

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ И ПСИХОЛОГИИ

**О.С. РОЩИНА, Л.Е. ТАГИЛЬЦЕВА, Е.В. ТЫРЫШКИНА**

# **ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

(для студентов-филологов заочного отделения)

Утверждено Редакционно-издательским советом университета в  
качестве учебно-методического пособия

НОВОСИБИРСК  
2002

УДК 800я73-5  
ББК 83я73-5  
Р 815

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор

*М.Н. Дарвин*

Кандидат филологических наук, доцент

*Е.А. Масолова*

Доктор филологических наук, профессор

*Ю.В. Шатин*

**Рощина О.С., Тагильцева Л.Е., Тырышкина Е.В.** Введение в литературоведение: Учебно-методическое пособие. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. - 177 с.

**ISBN 5-85921-325-5**

Язык науки так же, как и язык художественной литературы, специфичен и требует определенного усилия для освоения. Помочь начинающему филологу овладеть системой основных литературоведческих понятий и терминов для дальнейшего успешного освоения историко-литературных и теоретико-литературных курсов и является целью данного пособия.

УДК 800я73-5  
ББК 83я73-5

**ISBN 5-85921-325-5**

© Рощина О.С., 2002  
© Тагильцева Л.Е., 2002  
© Тырышкина Е.В., 2002

## **ВВЕДЕНИЕ**

Задача курса «Введение в литературоведение» – дать представление о дисциплинах и разделах литературоведческой науки, их специфике и взаимосвязи, познакомить с основными категориями, понятиями и терминами, используемыми литературоведами для анализа и интерпретации художественных произведений и исследования развития литературного процесса.

Литературоведение – еще достаточно молодая наука, ей немногим более двухсот лет, поэтому границы и объем многих понятий и терминов еще уточняются и разрабатываются. Ввиду небольшого объема настоящего издания авторы не имели возможности осветить все сложности и нюансы этого процесса. Поэтому многие определения оказались неизбежно обобщенными, поскольку авторы ставили цель дать по возможности полный обзор всех разделов и категорий литературоведения. Изложение учебного материала в пособии дополнено примером анализа стихотворного текста.

Теоретической основой данного пособия стала концепция эстетики словесного творчества, разработанная М.М. Бахтиным и его последователями.

Авторы приносят благодарность профессору Ю.Н. Чумакову за ценные рекомендации в процессе подготовки издания.

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА

Литературоведение – наука о литературе, ее происхождении, сущности и развитии. Современное литературоведение представляет собой сложную и подвижную систему дисциплин: теория литературы, история литературы, литературная критика.

**Теория литературы** – это сформулированные представления как о художественном произведении, так и об историческом художественном процессе. Основа же этих представлений – наблюдения над конкретным художественным материалом. Вопросы, изучаемые теорией литературы: как существует художественное произведение и какова его общественная функция; каково соотношение искусства и действительности; какое место занимает искусство в ряду других средств общения; каков коммуникационный статус произведения искусства и каким образом оно становится способным хранить, преобразовывать и выдавать информацию; какими свойствами обладает художественное произведение и каким закономерностям оно подчинено; каковы общие законы развития искусства и т. п. Теория литературы ставит вопросы методического и методологического характера: они относятся к принципам анализа как отдельного произведения, так и всего исторического процесса. В центре внимания теории литературы стоит литературное произведение. Рассматриваются следующие понятия: образность, художественность, композиция, сюжет, персонаж, система персонажей, стиль, литературные роды, виды, жанры, стихосложение, литературный процесс (в последнем случае теория явно сближается уже с историей).

**История литературы** исследует творческую историю литературного произведения, то есть прослеживает его творческую судьбу от замысла до возникновения окончательного текста и его публикации, последующую жизнь произведения. Ставятся

следующие вопросы: как было воспринято или как понималось это произведение ему современными читателями; какие влияния испытывало оно само, из каких традиций выросло, и какие влияния оказало на другие произведения. Однако в первую очередь литературовед стремится выявить культурно-общественные обстоятельства, которые это произведение и в таком именно его виде вызвали к жизни; его связь с общественными запросами; его идейно-художественное значение. Основной единицей истории литературы является не произведение, а порождающие его состояние культуры и общественные отношения. Поэтому исторические описания литературы строятся по хронологическому принципу. Этим объясняется значение периодизации литературы.

