ли решился бы намеренно выпустить безымянные духи, не будь пресловутого решения суда, наложившего запрет на ранее выбранное название марки. Но для нас этот пример важен в другом отношении. Как следует из него, имя чему-то часто дают для того, чтобы во избежание путаницы отличить один предмет от его эквивалентов или аналогов — от всего того, что в каких-то отношениях на него похоже.

Другими словами, имя, название выполняют функцию идентификации, то есть отличает один объект от других. Это справедливо не только для духов, но и для наименований марок любых других товаров, в том числе — и для книг, которые тоже продают и покупают. При этом название марки товара нетрудно сблизить с наименованием (заголовком) произведения, а имя фирмы-производителя — с именем автора. Как правило, конкретный писатель редко ограничивается одним произведением, точно так же как фирма редко выпускает лишь одну марку товара; в тех случаях, когда мы имеем дело с «литературным сериалом» (вроде приключений Шерлока Холмса или Эркюля Пуаро), можно говорить о попытке предложения на рынке нескольких модификаций одного и того же товара — по аналогии со стиральным порошком, который может быть предназначен для ручной или машинной стирки, обладать разными ароматами и т. д. Товар один, но разновидностей несколько.

Конечно, функцией идентификации роль заглавия не ограничивается. Кроме прочего, оно несет определенный смысл, создает определенный образ товара. Если угодно, название — это визитная карточка товара, то, благодаря чему мы не только его узнаем, но и формируем в своем сознании определенный его образ.

Это абсолютно справедливо и для литературного произведения. Одна из функций его заглавия заключается в том, чтобы настроить читателя на восприятие текста. Заглавие — это едва ли не основной ключ к тексту (по крайней мере, на том этапе, когда книга только попадает в руки читателю).

1. Заглавие может соотноситься с идеей произведения, с той проблемой, которая в нем ставится и решается. Это можно проследить по следующим примерам: «Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Война и мир» Л.Н. Толстого, «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя.

2. Заглавие очень часто соотносится с именем персонажа. Примеров подобных заглавий очень много: это и «Гамлет» У. Шекспира, и «Фауст» Гете, и «Робинзон Крузо», Д. Дефо, и «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, и «Анна Каренина» Л.Н. Толстого, и «Ионыч» А.П. Чехова, «Госпожа Бовари» Г. Флобера, «Великий Гэтсби» Ф.С. Фитцджеральда. Главный герой или один из главных героев, а также главные действующие лица могут характеризоваться в названии с точки зрения их поведения, идей или других проявлений («Волхв» Дж. Фаулза, он же «Маг», а также «Циники» А. Мариенгофа). Первым большим произведением Т. Манна был роман «Будденброки» — заглавие представлено фамилией семейства, история которого описывается в книге. В некоторых случаях в качестве названия фигурирует имя важного, но все же не самого главного — а возможно, и не самого интересного с точки зрения психологических особенностей и личностных качеств — персонажа («Лолита» В.В. Набокова).

3. Заглавие может также соотноситься с каким-то важным аспектом содержания произведения. Оно может указывать на место действия («Америка» Ф. Кафки,

«Аэропорт» А. Хейли, «Москва — Петушки» В. Ерофеева), причем оно не обязательно будет общим, и в этом случае ему присуща высокая степень конкретизации («Палата № 6» А.П. Чехова). Иногда это положение или состояние главного героя, описываемая в произведении ситуация, а также важный поворот сюжета («Опасные связи» Ш. де Лакло, «Страдания юного Вертера» Гете, «Процесс» Ф. Кафки, «На западном фронте без перемен» Э.-М. Ремарка, «Как закалялась сталь» Н. Островского). Кстати, границы между заглавием, отсылающим к главному герою или главным героям, и заглавием, представляющим определенный аспект сюжета, могут быть размыты, ср. заглавие романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», которое само по себе позволяет допустить, что в книге речь идет о мужчине и женщине, связанных любовными отношениями.

Заглавие может отсылать к некоторому объекту из мира, описываемого художественным произведением, причем этот объект непременно будет играть ведущую роль с точки зрения сюжета: «Роковые яйца» М. Булгакова, «Котлован» А. Платонова, «Лед» В. Сорокина. Возможно даже, что этот объект может претендовать на роль ведущего символа (ср. «Шагреневая кожа» О. де Бальзака).

4. Иногда заглавие репрезентирует саму сущность произведения как литературного текста, то есть его структурные особенности. Таково заглавие романа О. Хаксли «Контрапункт», и это заглавие представляет принцип, по которому строится повествование в романе. Здесь же можно упомянуть и средневековый «Роман о Розе», а также «Декамерон» Дж. Боккаччо. Роман «Игра в классики» Х. Кортасара необходимо читать, постоянно перепрыгивая с одной страницы на другую в соответствии со сложной схемой, предложенной автором, и этот процесс действительно напоминает прыжки из одной клетки в другую. Роман М. Пруста «В поисках утраченного времени» строится как постепенное, очень тщательное восстановление прошлых событий, а следовательно, в этом случае заглавие также отсылает к структуре повествования.

5. Наконец, название может содержать литературную реминисценцию — отсылку к другому литературному тексту, который обыгрывает в своем произведении автор. Заглавие романа М. Турнье «Лесной царь» отсылает к древненемецким легендам о Лесном Царе, который воровал маленьких мальчиков. Заглавие романа Т. Манна «Доктор Фаустус» отсылает и к средневековым легендам о Фаусте, который продал душу дьяволу, и к «Фаусту» Гете, и ко многим другим разработкам этого сюжета. Один из романов С. Соколова озаглавлен «Между собакой и волком», и это словосочетание отсылает к идее сумерек, о чем свидетельствует эпиграф — пушкинские строки:

*Люблю я дружеские враки  
И дружеский бокал вина  
Порою той, что названа  
Порой меж волка и собаки...*

#### § 4. Сюжет и фабула литературного произведения

Все приведенные выше рассуждения о композиции касались композиции на уровне слова. Мы говорили о тексте как о словесном произведении, не разделяя до какого-то времени литературный и нелитературный текст, и о разных способах словесной организации этого текста. Но литературное произведение — это не только текст, это еще и выдуманный автором мир со всеми происходящими в нем событиями, со всеми образами персонажей. Очевидно, композиция, если мы примем за точку отсчета не текст, а этот мир, не слова, а эти образы, будет касаться способа подачи этих событий в художественном произведении.

Поскольку в художественном мире произошли некие события, о которых нам рассказывает писатель, можно говорить о способах связи этих событий. Во-первых, какими бы вымышленными эти события ни были, они должны подчиняться определенной последовательности: что-то произошло раньше, что-то позже. Сначала Печорин попадает в Тамань, потом происходят события на водах,

потом история с Бэлой, потом с Вуличем, потом рассказчик встречается Максима Максимыча, затем самого Печорина, а потом узнает о смерти Печорина. Во-вторых, об этих вымышленных событиях автор может повествовать и не в той последовательности, в которой они произошли. Так, сначала мы узнаем о встрече рассказчика Максимом Максимычем, потом — об истории с Бэлой, потом о встрече рассказчика с Печориным, затем рассказчик узнает о смерти Печорина, далее от лица уже Печорина следует рассказ о Тамани, о событиях на водах и о фаталисте Вуличе. Двум хронологиям вымышленных событий (их изначальной последовательности и последовательности в рассказе) соответствуют два литературоведческих термина — сюжет и фабула.

Этимологически слово «фабула» обозначает «сказание» (латинский перевод греческого слова «миф», которое использовал Аристотель в своей «Поэтике»), термин «сюжет» произведен от французского «предмет». Сюжетом называют изображение событий в той последовательности, в какой они излагаются в литературном произведении (второй случай из перечисленных выше). А фабулой — хронологическое течение событий в выдуманном мире литературного произведения (первый случай). К сожалению, иногда в литературоведческих работах поступают наоборот: хронологическую основу событий называют сюжетом, а их изложение — фабулой. Это, конечно, не принципиально, но запутывает дело. Важно, что так или иначе авторы различают эти два случая.

Сюжет может совпадать с фабулой, как в «Ревизоре», или не совпадать, как в «Герое нашего времени». Отклонение сюжета от фабулы используется как дополнительный способ раскрытия авторского замысла, т.е. подчинено целям выдвижения, но уже на уровне внутреннего мира художественного произведения. Так, Лермонтов прибегает к отклонению с целью глубже раскрыть характер Печорина. Отклонение может преследовать и иные цели — придать, например, произведению занимательность. Детективы всегда заключают в себе отклонение сюжета от

фабулы, иначе оказалась бы подорванной сама основа детективного жанра. Ведь сначала происходит преступление, и если излагать все последовательно, читатель знал бы заранее, кто его совершил.

Сюжеты принято делить на хроникальные и концентрические. Первые опираются на последовательность событий как таковую: после А следует Б. Вторые — на причинно-следственные связи: из А следует Б. Деление это во многом условно. Но в принципе можно заключить, что сюжет «Войны и мира» в большем смысле хроникален, нежели концентричен. А сюжет «Преступления и наказания», напротив скорее концентричен. Из данных примеров, кстати, явствует, что тип сюжета мало что говорит о недостатках и достоинствах произведения.

Принято также выделять элементы сюжета: экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку.

Экспозицией называют более или менее статичное описание той сцены, на которой развернется основное действие. Ее также определяют как действия персонажей до начала завязки, что приводит к отождествлению экспозиции с так называемой предысторией. В риторике экспозицией называлась третья часть ораторской речи, изображающая фон, на котором протекали события, затронутые в речи. Это исторически первое употребление термина. В сюжете может и не быть экспозиции и, во всяком случае, сюжет может с нее не начинаться. Так, «Евгений Онегин» начинается прямо с размышлений главного персонажа. Позже дается в качестве предыстории история воспитания Онегина. Лишь после дается картина обычного времяпрепровождения Онегина, которая может быть истолкована как экспозиция.

Завязка — это начало основного действия. Если рассматривать сюжет сквозь призму социального конфликта, что характерно для отечественного литературоведения, то именно в завязке этот конфликт проявляется. «Завязка обнаруживает и обостряет уже имевшиеся ранее противоречия в жизни героев или же сама создает («завязывает») какие-либо конфликты. В последнем случае ее можно

назвать завязкой конфликта. Первая встреча героев шекспировской трагедии придает древней вражде Монтекки и Капулетти небывалую драматическую остроту: ранее существовавший конфликт обретает напряженность, он становится первостепенно важным для героя»<sup>1</sup>.

Развитие действия — последующее после завязки течение сюжета до тех пор, пока он не достигнет высшего напряжения. Для развития действия характерны перипетии. Этим словом, означавшим «внезапный поворот», Аристотель обозначал «перемену делаемого к противоположному», т.е. перемену в участи героев от счастья к несчастью или от несчастья к счастью.

Кульминация — высшая точка действия, в которой сюжетное напряжение достигает максимума. Впрочем, кульминаций может быть несколько. В «Пиковой даме» кульминационный момент — третье появление Германна у игорного стола. В «Медном всаднике» это момент преобразования всадника после того, как Евгений погрозил ему кулаком.

Развязка — это то, что следует за кульминацией. В «Евгении Онегине» вообще отсутствует развязка. Автор оставляет своего героя «в минуту злую для него». В «Медном всаднике» это гибель Евгения, в «Пиковой даме» сумасшествие Германна.

Эпилог — завершающая часть произведения. В риторике эпилогом называли заключительную часть речи, но обычно в том случае, когда она добавляла нечто к сказанному. По-гречески это слово и означает «заключение». Эпилог находится уже за пределами основного действия. Иногда в эпилоге дается последующая история жизни героев, что также называют событийным эпилогом. Иногда эпилог содержит прямое обращение к читателю. При этом происходит не только выход за рамки основного действия, но и выход за рамки условного литературного мира.

Пролог — часть, предшествующая сюжету и, как правило, лежащая за пределами фантастического мира. В нем

<sup>1</sup> Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Пospelова. М., 1983. С. 122.

автор напрямую обращается к читателю, говорит о задачах, которые ставил перед собой, взявшись за перо, словом — объясняется с читателем.

*Не мысля гордый свет забавить,  
Желанье дружбы возлюбя,  
Хотел бы я тебе представить  
Залог достойнее тебя...*

Так начинается стихотворный пролог к роману в стихах «Евгений Онегин». В нем поэт говорит о «собрании пестрых глав», в которых читатель найдет «ума холодные наблюдения» и «сердца горестные заметы».

Но бывают и другие случаи. Таков, например, «Пролог на небесах» в «Фаусте» Гете, предпосланный взаимоотношениям Фауста и Мефистофеля и обозначающий проблему.

### Вопросы для самоконтроля

1. Что такое композиция?
2. В чем заключается принцип выдвижения?
3. Что такое сильная позиция текста? Какие сильные позиции текста вы можете назвать?
4. Что такое фабула и сюжет? В чем состоит различие между ними? Каким образом используют эти термины литературоведы?
5. Какие элементы можно выделить в сюжете?

### Литература к шестой главе

1. Введение в литературоведение / под ред. Г.Н. Поспелова М., 1988. С. 198–202.
2. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 176–198.

# || Глава 7.

## Теория стиха

### § 1. Проза и стих как принципы организации художественного текста

Слову «проза» можно дать четкое определение, но смысл его интуитивно ясен. В отличие от персонажа Мольера, который был удивлен тем фактом, что он говорит прозой, большинство из нас все же достаточно хорошо представляет себе сущность этого явления.

Ситуация со стихом оказывается более сложной. Дело в том, что проза противопоставляется не только поэзии, но и стиху. Как справедливо отмечает Б.И. Осипов, «такое, например, сочинение, как *Люби меня, как я тебя, и будем верные друзья*, — это ещё не поэзия, но, конечно, и не проза: это стих, но стих, лишённый поэтического содержания. С другой стороны, «Русский язык» И. Тургенева — это проза и в то же время поэзия, только поэзия, лишённая стиховых признаков (что не мешает ей быть поэзией самого высокого качества). Таким образом, строго научным является лишь противопоставление проза—стих: любой текст является либо прозаическим, либо стихотворным, но при этом стихотворный текст необязательно поэтичен, а прозаический необязательно лишён поэтичности. Больше того: любая художественная проза в известном смысле поэтична, поэтому и термин «поэтическая речь» часто употребляют как синоним терминов «художественная речь», «речь писателя»»<sup>1</sup>.

В этом смысле весьма показательно рассуждение литературоведа А. Арьева о стиле С. Довлатова:

---

<sup>1</sup> Осипов Б.И. Русские стиховые системы. Омск, 2005.

*«Довлатовский жанр возник на фоне избыточно стиховой культуры ленинградской творческой молодежи начала шестидесятых и был в общих чертах на нее реакцией и ее же детищем. Сюжеты Довлатова представлялись рожденными для этой поэтической вакханалии, казались застольным ее вариантом, выдумкой в духе, скажем, Евгения Рейна, когда б не одержимость выработывавшего новый художественный дискурс автора. Как Владислав Ходасевич «гнал» свои стихи «сквозь прозу», так Сергей Довлатов каждую свою прозаическую строчку «гнал» «сквозь стихи», сдирая с нее все внешние приметы поэтичности. Но память о стихотворном ритме, лирическом гуле эта строчка сохраняет».*

Стихотворная речь отличается от прозаической наличием регулярного ритма. Ритмом называется проявление симметрии во времени. Избыточная симметрия в тексте сигнализирует о его искусственности, специальной отделке. Исторически она ассоциировалась с магической силой, с божественным происхождением такого текста.

В различных культурах к стихотворной речи прибегали в особых случаях: во время отправления религиозных и магических обрядов, во время государственных и придворных церемоний. В Японии, например, стихотворная речь употреблялась в дипломатии до восемнадцатого века. Стихотворная речь широко применялась также в дидактике, так как ритмические строки лучше запоминаются. В стихах писались научные трактаты и учебники.

У истоков собственно литературы, возникшей из обрядовой поэзии, также стоит стихотворная речь. Художественная проза — явление второго порядка. Как полагают исследователи, она организована сложнее стихотворной речи, поскольку является «минус-приемом», отсутствием приемов.

Сегодня стихотворная речь живет главным образом в художественной литературе, прежде всего в лирике. За пределами литературы стихотворная речь живет в рекламных и игровых текстах. Существует она и на периферии дидактики, в школьном фольклоре. Таков гимназический стишок, сочиненный еще в девятнадцатом веке:

*Биссектриса —  
 Это такая крыса,  
 Которая бежит по углам  
 И делит их пополам.*

## § 2. Системы стихосложения

Стих, в отличие от прозы, гораздо более упорядочен на звуковом уровне. В силу этого он имеет ритм. Метр — это понятие более частное. Метром называют упорядоченное чередование отмеченных и неотмеченных (например, ударных и безударных) слогов.

В основе регулярного ритма должно лежать чередование каких-то звуковых компонентов — носителей ритма. На основании того, что именно чередуется, выделяют различные системы стихосложения. Таких основных систем в европейской традиции четыре:

- ❖ **тоническая** (повторяется количество ударений в строке),
- ❖ **силлабическая** (повторяется количество слогов в строке),
- ❖ **метрическая** (чередование долгих и кратких гласных, в русском языке невозможно),
- ❖ **силлабо-тоническая** (чередование ударных и безударных слогов).

**Тоническое стихосложение.** Название «тоническая система» происходит от слова «тон», т. е. ударение. Повторяющейся единицей является звуковой отрезок с определенным числом ударных слогов. Количество безударных слогов значения не имеет. Повторяющаяся звуковая единица называется стих. Один стих от другого отделяется паузой, а на письме стих выделяется в самостоятельную строчку.

Таков был в русском фольклоре народный тонический стих. Им написаны былины.

*Как во стольном во городе во Кieve,  
 У великого у князя у Владимира...*

Как видно, в каждой строке былины три ударных слога, причем количество безударных слогов между ними

не играет существенной роли. Это нетрудно увидеть, просто убрав повторяющиеся предлоги:

*Как во стольном граде Киеве,  
У великого князя Владимира...*

Возрождение тонического стиха в русской поэзии мы находим в ритмической системе Владимира Маяковского:

*Я волком бы выгрыз  
бюрократизм.  
К мандатам  
почтения нету.  
К любым  
чертям с матерями  
катись  
любая бумажка.  
Но эту...*

Ср. также:

*Вы,  
обеспокоенные мыслью одной —  
«изящно пляшу ли»,—  
смотрите, как развлекаюсь  
я —  
площадной  
сутенер и карточный шулер.  
От вас,  
которые влюбленностью мокли,  
от которых  
в столетия слеза лилась,  
уйду я,  
солнце моноклем  
вставляю в широко растопыренный глаз.*

Недоброжелатели по поводу поэзии В. Маяковского когда-то говорили, что его знаменитая «лесенка», как и разбивка на строки, представляет собой обычный способ увеличения гонорара за стихи, которые раньше оплачивались построчно. Однако это не так. Разбивка строк

«лесенкой» подчеркивает динамику стиха, придает ему звучность и выразительность, ведь сам по себе тонический стих такими характеристиками не обладает. «Взрывной» характер поэзии Маяковского — это следствие мастерства поэта, который обогащал стих аллитерациями, интонацией, сложными образами.

Выделяют разновидности тонического стиха: дольник, тактовик и акцентный стих.

Дольник — это тонический размер, в котором интервал между ударными слогами не превосходит двух слогов. Вот пример их стихотворения Г. Шенгели:

*В мягко вздрагивающем лифте  
с зеркалами отшлифованными  
мы неслись, дрожа в предчувствии,  
на двенадцатый этаж.  
Нам в пролетах небо искрилось,  
точно чаша из финифти  
с инкрустированными лебедями,  
яркий ткущими мираж.*

При описании дольника, как и тонического стиха, используют понятие икта (то есть сильного места, ударного слога) и междуиктового интервала. В соответствии с этим следующий фрагмент, принадлежащий А. Блоку, является четырехиктовым дольником:

*Девушка пела в церковном хоре  
О всех усталых в чужом краю,  
О всех кораблях, ушедших в море,  
О всех, забывших радость свою*

Дольником написана «Поэма без героя» А. Ахматовой:

*Мой редактор был недоволен,  
Клялся мне, что занят и болен,  
Засекретил свой телефон...  
Как же можно! три темы сразу!  
Прочитав последнюю фразу,  
Не понять, кто в кого влюблен.*

Тактовик — это тонический размер, в котором интервал между ударными слогами может достигать трех слогов.

*Летают Валькирии, поют смычки  
Громоздкая опера к концу идет.  
С тяжелыми шубами гайдуки  
На мраморных лестницах ждут господ*

Акцентный стих — это тонический размер, в котором интервал между ударными слогами не ограничен количеством слогов. Ярким примером чистого акцентного стиха может служить следующее стихотворение Саши Черного:

*Бородатые чуйки с голодными глазами  
Хрипло предлагают «животрепещущих докторов».  
Гимназисты поводят бумажными усами,  
Горничные стреляют в суконных юнкеров.*

*Шаткие лари, сколоченные наскоро,  
Холерного вида пряники и халва,  
Грязь под ногами хлюпает так ласково,  
И на плечах болтается чужая голова.*

*Червонные рыбки из стеклянной обители  
Грустно-испуганно смотрят в толпу.  
«Вот замечательные американские жители —  
Глотают камни и гвозди, как крупу!..»*

Силлабическое стихосложение также основано на повторении стиха, то есть одной и той же строки. В данном случае в стих входит равное число слогов (ударных или безударных), откуда и название системы. «Силлаба» значит слог.

*Монаху подобает в келии седети,  
Во посте молитися, нищету терпети,  
Искушения врагов силно побеждати  
И похоти плотския труды умерщвляти...  
...Не толико миряне чреву работают,  
Елико то монаси поят, насыщают.  
Постное избравши житие водити,  
На то устремишася, дабы ясти, пити...*

Существует мнение, что силлабический стих максимально удобен для языков, в которых ударение является постоянным. Так, например, во французском языке ударение падает на первый слог от конца, в чешском — на третий. Это свойство присуще и другим языкам: итальянскому, испанскому, некоторым тюркским. Но подобное мнение не совсем обоснованно: «Утверждение, что силлабический стих свойственен только языкам, имеющим ударение во всех словах на одном определённом слоге, — ни на чём не основано, зиждется на непонимании сущности стиха и прямо опровергается примером итальянского языка, где слов с ударением на слогах 3 и 4 от конца и с ударением на последнем (усечённые слова) гораздо больше...»<sup>1</sup>.

В русской литературе (не в фольклоре, а в письменной литературе) силлабический стих был исторически был первой формой стихосложения. Он пришел на Русь из Польши в семнадцатом веке, но мало соответствовал строю русского языка с его подвижным ударением. Дело в том, что в польском языке ударение фиксированное: оно всегда приходится на предпоследний слог, и это служит дополнительной ритмической характеристикой, без которой восприятие тонического стиха оказывается трудным для слуха. Однако в книжной поэзии стих как таковой был новым явлением и введение тонического стиха Симеоном Полоцким было, несомненно, вехой в развитии русского стихосложения.

Силлабическим, или виршевым, стихом продолжали писать до первой половины восемнадцатого века. Им пользовался известный поэт начала восемнадцатого века Антиох Кантемир. Приведем фрагмент из его сатиры «На хулящих учение»:

*Силван другую вину наукам находит:  
Учение, говорит, нам голод наводит;  
Живали мы прежде сего, не зная латыне,*

<sup>1</sup> Брюсов В.Я. Очерк истории русского стиха и рифмы // Вопросы языкознания. 1970. № 2. С. 105.

*Гораздо обильнее, чем живем мы ныне,  
 Гораздо в невежестве больше хлеба жали,  
 Переняв чужой язык, свой хлеб потеряли.  
 Буде речь моя слаба, буде нет в ней чину,  
 Ни связи, должность о том тужить дворянину:  
 Довод, порядок в словах — подлых то есть дело,  
 Знатным полно подтверждать иль отрицать смело.*

Нетрудно заметить, что главное требование силлабического стиха — это равное количество слогов в каждой строке, и выполняться оно должно независимо от того, являются ли эти слоги ударными или безударными. Конечно, по сравнению с более гармоничной силлабо-тонической системой, лежащей в основе русской классической поэзии, силлабический стих явно проигрывает. Не случайно термин «*вирши*», который традиционно применялся к стихам, написанным в силлабической системе, со временем стал восприниматься как обозначение безударной, графоманской поэзии. Однако стоит помнить, что каждая эпоха рождает свои формы, а потому данная характеристика вряд ли может быть применена к традиционной русской силлабической поэзии. Поэзия в те времена была такой, именно так воспринимали ее люди. Потом восприятие стихов изменилось, на смену силлабической системе пришла система силлабо-тоническая, которую, кстати, в начале XX века некоторые поэты попытались в свою очередь преодолеть.

**Метрическое стихосложение.** Метрическая система в качестве повторяющейся единицы имеет уже не стих, а стопу. В основе же ее лежит категория краткости и долготы гласного звука. Эта система зародилась и использовалась в языках, где существует регулярное противопоставление долгих и кратких гласных — в греческом и латинском. Стопа представляет собой набор из долгих или кратких звуков, который затем воспроизводится. Например, в стопе может быть один долгий и два следующих за ним кратких звука. В таком случае этот набор «*долгий-краткий-краткий*» будет воспроизводиться, образуя ритм. А вот стих может вмещать в себя несколько стоп.

**Силлабо-тоническое стихосложение.** Силлабо-тоническая система стихосложения похожа на метрическую и представляет собой ее приспособление для нужд тех языков, где долгота и краткость может быть заменена ударностью и безударностью гласного. Единицей здесь снова является стопа, которая представляет собой фиксированный набор ударных и безударных звуков. Например, этим набором может быть «ударный-безударный-безударный». В стих входит несколько стоп.

*Зеркало в зеркало с трепетным лепетом...*

Русская система стихосложения главным образом силлабо-тоническая. Ее основы были заложены реформой русского стиха, произведенной в восемнадцатом столетии сначала В. К. Тредиаковским, а затем М. В. Ломоносовым. Реформа как раз и основывалась на том, чтобы применить теорию античного стиха к русскому языку путем замены долготы ударностью, а краткости — безударностью.

### § 3. Силлабо-тонический стих

При описании силлабо-тонического стихосложения используются следующие основные термины: сильное (ударное) и слабое место, стопа, метр и размер.

**Метр** — это регулярное чередование сильных и слабых мест; когда комбинация сильных и слабых мест повторяется, говорят о стопе. Возьмем в качестве примера следующие строки:

*Буря мглою небо кроет,  
Вихри снежные крутя...*

В этих строках имеется метр, то есть чередуются сильные и слабые места, причем это чередование является регулярным, оно строится по схеме «сильное место — слабое место — сильное место — слабое место...» Стопой в данном случае является последовательность «сильное место — слабое место». Метр стихотворения в первую очередь — это характеристика стопы, лежащей в его основе. С этой точки зрения стопа, построенная по схеме «силь-

ное место — слабое место», противостоит стопе, построенной по схеме «слабое место — сильное место», а стопы, состоящие из двух слогов, противостоят стопам, которые включают три или четыре слога.

**Размер** — это последовательность, состоящая из определенного количества стоп. С этой точки зрения размеры могут быть двух-, трех-, четырех-, пятистопными (или более).

Различают пять видов силлабо-тонических стоп (или разновидностей метра): ямб, хорей (двусложные размеры), дактиль, амфибрахий, анапест (трехсложные размеры).