**Литературная критика** освещает процессы, происходящие в современной литературной жизни, рассматривает текущую журнальную и книжную продукцию, а произведения даже минимальной давности привлекают ее внимание в порядке исключения (обычно для этого нужны специальные обстоятельства – переиздание, перевод, экранизация, театральная постановка, юбилей и т. п.). Каковы функции литературной критики? Она регулятор отношений между искусством и обществом: приводит искусство в соответствие с существующими системами ценностей, утверждает новые, возникающие в искусстве ценностные ориентации. Как критика выполняет указанные функции? Во-первых, она обычно обсуждает то, что достойно обсуждения, то есть уже сам факт публичного обсуждения того или иного произведения способен повысить ранг этого произведения, а отсутствие такого обсуждения – отодвинуть произведение в тень. Во-вторых, подсказывает читателю соответствующий произведению контекст: художественный, биографический (справка об авторе), социальный (рисующий фон событий, рассказывающий о творческой, издательской или

читательской судьбе произведения). Контекст не только осведомляет о произведении, но и внушает читателю определенную установку, определенное отношение к произведению. В-третьих, своим стилем и тоном влияет на стиль восприятия, стиль чтения, на стиль высказывания своих суждений об искусстве публикой и прежде всего негуманитарной.

Важнейшей частью литературоведения является **поэтика** – наука о структуре произведений, творчества писателей в целом, литературной эпохи и т. д. Поэтика соотносится с основными отраслями литературоведения: в плоскости теории литературы она дает общую поэтику, то есть науку о структуре любого произведения; в плоскости истории литературы существует историческая поэтика, исследующая развитие целых художественных структур и их отдельных элементов (жанров, сюжетов, мотивов и т. д.); применение принципов поэтики в литературной критике проявляется в идейно-художественном анализе конкретного произведения, в выявлении особенностей его структуры.

### **Вспомогательные литературоведческие дисциплины**

**Текстология** занимается изучением и изданием текстов. Основные задачи текстологии: изучение истории текста литературного произведения и его источников, датировка. Практические задачи издания текста обуславливают постановку таких проблем, как установление канонического (основного) текста, подготовка справочного аппарата, комментирование. Высший тип научного издания (академическое) отличается: 1) точностью текста, установленного в результате углубленного изучения его истории и всех источников (рукописных и печатных); 2) полнотой состава текста, его редакций и вариантов; 3) комментарием; 4) научно-справочным аппаратом.

**Источниковедение** устанавливает источники истории и теории литературы, способы их разыскания, систематизации и использования. Основными источниками служат тексты самих литературных произведений, окончательные и ранние (вплоть до первых черновых набросков, планов, записей замыслов). Литературоведческими источниками оказываются: переписка писателей, дневники, записные книжки, личные библиотеки писателей, цензурные материалы, переписка и воспоминания современников.

**Библиография** (греч. biblon – книга и grapho – пишу, рисую) занимается научным описанием книг и составлением их перечней, указателей. Задача этой дисциплины – информация о литературе и трудах по литературоведению.

Многообразны связи литературоведения с другими гуманитарными науками, одни из которых служат его методологической базой (философия, эстетика, герменевтика, или наука об интерпретации), другие близки к нему по задачам и предмету исследования (фольклористика, общее искусствознание), третьи – общей гуманитарной направленностью (история, психология, социология). Многообразны связи литературоведения с языкознанием.

## **СТИХ И ПРОЗА**

Художественная речь осуществляет себя в двух формах – стихотворной (поэзия) и прозаической. Слово «стих» по-гречески значит «ряд», его латинский синоним «versus» значит «поворот», возвращение к началу ряда, а «проза» по-латыни означает речь, «которая ведется прямо вперед», без всяких поворотов. Таким образом, стих – это прежде всего речь, четко расчлененная на относительно короткие отрезки, соотносимые и соизмеримые между собой по каким-либо признакам. Каждый из таких отрезков тоже

называется «стихом» и на письме обычно выделяется в отдельную строку. Стих отличается от прозы тем, что в прозе текст членится на отрезки только синтаксисом, а в стихе – еще и дополнительным членением (стиховым).

Первоначально художественная литература существовала преимущественно в стихотворной форме. Способность стихотворной речи жить в нашей памяти (гораздо большая, чем у прозы) составляет одно из важнейших ее свойств, которое обусловило ее историческую первичность в составе культуры (сначала как средства передачи информации в ритуальных действиях и сакральных текстах, затем как художественного феномена в фольклоре и литературе). Художественное слово должно было по качеству отличаться от слова бытового, обыденного. И сначала в культуре противопоставление «стихи – проза» осознавалось как противопоставление «художественная речь – разговорная речь». Лишь в постклассицистическую эпоху поэзия и проза в искусстве слова стали существовать «на равных», причем последняя порой выдвигается на первый план (например, в литературе классического реализма).