**Ямб** опирается на двусложную стопу, в которой ударение падает на четные слоги:

*Пора! Пора! Рога трубят...*

*Так бей, не знай отдохновенья,*

*Пусть жила жизни глубока:*

*Алмаз горит издалека —*

*Дроби, мой гневный ямб, камня!*

(А. Блок)

Здесь нужно указать на еще одно важное различие. Например, следующие строки Пушкина написаны ямбом:

*Играй, Адель,*

*Не знай печали,*

*Хариты, Лель,*

*Тебя венчали*

*И колыбель*

*Твою качали.*

На слух такой ритм отличается от пушкинских же строк:

*Мой дядя самых честных правил,*

*Когда не в шутку занемог,*

*Он уважать себя заставил*

*И лучше выдумать не мог.*

Это тоже ямб. В обоих отрывках стопой является сочетание безударного слога с ударным. Но в первом случае этих стоп в стихе всего две. Это называется двустопным

ямбом. Во втором фрагменте повторяющихся стоп четыре. Это четырехстопный ямб. Аналогично и другие размеры. Могут быть двустопными, трехстопными, четырехстопными, пятистопными и т. д. Этим и вносится разнообразие в схему пяти классических размеров.

**Хорей** — двусложный размер, в котором ударение падает на нечетные слоги:

*Тятя, тятя, наши сети  
Притащили мертвеца!*

(А.С. Пушкин)

*Листья падают в саду...  
В этот старый сад, бывало,  
Ранним утром я уйду  
И блуждаю, где попало.*

(И. Бунин)

**Дактиль** — трехсложный размер, в котором ударение падает на первый слог.

*Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом,  
Я при свечах навела;  
В два ряда свет — и таинственным трепетом  
Чудно горят зеркала.*

(А. Фет)

*Тусклые ваши сиятельства! Во времена Северянина  
Следует знать, что за Пушкиным были и Блок,  
и Бальмонт!*  
(И. Северянин)

**Амфибрахий** — трехсложный размер, в котором ударение падает на средний слог:

*И слышался голос Тамары  
Он весь был желанье и страсть.....*

*Я долее слушать безумца не мог,  
Я поднял сверкающий меч,  
Певцу подарил я кровавый цветок  
В награду за дерзкую речь.*

(Н. Гумилев)

**Анапест** — трехсложный размер, в котором ударение падает на последний слог:

*На заре ты ее не буди,  
На заре она сладко так спит...*

*Ни страны, ни погоста  
Не хочу выбирать.  
На Васильевский остров  
Я приду умирать.*

(И. Бродский)

Наконец, выделяют и четырехсложные размеры. Любой четырехсложный размер называется пэоном, а различие между ними обозначается при помощи указания на ударный слог: в пэоне первом ударение падает на первый слог, в пэоне втором — на второй и т. д. Вот пример пэона третьего:

*Входит Пушкин в летном шлеме, в тонких пальцах —  
папироса.*

*В чистом поле мчится скорый с одиноким пассажиром.  
И нарезанные косо, как полтавская, колёса  
С выковыренным под Гдовом пальцем стрелочника жиром  
Оживляют скатерть снега, полустанки и развилки  
Обдавая содержимым опрокинутой бутылки...*

(И. Бродский)

Впрочем, выделение пэонов вряд ли в полной мере оправданно. Дело в том, что пэон в чистом виде — это стопа, состоящая из одного ударного и трех безударных слогов. Следовательно, стихотворение, написанное пэоном, должно состоять из трех-, четырех- и пятисложных слов — без соблюдения этого условия в стихе будут возникать добавочные ударения, которые просто разрушат схему размера. В самом деле, если мы построим акцентную схему первой строки приведенного стихотворения И. Бродского «Входит Пушкин в лётном шлеме, в тонких пальцах — папироса...», то мы увидим следующую картину:

V—V—V—V—V—V—V—V—

Если рассматривать эту строку как пример пэона, то окажется, что в четырех стопах этой строки стопа реализована в чистом виде лишь в последнем случае, тогда как в трех предыдущих всегда появляется сверхсхемное ударение. По большому счету, можно утверждать, что данное стихотворение написано хореем. Пэон всегда можно свести к хорее или ямбу в силу затруднительности его чистой реализации.

Далеко не всегда схему метра удается реализовать абсолютно точно. Именно поэтому в теории стиха особо описываются перебивы, характерные для двухсложных и трехсложных размеров. В хороших стихах ритмические перебивы, как правило, выполняют определенную художественную задачу, в плохих — являются «вынужденным ходом».

Для двухсложных размеров такие перебивы создают аномальные слоги из двух ударных подряд — спондей, или двух безударных — пиррихий. Стих «Мой дядя самых честных правил» имеет аномальное ударение на первый слог. Это спондей (ср. чистый ямб: «Пора! Пора! Рога трубят...») Стих «И лучше выдумать не мог» содержит пиррихий: в слове «выдумать» по законам ямба должно было быть второе ударение на «а».

Для трехсложных размеров также существуют аномальные стопы. Например, стопа, состоящая из трех безударных слогов подряд в трехсложном размере, называется трибрахией, т. е. «трижды кратким»: «Первоначальная ясность души...» Это дактиль, но в первой стопе отсутствуют ударные слоги. В антбакхиях первые два слога трехсложного размера аномальным образом имеют ударение: «Князь тихо на череп коня наступил...». Это амфибрахий, но в первой стопе есть лишнее ударение на первом слоге. Возможные и другие комбинации аномальных стоп в трехсложных размерах.

Определителями, или ритмическими элементами силлабо-тонического стиха называются различные способы

достижения ритмического разнообразия в пределах заданного стихотворного размера. Таких определителей выделяют четыре. Это 1) количество стоп, о котором мы уже говорили, 2) калузула, 3) цезура и 4) анакруза.

Мы уже знаем, что такое стопа (фиксированная комбинация ударных и безударных слогов, образующая регулярный ритм) и что такое стих (ритмическая единица между большими паузами, на бумаге — строка). Как было показано ранее, в стих может входить разное количество стоп одного и того же типа. Это вносит значительное ритмическое разнообразие.

**Клаузулой** называется окончание стиха, начиная с последнего ударного слога.

Клаузула называется мужской, если после ударного слога ничего не следует, как во второй и четвертой строке приведенного выше отрывка из «Евгения Онегина»: «не мог».

Клаузула называется женской, когда за последним ударным слогом стиха следует один безударный, как в первой и третьих строках приведенного отрывка: «заставил».

Клаузула называется дактилической, если за последним ударным слогом следуют два безударных:

*Меж высоких хлебов затерялося  
Невеселое наше село.*

В первой строке дактилическая клаузула, во второй — мужская.

Клаузула называется гипердактилической, если за последним ударным слогом следуют три безударных, что в русских стихах бывает довольно редко. В «Незнакомке» Блока гипердактилическая клаузула на этом слове выпадает из общего ритма, так как рифмуется этот стих с другим, имеющим дактилическую клаузулу:

*И каждый вечер за шлагбаумами,  
Заламывая котелки,  
Среди канав гуляют с дамами  
Испытанные остряки.*

Разнообразие размеров возникает за счет того, что любая клаузула может соответствовать любому размеру.

Например, в дактиле вовсе не обязательно должна присутствовать дактилическая клаузула:

*Славная осень. Здоровый, ядреный  
Воздух усталые силы бодрит.  
Лед неокрепший на речке студеной,  
Словно как тающий сахар лежит.*

В этом некрасовском стихотворении, написанном дактилем, нет дактилической клаузулы. В первой и третьей строке она женская, во второй и четвертой — мужская.

Напротив, дактилическая клаузула вполне может быть в ямбе:

*Вагоны шли привычной линией,  
Подрагивали и скрипели.  
Молчали желтые и синие,  
В зеленых плакали и пели.*

**Цезура.** Цезурой называется пауза, расчленяющая стих на два полустишья:

*Это было у моря, / где ажурная пена,  
Где встречается редко / городской экипаж.  
Королева играла / в башне замка Шопена,  
И внимая Шопену / полюбил ее паж.*

Каждая строка стихотворения Игоря Северянина, откуда процитирована эта строфа, разбита цезурой.

**Анакрузой** называются безударные строки в начале стиха. Благодаря анакрузе (добавлению лишних безударных слогов в начале) появляется возможность сильно варьировать размер стиха:

*Русалка плыла по реке голубой,  
Озаряема полной луной.*

Эти строки Лермонтова не напоминают ни один из принятых в его время размеров. Это случается благодаря анакрузе: в первом стихе добавлен один слог, во втором два. Без этого добавления мы легко бы узнали привычный дактиль. Ср.: «Рыба плыла по реке голубой Ночью под полной луной».

## § 4. Рифма

Рифмой называется композиционно-звуковой повтор преимущественно в конце стихов.

Исторически рифма появилась в европейской поэзии сравнительно поздно. Античное стихосложение не знало регулярной рифмы. Происхождение рифмы в славянских языках связывают с совпадением в звучании концов стихов из-за повтора сходных грамматических конструкций, как, например, «Слове о полку Игореве»:

*Игорь спит.*

*Игорь бдит.*

Глагольная рифма в русском стихосложении имеет наименьшую ценность именно потому, что она лежит на поверхности, очевидна, не оригинальна. Впрочем, глагольная рифма сыграла большую роль в формировании русской поэзии, потому что именно с нее и началось рифмирование слов.

Рифма в германских языках имеет другое происхождение. В ее основе лежит аллитерация, т. е. повтор согласных звуков. Существовал древнегерманский аллитерационный стих, в котором совпадал рисунок согласных. Такой способ скреплять слова аллитерацией сохранился во многих немецких пословицах. Романская рифма возникла, напротив, из созвучья гласных — ассонансов.

Итак, рифма — это звуковой повтор. Минимум, который способен создать рифму, — это совпадение ударных гласных звуков в рифмуемых словах: *поля — червя, твои — любви, твои — земли.*

Но такого совпадения далеко не всегда достаточно. Если приведенные выше примеры могут восприниматься как полноценные рифмы, то этого нельзя в полной мере сказать о паре *окно — кольцо*. С одной стороны, конечный ударный гласный в этих словах один и тот же. С другой стороны, пара *окно — кольцо* мало похожа на рифму. Поэтому необходимо сделать одно уточнение: в рифме имеет значение не только совпадение ударных гласных,

но и совпадение или хотя бы сходство их окружения. Совершенно очевидно, что в силу этого пара *земли — любви* гораздо больше «похожа» на рифму, чем пара *окно — кольцо*.

Все, что было выше сказано о рифме, связано с ее композиционными функциями, но рифма — это еще и звуковой повтор. В этом смысле рифмы делятся на разные виды: богатые и бедные, точные и неточные.

Бедной называется рифма, в которой созвучны только ударные гласные: *огня — придя*. Богатой называется рифма, в которой совпадают не только ударные гласные и согласные, но и гласные, предшествующие ударному слогу:

*Говорил, ломая руки,  
Краснобай и баламут  
О бессилии науки  
Перед тайною Бермуд.*

Рифма «баламут — Бермуд» — богатая. Это четверостишие из песни Владимира Высоцкого, для творчества которого характерны богатые рифмы. Часто при этом у него рифмуется слово с двумя или тремя словами. Такая рифма называется каламбурной «с Пеле закаленностью — целеустремленностью».

Различают также точную и неточную рифмы. В первой совпадают заударные согласные, во второй они не совпадают. Например, «ветер — вечер» — неточная рифма, а «гранит — хранит», соответственно, точная. Среди неточных рифм выделяется усеченная, когда у одного из слов заударные согласные просто отсутствуют: «плечо — о чем».

В звуковом и одновременно в композиционном отношении рифмы делят по тому же принципу, что и клаузулы: мужская, женская, дактилическая, гипердактилическая. В мужской рифме под ударением находятся последние слоги:

*Надоела борода.  
Я её туда-сюда —  
Всё никак не оторву  
Ни под вечер, ни к утру.*

В женской рифме ударение приходится на предпоследний слог, а остальные слоги имеют одинаковое (или приблизительно одинаковое) звучание:

*Засверкал огонь зарницы,  
На гнезде умолкли птицы.  
Тишина леса объемлет,  
Не качаясь, колос дремлет;  
День бледнеет понемногу,  
Вышла жаба на дорогу...*

(А. Фет)

В дактилической рифме ударением падает на третий от конца слог:

*Дело было вечером,  
делать было нечего...*

Кстати, дактилическая рифма придает стиху особую напевность. Однако в русской поэзии она используется не так часто.

Наконец, в гипердактилической рифме ударение падает на четвертый от конца слог:

*Холод, тело тайно сковывающий,  
Холод, душу очаровывающий...*

*От луны лучи протягиваются,  
К сердцу иглами притрагиваются.*

(В. Брюсов)

Гипердактилическая рифма — явление для русской поэзии достаточно редкое, гораздо более типична она для фольклора. Ее специфика заключается в том, что она придает стиху эффект «рваности», такой стих звучит бойко и задорно.

Рифма в обычном случае ставится в конце стиха. Однако иногда встречаются отклонения от этого общего случая. Рифма называется внутренней, когда созвучными оказываются слова внутри стиха, или когда слово внутри стиха созвучно со словом, оканчивающим стих.

*Блестели и пели капли,  
Златился покров ледяной...  
Сестрицы сидели и млели  
В окошке весной под луной.*

Это фрагмент из стихотворения Андрея Белого. Первая строка в нем представляет собой повтор трех рифм: «блестели — и пели — капли»; в третьей строке рифмуется два слова («сидели — млели»), в четвертой — еще два («весной — под луной»).

А вот особый случай внутренней рифмы в одном из стихотворений Владимира Высоцкого:

*Сорвано, уложено, колото  
Черное, надежное золото.*

Здесь рифмуются слова из разных стихов, зато каждое слово оказывается рифмованным. Такое явление называется панторим.

Заключая параграф о рифмах, следует еще упомянуть понятие банальной рифмы, то есть рифмы избитой, примелькавшейся: «любовь — кровь», «отчизне — жизни». Рифма играет важную роль с точки зрения смысловой организации стихотворения, а потому использование банальной рифмы делает банальным и содержание.

Использование банальных рифм — это неременный признак плохой (второсортной, «графоманской») поэзии. Впрочем, использование рифм небанальных совсем не означает, что мы имеем дело с по-настоящему глубоким произведением, да и банальные рифмы под пером мастера могут обрести новую жизнь. В свое время этот момент обыграл Пушкин в романе «Евгений Онегин»:

*И вот уже трещат морозы  
И серебруются средь полей...  
«Читатель ждет уж рифмы розы,  
На, вот, возьми ее скорей!»*

Пушкин оправдывает ожидания читателя, диктуемые поэтическими штампами, но делает это демонстративно,

вскрывая этот штамп и тем самым его разрушая. А это уже творческое использование очевидной возможности.

За банальной рифмой скрывается штамп, а потому банальные рифмы типичны для поэтических текстов массовой культуры, в первую очередь, для популярных песен. Чего, например, стоят строки из знаменитого хита конца 80-х годов прошлого века:

*Белые розы, белые розы,  
Беззащитны шипы!  
Что с ними сделали снег и морозы,  
Лед витрин голубых...*

Парадоксальным образом, в этом четверостишии банальная рифма («розы — морозы») соседствует с рифмой небанальной («шипы — голубых»).

## § 5. Строфика

Рифму нельзя рассматривать как обычный повтор. В стихотворении она выполняет ритмическую, композиционную функцию, то есть определенным образом организует отдельные строки (стихи). В частности, рисунок рифмовки образует строфу, то есть набор стихов, которые определенным образом упорядочены. Строфы могут повторяться, образуя ритмико-композиционный рисунок.

Самый простой вариант, — это двустишие, или дистих. В этом случае рифмуются строки, стоящие в непосредственной близости друг к другу:

*Дитя гармонии — александрийский стих,  
Ты мед и золото для бедных губ моих.*

*Я истоцил свой дар в желаньях бесполезных.  
Шум жизни для меня, как звон цепей железных...*

*Где счастье? Увы — где прошлогодний снег...  
Но я еще люблю стихов широкий бег,*

*Вдруг озаряемый, как солнцем с небосклона,  
Печальной музыкой четвертого пэона.*

(Г. Иванов)

Дистих (как особый жанр) существовал в античной поэзии. Но поскольку античная поэзия не знала рифм, определялся он иначе: это стихотворение из двух строк, первая из которых написана гекзаметром, а вторая — пентаметром:

*Плачем я ничего не поправлю, а хуже не будет,  
Если не стану бежать сладких утех и пиров.*

(Архилох)

Стихoved О. И. Федотов сконструировал модель античного дистиха для русского языка:

*Бьет в гекзаметре вверх водяная колонна фонтана,  
Чтобы в пентаметре вновь мерно-певуче упасть<sup>1</sup>.*

Некоторые литературоведы не считают двустишие строфической формой, а потому рассматривают подобные структуры как более простые образования.

Двустишие, по всей видимости, представляет собой минимальную стихотворную единицу для поэзии в собственном полном смысле этого слова, то есть для поэзии, которая использует все средства стихотворной речи: и ритм, и образность, и рифму, и прочие средства организации звуковой стороны сообщения. В этом состоит отличие двустишия от однострочного стихотворения, или моностиха. Один из первых русских моностихов был создан Валерием Брюсовым (в авторской пунктуации — без запятой и восклицательного знака):

*О закрой свои бледные ноги*

Более ранние примеры моностихов создавались русскими поэтами с особыми целями, например, в рамках эпитафии (надгробной надписи). Ср. у Н. М. Карамзина:

*Покойся, милый прах, до радостного утра!*

Впоследствии появились и другие моностихи. У Даниила Хармса, например, это стихотворение закономерно абсурдное:

<sup>1</sup> Федотов О.И. Основы русского стихосложения. М., 1997. С. 46.

*плачь мясорубка вскачь*

Активно форму моностиха использует современный поэт Владимир Вишневский:

*— Куда пропал? — Да не было в живых...*

*И долго буду тем любезен я, и этим...*

*Как скоротечны наши отпуска!..*

Приведем еще один пример из творчества В. Вишневского, в котором много самоиронии:

*Как важно оборвать стихотворе...*

В самом деле, большинство моностихов имеют ярко выраженный незавершенный характер. По крайней мере, это характерно для развития данной формы на современном этапе.

Вслед за В. Вишневским к моностиху обращаются и другие современные поэты:

*Куда ни плюнь — везде родные лица.*

(Р. Козлов)

*Сдается мне: напрасно ты мне сдался...*

(З. Павлова)

По большому счету, однострочное стихотворение можно сравнить с афоризмом. В самом деле, оно, как правило, выражает какую-то мысль, наблюдение, истину, эмоцию, которые представляют интерес сами по себе. Кроме того, и афоризмам, и однострочным стихотворениям в равной степени свойственны лаконизм и емкость формулировки, и именно поэтому их смысл не нуждается в развернутом толковании. Самое главное различие между афоризмами и однострочными стихотворениями заключается в том, что у последних обнаруживаются признаки стихотворной речи (прежде всего, ритмическая организация). Кроме того, ритмическая организация в этом случае не является случайной: она — результат установки автора на поэтичность. Прибегая к форме афоризма,

автор, напротив, стремится лишь к адекватному и емкому выражению яркой мысли, а «поэтические красоты» играют в этом случае второстепенную, вспомогательную роль.

Наконец, моностих, в отличие от афоризма, как и любое другое стихотворение, может иметь заглавие. Более того, без заглавия этот моностих вообще не будет понятным. Например, советский поэт Н. Глазков создал такой моностих:

*Бегут они без друга, без жены...*

Что имел в виду автор? Это остается непонятным, и сама по себе фраза может оказаться бессмысленной. Но если учесть название этого стихотворения — «О футболистах», то смысл его станет совершенно очевидным.

С этой точки зрения однострочные стихотворения следует считать своего рода отклонениями от «поэтического стандарта», и это отклонение вынужденное, потому что в этом случае просто нет возможности использовать такой инструмент композиционно-ритмической организации стихотворной речи, как рифма. Ведь если рифма будет использована, то мы уже можем разделить стихотворный текст на две строки и получить минимальную строфу, то есть двустишие.

Кстати, на формирование русского моностиха оказали влияние японские хайку, которые в действительности являются моностями. Хотя в русской традиции хайку делят на три строки, японские поэты записывают их одной строкой.

Гораздо чаще два двустишия сливаются в четверостишие (катрен), причем расположение рифмующихся строк может быть самым разным.

При перекрестной рифмовке строфа состоит из четырех строчек, в которых первая строка рифмуется с третьей, а вторая — с четвертой. Схематически ее обозначают АБАБ.

*Тридцати неполных лет —  
Любо ли не любо —*

*Прибыл Теркин на тот свет,  
А на этом убыл.*

*Так пойдет строка в строку,  
В разворот картина.  
Но читатель начеку:  
Что за чертовщина!*

Рифмовка называется **опоясанной (опоясной)**, когда в четверостишии рифмуются первая строка — с последней, а вторая — с третьей. Схема — АББА. Такова рифмовка в одном из «Четверостиший» Анны Ахматовой:

*Здесь девушки прекраснейшие спорят  
За честь достаться в жены палачам.  
Здесь праведных пытаются по ночам  
И голодом неукротимых морят.*

**Парной** называется рифмовка со схемой ААББ. Фактически это двустишия, объединенные в пару. Так построена поэма Лермонтова «Мцыри»:

*Немного лет тому назад  
Там, где сливаясь шумят,  
Обнявшись, будто две сестры,  
Струи Арагвы и Куры.*

**Катрен** может быть построен на одной рифме, когда рифмуются первая, вторая и четвертая строки, а третья остается без рифмы. Это рубаи, форма, которую ввел в обращение Омар Хайям.

Рубаи — это короткое, состоящее из одно четверостишия стихотворение, посвященное какой-то достаточно общей, философской теме.

*Чтоб мудро жизнь прожить, знать надобно немало,  
Два важных правила запомни для начала:  
Ты лучше голодай, чем что попало есть,  
И лучше будь один, чем вместе с кем попало.*

(пер. О. Румера)

В некоторых случаях одинаково рифмуется не две, а три строки. Эта форма называется **трехстишием**, или **терцетом**:

*На морских берегах я сижу,  
Не в пространное море гляжу,  
Но на небо глаза возвожу...*

(А. Сумароков)

На основании терцетов построена такая поэтическая форма, как **терцина**. Схема ее рифмовки — АБА БВБ ВГВ. Так написана «Божественная комедия» Данте:

*Земную жизнь дойдя до середины,  
Я очутился в сумрачном лесу,  
Утратив правый путь во тьме долины.*

*Каков он был, о, как произнесу,  
Тот дикий лес, дремучий и грозный,  
Чей давний ужас в памяти несусь!*

(пер. М. Лозинского)

Существуют и другие комбинации. Вот, например, строфа, построенная по схеме АБВАБВ (И. Бродский):

*Северо-западный ветер его поднимает над  
Сизой, лиловой, пунцовой, алой  
Долиной Коннектикута. Он уже  
Не видит лакомый променад  
Курицы по двору обветшалой  
Фермы, суслика на меже.*

Восьмистишие также дает очень богатые возможности для выбора способов рифмовки. Вот пример из стихотворения И. Бродского:

*Старение! Возраст успеха. Знания  
Правды. Изнанки е . Изгнания.  
Боли. Ни против не , ни за не  
Я ничего не имею. Коли ж  
Переборщит — возоплю: нелепица  
Сдерживать чувства. Покамест — терпится.*

*Ежели что-то во мне и теплится,  
Это не разум, а кровь всего лишь.*

Существуют и закреплённые традицией способы рифмовки в восьмистишиях. Такова октава, которая строится по схеме АБАБАБВВ:

*Ахмет-оглы берет свою клюку  
И покидает город многолюдный.  
Вот он идет по рыхлому песку,  
Его движенья медленны и трудны.  
— Ахмет, Ахмет, тебе ли, старику,  
Пускаться в путь неведомый и чудный?  
Твое добро враги возьмут сполна,  
Тебе изменит глупая жена.*

(Н. Гумилев)

Восьмистишие, построенное по схеме АБАБАБАБ, называется сицилианой.

*Май жестокий с белыми ночами!  
Вечный стук в ворота: выходи!  
Голубая дымка за плечами,  
Неизвестность, гибель впереди!  
Женщины с безумными очами,  
С вечно смятой розой на груди! —  
Пробудись! Пронзи меня мечами,  
От страстей моих освободи!*

(А. Блок)

Еще одна восьмистрочная строфа — это триолет, который строится по схеме АБАААБАБ. При этом в классическом триолете первая, четвертая и восьмая, а также вторая и восьмая строки повторяются. В следующем примере, стихотворении Ф. Сологуба, повтор не является абсолютно точным, он всего лишь до определенной степени точен:

*Неживая, нежилая, полевая, лесовая, нежить горькая  
и злая, (1)  
Ты зачем ко мне пришла и о чем твои слова? (2)*



*Недаром помнит вся Россия  
Про день Бородина!*

Есть множество разнообразных более сложных строфических форм. Известна онегинская строфа, ею написан «Евгений Онегин». Ее схематический рисунок выглядит так: АБАБВВГГДЕЕДЖЖ. Как видим, она включает и перекрестную, и опоясывающую, и парную рифмовку.

*Мой дядя самых правил,  
Когда не в шутку занемог,  
Он уважать себя заставил  
И лучше выдумать не мог.  
Его пример другим наука,  
Но, боже мой, какая скука  
Полуживого забавлять,  
Ему подушки поправлять.  
Какое низкое коварство  
С больным сидеть и день и ночь,  
Не отходить ни шагу прочь,  
Больному подавать лекарства,  
Вздыхать и думать про себя:  
Когда же черт возьмет тебя?*

Широко известна такая форма, как сонет. Фактически он представляет собой четырнадцатистишие, которое рифмуется по схеме АББА АББА ВГВ ГДД. Но есть и другие схемы рифмовки: АБАБ АБАБ ВГВ ГВГ, как в «итальянском сонете»; АББА АББА ВВГ ДДГ (или ВВГ ДГД), как в сонете «французском»; или АБАБ ВГВГ ДЕДЕ ЖЖ, как в «английском сонете», который приобрел популярность благодаря Уильяму Шекспиру:

*Прекрасный облик в зеркале ты видишь,  
И, если повторить не поспешишь  
Свои черты, природу ты обидишь,  
Благословенья женщину лишишь.*

*Какая смертная не будет рада  
Отдать тебе нетронутую новь?*

*Или бессмертия тебе не надо, —  
Так велика к себе твоя любовь?*

*Для материнских глаз ты — отраженье  
Давно промчавшихся апрельских дней.  
И ты найдешь под старость утешенье  
В таких же окнах юности твоей.*

*Но, ограничив жизнь своей судьбою,  
Ты сам умрешь, и образ твой — с тобою<sup>1</sup>.*

По большому счету, пушкинская строфа тоже является сонетом, тяготеющим к сонету английского типа. Она состоит из трех катренов с перекрестной, парной и опоясывающей рифмовкой соответственно и завершается двустихием.