Стихотворные и прозаические произведения отличаются друг от друга не только ритмически, но и «способом поведения» в них слова. Ю.Н. Тынянов, введя понятие **«единства и тесноты стихового ряда»**, показал, что «слова оказываются внутри стиховых рядов и единств в более сильных и близких соотношении и связи, нежели в обычной речи; эта сила связи не остается безрезультатной для характера семантики. Слово может быть в данном ряде (стихе) и совершенно «бессодержательным» [...] И между тем действие *тесноты* ряда простирается и на него [...] Слово, пусть и в высшей степени «бессодержательное», приобретает *видимость значения*, «семасиологизируется». [...] Таким образом, смысл каждого слова здесь является в результате *ориентации на соседнее слово*. [...] ввиду



стиховой значимости слова лексический признак выступает *сильнее*; отсюда – огромная важность каждой мимолетной лексической окраски, самых второстепенных слов в стихе»\* (курсив Ю.Н. Тынянова). Для прозы же, по мысли М.М. Бахтина, гораздо в большей степени, чем для стиха, характерна «диалогическая ориентация слова среди чужих слов»: «идея множественности языковых миров, равно осмысленных и выразительных, органически недоступна поэтическому стилю»\*\*.

## **СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ**

### **ДОСИЛЛАБИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ**

Словесное искусство, чтобы существовать именно как искусство, должно было как-то выделиться из обычной разговорной речи. Поначалу таким признаком являлась напевность в устном народном творчестве. В дальнейшем стали появляться элементы ритмичности (ритм – периодическое повторение каких-либо однородных элементов текста) и рифмовки, но они еще не ощущались как стихи, ибо не было регулярности их использования, то есть появление и исчезновение ритма и рифмы было непредсказуемо.

Основными формами народного стиха были: *песенный стих* – безрифменный напевный стих; *молитвословный литургический стих* – напевный (на мотивы различных духовных песнопений) стих, поначалу безрифменный, а затем рифмованный; *говорной стих* – неравносложный рифмованный стих. Этот стих уже не нужно было обязательно «петь», а можно было «глаголати». Именно говорной стих оказался ведущим в литературе XVI – XVII веков, и на его основе уже создавался силлабический стих. По-видимому, это

---

\* Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993. С.79-81; 86.

\*\* Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 89, 99.

обусловлено тем, что песенный стих и молитвословный стих неизменно выступали в сопровождении строго определенных тем и образов и были мало пригодны для новой книжной поэзии, искавшей средств прежде всего для новых тем и идей, входящих в русскую духовную жизнь.

Так же в начале XVII века в русской литературе начинает складываться традиция виршеписания. Вирши (польск. wierszy от лат. versus – стих; в русском стихосложении еще именовались двоестрочием) – в XVII – XVIII веках досиллабические и силлабические стихи с обязательной парной рифмовкой.

	Кол-во слогов	
Сие посланейце двоестрочно,	_ / _ / _ _ _ _ / _	10
А                      пожаловат                      прочести		неотсрочно.
__ / __ / __ / _		12
Справщик Савватий		

Это пример говорного досиллабического стиха, написанного виршами.

### СИЛЛАБИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Эта система стихосложения появилась в России под влиянием соседней Польши. Там основные силлабические размеры сформировались уже в XVI веке. Силлабическое стихосложение (греч. syllabe – слог) основано на принципе равносложия, т.е. на соизмеримости стихов по числу слогов. Размеры\* в силлабике выделяются на основе количества слогов в стихах. Основными размерами русской силлабики были те же, что и в Польше, - восьмисложник, одиннадцатисложник, тринадцатисложник. Шестисложник, семисложник, девятисложник, десятисложник использовались реже. Помимо определенного количества слогов во всех стихах одного стихотворения силлабический стих имел и другие

---

\* Размер – качество и длина стиха в единицах той или иной системы стихосложения.

структурные особенности: обязательную цезуру и женскую клаузулу. Помимо этого был рифмованным и имел чаще всего говорную интонацию.

Цезура – словораздел, постоянная внутренняя структурная пауза, которая делит стих на два полустишия. В восьмисложнике цезура обычно бывает после четвертого слога, в одиннадцатисложнике – после пятого, а в тринадцатисложнике – после седьмого. В данном пособии обозначается \ в середине стиха.

Клаузула – окончание стиха, начиная с последнего ударного слога. Клаузулы бывают мужскими (/), женскими (/ \_), дактилическими (/ \_ \_ ) и гипердактилическими (/ \_ \_ \_).

	Кол-во слогов
Видишь, Никито, как крылато племя	/ _ _ / _ \ \ _ _ / _ / _ 11
Ни землю пашет, ни жнет, ни же сеет.	_ / _ / _ \ \ _ / _ _ / _ 11
От руки высшей, однак, в свое время	_ _ / / _ \ \ _ / _ // _ 11
Пищу, довольну жизнь продлить, имеет...	/ _ _ / _ \ \ / _ / _ / _ 11

А.Д. Кантемир

Это классический одиннадцатисложник с цезурой после пятого слога и женскими клаузулами в первом и втором полустишиях.