Сонет воспринимается нами как жанр классический, традиционный, но его широко используют современные поэты. Вот один из многочисленных сонетов, созданных Генрихом Сапгиром:

### ТЕЛО

*«Здесь только оболочка. Слезы вытри», —  
сказал отец Димитрий.*

*Продуто солнцем — все в огромных дырах  
И время водопадом — сквозь меня  
Но стыну гипсом видимость храня  
В метро в такси на улицах в квартирах*

*Меня легко представить как коня:  
Храп трепет плоть. Но вообще я сыро:  
Вспотевший вкус черствеющего сыра  
В рогоже скользких мускулов возня*

*Чудовищный костюм — миллионы клеток  
Дворец из тканей радужных расцветок  
Пожалуй скиньте если надоест*

*Я многим тесно... А иным просторно...  
Но вчуже видеть просто смехотворно  
Как это решето спит! любит! ест!*

<sup>1</sup> Перевод С. Я. Маршака.

Правильно было бы также сказать, что сонет состоит из двух катренов и двух терцетов. Однако такая формулировка верна лишь для идеального случая, а в действительности она в определенном смысле грешит против истины. Последовательность катренов и терцетов в сонете может быть любой. На этом основании выделяют собственно сонет (два катрена и два терцета) и опрокинутый сонет (два терцета и два катрена).

Кроме того, сонет может быть хвостатым (два катрена и три терцета), безголовным (катрен и два терцета), половинным (катрен и терцет), двойным (четыре катрена и четыре терцета).

Еще более сложной формой является венок сонетов. Это цикл из пятнадцати сонетов, в которой каждый последующий сонет начинается с той же строки, которой завершается предыдущий. При этом последний, пятнадцатый сонет, объединяет все дублирующиеся строки, соединяя их в одно стихотворение. Этот заключительный сонет называется магистралом, или мадригалом. И получается, что его первая строка — это первая строка первого сонета и последняя строка четырнадцатого сонета, вторая строка — это последняя строка первого сонета и первая строка второго сонета и т. д.

Существуют и более сложные комбинации, которые объединяют в себе сразу несколько типов строф. В качестве примера можно привести стихотворение Федора Сологуба. Оно называется «Сонет триолетно-октавный» и соединяет в себе не только форму сонета, но и два типа строфы — триолет и октаву:

*Нисходит милая прохлада,  
В саду не шелохнется лист,  
Простор за Волгой нежно-мглист  
Нисходит милая прохлада*

*На задремавший сумрак сада,  
Где воздух сладостно-душист.*

*Нисходит милая прохлада,  
В саду не шелохнется лист.*

*В душе смиряется досада,  
И снова облик жизни чист,  
И вновь душа беспечно рада,  
Как будто соловьиный свист*

*Звучит в нерукотворном храме,  
Победное колебля знамя.*

Первые восемь стихов данного стихотворения составляют триолет, последние восемь стихов — октаву. При этом триолет накладывается на октаву, и две последние строки триолета совпадают с двумя первыми строками октавы. Примечательно, что Ф. Сологуб подчеркивает эту структуру повтором двух строк, с которых начинается и триолет, и октава («Нисходит милая прохлада, / В саду не шелохнется лист»).

В приведенных выше примерах («Божественная комедия» Данте, «Евгений Онегин» Пушкина, «Бородино» Лермонтова) мы имеем дело с постоянным повторением строфы: каждый новый фрагмент текста строится по той же композиционно-ритмической схеме. Однако имеются примеры, когда поэт, избирая строфу в определенное количество строк, постоянно варьирует ее структуру с точки зрения рифмовки. Таковы, например, «Пятистопные ямбы» Николая Гумилева. Приведем первые четыре строфы этого стихотворения:

*Я помню ночь, как черную наяду,  
В морях под знаком Южного Креста.  
Я плыл на юг; могучих волн громаду  
Взрывали мощно лопасти винта,  
И встречные суда, очей отраду,  
Брала почти мгновенно темнота.*

*О, как я их жалел, как было странно  
Мне думать, что они идут назад  
И не остались в бухте необманной,  
Что Дон-Жуан не встретил Донны Анны,  
Что гор алмазных не нашел Синдбад  
И Вечный Жид несчастней во сто крат.*

*Но проходили месяцы, обратно  
Я плыл и увозил клыки слонов,  
Картины абиссинских мастеров,  
Меха пантер — мне нравились их пятна -  
И то, что прежде было непонятно,  
Презренье к миру и усталость снов.*

*Я молод был, был жаден и уверен,  
Но дух земли молчал, высокомерен,  
И умерли слепящие мечты,  
Как умирают птицы и цветы.  
Теперь мой голос медлен и размерен,  
Я знаю, жизнь не удалась... и ты.*

Достаточно строгая строфическая структура (пусть даже с небольшими вариациями, как в «Пятистопных ямбах» Гумилева) типична для очень многих стихотворных произведений. Однако в некоторых случаях авторы не придерживаются строго строфы одного типа и свободно варьируют форму, переходя, например, от четверостишия к шестистишию и наоборот. Подобные стихи называются **строфоидами**. Стихи, в которых нет четкого деления на строфы, называют **астрофизмами**.

## § 6. Переходные явления между стихом и прозой

Естественно, то, что было сказано выше о стихотворной речи и ее особенностях, отражает идеальное положение. В действительности стихотворная речь знает множество отклонений от идеальной, выверенной ритмической структуры.

Существуют стихи, в которых имеется рифма, но регулярный ритм отсутствует. Текст приближается в ритмическом отношении к ритмизованной прозе. Такое явление получило название **раешный стих**.

*Жил-был поп,  
Толоконный лоб.  
Пошел поп по базару  
Посмотреть кой-какого товару.*

*Навстречу ему Балда.  
Идет, сам не зная куда.*

Если же в стихотворении вообще нет рифмы, но есть ритм, говорят о белом стихе. Бывает, однако, и так, что отсутствие рифмы в зарифмованном стихотворении используется как стилистический прием.

*Природа мать, когда бы таких людей  
Ты иногда не посылала миру,  
Заглохла б нива жизни...*

Свободный стих, или верлибр, не имеет ни рифмы, ни регулярного ритма. Его отнесение к стихотворной речи достаточно условно. Таково, например, стихотворение «Магнитная буря» современного поэта Александра Левина:

*Приемник, транслирующий разного вида шорохи.  
Компас, показывающий «облачно».  
Барометр, учитывающий пожелания клиента.  
Часы, переформатированные на двойную плоскость<sup>1</sup>.  
Спидометр, проградуированный, как силомер.  
Силомер, откалиброванный с точностью до цента.  
Прайс-лист, отсортированный по убыванию смысла.  
Расчет надежности расчета на чувство самосохранения.  
В вашем расчете ошибка! Какие у вас основания  
Умножать на высоту?!  
И правда, какие у нас основания?*

У верлибра имеется только два признака стихотворной речи. Во-первых, это разбивка на отдельные строки, которые, впрочем, никак не соотносятся друг с другом в отношении своей ритмической организации. В приведенном выше примере соответствия между строками можно обнаружить лишь в синтаксической организации первых семи строк. Во-вторых, еще один признак верлибра — это высокая степень образности, лиричность (в смысле

<sup>1</sup> Уж лет пятнадцать как... (примечание автора стихотворения).

ориентации на размышления и переживания), то есть типичные признаки поэтического текста.

В то же время нет оснований не считать верлибр поэзией. Данная разновидность стиха знает множество примеров глубоких и по-настоящему поэтических творений. Вот, например, стихотворение Геннадия Айги:

*Пускай я буду среди вас  
как пыльная монета оказавшаяся  
среди шуршащих ассигнаций  
в шелковом скользком кармане  
звенеть бы ей во весь голос  
да не с чем сталкиваться  
чтоб звенеть*

Разновидностью верлибра является версе. Отличие версе состоит в том, что в нем каждая строка является отдельной, самостоятельной фразой, тогда как для верлибра это не обязательно. Другими словами, версе предполагает отступление от еще одного признака стихотворной речи — обыгрывания неравенства между предложением и стихом. Другими словами, версе как поэтическая форма с точки зрения теории литературы интересна тем, что она демонстрирует, насколько важную роль играет членение верлибра на строки. Этот момент может быть очень существенным выразительным средством. Если мы возьмем приведенное выше стихотворение Г. Айги, то мы увидим, что вторая и третья строки («как пыльная монета оказавшаяся / среди шуршащих ассигнаций») разделены не так, как того требовала бы синтаксическая организация («как пыльная монета / оказавшаяся среди шуршащих ассигнаций»). И этот момент очень важен. Прежде всего, он позволяет подчеркнуть противопоставление между монетой (которая по определению имеет меньшую ценность, чем ассигнации) и ассигнациями, вывести это противопоставление на первый план. Кроме того, подобное деление на строки разрывает тесно связанные между собой слова: глагол «оказаться» не имеет смысла сам по себе, без поясняющего слова. А это тоже важное стилистическое средство, которое получило название анжамбеман.

Очень близко к верлибру стихотворение в прозе. Однако в этом случае грань между стихом и прозой становится еще более неопределенной. Ведь автор стихотворения в прозе отказывается еще от одного, при этом самого очевидного, признака стиха — графической сегментации.

Стихотворения в прозе писал И.С. Тургенев. «Русский язык» слишком хорошо известно, а потому мы приведем другое его стихотворение в прозе — «Песочные часы».

*День за днем уходит без следа, однообразно и быстро.  
Страшно скоро помчалась жизнь, скоро и без шума,  
как речное стремя перед водопадом.*

*Сыплется она ровно и гладко, как песок в тех часах,  
которые держит в костлявой руке фигура Смерти.  
Когда я лежу в постели и мрак облегает меня со всех  
сторон, мне постоянно чудится этот слабый и непре-  
рывный шелест утекающей жизни.*

*Мне не жаль ее, не жаль того, что я мог бы еще  
сделать... Мне жутко.*

*Мне сдается: стоит возле моей кровати та непод-  
вижная фигура... В одной руке песочные часы, другую  
она занесла над моим сердцем...*

*И вздрагивает и толкает в грудь мое сердце, как бы  
спеша достучать свои последние удары.*

Термин «стихотворение в прозе» был впервые употреблен французским поэтом Шарлем Бодлером. От стихотворения у этого жанра — его лирическая направленность, то есть ориентация на выражение переживаний, размышлений и впечатлений, повышенная эмоциональность, отсутствие ярко выраженного сюжета, небольшой объем (который нельзя сравнить даже с объемом малых прозаических жанров). Однако формальных признаков стиха (ритма, рифмы, членения на строфы) у стихотворения в прозе нет.

Особый случай составляет стихотворная речь, которая обладает ритмико-композиционной организацией, то есть размером и рифмами, но графически представлена как прозаический текст, не расчлененный на отдельные стихи. Такое явление принято называть **мнимой прозой**.

Ярким примером этому может служить стихотворение современного поэта Сергея Гандлевского:

*Картина мира, милая уму: писатель сочиняет про Муму; шоферы колесят по всей земле со Сталиным на лобовом стекле; любимец телевиденья чабан кастрирует козла во весь экран; агукая, играючи, шутя, мать пестует щекастое дитя. Сдается мне, согражданам не лень усердствовать. В трудах проходит день, а к полночи созреет в аккурат мажорный гимн, как некий виноград.*

*Бог в помощь всем. Но мой физкультпривет писателю. Писатель (он поэт), несносных наблюдений виртуоз, сквозь окна видит бледный лес берез, вникая в смысл житейских передраг, причуд, коллизий. Вроде бы пустяк по имени хандра, и во врачах нет надобности, но и в мелочах видна утечка жизни. Невзначай он адрес свой забудет или чай на рукопись прольет, то вообще купает галстук бархатный в борще. Смех да и только. Выпал первый снег. На улице какой-то человек, срывая голос, битых два часа отчитывал нашкодившего пса.*

*Писатель принимается писать. Давно ль он умудрился променять объем на вакуум, проточный звук на паузу? Жизнь валится из рук безделкою, безделицею в щель, внезапно перейдя в разряд вещей еще душемутительных, уже музейных, как-то: баночка драже с истекшим сроком годности, альбом колониальных марок в голубом налете пыли, шелковый шнурок...*

*В романе Достоевского «Игрок» описан странный случай. Гувернер влюбился не на шутку, но позор безденежья преследует его. Добро бы лишь его, но существо небесное, предмет любви — и та наделала долгов. О, нищета! Спасая положенье, наш герой сперва, как Германн, вчуже за игрой в рулетку наблюдал, но вот и он выигрывает сдуру миллион. Итак, женитьба? — Дудки! Грозный пыл объемлет бедолагу. Он забыл про барышню, ему предрешено в испарине толкаться в казино. Лишения, долги, потом тюрьма. «Ужели я тогда*

сошел с ума?» — себя и опечаленных друзей резонно вопрошает Алексей Иванович. А на кого пенять?

Давно ль мы умудрились променять простосердечье, женскую любовь на эти пять похабных рифм: свекровь, кровь, бровь, морковь и вновь! И вновь поэт включает за полночь настольный свет, по комнате описывает круг. Тошнехонько и нужен верный друг. Таким была бы проза. Дай-то Бог. На весь поселок брешет кабыздох. Поэт глядит в холодное окно. Гармония, как это ни смешно, вот цель его, точнее, идеал. Что выиграл он, что он проиграл? Но это разве в картах и лото есть выигрыш и проигрыш. Ни то изящные материи, ни се. Скорее розыгрыш. И это все? Еще не все. Ценить свою беду, найти вверху любимую звезду, испарину труда стереть со лба и сообщить кому-то: «Не судьба».

В прозаической речи также может присутствовать ритм, но он не имеет регулярной основы. Такова ритмизованная проза.

...Все это — Москва.

И Москвой назывался район, где Пречистенка, улица тихая, тая в сплошных переулках, стояла домами отдельными; там — в переулках — дома, отойдя с тротуара в глубь сада, скрывали свои и колонны, и окна листовую.

Свернем...

Вот — тот дом!

Пять жерельчатых, белых колонн, — без дантиков; к абакам принизился розовым выступом легкий фронтон, треугольником врезанный в голубопепельный и в теплооблачный день; он тишал, отступя от колонн розоватой стеною с гирляндами белых венков над промытыми стеклами окон и чуть выдаваясь выступом низа; сложеньем квадратов; в подъезде — два льва, к тротуару слагающих продолговатые морды; и легкая арка ворот: в теплооблачный воздух; литую решеткой, скрещеньем гермесовых жезликов. — отгородился от улицы: дворик асфальтовый, камень конюшни, кусты —

*те, которые после дождя сребродроги: дотронешься, — и оборвутся потоками капель в тот час, когда кто-то у окон присядет покуривать в бисерный воздух, когда на обтесанных плитах подъезда детва плюет семячком в вечер, а вечер, уже отстекливши окошком, является облачком цвета вишневого...*

Комментируя этот фрагмент из романа А. Белого «Москва», М. Л. Гаспаров пишет:

*«В этом тексте есть ритм, и очень четкий, но нет членения на стихи (и нет рифмы), и текст воспринимается как проза — «метрическая» (или «ритмическая»), но все-таки проза. Ритм здесь трехсложный: обязательные ударения падают на каждый третий слог (как в дактиле, анапесте или амфибрахи), пропускаются они редко (на весь приведенный отрывок — 5 раз; найдите эти места), сверхсхемные ударения — редкие и легкие (на двухсложном слове — только один раз; где?). Текст похож на одну бесконечно длинную амфибрахическую (или анапестическую) строку. Именно поэтому это не стихи: членения на сопоставимые и соизмеримые отрезки здесь нет, наоборот, все ритмические, синтаксические и стилистические средства стараются представить текст сплошным и непрерывным»<sup>1</sup>.*

В этом контексте данный анализ важен потому, что прозаический текст, созданный А. Белым, может последовательно описываться при помощи литературоведческих терминов, которые разработаны для описания ритмических и метрических аспектов стихотворной речи.

<sup>1</sup> Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях. М., 1993 (пример № 4).

## § 7. Звуковая организация художественной речи

Завершая главу о стихотворной речи, тесно связанной со звуковой организацией художественной речи, рассмотрим звуковые явления, свойственные и стихотворной, и прозаической речи. Разница состоит в том, что в стихотворной речи они бросаются в глаза, а в речи прозаической заметны меньше. Тем не менее речь пойдет о явлениях, одинаково свойственных и стихам, и прозе.

Выше мы уже говорили о звуковых повторах — аллитерациях (повторах согласных звуков) и ассонансах (повторах гласных звуков). Сейчас мы рассмотрим художественные функции таких повторов. Функции эти целесообразно разделить на выразительные и изобразительные.

Выразительные функции повтора состоят в том, что он делает речь более запоминающейся, что он привлекает внимание к самой форме речи. Это в наиболее чистом виде можно наблюдать в заглавиях художественных текстов, содержащих созвучия: «Медный всадник», «Евгений Онегин», «Мастер и Маргарита».

Другая функция повторов — звукопись. Так называется явление, когда звуки речи передают звуки описываемой этой речью действительности — шум ветра, плеск дождя, шелест платья и т.п. Например, в строке Константина Бальмонта *И шептались камыши* слышится сам звук ветра в камышах.

Обычно, когда говорят о звукописи, имеют в виду поэтическую речь, причем в пример приводят слишком броские и далеко не типичные для художественной речи случаи, например, цитируют то же Бальмонта, увлекавшегося звукописью:

*Я вольный ветер,  
Я вечно вею...*

Но гораздо типичней едва заметная звукопись, меняющаяся при описании картины. Например, из стихотворения Лермонтова «Тамара» в связи со звукописью обычно приводят такие строки:

*На мягкой пуховой постели,  
В парчу и жемчуг убрана,  
Ждала она гостя, шипели  
Пред нею два кубка вина.*

Шипение бокалов передается и самим словом «шипели» и словами «парчу», «жемчуг», «пуховой». Однако в этом же стихотворении есть и иная звукопись:

*Как будто в ту башню пустую  
Сто юношей пылких и жен  
Сошлись на свадьбу большую,  
На тризну больших похорон.*

Звукопись здесь передает ощущение гулкости пустой башни: «будто», «башню», «пустую», «пылких», «свадьбу», «большую». Но в то же время продолжается и звуковая тема самого пира с шипением вина: «юношей», «сошлись».

Еще тоньше обстоит дело со звукописью в прозе.

Например, в отрывке из известного романа Михаила Булгакова «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой...» переданы звуки шагов, шаркающих по мощенному камнем полу. В другом отрывке из того же романа читаем: «Утихли истерические женские крики, отсверлили свистки милиции...» мы слышим эти свистки и эти крики. Оба звукоряда не заполняют собой даже целого предложения, и все же они выполняют изобразительную функцию. Именно такова звукопись у мастеров прозы. Она никогда не длится беспричинно, навязчиво напоминая о себе читателю.

Звукопись — явление достаточно сложное. До сих пор мы приводили примеры на звукоподражание. Но это лишь один из видов звукописи, передающий качественную сторону звуков: шипенье, бряцание, звон и т.п.

Звукподражательные слова имеют специальное название: ономотопея. К ономотопеям относят такие слова, как «свист», «бряцать», «шипеть», «тик-так» и т.п. Помимо звукоподражания, в случай звукописи входит

также звуковая диаграмма, отражающая количественную сторону звуков. В звуковой диаграмме передается распределение звуков. Например, слово «зигзаг» тоже является изобразительным — выражает звучанием идею зигзага, но не основано на звукоподражании. Междометие «тик-так» передает не только качественные, но и количественные (двойной характер звука) характеристики звука. То же можно сказать о междометии «тук-тук».

Все описанные выше явления построены на так называемом иконизме языкового знака, когда материальное тело знака оказывается похожим на то, что этот знак обозначает. Иконизм очень древнее явление, связанное с глубинными свойствами нашей психики. В древнем состоянии все языки включали в себя гораздо больше иконизмов, чем современные. Впоследствии фонетические изменения и развитие переносных значений слова привело к утрате иконизмов. Скажем, звукоподражательное слово «бук» (мычание коровы можно передать как «бу-у-у») утратило свой иконизм, превратившись в «бык». А если называть быками опора моста, от иконизма уже ничего не остается.

Звукописью изобразительные функции звуковых повторов не исчерпываются. Существует явление, получившее название звукового символизма. Некоторое время назад само существование этого явления в науке оспаривалось. Речь идет о способности звуков непосредственно выражать то или иное настроение, и иногда даже ассоциироваться с теми или иными вещами, например цветами. Так, Ломоносов считал, что звук «а» сам по себе способен передать ощущение чего-то высокого, а «и», напротив, низкого. В известном сонете «Гласные» французский символист Артюр Рембо приписывает каждой гласной определенный цвет:

*А — черный, белый — Е, И — красный, У — зеленый,  
О — синий... Гласные, рождений ваших даты  
Еще открою я... А — черный и мохнатый  
Корсет жужжащих мух над грудю зловонной.*

*Е — белизна шатров и в хлопьях снежной ваты  
Вершина, дрожь цветка, сверкание короны;  
И — пурпур, кровь плевка, смех, гневом озаренный  
Иль опьяненный покаяньем в час расплаты.*

*У — цикл, морской прибой с его зеленым соком,  
Мир пастбищ, мир морщин, что на челе высоком  
Алхимией запечатлен в тиши ночей.*

*О — первозданный Горн, пронзительный и странный.  
Безмолвье, где миры, и ангелы, и страны,  
— Омега, синий луч и свет Ее Очей.*

В романе В.В. Набокова «Дар» описываются ассоциации, которые вызывают у его главного героя различные звуки. Эти ассоциации описываются в рамках воображаемой беседы с другим персонажем, поэтом Кончеевым, а потому естественно возникает косвенное упоминание о приведенном выше сонете А. Рембо:

*«...С чего у вас началось?»*

*«С прозрения азбуки. Простите, это звучит изломом, но дело в том, что у меня с детства в сильнейшей и подробнейшей степени *audition colorée*<sup>1</sup>».*

*«Так что вы могли бы тоже —».*

*«Да, но с оттенками, которые ему не снились, — и не сонет, а толстый том. К примеру: различные, многочисленные «а» на тех четырех языках, которыми владею, вижу едва ли не в стольких же тонах — от лаково-черных до занозисто серых — сколько представляю себе сортов поделочного дерева. Рекомендую вам мое розовое фланелевое «м». Не знаю, обращали ли вы когда-либо внимание на вату, которую изымали из майковских рам? Такова буква «ы», столь грязная, что словам стыдно начинаться с нее. Если бы у меня были под рукой краски, я бы вам так смешал *siègne brûlée* и *сепию*, что получился бы цвет гутаперчевого «ч»; и вы бы оценили мое сияющее «с», если я мог бы вам насыпать в горсть тех светлых сапфиров, которые я ребенком*

<sup>1</sup>Цветовой слух

*трогал, дрожа и не понимая, когда моя мать, в бальном платье, плача навзрыд, переливала свои совершенно небесные драгоценности из бездны в ладонь, из шкатулок на бархат, и вдруг все заперала, и никуда не ехала, несмотря на бешенные уговоры ее брата, который шагал по комнатам, давая щелчки мебели и пожимая эполетами...»*

В советской науке звуковой символизм долгое время отрицался, так как воспринимался как иррациональная и субъективная теория. Впоследствии в рамках фоносемантики (специальной науки, занимающейся анализом звукословесных связей) были проведены эксперименты, которые подтвердили ассоциативную связь между звуком и значением. Во многих случаях связь эта обусловлена чисто словесными ассоциациями. Так, большинство русских респондентов связывают звук «а» с красным цветом, и «и» с синим. Очевидно влияние соответствующих русских слов «красный» и «синий», в которых соответствующие гласные находятся под ударением. Отметим, что черный цвет звука «а» во французском (языке) вполне соотносим с французским словом «черный» (*noir*, произносится «нуар»).

Мотив, по которому звук ассоциируется с настроением — иной. По-видимому, одни звуки легче артикулируются в одном эмоциональном состоянии, другие — в другом. Понятно, что в любом состоянии обычный человек способен произносить любые звуки, но в поэтической речи, где сильна установка на гармонию, соотношение звучания и настроение актуализируется. Давно было отмечено, что в стихотворениях о любви часто присутствует звук «л», который артикулируется в размягченном состоянии духа, в то время как звук «р» легче произносится в состоянии агрессии.

Таким образом, звуковой символизм имеет под собой вполне рациональные обоснования. Приведем пример:

*И скучно и грустно, и некому руку подать  
В минуту душевной невзгоды...*

Звук «у», которым насыщены эти две строки (ассонанс на «у») передает настроение тоски и одиночества. Ср. соответствующее междометие — «У!».

Эвфония, или благозвучие, — это особое свойство звучащей речи, делающее ее благозвучной, легко произносимой и легко воспринимаемой.

Говоря об эвфонии, имеют в виду прежде всего отсутствие заведомо неблагозвучных сочетаний звуков. Так, в русском языке неприятно звучат как зияния (скопление гласных звуков), так и скопления согласных.

«А у Июля» — классический пример зияния, вызывающего слуховой дискомфорт.

Известный литературовед Б.В. Томашевский считал неблагозвучными из-за скопления согласных слова «отмщены», «мерзкий».

Но в поэтической речи задача избежать неприятных звуков — лишь программа минимум. Хорошие поэты и прозаики достигают особого благозвучия своей речи, умело сочетая звуки, играя повторяющимися звуками, но не слишком злоупотребляя повторами.

В качестве примера приведем строфу их стихотворения Николая Заболоцкого, одного из самых благозвучных поэтов в русской поэзии.

*Я трогал листья эвкалипта  
И твердые перья агавы,  
Мне пели вечернюю песню  
Аджарии сладкие травы.  
Магнолия в белом уборе  
Склоняла туманное тело,  
И синее-синее море  
У берега бешено пело.*

Здесь есть несколько звуковых тем. В первой строке обращает внимание повтор звуков «л» и «и»: *листья эвкалипта*, но здесь заявляет о себе и тема «тр», которая поддерживается затем: *трогал — твердый — травы*. В последнем стихе очень ярко звучат «б» и «п», до этого звук «б» заявлен только в слове «белый». Навязчивых

аллитераций в процитированной строке нет, но сказать о том, что звуки в ней расположены хаотично, никак невозможно.

«Формулы» эвфонии до сих не выведено, но интуитивно очевидно, что одни строки звучат лучше, другие — хуже.

В художественном тексте авторы редко применяют какие-либо приемы порознь, просто для того, чтобы их продемонстрировать, хотя и такое явление возможно (оно так и называется: демонстрация приема). Поэтому в художественной практике звукопись, звуковой символизм и эвфония так тесно сплетены, что бывает трудно отделить одно явление от другого. Так, в последней строке процитированного отрывка из Заболоцкого имеет место звукопись — изображение звуков разбивающихся о берег морских волн.

Наряду с эвфонией иногда говорят об эвритмии — ритмическом благозвучии речи. Б.В. Томашевский называет это явление количественной эвфонией в отличие от качественной (собственно эвфонии).

Эвритмия достигается равновесием между длинными и короткими синтагмами (частями предложения) и предложениями. Есть прозаики, которые специально уделяли особое внимание проблеме эвритмии, «добротности фразы». Так, детский писатель Аркадий Гайдар знал многие свои произведения наизусть, хотя они и были написаны в прозе. Это говорит об особой его работе над фразой. И в самом деле, проза Аркадия Гайдара на редкость проста и эвритмична, «прозрачна».

Вот, например, начало «Судьбы барабанщика»:

*Когда-то мой отец воевал с белыми, был ранен, бежал из плена, потом по должности командира саперной роты ушел в запас.*

*Мать моя утонула, купаясь на реке Волге, когда мне было восемь лет. От большого горя мы переехали в Москву. И здесь через два года отец женился на красивой девушке Валентине Долгунцовой.*

В этом отрывке нет каких-либо заметных ритмических приемов, но он отличается подлинной эвритмией, хорошо воспринимается на слух. Текст делится на уравновешивающие друг друга синтагмы:

*Когда-то мой отец воевал с белыми,  
Был ранен,  
Бежал из плена,  
Потом по должности командира саперной роты  
Ушел в запас...*

Отметим, что в этом коротком и непритязательном отрывке, открывающем повесть, написанную для детей, есть и эвфония, столь же ненавязчивая, как и эвритмия: ... воевал с белыми, был ранен, бежал из плена, *потом по должности командира саперной роты ушел в запас.*

Отметим, что эвфония и эвритмия являются наиболее тонкими сторонами художественной речи, требующими изощренности литературного слуха. Такой изощренностью обладали древние греки, которые были придирчивы к звуковой стороне речи не только драматических, но и исторических сочинений.

### Вопросы для самоконтроля

1. В чем заключается различие между стихом и прозой? Как понятие «стих» соотносится с понятием «поэзия»? Как эти понятия связаны с понятием «проза»?
2. Какие переходные явления между стихом и прозой вы можете назвать?
3. Охарактеризуйте четыре основные системы стихосложения.
4. Какие системы стихосложения использовались в русской поэзии?
5. Почему силлабо-тоническое стихосложение считается наиболее подходящим для русского языка?
6. Что такое дольник?
7. Что такое тактовик?
8. Что такое акцентный стих?

9. Что такое метр и ритм? В чем заключается различие между ними?
10. Дайте определение ямба, хорей, дактиля, амфибрахия, анапеста и пэона.
11. Что такое спондей и перрихий, трибрахия и ант-баххия?
12. Что такое клаузула? Какие виды клаузул существуют в русском силлабо-тоническом стихосложении?
13. Что такое анакруза?
14. Что такое цезура?
15. Что такое рифма? Какие виды рифм вы можете назвать?
16. Какую роль в организации стихотворной речи играет стихотворная строфа? Какие виды строф вы знаете?
17. Какие виды рифмовки в четверостишии вы можете назвать?
18. Какие явления звуковой организации художественной речи, общие для стиха и прозы, вы знаете?

### Литература к шестой главе

1. Введение в литературоведение / под ред. Г.Н. Поспелова. М., 1988. Глава XVIII.
2. *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993.
3. *Жирмунский В. М.* Рифма. Ее история и теория. Глава вторая // Жирмунский В. Теория стиха. М., 1975.
4. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 82–97.

**Часть III**

---

---

**Литература во времени**

# Глава 1.

## Понятие о литературном процессе

### § 1. Концепции периодизации литературного процесса

Литературным процессом называется процесс изменения литературы во времени.

Во времена становления литературоведения как науки историзм был господствующим научным мировоззрением. Это означало, что исследователи во всем отмечали прежде всего момент изменения и развития. Поэтому признавалось не только изменение литературы, но также подразумевалось развитие литературы, ее усложнение от эпохе к эпохе. Тем самым в той или иной форме признавался литературный прогресс.

Двадцатый и двадцать первый века не отменили актуальности исторического подхода к литературным явлениям. Однако, во-первых, значительно больше внимания стало уделяться неизменным, системообразующим факторам функционирования литературы. Во-вторых, появились значительные сомнения в линейности литературного развития. Процесс развития литературы стал рассматриваться как многомерный и противоречивый, вера в неизменность литературного прогресса оказалась поколебленной.

Рассмотрим в этой связи некоторые концепции литературного развития, сложившиеся в российском литературоведении. Все эти концепции так или иначе связаны с периодизацией литературного процесса, с выделением сменяющих друг друга эпох. Авторы концепций выделяли периоды развития литературного процесса и указывали на главный вектор изменений.

Ведущей концепцией советского литературоведения было представление о смене творческих методов. Метод

описывался как способ отражения художником внелитературной действительности. При таком подходе фактически игнорировался читатель. В объяснительную схему входила лишь объективная действительность и способ ее отражения в литературном произведении. История литературы описывалась как последовательное становление реалистического метода, предполагающего «изображение жизни в формах самой жизни». Основной акцент делался исследователями на преодолении романтизма, а также на образовании высшей формы реализма — социалистического реализма. Реалистический метод соотносился с материалистической философией, романтический — с субъективным идеализмом. Развитие литературы связывалось с тем, что писатели постепенно переходили на материалистические позиции, они научались изображать жизнь в формах самой жизни, давать конкретно-историческое описание действительности и угадывать тенденции развития жизни. Вопрос, на который так и не было дано вразумительного ответа, состоял, однако, в том, почему уже после освоения реалистического метода художники слова стали от него отходить, возвращаясь к менее совершенным методам отражения действительности. Это было все равно, что после изобретения вычислительных машин вернуться к деревянным счетам. Было принято объяснять это странное обстоятельство кризисом буржуазного общества. В действительности же несостоятельным был подход к литературе, в котором не было читателя с его вкусами и запросами.

Более последовательная концепция развития всемирной литературы была выстроена академиком Н.Ф. Конрадом, российским востоковедом, знатоком японской и китайской литературы. Конрад также верил в поступательное развитие литературы. Однако в основе этого развития лежала не смена литературных методов, а идея открытия человека как высшей ценности, т. е. гуманистическая идея. Сопоставляя в главной своей работе «Запад и Восток» европейские и дальневосточные литературы, ученый пришел к выводу об универсальности для всех

литератур таких понятий, как Средневековье и Ренессанс. Только европейский Ренессанс (Возрождение) не совпал по времени с китайским (китайское возрождение прошло намного раньше), хотя общий вектор развития мировой литературы, проходивший через определенные фазы, был обозначен исследователем достаточно четко. Период античности (буквально «древности») сменяется Средневековьем, а оно сменяется Ренессансом, за которым следует литература Нового времени. В каждый следующий период литература все больше сосредоточивается на изображении человека как такового, все больше осознает самоценность человеческой личности.

Близка к концепции Конрада и концепция академика Д.С. Лихачева, крупнейшего специалиста в области древнерусской литературы. По мнению Д.С. Лихачева, литература русского Средневековья развивалась в сторону усиления личностного начала. Большие стили эпохи (романский стиль, которому в русской литературе соответствовал стиль монументального историзма, готический стиль и т.п.) должны были постепенно смениться авторскими индивидуальными стилями (стиль Пушкина, стиль Толстого и т.д.). Личностное начало средневекового человека еще не было достаточно развито, его восприятие художественных явлений, отличаясь редкой цельностью, было в то же время не гибким, и он мог воспринять художественный текст только в декорациях привычного ему стиля эпохи. Но стили менялись, время их бытования последовательно сокращалось, и в конце концов им на смену пришли индивидуальные стили писателей.

Обе концепции привлекательны своим историческим оптимизмом. Но в них не вписывается кризис гуманизма и ослабление личностного начала в литературе массового общества, а также переоценка Средневековья («назад к средним векам!»), опыт постмодернизма с его полным отказом от историзма и другие явления, давшие себя знать на рубеже двадцатого — двадцать первого веков.

Концепция академика С.С. Аверинцева дает, на наш взгляд, наиболее широкий охват литературной жизни, включая и современность. В основе этой концепции

лежит представление о рефлексивности и традиционности культуры. Аверинцев выделяет три больших периода в истории литературы.

Культура может быть нерефлексивной и традиционной. Такова была культура древности, в Греции — до пятого века до новой эры. Нерефлексивность означает, что литературные явления не осмысливаются, нет литературной теории, сами авторы не рефлексиируют, то есть не рассуждают по поводу своих произведений, не подвергают анализу свое творчество.

Далее, культура может быть рефлексивной, но традиционной. Этот период начинается с пятого века до новой эры, когда возникают риторика, грамматика и поэтика, т.е. когда начинается рефлексия по поводу языка, стиля, творчества. При этом уровень рефлексии нарастает, так как рефлексия, будучи введенной один раз, уже не может исчезнуть и поддерживает сама себя. Однако вплоть до эпохи Возрождения культура остается традиционной. Традиционной была и литература. Существовала устойчивая система жанров. Но поскольку система эта воспринималась не автоматически, а проходила через авторскую рефлексиию, можно было говорить о своеобразном состязании автора и жанра.

Наконец наступает последний период, длящийся до сих пор. Рефлексия сохраняется, а традиционность нарушается. Писатели рефлексиируют, но создают совершенно новые формы. Это началось с романа как нового жанра, который уже не является жанром в собственном смысле слова.

Заканчивая обзор этих концепций, необходимо сказать следующее. Литературоведение является частью других наук, а в современных науках представление о линейном развитии, господствовавшее в девятнадцатом веке, оказалось сильно откорректированным. Сегодня можно говорить скорее об изменениях в истории литературы, чем о ее прогрессирующем развитии. Изменения эти могут носить как прогрессивный, эволюционный, так и регрессивный, инволюционный характер. Сегодня популярны экологические идеи, в том числе и принцип «устойчивого развития». Экологические идеи постепенно проникают в

гуманитарные науки, где существует уже представление об экологии языка. По-видимому, можно поставить вопрос и об экологии литературы, хотя запрещать какую бы то ни было литературу навряд ли является конструктивной идеей. Экология, однако, и не сводится к запретительным мерам. Ее задачей является противопоставить процессам деградации процессы реабилитации. Напомним, что устойчивое развитие любой системы, в том числе и литературы или, шире, словесности, предполагает такое развитие, которое не создает рисков для самой системы.

## § 2. Литературные направления и течения

Концепции развития литературы носят объяснительный характер. Но существуют еще и сами факты изменения литературы. Такими фактами служит образование литературных направлений и течений, принимающее часто организационные формы и выливающееся в написание литературных манифестов или хотя бы в формулировке важнейших установок в понимании сущности и целей художественного творчества.

Исторически складывающиеся в ходе литературного процесса художественные общности принято называть литературными направлениями, течениями и школами<sup>1</sup>. Направление и течение — термины отечественного литературоведения, употреблявшиеся в девятнадцатом веке достаточно расплывчато. В советском литературоведении за направлением закрепилось представление о литературной общности, характеризующейся каким-либо творческим методом: романтизм как направление, реалистическое направление. Более мелкие ответвления получили название течение. Например, консервативное и прогрессивное течение внутри романтизма.

Школа — «небольшое объединение литераторов на основе единых художественных принципов, более или менее четко сформулированных теоретически»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Кормилов С.И. Направление, течение, школа // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 604.

<sup>2</sup> Там же, с. 606.

Литературным манифестом называют «программные высказывания об эстетических принципах литературного направления, течения, школы»<sup>1</sup>.

Манифесты выступают в качестве литературной рефлексии какого-либо писательского объединения в условиях, когда создается что-то новое, формируются новые художественные принципы. Одним из первых литературных манифестов стал трактат Ж. Дю Белле «Защита и прославление французского языка» (1549). В нем формулировалась эстетическая позиция творческой группы французских поэтов «Плеяда», объединенных идеями гуманизма и интересом к античной литературе.

### Вопросы для самоконтроля

1. Что понимается под литературным процессом?
2. Какие концепции литературного процесса вы можете назвать?
3. Что такое литературное направление, литературное течение, литературная школа?

### Литература к первой главе

1. *Аверинцев С. С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.
2. *Гиленсон Б. А.* Манифесты литературные // *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* М., 2001. С. 495.
3. *Кормилов С. И.* Направление, течение, школа // *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* М., 2001. С. 604.

<sup>1</sup> Гиленсон Б.А. Манифесты литературные // *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* М., 2001. С. 495.

## § 1. Культурная и литературная традиция

«Современный философский словарь» определяет традиции как «концентрирующие образцы, стереотипы деятельности, которые путем временной передачи обеспечивают воспроизводство в жизни человеческих общностей, в деятельности новых поколений аккумулированного социального опыта»<sup>1</sup>.

Очевидно, литература также имеет свою традицию, воспроизводящую ее именно как литературу, а не как какой-либо иной социальный институт. В таком случае представление о традиционности литературы не покрывает полностью понятия литературной традиции. Литература может быть или не быть традиционной (как о том сказано выше в связи с концепциями литературного процесса), но во всех случаях она имеет определенные традиции, на которые опирается новый писатель. Этот писатель всегда зависим и от прошлых литературных текстов, и от самих литературных и языковых форм. Например, традиционно ориентированная литература опирается на закрепившийся набор жанровых форм. Но даже новаторская литература не может игнорировать общего принципа жанра или рода литературы, который продуцирует определенные читательские ожидания. Более того, как увидим, в литературе повторяются старые сюжетные ходы и даже образы. Все это придает ей устойчивость.

Конструктивная роль традиции заключается в том, что она обеспечивает преемственность, служит интегрирующим началом. Без нее невозможно было бы говорить об устойчивом развитии. Развитие шло бы в ущерб самой литературе, вызывая риск утраты ею своих основополагающих качеств.

---

<sup>1</sup> Алексеева В.А. Традиции // Современный философский словарь. М., 1998. С. 936.

## § 2. Понятие литературного рода: эпос, драма, лирика

Очевидно, что литература неоднородна: между всеми литературными текстами можно обнаружить нечто общее, но это не означает, что все литературные тексты одинаковы. Поэтому возникает вопрос о классификации, типологизации литературных произведений. Результатом этой классификации стало выделение литературных родов и жанров. Роды дают самую общую классификацию литературных текстов, то есть являются максимально общими категориями; жанры находятся на менее высоком уровне обобщения, а потому обычно рассматриваются как разновидности внутри родов.

В теории литературы принято выделять три обширные группы произведений: эпическую, драматическую и лирическую. Эти группы называют литературными родами, и они представляют собой самые обширные и общие разновидности литературных произведений. Три рода литературы были выделены Аристотелем, о чем мы знаем из его полностью не дошедшей до нас работы «Поэтика».

Несмотря на огромный авторитет Аристотеля, в течение долгих веков выделенные великим философом роды литературы не привлекали к себе особого внимания. Ситуация изменилась лишь в девятнадцатом веке, когда другой великий философ — Гегель — отождествил эпос с объективным началом, лирику — с субъективным, а драму — с синтезом двух этих начал. У нас нет уверенности, что сам Аристотель подразумевал что-то более основательное, чем замечание о том, что произведение может писаться от первого лица (лирика), от третьего (эпос) и с участием второго лица (драма). Во всяком случае, то немногое, что сказано об этих родах в его «Поэтике», наводит скорее на эту мысль, чем на рассуждение о субъективном и объективном, очень актуальное в контексте девятнадцатого века, когда литература представлялась прежде всего формой познания мира, а не репликой в диалоге с читателем. Мы помним также, что Аристотель был автором «Риторики» и, конечно, рассматривал литературу

не только в познавательном, но и в коммуникативном аспекте. Гегель же риторике вообще ставил очень невысоко, а когнитивный (познавательный) аспект литературы заслонял в девятнадцатом веке все остальное. Однако освещенная авторитетом Аристотеля и глубоко осмысленная Гегелем теория трех литературных родов стала уже неотъемлемой частью науки о литературе, и нам следует излагать ее так, как это принято. Ведь теория, ставшая традицией, сама становится объективной реальностью, формирующей литературный процесс.

В настоящее время разграничение между литературными родами проводится на основании ряда признаков: формы представления, возможности выражения авторской оценки, соотношения между субъективностью и объективностью, а также между образительностью и выразительностью.

Лирика (от названия музыкального эксперимента) — рассказ о жизни, данный сквозь призму переживаний автора, то есть наиболее субъективный род литературы. Дело в том, что мысли и переживания лирического героя — это передающая форма лирики. В силу этого лирика всегда показывает мир в преломлении через восприятие лирического «Я». Субъективная оценка в силу этого преобладает, и лирику нередко осмысляют не столько как изображение мира, сколько как изображение субъекта, который мир воспринимает. В лирике выразительность преобладает над образительностью.

В эпических произведениях встречаются отрывки, в которых авторы напрямую выражают свое эмоциональное отношение к описываемому. Такие отрывки называются лирическими отступлениями. Чаще же всего лирика реализуется в стихотворных жанрах, о которых будет сказано в следующих параграфах.

Эпос (по-гречески «рассказ») — объективированный рассказ о жизни, например, в форме романа или собственно рассказа. Передающая форма эпоса — повествование. Наличие повествователя или рассказчика в чистой эпике создает дистанцию между описываемым миром и миром

читателя, что позволяет выражать оценку описываемых событий. Эпика направлена на изображение некоторого объекта, в ней преобладает изобразительность. Для эпических жанров характерен выраженный сюжет, наличие персонажей, хотя эти черты в последние сто лет подвергаются существенному переосмыслению.

Драма — изображение жизни через слова и действия персонажей. Драма обычно ставится на сцене, хотя существуют драмы, написанные преимущественно для чтения. Это особенно относится к интеллектуальным драмам. Передающая форма драмы как рода — действие в диалогах. События и переживания персонажей в драме предъясняются зрителю (или читателю) непосредственно, как если бы он был свидетелем событий. В драме выражение авторской оценки максимально затруднено. Слово в драме воспроизводит процесс речевого общения и служит едва ли не единственным средством выражения внутреннего мира героев; оно немыслимо без сопровождения действиями персонажей (в тексте драмы эти действия заменяются лаконичными и сугубо описательными ремарками автора). В драме выразительность и изобразительность уравновешены.

К жанру драмы относятся «Маленькие трагедии» Пушкина. Об отдельных видах драмы будет сказано ниже.

Существует множество произведений, в которых границы родов соблюдены не строго. Такие произведения называются синкретическими. Примером может служить лиро-эпический род — это литературный род, совмещающий в себе черты эпоса и лирики. Таков, например, роман в стихах «Евгений Онегин». По преимуществу это произведение эпическое, даже названное Белинским энциклопедией русской жизни. Однако обилие специальных лирических отступлений и общий лирический тон, продиктованный стихотворной манерой, говорит, что перед нами лиро-эпическая поэма, названная автором романом. С другой стороны, Гоголь называл поэмой «Мертвые души» — произведение заведомо эпическое, но содержащее лирические отступления. Впрочем, название

«поэма» скорее подразумевает параллель с эпическими поэмами древности — «Илиадой» и «Одиссеей».

Существуют яркие примеры лирической прозы, в которых субъективные переживания выступают на первый план и нередко даже заслоняют собой событийную канву произведения. Глава 73, с которой начинается роман Хулио Кортасара «Игра в классики», несмотря на прозаическую форму, представляет собой стихотворение, на что указывал сам автор. Приведем ее начало:

*Да, но кто исцелит нас от глухого огня, от огня, что не имеет цвета, что вырывается под вечер на улице Юшетт из съеденных временем подъездов и маленьких прихожих, от огня, что не имеет облика, что лижет камни и подстерегает в дверных проемах, как нам быть, как отмываться от сладких ожогов, которые не проходят, а живут в нас, сливаясь со временем и воспоминаниями, со всем тем, что прилипает к нам и удерживает нас здесь, что больно и сладостно горит в нас, пока мы не окаменеем. А коли так, не лучше ли вступить в сговор, подобно кошкам и мхам, завязать поспешную дружбу с осипшими привратницами, с бледными страждущими созданиями, что караулят у окна, играя сухой веточкой. И гореть без передышки, чувствуя и вынося ожог, который начинается внутри и растекается постепенно, подобно тому как изнутри созревает плод, и стать пульсом этого костра, пылающего в нескончаемых каменных зарослях, и брести по ночным путям нашей жизни, повинувшись слепому немолчному току крови.*

Кроме того, в некоторых произведениях, формально предназначенных только для чтения, то есть тяготеющих к эпосу, изложение строится таким образом, что в нем полностью отсутствуют следы повествователя или рассказчика, а изложение событий настолько лаконично, что текст в целом в высшей степени напоминает реплики драматических персонажей и авторские ремарки.

Впрочем, это не означает, что литературные роды представляет собой нечто нереальное — очередную «выдумку» ученых. Дело в том, что литературные роды — это не предписание. Скорее, к ним стоит относиться как к вспомогательным схемам, которые позволяют упорядочить и классифицировать реальное многообразие литературных текстов и реализованных в них возможностей. И в этом случае для понимания литературного произведения не так важно, реализуется ли литературный род в чистом виде или же он выступает в смешении с другими родами.

Литературные роды иногда рассматриваются исторически: сначала возникает эпос как объективное повествование о жизни этноса, потом возникает лирика как выражение субъективного начала, затем — драма в виде своеобразного синтеза лирики и эпоса. Но это скорее логическая история, история идей или история развития абсолютной идеи по Гегелю. Реально литературное развитие выглядит сложнее и вряд ли укладывается в диалектику объективного и субъективного по той простой причине, что помимо автора и мира в этом развитии присутствует третья сила — читатель.

Следует иметь в виду, что в некоторых случаях один и тот же термин используется на разных уровнях классификации литературных родов и жанров. Это касается прежде всего термина «драма», который используется как для обозначения рода, так и для обозначения вида.

### § 3. Литературные жанры

Литературный род — это очень общая категория, и его можно рассматривать как группу жанров, обладающих сходными признаками, которые и являются родовыми. В самом деле, между трагедией, комедией и драмой существуют различия, но объединяет их то, что они предполагают сценическое представление. Роман, повесть, рассказ различаются с точки зрения объема и смысловой развернутости, но они в одинаковой степени повествуют о событиях, которые мыслятся как происходящие или

происходившие в другом месте, в другом времени. То же можно сказать и о лирических жанрах: несмотря на все различия между одой, балладой, сонетом, их объединяет единство стихотворной формы и ориентация на субъективное начало, то есть на выражение чувств и мыслей лирического героя.

Жанром в литературоведении называют «сложившиеся в процессе развития художественной словесности виды литературных произведений»<sup>1</sup>. Например, в двадцатом веке окончательно сложился жанр научно-фантастического романа, а в конце этого века — жанр фэнтези.

Однако проблема жанра не так проста, как кажется на первый взгляд. Во-первых, жанровые обозначения возникают и закрепляются по самым разным признакам в самые разные эпохи, а затем возникают неизбежные вопросы и о системе литературных жанров, и о содержании самого понятия, меняющегося со временем. Во-вторых, понятие жанра существует в лингвистике применительно к текстам любого рода (например, жанр делового письма), и необходимо понять, как вписываются литературные жанры в эту систему.

Начнем со второй проблемы. Для лингвистики жанры никогда не были просто сложившимися формами, которые надо классифицировать исключительно из потребностей каталогизации. Жанр в лингвистике понимается функционально и связывается с представлением о жанровом ожидании. Например, жанр резюме существует для того, чтобы лицо, желающее поступить на работу, могло сообщить о себе соответствующие сведения, жанр фельетона существует, чтобы высмеивать какое-нибудь явление или лицо, жанр учебника существует, чтобы дать соответствующие сведения по той или иной учебной дисциплине. При этом устоявшийся и получивший название жанр формирует у читателя соответствующие жанровые ожидания, которые значительно облегчают восприятие информации, содержащейся в тексте. Так, читатель резюме

---

<sup>1</sup> Введение в литературоведение / под ред. Г.Н. Пospelова. М., 1988. С. 398.

знает, как они пишутся, что в них содержится, и способен поэтому быстро оценить их содержание. Если бы жанра не было, и каждый кандидат на ту или иную позицию сообщал бы о себе сведения кто в стихах, кто в прозе, кто пространные, как роман, кто уложенные в красивый афоризм, жанр потерял бы свой функциональный смысл.

Обратимся теперь к художественному слову. Фольклорные жанры, связанные с обрядом и приуроченные к ситуациям, обнаруживают родство с жанрами, как они понимаются в лингвистике. Свадебная песня исполняется во время свадебного обряда. Колыбельную поют, чтобы уснул ребенок. Тот и другой жанр формирует жанровое ожидание. Такое ожидание есть уже у маленького ребенка, слушающего колыбельную. Он знает, что в песне последуют успокаивающие и повторяющиеся звуки, и скорее всего, будет против какого-либо «авангардизма».

В художественной литературе тоже есть жанры, подпадающие под общее представление о словесных жанрах, но это жанры периферийные для нее, обычно называемые беллетристическими. Например, детектив — это специфическая головоломка, игра с читателем, подобная фольклорному жанру загадки. Юмористический рассказ имеет целью рассмешить, мелодраматический — растрогать. Во всех этих случаях сформированы жесткие жанровые ожидания, которые в норме оправдываются. Читатель знает, что с первой страницы ему не сообщат имя искомого преступника, что признаки, по которым он может догадаться о нем, незаметно рассыпаны по тексту и что в конце он получит подтверждение или опровержение своих догадок.

Однако в большинстве литературных жанров все гораздо сложнее. Существует, например, жанровое обозначение «роман». Но что такое роман? Что общего между «Сатириком» Петрония, «Детством Темы», романом Горького «Мать» и «Графом Монте-Кристо»? Бытовое представление подсказывает нам, что роман — это толстая книжка, и обычно не обманывает. Литературоведение сообщает, что роман — «большая форма эпического жанра литературы

Нового времени»<sup>1</sup>. При этом нам обычно сообщается и этимология термина, из которой мы ясно понимаем что слово «роман» расширило свое значение и практически потеряло связь со своими истоками, так как романом первоначально называлось произведение, написанное на одном из романских языков. Таким образом, в основе термина лежит метонимия: перенесение наименования с языка на жанровое обозначение. В чем функция романа? Вопрос нелеп. Существуют ли жанровые ожидания, сформированные словом «роман»? Попробуем на этот вопрос ответить.

«Большая форма эпического жанра литературы Нового времени», во-первых, подтверждает наше бытовое представление: книжка все-таки толстая. Во-вторых, поскольку форма «эпическая», мы понимаем, что это не драма и не лирика. Причем последнее понимание может нас и подвести. В романах определенного типа встречается обилие так называемых лирических отступлений, в которых автор непосредственно передает свои субъективные ощущения описанного. Да и вне этих «отступлений» он тоже их, в общем-то, зачастую передает, а иногда все повествование тонет в лирических переживаниях, окрашенных этими переживаниями воспоминаниями. «Новое время», пожалуй, дает нам более ясный ориентир, хотя литературоведы и говорят об античном романе (выше мы упомянули «Сатирикон»). Все же, если я знаю время создания романа, то, будучи искушенным читателем, я примерно могу представить особенности его содержания, повествования, используемых в нем приемов, степень его образности и т. п.

Функциональный смысл литературного жанра оказывается предельно расплывчатым, и это явление следует признать нормальным и специфичным для художественной литературы, которая не может и не должна прямо отвечать на вопрос, зачем написано то или иное произведение. Не все намерения человека могут быть сформулированы эксплицитно и однозначно, ведь жизнь сложна и наше сознание тоже устроено непросто.

<sup>1</sup> Кожин В.В. Роман // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 889.

Иное дело — жанровое ожидание. Полное его отсутствие затрудняет чтение и подвергает некоторому риску литературную жизнь. Ведь у писателей, в отличие от мечтателей, всегда было принято сверять часы друг по другу. Отсюда, собственно, и возникали жанровые общности. Причем там, где литературная среда была особенно плотной (например, во Франции) жанровая жизнь была особенно богатой, там, где среда была менее плотной (как в России), постоянно изобретались новые неповторимые литературные формы: «Мертвые души», «Мастер и Маргарита», что давало вершинные произведения, но и порождало многие неудачные попытки и, по-видимому, огромное количество неоконченных, никогда не увидевших свет произведений.