### МЕТРИЧЕСКОЕ (СТОПНОЕ) СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Эту систему стихосложения еще называют античной или количественной или квантитативной. Она возможна только для языков, где гласные различаются по длительности звучания как долгие и краткие (древнегреческий, латинский, арабский, персидский и некоторые другие языки), а не по ударности/безударности. За единицу измерения длительности звучания гласных в таких стихах принята мора.

*Мора* – время, необходимое для произнесения краткого слога, соответственно, один краткий слог равняется одной море, а один долгий слог равняется двум морам. Различное сочетание кратких и долгих слогов образует стопы. Принципы этой системы стихосложения используются и в силлабо-тонике.

### СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Первый опыт перенести принципы античного стихосложения на славянскую поэзию был предпринят еще в XVII веке на Украине *Милетием Смотрицким*. В своей «*Грамматике*» (1618 год) он разделил гласные звуки старославянского языка на долгие, краткие и общие и на основе этих разделений пытался писать стихи греческими размерами. Совершенно закономерно, что этот опыт успеха и последователей не имел, ибо учитывались не существующие в языке долготы и не учитывалась существующая ударность/безударность гласных. Гораздо более удачный эксперимент в этом направлении был осуществлен в 40-е годы XVIII века В.)К.Тредиаковским и М.В.Ломоносовым.

*Василий Кириллович Тредиаковский* (1703 – 1768), русский поэт, филолог, член Петербургской Академии наук, в своем трактате «*Новый и краткий способ к сложению российских стихов*» (1735), исходя из природных данных русского языка, приходит к выводу, что именно ударность должна определять систему русского стихосложения. Он предлагает измерять стих не слогами, а двусложиями (стопами), которых возможно четыре: ямб, хорей, пиррихий, спондей. Тредиаковский настаивал на предпочтительности хореического ритма, ссылаясь на то, что именно к хореическому ритму тяготеет ритм русских народных песен. При этом он считал обязательными в стихе и ритмообразующие элементы, принятые в силлабике: равносложие, наличие цезуры и женской клаузулы.

Тредиаковский полагал, что шести-, семи-, восьми-, девяти- и десятисложники не нуждаются в стопном ритме, так как равносложные короткие строки сами по себе достаточны, чтобы произведение ощущалось как стихотворное, отличаясь от прозаической речи.

Красота весны! Роза, о прекрасна	__ / _ / \ / _ / _ / _
Всей, о госпожа, румяности властна!	/ ___ / \ / _ / _ / _
Тя, во всех садах яхонт несравненный	/ _ / _ / \ / ___ / _
Тя, из всех цветов цвет преддрагоценный, [...]	/ _ / _ / \ / ___ / _
Похвалить теперь я хотя и тщуся,	__ / _ / \ / _ / _ / _
Но, багряну зря, и хвалить стыжуся.	/ _ / _ / \ ___ / _ / _

В.К. Тредиаковский

Этот пример, по сути, представляет собой усовершенствованный одиннадцатисложник, хотя его уже можно описать и в терминах силлабо-тонической системы стихосложения как шестистопный хорей с усеченной третьей стопой, цезурой после нее, инверсированной стопой ямба в четвертой стопе второго стиха, пиррихиями в первой стопе первого и предпоследнего стихов, во второй стопе второго стиха, в четвертой стопе последнего стиха и пятой стопе первых четырех стихов.

Во многом реформа Тредиаковского была просто модернизацией силлабического стихосложения, и в то же время это был уже шаг к новой силлабо-тонической системе стихосложения.

*Михаил Васильевич Ломоносов* (1711 – 1765) был более радикален в своих изысканиях. В 1739 году Ломоносов, находившийся в то время в Германии, прислал в Академию наук «Оду на взятие Хотина», написанную ямбом, и при ней *«Письмо о правилах российского стихотворства»*, полемически направленного против трактата Тредиаковского. Ломоносов полностью был согласен с Тредиаковским в том, что стих должен опираться на естественные

данные языка и должен как можно больше отличаться от прозаической речи. Но в отличие от Тредиаковского он считал, что стихи могут писаться не только ямбами и хорями, но и дактилем или анапестом, а также и смешанными стопами – ямбо-анапестом или дактило-хореем. Стихи могут быть и неравносложными, иметь как женские, так и мужские окончания, и стопными могут быть не только длинные, но и короткие стихотворные строки. Ломоносов выдвигал требование строго соблюдать последовательность заданных стоп и не считал цезуру обязательным ритмообразующим элементом стиха.

Восторг внезапный ум пленил,	_ / _ / _ / _ /
Ведет на верх горы высокой,	_ / _ / _ / _ / _
Где ветер в лесах шуметь забыл,	_ / _ / _ / _ /
В долине тишина глубокой. [...]	_ / _ _ _ / _ / _

М.В. Ломоносов

Этот отрывок из «Оды на взятие Хотина» представляет собой четырехстопный ямб с пиррихием на второй стопе в четвертом и шестом стихах, без цезуры, с чередованием женских (второй, четвертый стихи) и мужских (первый, третий, пятый, шестой стихи) клаузул.

Силлабо-тоническое стихосложение основано на упорядоченном чередовании ударных и безударных слогов (в России с середины XVIII века). Размеры в силлабо-тонике определяются на основе количества и качества стоп (например, четырехстопный ямб или трехстопный амфибрахий и т. п.), есть размеры и формы силлабо-тонических стихов, имеющие собственные названия (см. след. раздел). Силлабо-тонические стихи также называют метрическими или стопными. Метр - 1) в античном стихосложении - длительность звучания стопы; 2) в силлабо-тонике – качество стопы в стихе.

Стопа – единица соизмеримости стихов в античном и силлабо-тоническом стихосложении. 1) в античном стихосложении -

определенное сочетание долгого и краткого (кратких) слогов; 2) в силлабо-тонике – определенное сочетание ударного и безударного (безударных) слогов. Стопы бывают основные и вспомогательные.

### Основные стопы

<i>двусложные</i>	<i>трехсложные</i>	<i>четырёхсложные</i>
/ _ хорей	/ _ _ дактиль	/ _ _ _ пеон первый
_ / ямба	_ / _ амфибрахий	_ / _ _ пеон второй
	_ _ / анапест	_ _ / _ пеон третий
		_ _ _ / пеон четвертый

### Вспомогательные стопы

<i>утяжеленные</i>		<i>облегченные</i>
_ // бакхий	// спондей	_ _ пиррихий
/ _ / амфимакр	/// тримакр	_ _ _ трибрахий
// _ антибакхий	//// диспондей	_ _ _ _ дипиррихий

*Усеченные стопы* – усеченными стопами в стихотворениях могут быть те из основных стоп, в конце которых есть хотя бы один безударный гласный (т.е. стопы хорей, дактиля, амфибрахия, пеона первого второго и третьего), который и может подвергаться усечению. Усеченными могут быть только последние стопы в стихе. Если же отсутствуют безударные слоги в каких-либо стопах в середине стиха, то это явление называется *стяжением*.

### РАЗМЕРЫ И ФОРМЫ СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОГО СТИХА, ИМЕЮЩИЕ СОБСТВЕННОЕ НАЗВАНИЕ

Гекзаметр – античный размер стиха - шестистопный дактиль с усеченной шестой стопой и цезурой после или внутри третьей стопы.

Крепости мрачны везде; их высокие стены и башни  
Грозны, как силы оплот, и печальны, как воли темница,  
Кремль же, седой наш старик, - величав, а смотрите как весел!  
Где его рвы и валы? Да завалены рвы под садами; [...]

М. Дмитриев

/ \_ \_ / \_ \_ / \ \ \_ \_ / \_ \_ / \_ \_ / \_





(ааББ\*)

В настоящее время ни гекзаметр, ни элегический дистих, ни александрийский стих не существуют как реальные явления стиха. Они используются поэтами для переложения античных текстов, для подражания поэзии далёкого прошлого, стилизаций или пародий.

Логаэд (в переводе с греческого означает «проза-песня») – стих, составленный из разнометрических стоп. Выделяют стопные и строчные логаэды. В стопных логаэдах все стихи выдержаны в определенном метрическом рисунке (определенный порядок ударных и безударных слогов).

Измучен жизнью, коварством надежды,

\_ / \_ / \_ \ \ \_ / \_ \_ / \_

Когда им в битве душой уступаю,

\_ / \_ / \_ \ \ \_ / \_ \_ / \_

И днем и ночью смежаю я вежды

\_ / \_ / \_ \ \ \_ / \_ \_ / \_

И как-то странно порой прозреваю. [...]

\_ / \_ / \_ \ \ \_ / \_ \_ / \_

А.А. Фет

2 4 7 10

Ритм этого стихотворения можно описать как сочетание стоп амфибрахия и хорей (амфибрахий – хорей – цезура – амфибрахий – амфибрахий) или стоп ямба и амфибрахия (ямб – амфибрахий – цезура – амфибрахий – амфибрахий), т.е. это логаэд с константным ударением на втором, четвертом, седьмом и десятом слогах. Ритм этого логаэда соотносится с семантикой стихотворения, поскольку создает ощущение «утомленности», затихания напряжения к концу строк. Это ощущение создается за счет того, что в первом полустишии ударные слоги следуют через один безударный, а во втором полустишии уже через два, а цезура, стоящая в том месте, где ожидается ударение, еще больше замедляет ритм в середине стиха, как бы переламывая его с быстрого на медленный.