Сложную проблему соотношения обычных и литературных жанров оригинально и глубоко решил известный русский литературовед Михаил Бахтин. По М.М. Бахтину, существуют первичные и вторичные жанры. Первичные жанры рождаются в самом речевом общении. Например, существует несколько эпистолярных жанров<sup>1</sup>. В их числе есть и жанр любовного письма. В нем есть все, что требуется жанру: ясное функциональное назначение и сформированное жанровое ожидание.

Вторичные жанры — это уже жанры литературные. Например, жанр романа в письмах. Первичные жанры включены в него как составные элементы. Кроме того, первичные жанры в составе литературного произведения переосмысливаются. Так, настоящим автором письма Татьяны является Пушкин, а настоящий адресат не Онегин, а читатель. Соответственно, и настоящий смысл этого послания не «язык девических мечтаний», а изображение этого языка, раскрытие образа персонажа (ср. эту мысль с утверждением о том, что сущность художественной литературы состоит в ориентации на сам язык, см. ч II, гл. 3, § 1 данной книги).

<sup>1</sup> Эпистолярными называются жанры частных писем. В девятнадцатом веке эти жанры переживали расцвет. Потом последовал упадок. Сегодня эти жанры возрождаются в электронной переписке и блогах.

Теория Бахтина дает ответ на второй из поставленных в самом начале параграфа вопросов. Она связывает литературный жанр с обычным речевым жанром. Остается первый вопрос: литературные жанры возникают исторически и с развитием литературы изменяются. А поскольку на синхронном срезе жанры образуют некоторую систему, картина еще более усложняется. В этом случае ничего другого не остается, как опираться на общепринятое понимание.

Жанр — это явление в значительной степени историческое. Например, такие лирические жанры, как элегия или басня, сформировались еще в античности, а их признаки были окончательно закреплены в период расцвета классицизма, то есть в XVII—XVIII вв. Но дело не только в закреплении. Литература немыслима без традиции, и любой автор сознательно или бессознательно ориентируется на образцы, которые были созданы до него. Эта традиция может восприниматься некритически, как данность, или творчески переосмысливаться, совершенствоваться, углубляться; в некоторых случаях мотивом для творчества может стать борьба с традицией, попытка преодолеть и полностью разрушить ее. Но выкристаллизовавшиеся, устоявшиеся формы так или иначе определяют и реальную практику литературного творчества, и направление поисков.

В этом отношении жанр интертекстуален: создание текста оказывается не столько актом его написания, сколько актом прочтения предшествующих текстов. Под интертекстуальностью понимают любые отсылки к предшествующим текстам во всем их многообразии: прямое и скрытое цитирование, пародирование, следование традиции или намеренный отказ от использования жанровых моделей<sup>1</sup>. Очень хорошо это широкое понимание интертекстуальности представлено в работе Р. Барта «От произведения к тексту»: «Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность

<sup>1</sup> Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия АН. Серия литературы и языка. Т. 56. 1997, № 5; Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественном тексте // Известия АН. Серия литературы и языка. Т. 57. 1998, № 5.

не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; ...текст... образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат — из цитат без кавычек»<sup>1</sup>. Жанр как именно интертекстуальное явление рассматривается, например, А. Компаньоном<sup>2</sup>.

Необходимо разграничить интертекстуальность как «позитивную категорию» анализа текста, которая реализуется и может быть выявлена в любом речевом произведении, и интертекстуальность как установку художественного творчества. Последняя характеризует постмодернистский текст и — шире — постмодернистское искусство. Говорящий не может не опираться на предшествующую речевую практику, полностью отвлекаться от нее, а потому отсылки к «сказанному ранее» неизбежны. В частности, В.П. Руднев интерпретирует именно как интертекстуальность тот факт, что Фома Опискин из «Села Степанчикова и его обитателей» Ф.М. Достоевского — это реминисценция, пародия на Н. В. Гоголя (а в контексте современных подходов — на глобальный «дискурс Гоголя»)³. У Достоевского, возможно, действительно было намерение создать такой образ (хотя, как указывает В.П. Руднев, он делал это бессознательно). Однако очевидно, что даже при наличии намерения это не было самоцелью, тогда как в современном тексте игра с предшествующей традицией часто является основным намерением автора. Писатель-постмодернист намеренно «складывает» текст из цитат, штампов, реминисценций и т. п.

Историческая обусловленность вынуждает либо пересматривать классификации жанров, либо вообще признавать условность любых классификаций. Впрочем, это не означает, что жанров не существует: значительная часть художественных произведений достаточно точно соответствуют признакам того или иного жанра, а их авторы намеренно и осознанно ориентируются на те или иные жанровые модели.

<sup>1</sup> Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 418.

<sup>2</sup> Компаньон А. Демон теории. М., 2003.

<sup>3</sup> Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1997. С. 114.

Вопрос заключается в том, как осмысливается жанр. В предромантическую эпоху власть жанра была огромной. Он осмыслился как канон, которому должен следовать любой писатель или поэт, полностью ему подчиняясь. Лишь во времена романтизма и реализма это положение было постепенно преодолено, и данный процесс нашел наиболее полное выражение в практике модернизма, представители которого вообще попытались отвергнуть канон.

Традиционно литературные жанры закрепляют за родами литературы, что внешне выглядит вполне логично: роды делятся на виды. В действительности, конечно, существует много промежуточных форм, потому что сама трактовка родов литературы, принятая в девятнадцатом столетии, подходит именно к литературным явлениям этого столетия. Но иной классификации нет.

#### § 4. Эпические жанры

В эпические жанры принято включать эпопею, роман, повесть и рассказ. Под эпопеей понимают древнюю поэму, описывающую жизнь и судьбу целого этноса, как, например, в «Илиаде» Гомера. Романом считают большую эпическую форму, охватывающую всю жизнь героя или, во всяком случае, важнейшие события этой жизни. Примером может служить «Анна Каренина» Толстого. Исторически роман очень сильно изменялся, а если быть точным, изменялось то, что читатели и писатели понимали под романом. Наше понимание романа продолжает изменяться и сейчас. Рассказ повествует о каком-нибудь эпизоде из жизни персонажа. Таковы, например, рассказ О. Генри «Один час полной жизни», где в легкой иронической манере рассказывается об одном дне обычного горожанина, который в течение короткого времени испытал все страсти человеческой жизни. Повестями в древнерусской литературе называли описания исторического события: «Повесть о разорении Рязани Батыем». Позднее так стали называть литературные формы, не такие большие, как роман, и не такие маленькие, как рассказ. Английское *tail* передается по-русски то словом «повесть»,

то словом «рассказ», то словом «история». Иногда употребляется также термин «новелла», под которой понимается короткая повесть с неожиданным сюжетным поворотом («новеллистическим сюжетом»). «Выстрел» и «Метель» Пушкина называют и повестями (сам цикл — «Повести Белкина»), и новеллами.

Итак, эпические жанры художественной литературы можно разделить на три группы, и в основании выделения этих трех разновидностей будет объем. На этом основании выделяют рассказ (малая форма), роман и эпопею (большая форма) и повесть (средняя форма).

Рассказ как литературный жанр может быть определен на основании целого ряда признаков. Во-первых, рассказ всегда имеет относительно небольшой объем (и это самый устойчивый признак). Во-вторых, существует мнение, что рассказ всегда излагает завершённую историю и характеризуется единством времени и места (события рассказа не разбросаны по различным местам и временным планам). Некоторые исследователи идут дальше и утверждают, что «в рассказе внимание сконцентрировано на одном герое в одной определенной ситуации в определенный момент»<sup>1</sup>. Впрочем, эти критерии действуют далеко не всегда; более того, именно нарушение этих принципов может обыгрываться автором рассказа.

В частности, для рассказа далеко не всегда характерна завершенность. Более того, незавершенность — это важный прием, который может намеренно использоваться писателем для достижения художественного эффекта.

Существует один критерий, который позволяет максимально точно определить сущность рассказа. Это краткость, которая выражается в том, что мы в состоянии прочитать рассказ «за один присест». Этот момент определяет очень много типичных свойств рассказа, а потому может считаться ключевым.

1. Рассказ рассчитан на целостное восприятие, и небольшой объем является для такого восприятия предпо-

---

<sup>1</sup> Shaw H. Dictionary of Literary Terms. New-York, 1972. P. 343.

сылкой. Все наиболее существенные детали рассказа можно удержать в памяти, и именно на этом базируется возможность использования повествовательных эффектов. Рассказ гораздо больше похож на картину, чем на фильм, что требует от его создателя мастерского использования малой формы. От этого напрямую зависит глубина вложенного в него смысла.

2. Рассказ требует особого подхода к изложению событий. Роман далеко не всегда можно прочитать «за один присест». Это, конечно, физически возможно, но гораздо чаще читатель в процессе чтения «делит» роман на несколько (иногда много) «порций». Поэтому в романе возможны авторские отступления, детальное описание и даже повторы, которые так или иначе отсылают к предыдущему повествованию. Большая форма дает писателю возможность «развернуться», изобразить мир произведения в его многочисленных подробностях, показать рассказываемую историю в ее постепенном, поэтапном развитии. В небольшом рассказе такой возможности нет. Рассказ ставит перед писателем задачу — изложить историю, описать ситуацию при помощи всего нескольких сцен. Именно поэтому для рассказа характерна лаконичность, емкость выражения, которая требует от читателя включения фантазии, потому что ему нередко приходится «домыслить» целое по его частям, деталям. В силу этого для рассказа более характерно *интенсивное построение* (и оно противостоит *экстенсивному построению* романа).

Тем не менее, по смысловой емкости и энергетике центральной идеи хороший рассказ может не уступать роману. Не стоит полагать, что рассказ в силу незначительности своего объема повествует о чем-то второстепенном, маловажном. В конечном счете, в центре любого художественного произведения стоит некая идея, или ситуация, или конфликт, которые придают этому тексту целостность и завершенность. Развернутое повествование отличается от повествования краткого лишь тем, что оно позволяет изобразить основной объект более детально, с различных точек зрения, а также дает больше возможностей «подвести»

читателя к кульминации, заранее подготовив для этого почву. Рассказ не так подробен, и многое остается за его рамками, вынуждая читателя достраивать целое.

«Дон-Кихот» Сервантеса, бесспорно, дает прекрасное представление о безумце, который живет в вымышленном мире рыцарских романов, вследствие чего не подозревает, в какой степени его поступки контрастируют с обычной реальностью. Однако та же идея вполне может быть выражена средствами рассказа. И вполне возможно, что эта задача в силу ограниченности объема малых эпических жанров окажется вдвойне сложной, потому что перед писателем станет задача крайне лаконичными средствами выразить то, что Сервантес воплотил в форме романа.

В то же время это не значит, что рассказ «выше» романа. Роман, как будет показано ниже, дает развернутую картину мира, а это позволяет сделать его гораздо более емким и объемным с точки зрения смысла, чем рассказ.

3. По тем же причинам рассказ как малая прозаическая форма в большей степени располагает к использованию средств образности, чем произведение крупной формы. Образные средства позволяют передать атмосферу, дать очень меткую характеристику, а потому автор рассказа, ограниченный небольшим объемом, вынужден использовать их чаще. Для романа это необязательно. Кроме того, восприятие объемного текста с высокой степенью условности и образности требует усилий, а к этому готов далеко не каждый читатель. При чтении рассказа такой труд на плечи читателя возложить легче, потому что оно не требует длительного напряжения внимания.

4. Можно также отметить тот факт, что рассказ в силу своего небольшого объема больше подходит для устного исполнения, а следовательно, сохраняет связь с изустным повествованием<sup>1</sup>. Однако на основании этого вряд ли можно делать вывод, что обязательным признаком рассказа является наличие рассказчика — конкретной личности, которая обладает ярко выраженными личностными ка-

<sup>1</sup> Петровский М. Повесть // Словарь литературных терминов: в 2-х тт. Т. 2

чествами и специально создается автором для изложения событий. Рассказ не исключает объективной формы изложения, которая обычно отождествляется с фигурой повествователя.

Одной из разновидностей рассказа является *новелла*. В соответствии с устоявшимся определением, восходящим к Гете, новелла — это рассказ об одном необычайном событии. В эпоху романтизма термин «новелла» закрепился за фантастической сказкой, чему способствовало творчество Гофмана, Новалиса и такого мастера малой прозы, как Эдгар По. Однако впоследствии понятие новеллы было вновь расширено за счет включения в нее эпических произведений малой формы, лишенных сверхъестественного, волшебного или загадочного начала.

Понимание новеллы как рассказа о необычном событии обуславливает ее качества.

1) Узловым пунктом новеллы является развязка, которая всегда неожиданна и даже способна перевернуть ожидания читателя. Развязка — это ключевое событие, и все остальные события, описываемые в новелле, необходима только для того, чтобы подчеркнуть необычность, неожиданность, исключительность этого узлового пункта.

Главная героиня новеллы Ги де Мопассана «Ожерелье», Матильда Луазель — красивая бедная девушка, которой очень хочется выглядеть, как «настоящая дама». Отправляясь на бал, она одалживает у подруги, мадам Форестье, ожерелье, но потом теряет его. После долгих поисков они находят аналогичное ожерелье у одного ювелира; тот просит за него сорок тысяч франков и уступает за тридцать шесть тысяч. Муж занимает деньги, чтобы купить его, и вместе с героиней они тратят десять лет, чтобы вернуть долг: Матильде приходится браться за любую, самую грязную работу, муж работает сверхурочно. Естественно, это сказывается на внешности и личности Матильды. И в конце новеллы Матильда встречает госпожу Форестье, которая узнала ее только после того, как Матильда представилась. Она рассказывает госпоже Форестье свою

историю, чтобы объяснить произошедшую с ней перемену. Заканчивается новелла так:

*«Госпожа Форестье в волнении схватила ее за руки:  
— Бедная моя Матильда! Ведь мои бриллианты  
были фальшивые! Они стоили самое большее пятьсот  
франков».*

Окончание новеллы неожиданно. Поведение Матильды и ее мужа можно считать образцовым: они не рискнули прослыть ворами и пожертвовали многим, чтобы честно вернуть то, что считали своим долгом. Приближаясь к концу новеллы, читатель ожидает скорее восхищения со стороны госпожи Форестье, потому что испытывает сострадание по отношению к Матильде. Однако концовка разрушает эти ожидания, внезапно показывая, что в подобной самоотверженной жертве не было никакой необходимости.

Новелла вообще может начинаться «непонятно»: в ней описываются какие-то события, которые читатель вообще не в состоянии соотнести со своим повседневным опытом. Именно так начинается новелла Л. Петрушевской «Черное пальто»: героиня находится в каком-то полуразрушенном городе, а происходящее напоминает скорее сон, чем реальность. Однако к концу новеллы читатель внезапно узнает, что героиня пыталась покончить самоубийством, а эти странные события и персонажи — всего лишь ее посмертные видения (или, точнее, ее недолгое пребывание в «том мире»). Вдруг осознав свою необходимость в этом мире, героиня возвращается, и жизнеутверждающий финал новеллы оттеняет ее таинственно-мистическое начало.

2) В новелле обычно не содержится большого количества деталей, изображающих обстоятельства и условия описываемых событий; внутренняя жизнь героя также представлена достаточно скупо. Это обусловлено тем, что в центре новеллы находится действие, а потому ее автор должен избегать всего, что по отношению к истории является случайным, второстепенным. По большому счету, новелла — это повествование с обнаженным сюжетом,

и то, что не имеет отношения к его развитию, из новеллы исключается.

3) Композиция новеллы отличается особой строгостью и продуманностью, которые не обязательны для рассказа в целом. Эта выверенность композиции работает на эффект, который вызывает в сознании читателя развязка.

В качестве примера можно рассмотреть небольшую новеллу Х.-Л. Борхеса «Роза Парацельса», которая по многим причинам вправе претендовать на звание настоящего шедевра. Начинается она с того, что великий алхимик Парацельс просит Бога послать ему ученика: «В лаборатории, расположенной в двух подвальных комнатах, Парацельс молил своего Бога, Бога вообще, Бога все равно какого, чтобы тот послал ему ученика». Этот повтор («своего Бога, Бога вообще, Бога все равно какого») прекрасно выражает страстность желания Парацельса, что важно с точки зрения дальнейшего развития событий. И когда уставший хозяин дома задремал, раздался стук в дверь — к Парацельсу явился молодой человек, который проделал долгий путь только для того, чтобы стать его учеником. Он принес с собой все золото, которое у него было, но не в качестве платы, а в качестве доказательства своей готовности работать и проделать вместе с учителем Путь. Однако он хочет, чтобы учитель дал ему доказательство своего мастерства. В результате между ними завязывается спор:

— *Говорят, что ты можешь, вооружившись своей наукой, сжечь розу и затем возродить ее из пепла. Позволь мне быть свидетелем этого чуда. Вот о чем я тебя прошу, и я отдам тебе мою жизнь без остатка.*

— *Ты слишком доверчив, — сказал учитель. — Я не нуждаюсь в доверчивости. Мне нужна вера.*

*Вошедший стоял на своем.*

— *Именно потому, что я недоверчив, я и хочу увидеть воочию исчезновение и возвращение розы к жизни.*

*Парацельс взял ее и, разговаривая, играл ею.*

— *Ты доверчив, — повторил он. — Ты утверждаешь, что я могу уничтожить ее?*

— Каждый может ее уничтожить, — сказал ученик.

— Ты заблуждаешься. Неужели ты думаешь, что возможен возврат к небытию? Неужели ты думаешь, что Адам в Раю мог уничтожить хотя бы один цветок, хотя бы одну былинку?

— Мы не в Раю, — настойчиво повторил юноша, — здесь, под луной, все смертно.

Парацельс встал.

— А где же мы тогда? Неужели ты думаешь, что Всевышний мог создать что-то, помимо Рая? Понимаешь ли ты, что Грехопадение — это неспособность осознать, что мы в Раю?

— Роза может сгореть, — упорствовал ученик.

— Однако в камине останется огонь, — сказал Парацельс.

— Стоит тебе бросить эту розу в пламя, как ты убедишься, что она исчезнет, а пепел будет настоящим.

— Я повторяю, что роза бессмертна и что только облик ее меняется. Одного моего слова хватило бы, чтобы ты ее вновь увидел.

— Одного слова? — с недоверием сказал ученик. — Сосуд для перегонки стоит без дела, а колбы покрыты слоем пыли. Как же ты вернул бы ее к жизни?

Парацельс взглянул на него с сожалением.

— Сосуд для перегонки стоит без дела, — повторил он, — и колбы покрыты слоем пыли. Чем я только не пользовался на моем долгом веку; сейчас я обхожусь без них.

— Чем же ты пользуешься сейчас? — с напускным смирением спросил вошедший.

— Тем же, чем пользовался Всевышний, создавший небеса, и землю, и невидимый Рай, в котором мы обитаем и который сокрыт от нас первородным грехом. Я имею в виду Слово, познать которое помогает нам Каббала.

Ученик сказал с полным безразличием:

— Я прошу, чтобы ты продемонстрировал мне исчезновение и появление розы. К чему ты при этом при-

бегнешь — к сосуду для перегонки или к Слову, — для меня не имеет значения.

Парацельс задумался. Затем он сказал:

— Если бы я это сделал, ты мог бы сказать, что все увиденное — всего лишь обман зрения. Чудо не принесет тебе искомой веры. Поэтому положи розу.

Юноша смотрел на него с недоверием. Тогда учитель, повысив голос, сказал:

— А кто дал тебе право входить в дом учителя и требовать чуда? Чем ты заслужил подобную милость?

В конце концов, пришедший бросает розу в огонь, и она сгорает. Парацельс говорит ему: «Все врачи и аптекари Базеля считают меня шарлатаном. Как видно, они правы. Вот пепел, который был розой и который ею больше не будет». Несостоявшемуся ученику Парацельса становится от этого стыдно, он понимает свою ошибку: не надо было таким образом разоблачать этого старого, несчастного человека, по отношению к которому он испытывал такие надежды. Забрав деньги, он уходит, и оба — как старый Парацельс, так и его молодой посетитель — понимают, что больше они никогда не увидятся. Заканчивается рассказ так:

Парацельс остался один. Прежде чем погасить светильник и удобно расположиться в кресле, он встряхнул щепотку пепла в горсти, тихо произнес Слово. И возникла роза.

Окончание новеллы «Роза Парацельса» ставит в тупик. Первый вопрос, который приходит в голову: почему Парацельс просил Бога об ученике, а потом вдруг выставил этого ученика за дверь, не пожелав продемонстрировать свое мастерство, которое не является вымыслом? Неужели дело было действительно в вере, которая, как известно, не требует ни доказательств, ни подтверждений? И неужели он не принял того, о чем так просил Бога? Однако при более внимательном рассуждении возникает второй вопрос: а не была ли встреча Парацельса с молодым человеком подлинным обучением? И не был ли этот спор, которые внешне закончился ничем, подлинной

передачей знания? Возможно, его посетитель не понял, что действительно произошло, — но ни одна деталь не позволяет нам сделать вывод о том, что Парацельс действительно недоволен тем, что произошло в этот вечер.

*Зарисовка* как разновидность рассказа отличается отсутствием сколько-нибудь значимых событий и, по большому счету, не имеет сюжета (в этом отношении ее можно сравнить с таким журналистским жанром, как очерк). Цель зарисовки состоит в том, чтобы наметить некую статичную ситуацию, передать атмосферу, которые ни во что не разрешаются, хотя и намечают конфликт.

Ключевые события при этом могут быть вынесены за пределы повествования; автор или рассказчик полностью умалчивает о них. В качестве примера можно привести рассказ Г. Давенпорта «Листья бронзовые и багряные». При этом читателю далеко не сразу становится ясно, о ком идет речь: Давенпорт, скрывающийся за маской рассказчика, так подбирает факты, что создается неопределенное впечатление, будто главным героем рассказа является некое значительное лицо, облеченное большой властью. При этом рассказчик подробно описывает человеческие качества героя, которые вызывают к нему симпатию: любовь к сладкому, детям, искусству, интеллигентность и всесторонняя образованность, утонченный эстетический вкус, чувство юмора, умение красиво говорить и находиться в центре внимания, даже вегетарианство в силу неприятия жестокости убийства. Благодаря этому писателю удается создать возвышенную, торжественную атмосферу предвосхищения каких-то значительных, великих событий, вступающую в контраст с ассоциациями, которые традиционно вызывает первое лицо Третьего Рейха. Потому что лишь постепенно, по деталям, суждениям главного героя и фамилиям других персонажей читатель начинает догадываться, что речь идет о Гитлере. Рассказчик «Листьев бронзовых и багряных» — это современник Гитлера, считающий его своим вождем и явно симпатизирующий ему.

В рассказе фактически нет событий: в его центре — визит Гитлера к вдове Вагнера и сестре Ницше. И значительная часть ассоциативной нагрузки фигуры Гитлера — в конечном счете, та катастрофа, в которую фашизм вверг мир, — полностью исключается из рассказа, выносится за его пределы, вследствие чего между тональностью рассказа и знаниями читателя возникает контраст. Благодаря этому контрасту Г. Давенпорт изображает абсолютно наивную некритичность «влюбленного» в своего вождя народа, которая при всей своей внешней привлекательности способна вести к чудовищным последствиям<sup>1</sup>.

Рассказ органично вбирает в себя такие жанры, как анекдот и притча. Эти жанры некоторые исследователи осмысливают как разновидности рассказа, но обычно рассказ имеет более сложную композицию (или хотя бы представляет историю менее сжато, более детально). По этой причине для рассказа как малого эпического жанра в гораздо большей степени, чем для более крупных жанров, характерно остроумие. В силу небольшого объема рассказ очень часто повествует о некоем необычном событии, а потому за анекдотическими чертами рассказа скрывается стремление автора предложить читателю продуктивную модель отношения к непредсказуемой жизни, в которой господствует случайность. Притча — это жанр, основной целью которого является поучение, однако настоящая

---

<sup>1</sup> Смысл этого рассказа легче понять, если сравнить его с небольшим диалогом, который мы находим в романе Дж. Фаулза «Волхв»:

«— Не стыдно вам ночевать у предателя родины?

— Род человеческий вы не предали.

Мы подошли к окнам его комнаты.

— Род человеческий — ерунда. Главное — не изменить самому себе.

— Но ведь Гитлер, к примеру, тоже себе не изменял.

Повернулся ко мне.

— Верно. Не изменял. Но миллионы немцев себе изменили. Вот в чем трагедия. Не в том, что одиночка осмелился стать проводником зла. А в том, что миллионы окружающих не осмелились принять сторону добра».

притча редко ограничивается высокими морально-этическими выводами, ей всегда присуща толика остроумия, которая выражается в оригинальности, яркости слов или реакций персонажа. И это, в конечном счете, сближает притчу с анекдотом. Впрочем, связь рассказа с анекдотом и притчей не является обязательной, потому что существует немало рассказов, абсолютно лишенных анекдотического или притчевого начала.

**Жанры большой формы.** Для жанров большой формы характерна экстенсивность построения, которая заключается в том, что в них фиксируется большое количество событий, деталей, персонажей, причем делается это с высокой подробностью. В этом отношении жанры большой формы отличаются от рассказа и его разновидностей, построение которых интенсивно, то есть предполагает выделение самого существенного.

Основным эпическим жанром является роман; в обычном употреблении при помощи этого термина обозначают любое эпическое произведение большого объема. Однако такой подход не совсем верен, потому что можно выделить такой большой эпический жанр, как эпопея. Тем не менее, роман в силу его более широкой распространенности следует считать основной большой эпической жанровой формой.

В силу большого объема в романе могут описываться многочисленные события, в которые вовлечены многие персонажи. Изложение событий в романе гораздо более подробно и основательно, чем в рассказе, развитие событий происходит достаточно медленно. Романное повествование может быть разбросано по крайне удаленным друг от друга временным и пространственным планам (в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова действие происходит в послереволюционной Москве и одновременно в Иудее времен Иисуса Христа).

Эпопея в качестве предмета имеет национальное эпическое прошлое, которое отделено от автора и читателя «эпической дистанцией». Эта дистанция предполагает, во-первых, то, что описываемые события напрямую не

связаны с современностью, а во-вторых, оцениваются положительно, в силу чего для эпопеи характерно героическое начало. Прошлое в эпопее всегда осмысливается как источник всего лучшего для последующих времен<sup>1</sup>.

Роман, как правило, соотносится с современностью и повествует о вымышленных событиях. В силу этого романное повествование обычно оказывается более сниженным, в нем больше бытовых деталей, а его персонажами являются обыкновенные люди. Конечно, в романе — жанре более универсальном — возможны отступления от этой закономерности, но в целом роман ориентирован на изображение обычной жизни, лишенной героического начала.