\* Здесь и далее в схемах рифмовки прописные буквы обозначают женские рифмы, строчные буквы – мужские. Схемы только из строчных букв обозначают рифмовку без учета чередования женских и мужских окончаний.

В строчных логаядах в одних стихах (например, четных) повторяется один ритмический рисунок, в других стихах (например, нечетных) повторяется другой метрический рисунок. Строчные логаяды могут включать в себя стопные логаяды как составную часть.

Вольный стих – неравностопный стих – сочетание разного количества стоп в стихах, написанных одним метром.

Молчат гробницы, мумии и кости, -	_ / _ / _ / _ _ _ / _	5 Я
Лишь слову жизнь дана:	_ / _ / _ /	3 Я
Из древней тьмы, на мировом погосте,	_ / _ / _ _ _ / _ / _	5 Я
Звучат лишь Письмена. [...]	_ / _ _ _ /	3 Я

И.А. Бунин

Это вольный ямб (пятистопный в первом и третьем стихах и трехстопный во втором и четвертом стихах) с вариациями клаузул: женских в четных стихах и мужских в нечетных стихах. Название этого стихотворения - «Слово». Очевидно, что ритмически выделяются короткие строки трехстопного ямба с мужскими окончаниями (четные стихи), т. е. как раз те стихи, в которых и говорится о слове и Письменах.

Белый стих – нерифмованный метрический стих.

## ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ РИТМ СТИХОТВОРЕНИЙ И СЕМАНТИКА РАЗМЕРОВ

Ритм каждого конкретного стихотворения уникален и далеко не всегда совпадает с идеальной ритмической схемой того или иного размера. Любой стихотворный размер – это некая инвариантная схема, каждое же отдельное стихотворение является индивидуальным ритмическим вариантом какого-либо инварианта. Индивидуальные модели ритмических схем создаются за счет различных элементов: облегченных, утяжеленных, усеченных и стяженных стоп; ритмической инверсии; вариации клаузул и анакруз, наличия цезуры,

переносов. Появление пиррихий, например, никак не регламентируется. Их появление обусловлено только выбором автором стихотворения тех или иных слов. Поскольку в русском языке помимо одно-, двух- и трехсложных слов существует еще огромное количество четырех-, пяти- и шестисложных слов, то появление пиррихий неизбежно. Сверхсхемные ударения также могут возникать на каких угодно позициях. Как правило, они используются авторами сознательно, для того чтобы выделить какое-либо слово или фразу или для создания определенного ритма (напряженного или прерывистого или «рваного» и т.п.). Целям выделения, акцентирования семантики какого-либо слова в границах стихового ряда служат ритмическая инверсия и перенос.

Ритмическая инверсия (лат. *inversio* – переставляю) – перестановка ударного слога в какой-либо стопе, нарушающая общий метрический рисунок стихотворения.

Перенос (анжабеман; фр. *enjambement* – переступание) – несовпадение интонационно-логического и стихового членения, ведущее к изменению характера конечной стиховой паузы (она становится слабой) и к переносу фразы в следующий стих. Сильную паузу обозначают //, слабую (перенос) - /.

Есть иволги в лесах, и гласных долгота /  
В тонических стихах единственная мера, //  
Но только раз в году бывает разлита /  
В природе длительность, как в метрике Гомера. //

О.Э. Мандельштам

В приведенном отрывке из стихотворения О.Э. Мандельштама «Равноденствие» перенос в первом и третьем стихах выделяет слова «долгота» и «разлита», связность которых в контексте этой строфы подчеркнута еще и рифмовкой. «Гласных долгота» (это словосочетание акцентировано еще и синтаксической инверсией –

подлежащее и дополнение переставлены местами) сопоставляется с «разлитостью длительности» (также подчеркнутой синтаксической инверсией – переменной местами подлежащего и сказуемого) в природе в день равноденствия, тем самым гармоничность, плавность и соразмерность гекзаметра оказывается для автора мерой гармонии в природе.

Вариации анакруз – явление, не часто встречающееся в поэзии.

Анакруза – количество безударных слогов в стихе до первого ударного. Бывают нулевые, односложные, двусложные, трехсложные.

	анакруза
Страшна в настоящем бывает душе	1    _ / _ _ / _ _ / _ _ /
Грядущего темная даль;	1    _ / _ _ / _ _ /
Мы блаженство желали б вкусить в небесах,	2    _ _ / _ _ / _ _ / _ _ /
Но с миром расстаться нам жаль... [...]	1    _ / _ _ / _ _ /

М.Ю. Лермонтов

По схеме видно, что первый, второй и четвертый стихи написаны трех- и четырехстопным амфибрахийем, а третий стих – четырехстопным анапестом. Между тем наш слух воспринимает не нарушение ритма, а только его вариации. Если убрать один безударный слог в третьем стихе, будет схема амфибрахия. Размер этого стихотворения можно определить как трех-, четырехстопный трехсложник с вариациями анакруз. Выбивание ритмики третьего стиха из заданной ритмической схемы за счет увеличения анакрузы обусловлено семантикой этого стиха, так же выбивающейся из общего контекста. В этом стихе говорится о желательности для души избавиться от страха перед «темной далью грядущего», устремившись к «небесному». Причем речь, по-видимому, идет именно о душе, хотя в третьей строке и используется местоимение «мы», поскольку это слово (душа) акцентируется переносом в первом стихе и семантически связано с возможностью «вкусить блаженство

на небесах». Однако такая возможность для души оказывается не осуществимой, ибо людям «с миром расстаться жаль». Напряжение между этими двумя направлениями (к небесам и к земле) не снимается, путь к «небесам» оказывается неосуществимым желанием. Эта неосуществимость, не совпадаемость «с настоящим» «небесного пути» и подчеркивается своеобразной ритмикой третьей строфы.

М.Л. Гаспаров говорит о том, что между формой и содержанием стиха существует связь не только органическая, на уровне индивидуального ритма стихотворения, но и историческая, на уровне семантики размера. «Когда поэт приступает к стихам философским или к стихам песенно-лирическим, он знает, что стихи такого содержания писались и до него, и что слушатели будут воспринимать его новые стихи на фоне старых. Чтобы облегчить или затруднить такое восприятие, он и выбирает свой размер. Например, он помнит, что в сонетах издавна выражаются мысли и чувства общечеловеческого значения и почти никогда – публицистически-злободневные. [...] Конечно, философские стихи писались не только в форме сонета, поэтому писатель всегда может делать выбор между несколькими традиционными формами. Каждая тема, каждое настроение находили выражение в разных стихотворных размерах, и каждый стихотворный размер применялся в прошлом для разных тем. Для разных, но не в равной мере: какие-то темы предпочитались, какие-то избегались. Для некоторых форм это очевидно: стих «Буковинских песен» всегда будет вызывать ассоциации с русским и славянским фольклором, гексаметр – с античностью, александрийский стих – с французским и русским классицизмом. [...] Точно такие же, хотя и менее заметные семантические (смысловые)





анакрузой в первом и втором стихах, трехсложной в третьем стихе и нулевой в четвертом стихе.

### ТОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ СТИХА

Фразовик – народный дисметрический безрифменный стих с интонационно-фразовым членением

Жил старик со своею старухой  
У самого синего моря.  
Они жили в ветхой землянке  
Ровно тридцать лет и три года. [...]

А.С. Пушкин

Раешник – дисметрический народный стих со смежной рифмовкой и интонационно-фразовым членением.

Ну, ребята, неча все торчать у карусели,  
Заходите сюда поглазеть как танцуют мамзели!  
Эй, вы, парни, девки и молодки,  
Идите покататься на лодке!  
Наш хозяин с публики  
Охоч собирать рублики. [...]

Свободный стих (другое название - верлибр – фр. *verse libre* – свободный стих) – дисметрический нерифмованный стих.

Когда вы стоите на моем пути,  
Такая живая, такая красивая,  
Но такая измученная,  
Говорите все о печальном,  
Думаете о смерти,  
Никого не любите  
И презираете свою красоту –  
Что же? Разве я обижу вас? [...]

А.А. Блок



## ФОНИКА

Фоника (от греч. phone – звук) – звуковая организация речи (преимущественно стихотворной), особенно в тех ее элементах, правила повтора которых не канонизированы (как в случае метра или рифмы), - таковы *звуковые повторы*, *стихотворная интонация* и пр.).

Анафора (греч. anaphora, буквально – вынесение вверх) – единоначатие – повторение начальных частей (звуков, слов, синтаксических построений) смежных отрезков речи (слов, строк, строф, фраз).

Эпифора (от греч. epiphora – повторение) – стилистическая фигура, противоположная анафоре: повторение конечных частей (звуков, слов, грамматических форм) смежных отрезков речи (строк, фраз).

Рефрен – повторение стиха или группы стихов (например, припев в песне).

Кольцо – звуковой или лексический повтор в начале и конце какой-либо речевой конструкции.