Кроме того, эпопея требует от автора максимальной фактологической точности, тогда как роман в основном базируется на вымысле, в основе которого лежит личный опыт автора. Автор эпопеи передает историческое прошлое на основании исторического предания, которое является общим и для него, и для читателя. Конечно, это не означает, что автор эпопеи никогда не использует воображения, не «домысливает» описываемого. Без этого воссоздание событий в их конкретности и детализации оказывается невозможным, так как ни один исторический источник не фиксирует все без исключения обстоятельства важного исторического события. Тем не менее, от автора эпопеи требуется максимальная точность и минимальное искажение, тогда как романная форма вполне позволяет гораздо более свободное обращение с историческим материалом. В конечном счете, выбор Древнего Рима в качестве места действия романа может быть обусловлен желанием автора придать своему повествованию экзотичность, а не стремлением передать дух и подробности жизни той эпохи. При этом основное содержание романа о древнеримской жизни может составлять увлекательная история (например, любовная или авантюрная), тогда как в эпопее это невозможно: за историей скрывается что-то еще, куда более важное и величественное.

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 456–458.

Следовательно, роман будет апеллировать к актуальной ситуации читателя, к его чувствам, мыслям и ценностным установкам, а излагаемые в нем события вполне могли бы быть помещены в другие исторические условия.

**Повесть.** Средняя эпическая форма представлена повестью. Повесть как бы колеблется между характеристиками романа или рассказа. Именно поэтому повесть часто определяют негативно, на основании того, что отличает ее от эпических произведений и малой, и большой формы:

- ❖ в отличие от романа, повесть не предполагает такой же широты охвата действительности, подробного и пространного развития сюжета, большого количества персонажей;
- ❖ в отличие от рассказа, повесть не сосредоточена вокруг одного события, обычно представляя цепь эпизодов из жизни одного или нескольких персонажей, и не отличается выверенностью и строгостью композиции. И если для сюжета рассказа характерно господство случая, что нередко вынуждает его автора прибегать к такому средству преодоления непредсказуемости жизни, как юмор, то повесть в большей степени тяготеет к морально-этическому осмыслению описываемых событий и даже к констатации жизненных законов. Другими словами, по сравнению с рассказом повесть гораздо более «серьезна».

Кстати, именно наличием общих черт у романа и повести обусловлен тот факт, что во многих национальных литературных традициях художественные произведения, которые следовало бы охарактеризовать как повесть, получают наименование романов. В частности, это характерно для французской литературы, где такой категории, как повесть, вообще не существует. В качестве примера можно привести роман «Посторонний» А. Камю, а также романы Ж.-Ф. Туссена («Телевизор», «Мсье», «Любить» и др.). В русской традиции аналогичные по объему и сложности действия произведения осмысляются как повесть («Сонечка», «Веселые похороны» Л. Улицкой).

До сих пор речь шла о негативных, отрицательных качествах повести: мы говорили о том, каких признаков романа или рассказа у повести нет. Однако у повести есть и позитивные отличительные черты. К ним относится, например, неторопливость и даже некоторая заторможенность в развитии повествования. Объяснить это нетрудно: повесть достаточно велика, а потому писатель использует возможность представить события с предысторией или множеством подробностей и даже дать их комментарий; в то же время повесть по сравнению с романом слишком мала, чтобы пытаться описать в ней множество событий, включить в нее множество сюжетных линий.

## § 5. Лирические жанры

Лирические жанры классифицируются уже по другому основанию или, точнее, по другим основаниям. Этими основаниями служат либо тематика, либо исторически сложившаяся форма стихотворения. Тематически говорят о любовной лирике, гражданской лирике, пейзажной лирике, что, конечно, достаточно условно. По форме выделяют сонеты<sup>1</sup>, триолеты<sup>2</sup> и другие так называемые твердые формы стиха, а также оды<sup>3</sup>, элегии<sup>4</sup>, стансы<sup>5</sup>, эпиграммы<sup>6</sup>, т. е. достаточно древние жанры, название которых с той или иной долей условности может быть применимо к современной поэзии.

Среди жанров, в основе которых лежит форма, едва ли не самым известным является сонет. Приведем в качестве примера сонет Шекспира в переводе С. Я. Маршака:

<sup>1</sup> Стихотворение из четырнадцати строк, куда входят два четверостишия и два трехстишия.

<sup>2</sup> Восьмистишья особой формы.

<sup>3</sup> Торжественные стихотворения, написанные ко какому-либо случаю.

<sup>4</sup> Стихотворение, проникнутое грустью, иногда смешанной с радостью.

<sup>5</sup> Небольшое стихотворение, содержащее законченную мысль. Иногда так называют стихотворение с определенной строфикой, в том числе ту же элегию.

<sup>6</sup> Небольшое сатирическое стихотворение, в отличие от античным эпиграмм, то есть стихотворных надписях на предметах.

Я наблюдал, как солнечный восход  
 Ласкает горы взором благосклонным,  
 Потом улыбку шлет лугам зеленым  
 И золотит поверхность бледных вод.  
 Но часто позволяет небосвод  
 Слоняться тучам перед светлым троном.  
 Они ползут над миром омраченным,  
 Лишая землю царственных щедрот.  
 Так солнышко мое взошло на час,  
 Меня дарами щедро осыпая.  
 Подкралась туча хмурая, слепая,  
 И нежный свет любви моей угас.  
 Но не ропщу я на печальный жребий, —  
 Бывают тучи на земле, как в небе.

Ода — хвалебная песнь. Для оды характерен приподнятый, торжественный тон и высокий пафос.

Подай, Фелица, наставленья:  
 Как пышно и правдиво жить,  
 Как укрощать страстей волненья  
 И счастливым на свете быть?  
 Меня твой голос возбуждает,  
 Меня твой сын препровождает;  
 Но им последовать я слаб.  
 Мятясь житейской суетою,  
 Сегодня властвую собою,  
 А завтра прихотям я раб.

(Г. Державин)

Ода может быть посвящена выдающемуся человеку, значительному событию, достижению человеческого разума или важнейшей ценности (истине, дружбе, мудрости, любви и т. д.).

Объектом восхваления в оде может быть и нечеловеческое: Бог, природа, Отечество и т. д. В известной оде Пушкина «Вольность» таким объектом становится свобода, которая противопоставляется рабству, причем основным средством восхваления свободы оказывается обличение власти, насаждающей рабство:

*Увы! Куда ни брошу взор —  
 Везде бичи, везде железы,  
 Законов гибельный позор,  
 Неволы немощные слезы;  
 Везде неправедная Власть  
 В сгущенной мгле предрассуждений  
 Воссела — Рабства грозный Геній  
 И Славы роковая страсть.*

Завершает Пушкин оду «Вольность» призывом:

*И днесъ учитесь, о цари:  
 Ни наказанья, ни награды,  
 Ни кров темниц, ни алтари  
 Не верные для вас ограды.  
 Склонитесь первые главою  
 Под сень надежную Закона,  
 И станут вечной стражей трона  
 Народов вольность и покой.*

Хотя Пушкин заметно переосмысляет жанровые черты оды, не столько восхваляя, сколько порицая и обличая, «Вольность» вполне можно признать реализацией жанрового канона. Прежде всего, Пушкин идет, так сказать, от обратного: он показывает неудовлетворительность существующего положения вещей, рассуждает о том, что власть, которая не заботится о народе, непременно постигнет наказание, и порицание и обличение становится основанием для утверждения ценности справедливого устройства общества.

Обращает на себя внимание стилистика пушкинской оды. В ней (в силу сложившейся традиции) содержится большое количество церковнославянизмов и архаической лексики, которые делают ее стиль возвышенным. Например, Пушкин использует архаическую форму «слезы» со звуком [э] вместо [о], а также слова «взор», «глас», «чело», «глава» и т. д. Ту же функцию выполняет и написание слов с заглавной буквы («Власть», «Рабство», «Слава»). Благодаря этому срабатывает механизм олицетворения —

абстрактные понятия как бы материализуются, почти превращаются в действующих лиц.

По своей природе ода — это ораторский жанр, рассчитанный на публичное произнесение по какому-то поводу. Характеризуя оду, Ю. Н. Тынянов пишет: «Ода как витийственный жанр слагалась из двух взаимодействующих начал: из начала наибольшего действия в каждое данное мгновение и из начала словесного развития, развертывания. Первое явилось определяющим для стиля оды; второе — для ее лирического сюжета... Витийственное начало оды выдвигало с большой силой вопрос о ее интонационной организации: ораторское, с установкой произносимости, стиховое слово должно было быть организовано по принципу наибольшего интонационного богатства»<sup>1</sup>.

Именно ораторское начало и возвышенный стиль делают стихотворение Пушкина одой, а также отличают оду от сатиры.

**Сатира** — лирическое произведение, высмеивающее явления реальной жизни с целью вызвать презрение к ним. В более широком смысле сатира — это разновидность пафоса, злое высмеивание и намеренное уродливое изображение какого-либо явления действительности.

К сатире примыкает эпиграмма — небольшое стихотворение, в котором резко и остроумно обличаются недостатки конкретного лица. Если сатира претендует на обобщение, то эпиграмма конкретна: она всегда нацелена на то, чтобы «уколоть» определенного человека, выставить его в неприглядном свете. Впрочем, это не означает, что эпиграмма не несет в себе обобщенного смысла, но извлечь его читатель должен самостоятельно.

Мастером эпиграмм был А.С. Пушкин, у которого мы находим ярчайшие примеры этого жанра. Вот, например, известная эпиграмма на графа М.С. Воронцова, генерал-губернатора Новороссии, в канцелярии которого некоторое время служил поэт:

<sup>1</sup> Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 230-231.

*Полу-милорд, полу-купец,  
Полу-мудрец, полу-невежда,  
Полу-подлец, но есть надежда,  
Что будет полным наконец.*

Сама по себе характеристика человека как половинчатого нелестна: «полу-милорд, полу-купец, полу-мудрец, полу-невежда» фактически равнозначно утверждению «ни то ни се». И в связи с этой половинчатостью Пушкин высказывает надежду, что она будет преодолена, и адресат эпиграммы станет «полным» подлецом.

А вот «Эпиграмма на смерть стихотворца», где, по большому счету, определение адресата эпиграммы как поэта ставится под сомнение:

*Покойник Клит в раю не будет:  
Творил он тяжкие грехи.  
Пусть Бог дела его забудет,  
Как свет забыл его стихи!*

**Элегия** — лирическое произведение, характеризующееся печальным настроением. Темой элегии может быть смерть, расставание или любое другое событие, которое навеивает грусть и заставляет задуматься о бренности бытия. Этот мотив является для элегии определяющим. Элегия как жанр возникла в Древнем Риме. Большой популярностью пользовалась в европейской, особенно английской, поэзии XVIII века.

В русской поэзии XX века элегию возродил Иосиф Бродский. Едва ли не самым знаменитым примером этого жанра в творчестве поэта является «Большая элегия Джону Донну», написанная им в 1960-е годы. Приведем в качестве примера фрагмент из стихотворения Бродского «Римские элегии»:

*...Месяц замерших маятников (в августе расторопна  
только муха в гортани высохшего графина).  
Цифры на циферблатах скрещиваются, подобно  
прожекторам ПВО в поисках серафима.*

*Месяц спущенных штор и зачехленных стульев,  
 потного двойника в зеркале над комодом,  
 пчел, позабывших расположение ульев  
 и улетевших к морю покрыться медом.  
 Хлопчи же, струя, над белоснежной, дряблой  
 мышцей, играй куделью седых подпалин.  
 Для бездомного торса и праздных граблей  
 ничего нет ближе, чем вид развалин.  
 Да и они в ломаном «р» еврея  
 узнают себя тоже; только слюнным раствором  
 и скрепляешь осколки, покамест Время  
 варварским взглядом обводит форум...*

Этот фрагмент очень ярко передает дух элегии: его темой является неумолимый ход Времени, который применительно к «я» поэта выражается в старении, а также в мотиве развалин, дважды возникающем в стихотворении — сначала прямо, а затем через отсылку к старине, древности (античный форум). Но тема старения развивается на фоне более широкой темы времени, которая пронизывает все стихотворение.

**Послание (эпистола)** — лирическое произведение в форме послания, адресованного конкретному человеку. Человек, к которому обращено послание, может быть реальным и вымышленным; он может быть знаком автору послания («Во глубине сибирских руд...» А.С. Пушкина) или недоступен ему («К Овидию» того же поэта).

Как правило, это произведение, затрагивающее морально-этическую проблематику; однако послание может содержать признания, то есть выражение чувств.

*Стихи слагать не так легко, как многим мнится.  
 Незнающий одной и утомится.  
 Не должно, чтоб она в плен нашу мысль брала,  
 Но чтобы нашею невольницей была.  
 Не надобно за ней без памяти гоняться:  
 Она должна сама нам в разуме встречаться  
 И, кстати прихотив, ложиться, где велят.  
 Невольные стихи чтеца не веселят.*

*А оное не плод единыя охоты,  
Но прилежания и тяжкия работы.*

(А. Сумароков)

**Идиллия** — лирическое произведение, которое дает идеализирующее изображение жизни людей (как правило, пастухов) на лоне природы. Для идиллии характерны такие черты, как спокойный, умиротворенный тон и красочность, живописность в изображении идиллического мира. Герои идиллии наслаждаются своим существованием и простыми человеческими радостями, их жизнь наполнена счастливыми событиями, и иногда термин «идиллия» применяется к лирическим произведениям, которые не имеют отношения к сельской жизни, но описывают безоблачную, спокойную, тихую, благополучную жизнь.

Идиллия зародилась в античности; впоследствии этот жанр использовался в основном в рамках стилизации.

То же можно сказать и об эклоге, лирическом жанре, очень близком к идиллии. Вот как этот жанр воплотил в наши дни русский поэт и писатель Саша Соколов:

*И вот, не отужинав толком,  
Поношенный пыльник надел,  
Сорвал со гвоздя одностволку  
И быстро ее осмотрел.  
И вышел из дому. Собака  
За мной увязалась одна.  
Бездомной считалась, однако,  
Казалась довольно жирна.  
Но это меня не касалось:  
Казалась, считалась — все вздор,  
Мне главное — чтоб не кусалась.  
Я вышел. Вот это простор.  
Из дому я вышел. Дорога  
Под скрежет вилась дергача,  
Вилась и пылила. Эклога  
Слагалась сама. Бормоча,  
Достигнул поленовской риги,*

К саврасовской роце свернул  
 И там, как в тургеневской книге,  
 Аксаковских уток вспугнул.  
 Навскидку я выстрелил. Эхо  
 Лишь стало добычей моей,  
 И дым цвета лешего меха  
 Витал утешеньем очей.  
 Какой-то листок оторвался  
 От ветки родимой меж тем.  
 Зачем? — я понять все пытался.  
 Все было напрасно. Затем,  
 Домой возвращаясь деревней,  
 Приветствовал группу крестьян,  
 Плясавших под сенью деревьев  
 Под старый и хриплый баян.  
 Но месяц был молод и ясен,  
 Как волка веселого клык.  
 Привет вам, родные свояси,  
 Поклон тебе, русский язык.

Следует заметить, что, поскольку лирические жанры связаны главным образом со стихотворной формой<sup>1</sup>, жанровое ожидание не имеет здесь существенного значения. Культурный читатель довольно быстро улавливает смысл той игры с языком, которую ему предлагает поэт, несмотря на неисчислимое обилие правил такой игры, разных у каждого поэта, а иногда и в каждом стихотворении. Ожидание необычного в поэтической речи превышает ожидание привычного.

## § 6. Драматические жанры

Одно из свойств драмы (в родовом смысле этого слова) заключается в том, что события изображаются в момент их совершения, тогда как «эпопея, роман, простой рассказ уже самой своей формой отодвигают события вдаль,

<sup>1</sup> Бывают однако и «стихотворения в прозе», как, например, у Тургенева.

так как между читателем и действующими лицами они выдвигают рассказчика»<sup>1</sup>.

В определенные периоды развития искусства все драматические жанры предполагали единство времени, места и действия. Поскольку это требование не может быть универсальным, для драматического искусства очень важным является целесообразная организация представляемых событий, которые вместе образуют единое целое.

Драматические жанры классифицированы наиболее просто, но эта классификация не покрывает реального разнообразия драмы. Считается, что в трагедии имеется внутренний конфликт героя, как в «Гамлете», в драме (в узком смысле слова<sup>2</sup>) конфликт происходит между героем и обстоятельствами, которых он не в силах преодолеть («На дне» Горького), а в комедии преобладает сатирический или юмористический пафос («Ревизор» Гоголя). Наряду с этой наиболее простой классификацией выделяются и другие виды драмы.

В основе трагедии лежит конфликт между исключительной личностью, которая стремится к возвышенной цели, и превосходящими ее силами. Противостоящие герою силы могут быть представлены другими людьми, обществом, судьбой. В действии героя, которое делает трагическую развязку неизбежной, и воплощается главный конфликт трагедии.

«Если... трагический герой, внушавший нам страх перед мощью нарушенной нравственности, в несчастье своем должен вызывать у нас трагическое сопереживание, то он в самом себе должен быть содержательным и значительным»<sup>3</sup>. Именно поэтому герой трагедии, нарушающий какой-то непреложный закон, может долгое время

<sup>1</sup> Шиллер Ф. О трагическом искусстве // Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 тт. Т. 6. С. 58.

<sup>2</sup> Термин «драма» употребляется и как родовой (тогда трагедия — вид драмы), и как видовой (тогда трагедия существует наряду с драмой, входя в драматический род литературы).

<sup>3</sup> Гегель Г. Ф. В. Эстетика: В 4-х тт. М., 1968-1971. Т. 3. С. 575-578.

оставаться в неведении по этому поводу. Действие, влекущее за собой трагические последствия, совершается не из-за глупости, несовершенств или пороков героя. Напротив, герой трагедии непременно смел, обладает умом, силой воли, мощными чувствами и не готов поступаться своими ценностями, несмотря на все предупреждения и предостережения. Однако это не отменяет трагической развязки. Конфликт трагедии заканчивается поражением героя (не обязательно смертью), оно вполне может быть внутренним или касаться потери чего-то жизненно важного. В результате зритель комедии переживает по отношению к герою жалость и сострадание. Эти переживания приводят к *катарсису*, то есть очищению, вызванному состраданием.

Значительная часть трагедий имеет стихотворную форму, которая позволяет придать им высокий трагический пафос.

Комедия — драматический жанр, который, в отличие от драмы и трагедии, характеризуется ярко выраженными элементами смешного, забавного. Более того, акцент в комедии падает именно на смешное, и этим комедия отличается от драмы, которая также нередко использует элементы сатиры и юмора, но никогда не ставит их в центр, не делает на них акцента, прибегая к ним как к вспомогательным средствам.

В основе комедии лежит некоторый конфликт, который на самом деле является только кажущимся, иллюзорным. По этой причине завершение комедии нередко предстает как демонстрация его иллюзорности и незначимости, сопровождающееся разоблачением человеческих недостатков и страстей.

Типичный конец комедии — счастливый. Нередко в основе фабулы комедии лежит триада «исходное равновесие — нарушение равновесия — восстановление равновесия». В отличие от трагедии с ее мрачной и возвышенной атмосферой, для комедии характерна суэта, путаница и неразбериха. Более того, как уже указывалось, нарушение равновесия в комедии иногда оказывается результатом

недоразумения, недопонимания, а потому восстановление равновесия — это обычно ликвидация этого недопонимания, то есть осознание персонажем иллюзорности своих страхов и опасений.

В комедии господствует низкое, смеховое начало, и этим она отличается как от трагедии, так и от драмы. «Низкое» в этом случае следует понимать как противоположность «возвышенного»: в комедии действуют простые люди, как правило, смешные и оригинальные, их образы лишены героизма или высокого пафоса. Это обыкновенные персонажи со своими человеческими слабостями и недостатками. Соответственно, они преследуют обычные, заурядные, «низкие» цели.

Герои комедии нередко несостоятельны, не соответствуют своему положению, ослеплены страстью, как бы не имеют облика нормального человека. Их несостоятельность в конечном счете выражается в том, что они *не способны* вызывать негодование зрителя. Как писал Аристотель, «смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное». Вследствие этого по отношению к нормальному зрительскому миру реальность комедии предстает как своеобразный антимир, который можно осуждать. Но прежде всего над ним нужно смеяться, и именно смех помогает обличить изображаемые комедией пороки и слабости.

Персонаж комедии в значительной части случаев — это не индивидуализированная личность, а маска, то есть схематичный образ, обобщающий некоторые черты характера, типичные качества личности.

Существенным признаком при классификации комедий являются средства создания комизма. Исходно комедия была связана с клоунадой, то есть комизмом формы: в такой комедии люди должны нелепо драться, падать, садиться мимо стульев, издавать неприличные звуки и т. д. Более тонкие формы комедии предполагают комизм слова, а также ярко выраженное сатирическое начало и обличение социальной реальности (а не простое выставление персонажей в комичном свете).

Различают комедию положений (ситуаций) и комедию типов (характеров). Комедия положений — это драматическое произведение, в котором комедийное начало создается при помощи событий и обстоятельств. Источником комического в комедии типов являются характеры, то есть личности персонажей, их качества.

Драма занимает промежуточное положение между комедией и трагедией:

1) от трагедии драма берет серьезный конфликт, от комедии — его счастливое, благополучное завершение, которое наступает благодаря осознанию героем своей ошибки. В то же время драма редко поднимается до тех же высот, что трагедия: в драме нередко изображается обычная частная жизнь, лишенная героизма. Конфликт драмы может быть бытовым или психологическим.

2) драма сочетает в себе не только высокое, но и низкое начало, не только трагизм и высокие чувства, но и комизм, шутовство, высмеивание. В силу этого комедию можно соотнести со средним (изящным) стилем.

## § 7. Лиро-эпические жанры

К лиро-эпическим жанрам относят балладу, басню и иногда поэму, которую нередко характеризуют как эпический жанр.

В центре баллады находится необычное, чудесное происшествие, которое представляется сжато, в виде основных моментов; обычно это событие мистическое, загадочное, связанное с вмешательством потусторонних сил. Впрочем, в центре баллады может стоять история любви, нередко трагическая. Сюжет баллады развивается быстро, что достигается благодаря небольшому количеству деталей, касающихся обстановки событий, одной линии действия, некоторой фрагментарности, отрывистости изложения, а также объективности повествователя, который не выражает своей оценки рассказываемой истории.

Сюжет баллады нередко черпается из мифов или сказок. В этом отношении баллада во многом аналогична

новелле. Однако само по себе действие не является смысловым центром баллады, оно выступает в качестве средства формирования и передачи соответствующего настроения. По этой причине балладу рассматривают как лирическое, а не эпическое произведение в стихотворной форме.

В силу своего народного происхождения за балладой закрепился простой, не перегруженный поэтическими средствами язык. Для баллады характерна песенная форма, которая предполагает наличие рефрена (повтора, припева). Иногда баллада строится в диалогической форме, причем именно диалог способствует полному изложению событийной канвы (что не означает, будто в балладе никогда не изображается действие).

Зародилась баллада в XIII в., распространение получила начиная с XV в. Первоначально баллада существовала исключительно в песенной форме и даже была аккомпанементом к танцу (благодаря чему она и получила свое название, образованное от латинского глагола *ballare* «танцевать»). Родоначальниками жанра баллады в русской литературе были Г. П. Каменев (баллада «Громовал») и В. А. Жуковский. Разновидностью баллады можно считать городской романс.

Баллада демонстрирует сочетание эпичности (сюжет) и лиричности (чувства лирического героя). Такова, например, баллада А. К. Толстого «Василий Шибанов».

Другим классическим примером баллады является стихотворение Эдгара По «Ворон», в котором сочетается и трагическая любовная история, и вмешательство потусторонних сил. Герой баллады — молодой человек, который оплакивает свою усопшую возлюбленную; действие баллады происходит ночью; он находится в комнате и внезапно слышит шум, который принимает за стук в дверь, однако никого за ней не обнаруживает. Ему кажется, что дух его возлюбленной посетил его. Но оказывается, что за стук в дверь он принял хлопанье крыльев ворона о ставни. Ворон влетает в комнату, садится на статую и между ним и хозяином завязывается разговор:



другому человеку (слушателю или читателю) определенное эмоциональное состояние.

Басня — это стихотворное произведение сатирического и нравоучительного характера. В нем в виде условных персонажей выводятся человеческие качества и пороки, которые тем самым высмеиваются и обличаются; итогом басни является мораль — вывод оценочного свойства, который предписывает определенное поведение, осуждая поведение неправильное. Всем нам хорошо известны басни И.А. Крылова, в чьем творчестве на русской почве этот жанр нашел едва ли не высшее проявление:

*Когда в товарищах согласья нет,  
На лад их дело не пойдет,  
И выйдет из него не дело, только мука.*

*Однажды Лебедь, Рак, да Щука  
Везти с поклажей воз взялись,  
И вместе трое все в него впряглись;  
Из кожи лезут вон, а возу все нет ходу!  
Поклажа бы для них казалась и легка:  
Да Лебедь рвется в облака,  
Рак пятится назад, а Щука тянет в воду.  
Кто виноват из них, кто прав, — судить не нам;  
Да только воз и ныне там.*

Отнесение басни к лиро-эпическому жанру в определенной степени условно. Прежде всего, в ней не так легко найти эпическое начало: басня редко бывает в полном смысле этого слова сюжетной; скорее, она представляют некую статичную ситуацию. В силу этого ее можно сблизить с рассказом-зарисовкой, который осложняется неким выводом морального характера. Но в целом эпическое начало басни выражено слабо, лишь в общих чертах, то есть намечается, но не получает развития.

Что касается лирического начала басни, то в ней мы вряд ли найдем выражение субъективного мира поэта. Конечно, в басне поэт при помощи иносказательной формы выражает свое отношение к определенным явлениям жизни. Но в силу моральной подоплеки басни это оценочное

начало объективируется, подвергается обобщению. Скорее всего, выделение у басни лирического начала обусловлено ее стихотворной формой: в нашем сознании стихотворная форма автоматически отождествляется с лирикой.

Таким образом, древний характер басни и ее существование в совершенно ином жанровом контексте с трудом позволяют находить в ней как эпическое, так и лирическое начало, зато она легко ставится в один ряд с риторическими жанрами (хрией, контраверсой и др.), а также с фольклорными жанрами: анекдотом, фаблио и др.

## § 8. Мотивы и архетипы

У своих истоков литература связана с мифологией. В самом начале нашего курса мы говорили о том, что литература есть мышление в образах и связывали образную форму мышления с «правополушарностью». Современные ученые связывают мифологию именно с правополушарным мышлением, при котором действительность воспринимается синкретично, целостно, а представления о последовательности и расчлененности действий отсутствуют или играют второстепенную роль. Слово «миф» буквально означает «рассказ», в основе мифа лежит такой взгляд на мир, при котором силы природы наделяются человеческими свойствами и, главное, способностью «говорить» с человеком с помощью знаков и воспринимать его просьбы, отзываться магическим действиям. Нетрудно увидеть в этом исток и метафорического, и метонимического мышления, исток ритуальных формул и ритмических повторов, с чем и связано появление искусства вообще и словесного искусства в частности.

Литературоведение давно проявляло интерес к мифу. В девятнадцатом веке, когда возникали литературоведческие школы, пытавшиеся дать единую картину развития литературы, первой такой школой была именно школа мифологическая, возводящая литературу к мифу. В двадцатом веке интерес к мифологии продолжался. В школе психоанализа один из учеников Зигмунда Фрейда — Карл

Юнг создал теорию архетипов коллективного бессознательного. Литературоведение проявило к этой теории интерес. Под архетипом оно понимает некие изначальные образы, имеющие общечеловеческое значение и легшие в основу любых художественных структур. Тем самым они представляют собой ту бессознательную почву, на которой творит художественная фантазия.

В представлении об архетипах нашло продолжение стремление науки девятнадцатого века найти некие праформы, из которых развились формы последующие. Таковы были устремления исторического языкознания реконструировать праязык. Были также попытки найти первотроп: на эту роль сначала претендовали метафоры-олицетворения, а затем синекдоха и первоприем поэтического языка, он мыслился как «проекция оси селекции на ось комбинации», т.е. реализацию в языке того, что обычно встречается в результате выбора, например, одновременная реализация двух синонимов или созвучных слов.

Опыт показывает, что поиски неких первичных форм — вещь довольно условная и часто служащая предметом культурных спекуляций, как это было с исконными национальными формами и образами у идеологов фашизма, заигрывавших с мифологическим наследием. В этом смысле и теория архетипов, претендующая уже на поиски исконных для всего человечества образов выглядит несколько фантастично.

Но в архетипе есть не только желание найти исток, но и желание свести сложное к простому, найти первоэлементы не в смысле исторического первенства, а в смысле некой базы, которая за счет комбинации порождает все многообразие форм. Иными словами, архетипы — это атомы художественной фантазии. Попытка найти элементарные частицы литературы велась и с другой стороны, на основе исследования большого материала, особенно фольклорных жанров. Так сложилось представление о мотиве.

Термин «мотив» на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков ввел академик А. Н. Веселовский в своей работе

«Поэтика сюжетов». Так, в сказках выделяют мотив злой мачехи, а в романтической литературе — мотив любви чужестранки (например, «Кавказский пленник» Пушкина). Сюжет при таком подходе рассматривается как комбинация мотивов. Акцент сделан не на первоначальности, а на дальнейшей неразложимости мотива. Мотив является элементарной единицей сюжета в полном смысле слова. Такое понимание мотива близко к представлению о топосе.

Представление о литературной топике восходит к риторике. Риторика рассматривала топос как аспект развертывания какой-либо темы. Скажем, существует топос истории вопроса, и мы, рассказывая о мотиве, заговорили о А. Н. Веселовском. Для риторики суть топоса состоит в том, что он служит подспорьем в поисках аргумента. Допустим, мы ищем аргумент в споре и тут вспоминаем о топосе «история вопроса», который может оказаться дополнительным аргументом. В литературоведение понятие топоса было введено в двадцатом веке в работах немецкого ученого Э. Курциуса. Поиск литературной топике тоже связан с желанием обнаружить элементарные единицы, но не связан с нахождением первоформ, хотя во многих работах любят прослеживать эволюцию какого-либо топоса.

От мотива и архетипа топос отличается своим активным характером. Он не вычленяется исследователем, а существует в активе автора. Так, по крайней мере, его толковала риторика.

Топосы, мотивы и архетипы связаны с традицией. Они так или иначе — сознательно или бессознательно — обеспечивают преемственное развитие литературного процесса.

### Вопросы для самоконтроля

1. Что такое литературная традиция?
2. Какую роль играет традиция в функционировании художественной литературы? Всегда ли эта роль является положительной?
3. Как связаны представления о литературной традиции с понятием жанра?
4. Какие роды литературы вы можете назвать?
5. В чем состоит различие между эпосом, драмой и лирикой? Какие ведущие признаки литературных родов выделяются в теории литературы?
6. Существуют ли переходные явления в родовом членении литературы?
7. Что такое жанр? С какими трудностями связано понимание этого понятия?
8. Какие науки изучают жанры речи? В чем заключается специфика литературоведческого подхода к жанру?
9. Чем отличаются друг от друга первичные и вторичные жанры?
10. Какой вклад в разработку проблемы жанра внес М.М. Бахтин?
11. Что такое интертекстуальность? Как литературные жанры связаны с интертекстуальностью?
12. Какие основные эпические жанры вы знаете?
13. Что такое рассказ? В чем заключаются основные особенности этого жанра?
14. В чем состоит специфика новеллы и зарисовки как малых эпических форм?
15. В каком отношении к жанру рассказа находятся анекдот и притча?
16. Какие большие эпические жанры вы знаете? Чем они отличаются друг от друга?
17. В каких отношениях с рассказом и романом находится жанр повести?
18. На каких основаниях выделяются лирические жанры? Какие лирические жанры вы можете назвать?

19. Какие драматические жанры вы знаете? В чем заключаются различия между ними?
20. Существуют ли жанры, занимающие промежуточное явление между литературными родами?
21. Что такое мотив и архетип с точки зрения теории литературы? В каких отношениях они находятся с литературной традицией?

### **Литература ко второй главе**

1. Введение в литературоведение / под ред. Г.Н. Поспелова. М., 1988. С. 83-87.

# Глава 3.

## Проблемы современной литературы

---

Современное общество имеет две важные для истории литературы характеристики: оно, во-первых, является массовым в том смысле, что в нем отсутствует сословная иерархия, во-вторых, информационным в том смысле, что информация играет в нем ключевую роль. В этой главе мы и рассмотрим проблемы существования литературы в контексте этих характеристик. Таким образом, в проблемах современной литературы мы выбираем две, на наш взгляд, важнейшие: литература в информационном обществе и литература в массовом обществе.

### § 1. Литература в информационном обществе

Прежде чем говорить о современном состоянии литературы, существующей в условиях информационных сетей, оцифрованных книг и гипертекстовых технологий, рассмотрим бегло эволюцию форм письма, приведшую постепенно к современному состоянию. Это позволит нам выделить любопытную тенденцию.

По мере развития средств письма читатель литературного произведения получал все большую степень свободы в отношении восприятия текста. Можно сказать, что эволюция письма от древних свитков до современных электронных книг шла в одном направлении: читатель все в большей мере становился хозяином воспринимаемого текста, все меньше зависел не только от форм письма, но и от самого автора.

В самом деле, в бесписьменную эпоху слушатель полностью зависел от той последовательности в развертывании текста, которой следовал сказитель. С появлением письма впервые возникает возможность нелинейного прочтения текста, то есть прочтения не в той последовательности,

которую подразумевал сам автор. Эта возможность была еще слаба в книге-свитке, которую читали, постоянно разворачивая последующий и сворачивая предыдущий текст. Но в книге-кодексе (современной форме книги со сброшюрованными страницами) возможность путешествия по тексту заметно возрастала. В такой книге, например, можно оставлять закладки. Читатель может вернуться к тому месту, к какому хотел, одни страницы читать несколько раз, другие — вовсе пропускать. Нетерпеливые читатели, быстро листая страницы, могут заглянуть в конец книги.

Однако подлинная революция чтения произошла в связи с освоением гипертекстовых технологий. Возникла возможность перемещаться по тексту в соответствии с гиперссылками от узла к узлу и даже легко переходить от одного текста к другому.

Мягкая копия на экране-мониторе позволяет как угодно компоновать части текста, скаченного из глобальной сети. Все это исподволь разрушает пиетет перед книгой и ее автором. Из советчика книга превратилась в вещь, которой можно манипулировать по собственному усмотрению. Целостность текста, на которой настаивало литературоведение прошлого и позапрошлого веков, внезапно оказалась фикцией.

Возможности гипертекста были использованы и самими писателями: появились книги и фильмы, в которых читатель или зритель получал возможность влиять на развитие сюжета, выбирая желаемый блок текста из запасенных заранее.

Однако при этом стало меняться отношение и к текстам, написанным без расчета на подобное прочтение, текстам вполне традиционным. При крайнем подходе к культуре чтения была предложена стратегия выхватывания из текста некоторых фрагментов и объединения их с фрагментами других текстов. Именно такой вид чтения был провозглашен как наиболее утонченный<sup>1</sup>. Это подорвало представление о целостности текста и обесмыслило саму категорию авторского замысла.

---

<sup>1</sup> Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 424–461.

Появились и принципы составления текста с учетом ориентации на некий свертхтекст, составленный из ряда самостоятельных фрагментов.

Надо сказать, что такой подход к текстовой информации вполне оправдан, когда речь идет об информационном поиске. Не стоит забывать, что сама технология гипертекста родилась из-за необходимости информационных поисков в газете. Это случилось в США в 1946 году и было продиктовано потребностью оперативного обзора прессы для того, чтобы президент ориентировался на этот обзор при принятии политических решений. Еще важнее поиски научно-технической информации с помощью технологии гипертекста.

Что же касается литературы художественной, то здесь такая технология едва ли оправдана. Тем более это ничем не оправдано там, где сам художник исходил из некоего цельного замысла и совсем не предполагал, что его книгу будут читать, прихотливо выхватывая отдельные фрагменты.

На наш взгляд, гипертекстовость в литературе представляет собой своеобразную игру в информационный поиск. Художественный гипертекст — это не настоящий гипертекст с его реальными, востребованными дефицитом времени функциями, а лишь игра в него. Это похоже на то, как дети играют в охоту. Существует сама охота — дело серьезное и практическое, но есть и игра в нее, очень возможно, полезная. Но все же это игра. Так и литературный гипертекст, несомненно, готовит людей к жизни в современном обществе. Но не стоит распространять эту игру на литературное наследие прошлого, созданное в совершенно других условиях.

## § 2. Литература в массовом обществе

В сословном обществе, где высота общественного положения корреспондировала с образованностью, литература и творилась, и потреблялась главным образом представителями высших сословий, высших и в смысле занимаемого общественного положения, и в смысле принадлежности

к образованным, рафинированным, культурным общественным слоям. Такова была, например, дворянская литература восемнадцатого и первой трети девятнадцатого века в России. Широкие народные массы при этом удовлетворяли свои эстетические потребности за счет фольклора и низовой литературы. Таковы были сочинения вроде «Бовы королевича» или «Похождения Ваньки Каина». Однако при этом отмечался и процесс демократизации литературы. Н.А. Некрасов писал о желанном времени:

*Когда мужик не Блюхера  
И не Милорда глупого —  
Белинского и Гоголя  
С базара понесет.*

Время это и в самом деле настало довольно скоро. Собственно, процесс демократизации литературы начался еще задолго до того, как Некрасов написал эти строки.

Процесс демократизации проявляется как в том, что писатели обращаются к изображению жизни бедных и необразованных слоев населения, так и в том, что растет круг читателей за счет широких слоев населения.

Яркий пример того, как протекает процесс демократизации литературы, — русский девятнадцатый век. В начале этого века подписчики литературных изданий исчислялись лишь десятками. Широкие массы читателей довольствовались литературой второго сорта и не были знакомы с сочинениями лучших русских писателей и поэтов, позднее изучавшихся в школах. Да и персонажами литературных произведений были почти исключительно дворяне. Купцы, крестьяне и даже духовенство изображались обычно в условной, виньеточной манере. Крестьяне, например, фигурировали в литературных произведениях в качестве слуг, дворни, чаще всего в роли комических персонажей вроде Селифана и Петрушки — слуг Чичикова. Но уже к концу века классика издавалась в дешевых обложках и большими тиражами. А литература описывала жизнь всех сословий. Проза Чехова и сама его жизнь —

показатель демократизации и литературной жизни, и содержания литературных произведений.

Наряду с демократизацией литературы в сословном обществе отмечалось и противоположное явление — элитарная литература. Такая литература бывает необходимой в периоды больших культурных прорывов. Элитарной была русская литература восемнадцатого века, осваивающая новое для России культурное пространство светской (не духовной) литературы. Второй подобный период пришелся на рубеж девятнадцатого и двадцатого веков. «Тоска по мировой культуре», обращение к античной тематике предопределили во многом элитарный характер литературы русского Серебряного века.

В норме периоды элитаризации и демократизации литературы сменяют друг друга. Элитарная литература набирает высоту, а демократизация постепенно приобщает к ее достижениям все слои общества.

В бессловном, массовом обществе наблюдается совершенно новая картина. Вместо одной элиты возникает целое множество элит (властная элита, финансовая элита, художественная элита и т.д.), и элитарность сама по себе уже не гарантирует образованности или начитанности. В этом случае место демократизации литературы занимает ее массовость. Это разные вещи.

Различие между демократизацией и массовостью состоит в том, что демократизация предполагает просвещение: то, что было недавно уделом лишь немногих, становится постепенно общим достоянием, тем самым в обществе в целом вырастает уровень культуры, массовость же означает лишь распространенность того или иного литературного явления в широких кругах и не имеет отношения к качественной стороне литературы, к просвещению и культуре. Она сигнализирует лишь о массовом спросе на ту или другую литературу, отсюда такие категории, как бестселлер — хорошо продающаяся книга.

Однако и элитарность в условиях массового общества и множественности элит теряет свою общественную значимость. Она становится лишь признаком замкнутости

той или иной социальной группы, в которой в моде та или иная литература. Элитарность в сословном обществе была, во-первых, связана с образованностью. Во-вторых, элитарность потенциально сулила просвещение и демократизацию. В массовом же обществе нет ни того, ни другого. Замкнутость по клубному принципу круга каких-либо литераторов или художников сегодня вовсе не гарантирует, что это передовые и образованнейшие люди своей страны. Равно нет никакой уверенности в том, что группа художников, «варящихся в собственном соку», завтра будет определять вкусы широкой публики.

Все это предопределило особенности литературного климата в массовом обществе.

В сословном обществе прошлого литература ощущала себя на гребне исторического развития. Существовало понятие «передовая литература». Литературная мода декларировалась как нечто гораздо большее, чем просто мода, поэтому она и была чем-то гораздо большим: передовая литература чувствовала себя провозвестником грядущего. Существовало и представление об «отсталой» литературе, которая ассоциировалась со вчерашним днем и не устраивала образованных читателей. Сегодня эта картина кардинально изменилась. В парадигме постмодернизма принципиально сосуществуют старые, новые и даже достаточно архаичные литературные течения. Поступательного движения литературы не ощущается. Одни читатели читают одно, другие — другое, и никто — по крайней мере из адекватных людей — не ощущает себя ни отсталым, ни передовым. Здесь, однако, действует и некоторая инерция, в результате которой размываются представления не только о прогрессе, но и о качестве литературы. Множественность элит, свойственная массовым обществам, и ослабление культурной легитимности этих элит (не самые образованные, не самые нравственные, не самые культурные), порождает сходные процессы в литературе, где исчезают общепризнанные авторитеты, а признание в том, что читатель обращается к творчеству не самых безупречных в нравственном и умственном отношении

писателей, не унижает его. Также в глазах общества читатель, ориентированный на классику или, скажем, на интеллектуальную литературу, не имеет преимуществ перед другими читателями. Некрасовские строчки про «Милорда» глупого» теряют в таком обществе всякий смысл.

Социологи отмечают еще одну особенность массового общества, имеющую отношение к бытованию художественной литературы. Вследствие атомизации общества (его распада на независимые социальные группы) и «исчезновения агоры» (публичного пространства, связь с которым ощущает каждый член общества) возрастает интерес к показу обычной жизни обычного человека, интерес ко всякого рода «риалити шоу», что мы и отмечаем в действительности. На этом фоне падает интерес к художественному воображению как таковому, растет интерес к «нон-фикшн», т. е. к текстам, не опирающимся на художественный вымысел.

В.Е. Хализев пишет, что в XX в. вымысел неоднократно подвергался критике как явление, себя исчерпавшее и вынужденное уступить место «литературе факта»<sup>1</sup>. Исследователь справедливо отмечает, что такая критика восходит к эстетике авангарда, т.е. к двадцатым годам двадцатого века, и что сам двадцатый век тем не менее характеризовался широким использованием художественного вымысла. В качестве примера достаточно указать на бурное развитие фантастики. Однако ситуация, сложившаяся на рубеже двадцатого и двадцать первого веков, достаточно своеобразна и не походит на ту, которая требовала документальности от литературы первой трети двадцатого века. Вот как пишет об этом В.С. Муравьев в статье для энциклопедического словаря: «Сведя к минимуму творческий вымысел, документальная литература своеобразно использует художественный синтез, отбирая реальные факты, которые сами по себе обладают значительными социально-типическими свойствами»<sup>2</sup>. Автор

<sup>1</sup> Хализев В.Е. Вымысел // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 156.

<sup>2</sup> Муравьев В.С. Документальное // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 234.

отмечает расцвет документальной литературы после второй мировой войны. Речь может идти о писательском труде в духе работы А. И. Солженицына с документами, характеризующими эпоху. Однако современная читательская тяга к нон-фикшн носит, по-видимому, иной характер, и не случайно она сочетается с тем, что кажется прямо противоположным документалистике, например, с фантазиями в духе альтернативной истории. Обе эти крайности объединяет не любовь к факту, а именно неверие в самодостаточную силу художественного вымысла. Можно и переделывать историю и цитировать вымышленные документы — все это согласуется с потребностью в реали-ти-шоу. Угасает интерес именно к игре воображения, а к моделированию ситуаций или даже к их фальсификациям (что тоже есть своеобразная модель) он остается достаточно высоким, что вписывается в общую культурную парадигму, где допускается и приветствуется как фактография, так и свободное манипулирование фактами.

### Вопросы для самоконтроля

1. Каким образом изменялась роль литературы в связи с развитием массовых коммуникаций? Какое место занимает литература в современном информационном обществе? Как изменения в области коммуникаций повлияли на статус художественной литературы?
2. Что такое гипертекст?
3. В чем состоит различие между статусом литературы в сословном и массовом обществе?

### Литература к третьей главе

1. *Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 424–461.*

## **Краткий словарь литературоведческих терминов**

**Абзац** — отрывок текста от одной красной строки до другой.

**Автобиография** — произведение, в котором писатель описывает свою жизнь.

**Авторская речь** — иносказательное изображение отвлеченного понятия или явления действительности при помощи конкретного образа.

**Акмеизм** — литературное течение (неоромантизм) в русской поэзии начала XX века. Это название придумал Н. С. Гумилёв для обозначения творчества группы поэтов, в которую входили А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам и другие.

**Акростих** — стихотворение, в котором начальные буквы строк образуют имя или фамилию, слово или фразу.

**Аллегория** — вид иносказания. Отвлечённое понятие, воплощённое в конкретном образе: волк — жадность, лиса — хитрость, крест (в христианстве) — страдание и т. п.

**Аллитерация** — повторение в стихах или в прозе одинаковых, созвучных согласных звуков для усиления выразительности художественной речи. В большей степени типична для поэзии.

**Аллюзия** — использование намёка на какой-нибудь хорошо известный факт вместо упоминания самого факта.

**Амфибрахий** — трехсложная стопа в русском силлаботоническом стихосложении, в которой ударение падает на второй слог.

**Анаколуф** — синтаксическая несогласованность членов предложения.

**Анакреонтическая поэзия** — вид античной лирической поэзии: стихотворения, в которых воспевалась веселая, беззаботная жизнь.

**Анакруза** — безударные слоги в начале стиха до первого ударения.

**Анафора** — стилистическая фигура, основанная на повторении начальных частей (звуков, слов, синтаксических или ритмических построений) смежных отрезков речи (слов, строк, строф, фраз).

**Анекдот** — жанр фольклора, короткий рассказ юмористического содержания с остроумной концовкой.

**Анжамбеман** — перенесение окончания законченного по смыслу предложения из одной стихотворной строки или строфы в следующую за ней.

**Анималистическое произведение** — произведение, в котором описываются повадки и характерные черты животных.

**Аноним** — 1) произведение без обозначения имени автора; 2) автор произведения, скрывший свое имя.

**Антитеза** — 1) оборот поэтической речи, в котором для выразительности резко противопоставлены прямо противоположные понятия, мысли; 2) художественное противопоставление характеров, обстоятельств, понятий, создающее впечатление резкого контраста.

**Антология** — сборник избранных произведений разных авторов.

- Апострофа** — оборот поэтической речи, состоящий в обращении к неодушевленному явлению как к одушевленному и к отсутствующему лицу как к присутствующему.
- Апокопа** — искусственное укорачивание слова без потери его значения.
- Альманах** — сборник литературных произведений различного содержания.
- Аритмия** — нарушение ритмической правильности в стихе.
- Архитектоника** — построение художественного произведения, соразмерность его частей, глав, эпизодов.
- Ассонанс** — созвучие гласных звуков (преимущественно ударных), особенно в неточной рифме («грусть — озарюсь»). Во французской, испанской и некоторых других литературах на ассонансе строилось старинное стихосложение.
- Астрофичность** — свободное расположение рифмованных метрических стихов.
- Анапест** — трехсложная стопа в русском силлабо-тоническом стихосложении с ударением на третьем слоге.
- Афоризм** — краткое изречение, содержащее в себе оригинальную мысль, житейскую мудрость, нравоучение.
- Баллада** — лиро-эпическое стихотворное произведение с ярко выраженным сюжетом; стихотворение, в его основе лежит какой-то необычный случай, связанный с историческим событием или преданием; обычно героического, легендарного или фантастического характера.
- Басня** — небольшое произведение с ироническим, сатирическим или нравоучительным содержанием, основанное на приеме иносказания, аллегории. От притчи или аполога басня отличается законченностью сюжетного развития, от других форм аллегорического повествования (например аллегорического романа) — единством действия и сжатостью изложения.

**Бейт** — в арабской, тюркской и персидской поэзии двустопные с парной системой рифмовки, если употребляются как самостоятельное произведение.

**Беллетристика** — художественные прозаические произведения, как правило, легкого содержания, доступные для восприятия и направленные на развлечение.

**Белый стих** — стих, не имеющий рифмы.

**Благозвучие** — качество речи, заключающееся в красоте и естественности ее звучания.

**Буколика** — общее название двух часто смешиваемых родов античной «пастушеской» поэзии, эклоги и идиллии, которое происходит от заглавия цикла стихов Вергилия.

**Буриме** — стихотворение, составленное по заранее заданным, часто необычным рифмам.

**Бурлеск** — шуточное повествовательное стихотворение, в котором возвышенная тема излагается иронически, пародийно.

**Былина** — русская народная повествовательная песня-поэма о богатырях и героях.

**Вдохновение** — состояние озарения, творческого подъема.

**Верлибр** — свободный стих без формальных признаков (метра и рифмы), но обладающий некоторой ритмичностью.

**Венок сонетов** — поэма из пятнадцати сонетов, последний из которых — магистральный, т. е. основной: каждая его строка представляет собой первую строку всех предшествующих ему сонетов; каждый из сонетов начинается с соответствующей строки магистрала и заканчивается следующей по счету строкой магистрала.

**Версификация** — система определенных правил и приемов построения стихотворной речи, стихосложения.

**Вирши** — первоначально духовные, а затем и светские стихи в России XVI—XVII веков с обязательной рифмой в конце строки; силлабические двустипшия, скрепленные рифмой.

**Внесюжетные элементы** — элементы композиции произведения, не развивающие действия: лирические отступления, вводные эпизоды и описания.

**Внутренняя рифма** — созвучия слов внутри стиха или в середине смежных стихов.

**Водевиль** — небольшая пьеса драматического жанра с интригой и комическими ситуациями любовного содержания.

**Вольный стих** — силлабо-тонический, обычно ямбический стих с неравным количеством стоп в стихотворных строках.

**Воспоминания** — произведения повествовательной литературы о прошлых событиях, написанные их участниками.

**Вульгаризм** — грубое слово, неправильный оборот, не принятый в литературной речи.

**Вымысел** — плод воображения, фантазии писателя.

**Гекзаметр** — стихотворный размер в античном стихосложении, в русском — шестистопный дактиль в сочетании с хореем.

**Герой литературного произведения** — основное или одно из основных действующих лиц, обладающее отчетливыми чертами характера и поведения, определенным отношением к другим действующим лицам и жизненным явлениям.

**Гимн** — торжественная песнь.

**Гипербола** — стилистическая фигура, заключающаяся в образном, часто чрезмерном преувеличении изображаемого события или явления.

**Говорящая фамилия** — фамилия персонажа, передающая важную черту его характера.

**Готический роман** — произведение жанра ужаса, местом действия которых является средневековый замок с призраками, дьявольскими силами, утверждающий непознаваемость мира и всемогущество зла.

**Гротеск** — изображение человека, событий или явлений в фантастическом, уродливо-комическом виде; предельное преувеличение, основанное на причудливом сочетании фантастического и реального, ужасного и смешного; сгущение сатирического изображения явлений, предметов и людей.

**Гуманизм** — мировоззрение, при котором высшей ценностью объявляется человек во всех его проявлениях.

**Дактиль** — трехсложная стопа в русском силлабо-тоническом стихосложении, содержащая ударный и два безударных слога.

**Двустихье** — простейший вид строфы из двух стихов.

**Декадентство** — упадничество. Идеологическое явление рубежа XIX-XX вв., в основе которого лежало утверждение о наступлении эпохи упадка и угасания цивилизации.

**Деталь** — одно из средств создания художественного образа; выразительная подробность в произведении (часть внешнего мира, портрета и т.п.), которая помогает читателю глубже понять не только характер, обстановку, но и в целом произведение, авторское отношение к изображаемому.

**Детектив** — эпическое произведение, в котором происходит расследование преступлений.

**Детская литература** — произведения разных жанров, предназначенные для детей.

**Диалог** — разговор двух или нескольких персонажей;

основная форма раскрытия человеческих характеров в драматическом произведении. Шире — сложное взаимодействие и противоборство между различными точками зрения, мировоззрениями, воплощенными в разных персонажах (в теории диалога М.М. Бахтина).

**Диссонанс** — неточная рифма, в которой не совпадают ударные гласные, а послеударные звуки совпадают.

**Дифирамб** — 1) первоначально — хоровая культовая песнь в честь бога Диониса; впоследствии — литературная форма, близкая к гимну и оде; 2) преувеличенная похвала.

**Дольник** — русский стихотворный размер, в котором интервал между ударными слогами не колеблется в диапазоне одного или двух слогов.

**Доля (такт)** — последовательность сильных и слабых мест в размерах, промежуточных между силлабо-тоникуой и чистой тоникуой.

**Драма** — род литературы, драматическое произведение, предназначенное для постановки на сцене, в котором основная мысль раскрывается через диалоги и монологи героев, их поступки и действия. В узком смысле слова — пьеса с острым конфликтом; в отличие от трагедии, характеризуется более «заземленным», обычным и, как правило, разрешимым конфликтом.

**Дума** — лиро-эпический жанр украинского фольклора, разновидность баллады, оформившейся в украинской национальной литературе.

**Жанр** — исторически сложившееся подразделение совокупности литературных произведений, осуществляемое на основе специфических свойств их формы и содержания.

**Жестокий романс** — лиро-эпический жанр; стихотворный монолог, повествующий о несчастной любви и

любовных страданиях, с акцентом на переживаниях и муках влюбленного.

**Житие** — жанр древнерусской литературы, повесть о жизни отшельника, монаха или святого.

**Завязка** — событие, с которого начинается развитие действия в произведении.

**Загадка** — жанр фольклора, в котором по содержащемуся в вопросе образу надо найти правильный ответ.

**Заговор** — жанр фольклора; слова, имеющие магическое значение и призванные при помощи определенного сочетания оказать воздействие на материальный мир.

**Заимствование** — в теории литературы использование автором приемов, тем или идей другого писателя.

**Заклинание** — жанр фольклора, магическая формула, призванная воздействовать на природу и человека; обычно сопровождается магическими ритуальными действиями.

**Звукопись** — приём, заключающийся в подборе таких слов, сочетание которых имитирует в тексте звуки реального мира (свист ветра, шум дождя, щебет птиц и т.п.).

**Идеализация** — изображение чего-либо в лучшем, чем в действительности, виде.

**Идейный мир произведения** — область художественных решений. В него включаются авторские оценки и идеал, художественные идеи и пафос произведения.

**Идея произведения** — главная мысль о том круге явлений, которые изображены в произведении; выражается писателем в художественных образах.

**Идиллия** — стихотворение, в котором изображается безмятежная жизнь на лоне природы.

**Идиома (идиом)** — свойственное только данному языку неразложимое словосочетание, значение которого не совпадает со значением составляющих его слов, взятых в отдельности, например русские выражения «остаться с носом», «собаку съел» и т.д.

**Икт** — ударный слог в стихе.

**Имажинизм** — литературное течение; имажинисты провозглашали основной задачей художественного творчества придумывание новых образов не связанных с реальностью. Участники этого течения утверждали необходимость и неизбежность «чистого искусства». К имажинистам относились С.А. Есенин, В.Г. Шершеневич и др.

**Импрессионизм** — литературное течение; импрессионисты считали задачей искусства передачу непосредственных личных впечатлений писателя.

**Импровизация** — создание произведений без предварительной подготовки.

**Иневектива** — вид пафоса, резкое обличение, выражающее ненависть автора к тем или иным явлениям и характерам. В отличие от сатиры не вызывает комизма и смеха.

**Инверсия** — необычный порядок слов, нарушение последовательности речи с целью придания фразе особой выразительности.

**Иносказание** — не прямое, скрытое изображение предметов, явлений, людей.

**Интерьер** — описание внутреннего убранства какого-либо помещения. Часто используется для косвенной характеристики персонажа.

**Интонация** — голосовое оформление относительно законченного фрагмента художественного текста (фразы, пе-

риода, строфы), указывающее на то, как должна звучать художественная речь в этом фрагменте. Основное выразительное средство звучащей речи, позволяющее передать отношение говорящего к тому, о чем он говорит.

**Интрига** — развитие действия в сложном сюжете произведения.

**Ирония** — разновидность переносного употребления слов, состоящая в использовании слова в противоположном значении («огромный» вместо «маленький»). Шире — скрытая насмешка.

**Каламбур** — стилистический оборот («игра слов»), основанный на использовании полного звукового совпадения различных слов и словосочетаний.

**Кантата** — стихотворение торжественного характера, воспевающее какое-либо радостное событие или его героя.

**Кантилена** — небольшое стихотворение повествовательного характера, исполнявшееся под музыку.

**Канцона** — стихотворение, воспевающее рыцарскую любовь.

**Карикатура** — шутовское или сатирическое изображение событий или лиц.

**Катарсис** — сильное эмоциональное переживание при восприятии литературного произведения. Катарсис рассматривается как обязательное следствие трагического в литературе.

**Катахреза** — сочетание несовместимых по значению слов.

**Катрен** — четверостишие (часто с законченной мыслью).

**Классицизм** — литературное направление (течение) XVII — нач. XIX вв. в России и Западной Европе, базировавшееся на подражании античным образцам в строгих стилистических нормативах.

**Классическая литература** — образцовая, наиболее ценная литература прошлого и современности, художественная литература в собственном смысле этого слова (исключая беллетристику и паралитературу).

**Клаузула** — заключительные слоги стихотворной строки, начиная с последнего ударного слога.

**Климакс** — вид градации, ряда выражений, относящихся к одному и тому же явлению; причем выражения эти располагаются в порядке повышающейся значимости, т. е. так, что каждое из них усиливает значение предыдущего («нарастание»).

**Кода** — заключительный, добавочный стих.

**Коллизия** — столкновение, борьба действующих сил, вовлеченных в конфликт между собой.

**Кольцо** — звуковой или лексический повтор в начале и конце какой-либо речевой конструкции.

**Комедия** — драматическое произведение, в котором осмеиваются отрицательные черты человека или общественного явления.

**Комическое** — смешное в жизни и искусстве.

**Комментарий** — истолкование, разъяснение смысла произведения, эпизода, фразы.

**Композиция** — построение художественного произведения, последовательность его частей.

**Контекст** — 1) более или менее объемный отрезок текста, который необходим для правильного понимания слова, выражения, детали, приема; в конечном счете, все художественное произведение как окружение отдельного его элемента; 2) «окружение», в котором создавалось и продолжало жить художественное произведение. Контекст может быть социально-историческим, биографическим, бытовым, литературным и т.п.

**Контраст** — резко выраженная противоположность черт, качеств, свойств человеческого характера, предмета, явления. Троп, основанный на противопоставлении двух качеств, признаков, явлений.

**Конфликт** — противостояние или столкновение, лежащее в основе взаимодействия действующих лиц в художественном произведении.

**Концовка** — заключительная часть литературного произведения.

**Критика** — раздел науки о литературе, осуществляющий оценку, анализ и толкование художественных произведений (как правило, недавно вышедших в свет).

**Крылатое выражение (слово)** — меткое выражение, ставшее поговоркой.

**Кульминация** — эпизод литературного произведения, в котором конфликт достигает наивысшей точки своего развития.

**Куплет** — строфа в песне, имеющей рефрен; обычно обладает законченным смыслом, сближаясь со стансами.

**Лаконизм** — краткость в выражении мысли.

**Легенда** — устный рассказ в фольклоре, в основе которого лежит чудесное событие или образ.

**Лейтмотив** — образ или оборот художественной речи, повторяющийся в произведении.

**Лимерик** — пятистишие, написанное анапестом по схеме ААВВА. В лимериках 3 и 4 стихи имеют меньшее количество стоп, чем 1, 2 и 5. Лимерики в комически-иронической форме описывают какие-либо события, с кем-то происходящие.

**Лирический герой** — лицо в лирической поэзии, переживания, мысли и чувства которого выражены в стихотворении, от имени которого оно написано.

**Литературная сказка** — жанр эпоса, создающий на основе фантастической условности мифологизированный художественный мир.

**Литературное течение** — творческое единство писателей, близких друг другу по идеологии, восприятию жизни и творчества.

**Литературный род** — деление по основополагающим признакам: драма, лирика, лироэпика, эпос.

**Литота** — намеренно неправдоподобное преуменьшение, противоположность гиперболы.

**Лубочная литература** — дешевые по цене книги с картинками, которыми торговали странствующие коробейники.

**Магистрал** — заключительный сонет в венке сонетов, состоящий из первых стихов четырнадцати предшествующих ему сонетов.

**Мадригал** — лирическое произведение шутливо-комплиментарного или любовного содержания, выражающее восхищение кем-либо.

**Макаронизм, макароническая речь** — сочетание в одной фразе двух и более национальных языков; может создавать комический эффект и служить средством характеристики литературного персонажа.

**Медитация** — лирическое размышление, сопровождаемое эмоциональным переживанием.

**Мелодика** — интонационная организация стиха; при его устном произнесении — повышение и понижение тона голоса, передающие интонационно-смысловые оттенки.

**Мелодрама** — драматический жанр, ориентирующий зрителя на сострадание, сочувствие героям.

**Мемуары** — см. воспоминания.

**Метатеза** — перестановка звуков или слогов в слове или фразе, часто используется как комический прием.

- Метафора** — переносное использование слова для описания лица, предмета или явления, основанное на сходстве.
- Метод** — важнейшие принципы, которыми руководствуется писатель. Художественными методами являлись реализм, романтизм, сентиментализм и др.
- Метонимия** — замена в речи слова или понятия другим, связанным по смежности (в широком смысле этого слова).
- Метр** — основа звукового ритма стиха, дающая возможность предсказать появление определенных звуковых элементов на определенных позициях.
- Метрика** — раздел стиховедения о сочетании сильных и слабых мест в стихе, о системах стихосложения, о стихотворных метрах и размерах.
- Метрическое стихосложение** — система стихосложения, основанная на чередовании кратких и долгих слогов в стихе. Таким является античное стихосложение.
- Миниатюра** — небольшое литературное произведение.
- Миф** — древнее сказание о происхождении жизни на Земле, о природных явлениях, о подвигах богов и героев.
- Многосоюзи** — избыточное повторение союзов, создающее дополнительную интонационную окраску.
- Многосоюзи** — оборот поэтической речи; намеренное увеличение количества союзов в предложении.
- Модернизм** — направление (течение) в искусстве, противоположное реализму и характеризующееся отрицанием традиций, условностью изображения и экспериментаторством.
- Монолог** — речь действующего лица, обращенная к собеседнику или к самому себе.

**Монорим** — стихотворение, которое рифмуется одним и тем же словом или одной и той же рифмой.

**Мотив** — в литературном произведении дополнительные, второстепенные темы, которые в сочетании с основной темой образуют художественное целое.

**Мотивировка** — зависимость всех элементов художественной формы произведения от его содержания.

**Научная фантастика** — произведения, сюжет которых построен на научно-технических достижениях, не опровергнутых, но и не доказанных наукой.

**Начальная рифма** — созвучие, находящееся в начале стиха.

**Небылица** — жанр детского фольклора, шуточные стихотворения, в которых изображаются явные нелепости, неправдоподобные обстоятельства.

**Неологизм** — новое слово, созданное автором для обозначения нового понятия.

**Новаторство** — внесение новых идей, приемов.

**Новелла** — короткий рассказ с неожиданным окончанием.

**Образ** — художественное изображение в литературном произведении человека, природы или отдельных явлений.

**Обращение** — оборот поэтической речи, который заключается в подчеркнутом обращении писателя к герою своего произведения, явлениям природы, читателю.

**Обрядовая песня** — жанр фольклора. Часть ритуала при проведении свадебных, похоронных и др. обрядов.

**Ода** — хвалебное стихотворение, посвященное торжественному событию или герою. Возникла в античности, где предполагалось хоровое исполнение. В XVI–XVIII вв. — жанр высокой лирики (Вольтер, Г.Р. Державин).

**Оксиморон (оксюморон)** — сочетание контрастных, противоположных по значению слов («живой труп»).

**Октава** — строфа из восьми стихов, в которой первые шесть стихов объединены двумя перекрестными рифмами, а два последних — смежной.

**Олицетворение** — прием, при котором неодушевленные предметы, животные, явления природы наделяются человеческими способностями и свойствами.

**Онегинская строфа** — строфа, использованная А.С. Пушкиным при написании романа «Евгений Онегин», состоящая из трех четверостиший и заключительного двустишья.

**Остранение** — описание привычного с неожиданной точки зрения, как бы увиденного в первый раз.

**Открытый финал** — отсутствие развязки произведения.

**Очерк** — жанр эпической литературы, который отличается тем, что в нем изображаются события, происшедшие в реальной жизни. В то же время он сохраняет особенности образного отражения жизни.

**Памфлет** — публицистическое произведение с явно выраженной обличительной направленностью и определенным социально-политическим адресом.

**Панторизм** — стихотворение, в котором рифмуются все слова.

**Палиндром** — слово, фраза или стих, одинаково читающиеся слева направо и обратно.

**Параллелизм** — тождественное или сходное расположение элементов речи в смежных частях текста, которые, соотносясь, создают единый поэтический образ. Бывает словесно-образным, или синтаксическим, ритмическим, словесно-звуковым и композиционным.

**Парафраз** — см. перифраз

- Пародия** — литературный жанр, имитирующий особенности оригинала (как правило, с целью сатиры).
- Парцелляция** — фигура, состоящая в обособлении отдельных частей или слов фразы в качестве самостоятельных предложений.
- Пасквиль** — произведение с оскорбительным, клеветническим содержанием.
- Пастораль** — стихотворение, описывающее мирную жизнь пастухов и пастушек на лоне природы.
- Пафос** — ведущий эмоциональный тон произведения.
- Пейзаж** — изображение природы в литературном произведении.
- Пеон** — четырёхсложная стихотворная стопа с одним ударным и тремя безударными слогами.
- Перевертень** — см. палиндром.
- Перифраз** — выражение той же мысли или обозначение того же понятия другими словами; замена названия предмета или явления описанием присущих ему существенных черт и признаков; пересказ произведения или его части своими словами.
- Персонаж** — действующее лицо литературного произведения.
- Песня** — небольшое лирическое произведение, предназначенное для пения.
- Пиррихий** — стопа из двух кратких (в античном стихосложении) или двух безударных (силлабо-тоника) слогов.
- Повествователь** — лицо, от имени которого ведется рассказ в эпических и лироэпических произведениях; в отличие от рассказчика, не принадлежит миру художественного произведения и, как правило, не обладает индивидуализирующими чертами речи.

- Повесть** — средняя эпическая форма; произведение, в котором освещается ряд событий в жизни главного героя.
- Поговорка** — краткое образное выражение, не имеющее синтаксической завершенности.
- Полисиндетон** — см. многосоюзие.
- Портрет** — изображение в художественном произведении внешности персонажа.
- Посвящение** — надпись в начале произведения, указывающая на лицо, которому оно посвящено.
- Послание** — литературное произведение, написанное в виде обращения к какому-либо лицу или лицам.
- Послесловие** — дополнительная часть произведения, в которой содержатся пояснения автора к своему творению.
- Пословица** — жанр фольклора, краткое, ритмически организованное и синтаксически завершенное изречение, содержащее суждения из области морали, философии, житейской мудрости.
- Потешки** — шуточные стишки, которыми родители сопровождают игры с маленьким ребенком.
- Поучение** — литературное произведение в форме речи познавательного характера. Было характерно для средневековой литературы (в том числе и древнерусской).
- Поэзия** — художественное творчество в стихотворной форме, обладающее оригинальностью и высокой образностью.
- Поэма** — лироэпический жанр, для которого характерна сюжетность, выражение автором или героем своих чувств.
- Поэтика** — наука о структурных формах художественных произведений и их исторических законах изменения.

**Прибаутка** — острое словцо или словосочетание.

**Притча** — назидательный рассказ о человеческой жизни в иносказательной или аллегорической форме, который, в отличие от басни, объясняет отвлеченные, как правило, религиозные или моральные проблемы.

**Проблема** — вопрос, который исследуется писателем в произведении.

**Проблематика** — перечень проблем, затронутых в произведении.

**Проза** — разновидность художественной речи, описание событий обычной (свободно организованной, а не стихотворной) речью.

**Прозопопея** — см. олицетворение.

**Пролог** — вступление в литературное произведение.

**Просодия** — раздел стиховедения, изучающий метрические элементы речи (ударные и безударные гласные, слоги, слова и пр.).

**Просторечие** — слова, присущие народной нелитературной речи, речь малообразованных носителей языка.

**Прототип** — реальный человек, чья жизнь и характер послужили основанием для создания писателем персонажа, литературного образа.

**Псевдоним** — вымышленное имя или фамилия писателя.

**Публицистика** — совокупность художественных произведений, отражающих общественную и политическую жизнь общества.

**Путешествие** — литературное произведение, в котором повествуется о бывшем в действительности или вымышленном путешествии.

- Раешный стих, раешник** — строки, не содержащие одинакового количества стоп и скреплённые парной рифмовкой.
- Развязка** — положение действующих лиц, которое сложилось в произведении в результате развития изображенных в нем событий; заключительная сцена.
- Размер** — число и порядок чередования ударных и безударных слогов в стопах силлабо-тонического стиха.
- Рапсод** — странствующий древнегреческий поэт-певец, певший под лиру эпические песни.
- Рассказ** — художественное произведение малой формы, описывающее завершённое событие.
- Редакция** — один из вариантов текста произведения.
- Редиф** — в восточной поэзии тавтологическая рифма, которая следует во всех стихах вслед за обычной конечной рифмой.
- Резонер** — персонаж произведения, являющийся сторонним наблюдателем; как правило, выражает авторскую точку зрения на события и действующих лиц.
- Реквием** — произведение, в том числе и литературное, в форме прощания с погибшим.
- Ремарка** — пояснение автора по поводу того или иного персонажа, обстановки действия, предназначенное для актеров.
- Реплика** — ответ одного персонажа на речь другого.
- Рефрен** — повторяющиеся стихи в конце каждой строфы.
- Рецензия** — критический отзыв о каком-нибудь произведении. Рецензия бывает отрицательная или положительная.
- Ритм** — систематическое, мерное повторение в стихе определенных, сходных между собой единиц речи (слогов).

**Ритмика** — раздел стиховедения, изучающий совместно с метрикой законы строения стихотворной строки, ее ритмические варианты, регулярные повторы словесно-звукового материала (слогов, слов, периодов, стихов, фраз, строф и пр.).

**Ритмическая инверсия** — несовпадение ударного слога с метрическим акцентом.

**Ритмическая проза** — фонетически организованная проза с ощутимой ритмической упорядоченностью.

**Рифма** — совпадающие по звучанию окончания стихотворных строк.

**Роман** — большая эпическая форма, произведение, в событиях которого обычно принимает участие много действующих лиц, чьи судьбы переплетаются. Романы бывают философские, приключенческие, исторические, семейно-бытовые, социальные и т. д.

**Романс** — небольшое лирическое стихотворение напевного типа на тему любви.

**Романтика** — особенность литературного творчества, которая заключается в стремлении к изображению ярких или вымышленных сторон жизни.

**Рондо** — восьмистишие, содержащее 13 (15) строк и 2 рифмы.

**Рубаи** — формы лирической поэзии Востока: четверостишие, в котором рифмуется первая, вторая и четвертая строки.

**Рыцарский роман** — средневековый жанр эпоса, повествующий о приключениях рыцаря, подчеркивающий идеализм феодальной эпохи.

**Сага** — жанр скандинавской и исландской эпической литературы; героическая эпопея, соединяющая стихотворные и прозаические описания деяний.

**Сарказм** — язвительная насмешка; разновидность иронии.

**Сатира** — художественное произведение, в котором высмеиваются порочные явления в жизни общества или отрицательные качества отдельного человека; сама установка на высмеивание каких-либо фактов жизни.

**Секстина** — шестистишие с рифмовкой АВАВАВ.

**Силлабическое стихосложение** — система стихосложения, в основу которой положено одинаковое число слогов в стихотворной строке.

**Силлабо-тоническое стихосложение** — система стихосложения, которая определяется количеством слогов, числом ударений и их расположением в стихотворной строке.

**Символизм** — литературное течение; символисты создавали и использовали систему символов, в которые вкладывался особый мистический смысл.

**Синекдоха** — троп и вид метонимии, название части вместо целого или наоборот.

**Сицилиана** — восьмистишие с перекрестной рифмой АБАБАБАБ.

**Сказ** — способ организации повествования, ориентированный на устную, часто простонародную речь.

**Сказание** — художественное произведение, в основе которого лежит происшествие, имевшее место в действительности.

**Слог** — звук или сочетание звуков в слове, произносимое одним выдыханием; первичная ритмическая единица в стихотворной мерной речи.

**Сонет** — вид сложной строфы, состоящей из 14 стихов, разбитых на 2 четверостишья (катрены) и 2 трехстишья (терцеты).

**Сравнение** — определение явления или понятия в художественной речи при помощи сопоставления его с дру-

гим явлением, имеющим с первым общие признаки; амплификация, основанная на сходстве.

**Стансы** — малая форма лирической поэзии, состоящая из четверостиший, законченных по мысли.

**Стиль** — совокупность основных идейно-художественных особенностей творчества писателя.

**Стих** — мерная, ритмически организованная, ярко эмоциональная речь, а также ритмическая единица стихотворной речи, сопоставимая и соизмеримая с другими по своим фонетическим признакам; как правило, выделена графически.

**Стихосложение** — система построения мерной поэтической речи, в основу которой положена какая-либо повторяющаяся ритмическая единица речи.

**Стихотворение в прозе** — небольшое эмоционально насыщенное лирическое произведение в прозаической форме без признаков метра и рифмы, отличительными чертами которого являются мелодичность и напевность.

**Стопа** — в силлабо-тоническом стихосложении повторяющиеся сочетания ударных и безударных слогов в стихе, которые определяют его размер.

**Строфа** — сочетание двух или нескольких стихотворных строк, объединенных системой рифм и общей интонацией или только общей интонацией.

**Строфика** — раздел стиховедения, изучающий формы объединения стихов в композиционно законченное целое; учение об упорядоченном сочетании закономерно повторяющихся в тексте стихотворных строк.

**Стык** — повтор на грани двух смежных слов, стихов, строф, предложений.

**Сюжет** — основные эпизоды событийного ряда в их художественной последовательности.

- Тавтограмма** — стихотворение, все слова которого начинаются с одной буквы.
- Тактовик** — тонический стих, в котором объем между ударных интервалов колеблется от 0—1 до 2—3 слогов; стих, переходный от дольника к акцентному стиху.
- Танка** — нерифмованное пятистишие японской поэзии.
- Творческая история** — история создания художественного произведения.
- Творческий процесс** — работа писателя над произведением.
- Тема** — объект художественного отражения.
- Тематика** — совокупность тем произведения.
- Тенденция** — идея, вывод, к которому стремится привести читателя автор.
- Терцет** — стихотворная строфа, состоящая из 3 стихов (строк), рифмующихся между собой или с соответствующими стихами последующего терцета.
- Терцина** — трехстишие с рифмами АВА ВСВ CDC.
- Тип** — художественный образ, в котором отражены основные характерные черты определенной группы людей или явлений.
- Трагедия** — вид драматургического произведения, рассказывающего о несчастной судьбе главного героя, часто обреченного на смерть. Произведение, в котором изображаются исключительно острые, непримиримые конфликты, чаще всего завершающиеся гибелью героев. Эта борьба обнаруживает возвышенность стремлений и силу характеров действующих лиц.
- Трехстишие (терцет)** — простая строфа из трёх стихов.
- Триолет** — восьмистишие, в котором первое двустишие повторяется в конце строфы, а первый стих в четвертом стихе.

**Троп** — оборот речи, состоящий в употреблении слова или выражения в переносном значении, смысле.

**Ударник** — акцентный стих.

**Утопия** — художественное произведение, повествующее о мечте как о реальном явлении, изображающее идеальный общественный строй без научного обоснования.

**Фабула** — сюжетная основа литературного произведения; события в порядке их описания в художественном произведении.

**Фантастика** — изображение невозможного в реальной жизни; также разновидность художественной литературы с повышенной мерой условности, фикциональности, в которой авторский вымысел создает нереальный, вымышленный мир, причудливые образы и явления.

**Фельетон** — в момент своего появления, листок в газете, специально посвященный вопросам театра, литературы, искусства. В наши дни так называется газетная статья с высмеиванием пороков общества.

**Фигура** — необычный оборот речи, к которому прибегает писатель для усиления выразительности художественного слова.

**Фигурные стихи** — стихотворение, графически оформленное так, что приобретает очертания какой-либо фигуры.

**Фикциональность** — качество художественного текста, связанное с вымышленностью описываемых в нем событий.

**Фольклор** — устное народное поэтическое творчество, совокупность созданных в народной среде поэтических произведений, бытующих в устной форме; в них нет единой авторской позиции, место которой занимает ориентация на общенародный идеал.

**Фоника** — 1) звуковая организация речи; 2) область стихосложения, изучающая звуковую организацию речи.

- Футуризм** — ощущение времени, при котором будущее воспринимается как единственная объективная реальность.
- Фэнтези** — произведение, основанное на мифотворчестве автора и имеющее ярко выраженное философское звучание.
- Характер** — в литературоведении художественный образ человека, обладающий ярко выраженными индивидуальными чертами.
- Хиазм** — фигура, в которой вторая часть фразы строится в обратной последовательности.
- Хокку (хайку)** — нерифмованное трехстишие японской поэзии, состоящее из 17 слогов.
- Хорей** — двухсложный стихотворный размер с ударением на первом слоге.
- Хроника** — повествовательное или драматическое литературное произведение, отображающее в хронологическом порядке события общественной жизни.
- Художественная литература** — область искусства, отличительной чертой которого является отображение жизни, создание художественного образа при помощи слова.
- Художественное мастерство** — умение писателя передавать в художественных образах правду жизни, владение языком, позволяющее решать сложные художественные задачи.
- Художественный вкус** — способность правильного восприятия, самостоятельного осмысления произведений искусства; понимание природы художественного творчества и умение анализировать художественное произведение.
- Цезура** — пауза в середине стиха (строки) поэтического произведения.

- Цикл** — ряд художественных произведений, объединенных одними и теми же действующими лицами, эпохой, мыслью или переживанием.
- Частушка** — небольшое произведение (четверостишие) устной народной поэзии с шутливым, сатирическим или лирическим содержанием.
- Эвфемизм** — замена в поэтической речи грубых выражений более мягкими.
- Эвфония** — см. благозвучие.
- Эзопов язык** — иносказательный, замаскированный способ выражать свои мысли.
- Эклога** — стихотворение, изображающее сельскую жизнь.
- Экспозиция** — вступительная, исходная часть сюжета; в отличие от завязки не влияет на ход последующих событий в произведении.
- Экспромт** — произведение, созданное быстро, без подготовки.
- Элегия** — стихотворение, пронизанное грустью или мечтательным настроением.
- Эллипсис** — пропуск подразумеваемого слова.
- Эмфаза** — эмоционально-экспрессивное выделение части высказывания посредством интонации, повторения, порядка слов и т. п.
- Эпиграмма** — короткое остроумно-насмешливое или сатирическое стихотворение.
- Эпиграф** — короткий текст, помещенный в начале произведения и поясняющий замысел автора.
- Эпизод** — одно из связанных между собой событий в сюжете, имеющее более или менее самостоятельное значение в произведении.

**Эпилог** — заключительная часть произведения, кратко сообщающая читателю о судьбе героев.

**Эпистола** — см. послание.

**Эпитет** — поэтическое определение, часто переносное, образное.

**Эпифора** — повторение слов или словосочетаний в конце стихов.

**Эпопея** — героическое повествование, описывающее значительную историческую эпоху либо большое историческое событие.

**Эпопея** — произведение, раскрывающее судьбу человека на фоне исторических событий, важных для всего народа.

**Эссе** — произведение, содержащее субъективные, нетрадиционные рассуждения автора, не претендующие на исчерпывающую характеристику и глубокую изученность поднятой проблемы. Обладает свободной композицией, для него характерна установка на образный, афористичный язык.

**Эхо-рифма** — парная рифмовка в пределах стиха, на конце его, когда второе слово повторяет последние слоги предшествующего.

**Юмор** — веселая, добродушная усмешка над кем-либо или чем-либо. В более строгом смысле вид пафоса, основанный на комическом. В отличие от сатиры юмор не отвергает и не высмеивает комическое в жизни, а принимает и утверждает его как неизбежную и необходимую сторону бытия. Юмор является выражением жизнерадостности, здорового оптимизма.

**Юмореска** — небольшое юмористическое произведение в прозе или стихах.

*Серия*

• *Высшее образование* •

**Хазагеров Георгий Георгиевич,  
Лобанов Игорь Борисович**

## **ОСНОВЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ**

Ответственный редактор  
Технический редактор  
Корректор  
Компьютерная верстка:  
Обложка:

Волкова Д.  
Логвинова Г.  
Искиндинова М.  
Машир Н.  
Тимофеев Е.

Сдано в набор 20.07.09. Подписано в печать 20.08.09.  
Формат 84x108 <sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага офсетная.  
Гарнитура школьная.  
Тираж 3 000 экз. Заказ № 609.

ООО «Феникс»  
344082, г. Ростов-на-Дону,  
пер. Халтуринский, 80

Отпечатано с готовых диапозитивов в ЗАО «Книга»  
344019, г. Ростов-на-Дону, ул. Советская, 57.  
Качество печати соответствует предоставленным диапозитивам.