**Звезда Маир** сияет надо мною,  
**Звезда Маир**,  
И озарен прекрасною Звездою  
Далекий мир. (Ф. Сологуб).

Стык – повтор слов на границе соседних стихов, строф или предложений.

Я мечтою ловил **уходящие тени**,  
**Уходящие тени** погасавшего дня,  
Я на башню всходил **и дрожали ступени**,  
**И дрожали ступени** под ногой у меня. (К. Бальмонт)

Подхват – звуковой или лексический повтор через несколько слов от повторяемого.

Набегают **сумрак** вновь,

## **Сумрак с отсветом багряным. (В. Брюсов)**

Аллитерация (от лат. ad - к, при и littera – буква) – повторение однородных согласных, придающее литературному тексту, обычно стиху, особую звуковую и интонационную выразительность.

Ассонанс (франц. assonance – созвучие) созвучие гласных звуков, преимущественно ударных.

### **РИФМА**

Рифма (греч. rhythmos – складность, соразмерность) – регулярный звуковой повтор (чаще всего созвучие концов слов), несущий организующую функцию в метрической, строфической и смысловой композиции стихотворения. Важна не буквенная сторона рифмы, а ее произношение, ее фонетика, поэтому часто обращаются к фонетической транскрипции рифмующихся слов, не ограничиваясь их написанием. Рифма отмечает границы стихов и связывает их между собой. Она есть своеобразный механизм сопоставления двух или нескольких подобных по звучанию, но различных по значению и стилистической принадлежности слов, занимающих свое определенное место в горизонтальном и вертикальном пространстве метрической организации произведения.

### **Виды рифм**

#### **1. По положению в стихе**

- 1.1. начальные
- 1.2. внутренние
- 1.3. конечные

#### **2. по положению в строфе**

- 2.1. перекрестные: абаб
- 2.2. смежные (парные): аабб
- 2.3. кольцевые (опоясывающие): абба, рифма а

#### **3. по слоговому объему**

- 3.1. мужские

3.2. женские

3.3. дактилические

3.4. гипердактилические

**4. по характеру звучания заударной части** (начиная с ударного звука): точные / неточные

4.1. точная рифма – полное совпадение ударных и заударных звуков (полет[п/л]от] - ход [хот], кровь – любовь)

4.2. неточная рифма – несовпадение или неполное совпадение звуков в заударной части, бывает трех видов:

4.2.1. ассонансная рифма – совпадают ударные гласные звуки, но не совпадают заударные согласные звуки (луг – Лувр)

4.2.2. диссонансная рифма – не совпадают ударные гласные звуки, заударные части совпадают (был – мил)

4.2.3. приблизительная рифма – прочие возможные несовпадения, помимо тех, которые предусмотрены в случаях ассонансной и диссонансной рифмы, например, несовпадение заударных гласных звуков (лесистым – свистом), появление согласного звука в одном слове при отсутствии его в другом (дитя – путях)

**5. по характеру звучания предударной части:** бедные / богатые

5.1. бедная рифма – не имеет совпадений в предударной части

5.2. богатая рифма – имеются совпадения в предударной части, бывает трех видов

5.2.1. усиленная рифма – совпадает опорный согласный (согласный, входящий в ударный слог): дитя – путях, луг – Лувр

5.2.2. глубокая рифма – помимо опорного согласного совпадают другие звуки (всего – его)

5.2.3. проникающая рифма – есть звуковые совпадения в словах, предшествующих рифмующимся (сойти сума – посох и сума)

**6. по составу**

**6.1. слогов**

6.1.1. равносложные: брат - назад

6.1.2. **неравносложные**: выгорев – Игореви (/ \_\_ - / \_\_ \_)

## 6.2. **слов**

6.2.1. **простые** – рифмы, где одно слово рифмуется с одним

6.2.2. **составные** – рифмуется несколько слов (одно с двумя или два с двумя и т.д.): сойти с ума – посох и сума

## 6.3. **последнего звука**

6.3.1. **открытые**, если рифмующиеся слова оканчиваются гласными звуками

6.3.2. **закрытые**, если рифмующиеся слова оканчиваются согласными звуками

## 6.4. **открытости – закрытости**

6.4.1. **полные** (открыто-открытые и закрыто-закрытые)

6.4.2. **неполные** (открыто-закрытые и закрыто-открытые)

## 6.5. **частей слова**

6.5.1. **корневые**

6.5.2. **флексивные**

6.5.3. **флексивно-корневые**

6.6. **рифмующихся стихов** – двойные, если рифмуется два стиха, тройные, если рифмуется три стиха и т.д.

## 6.7. **по лексико-грамматическим признакам**

6.7.1. **однородные**, если рифмующиеся слова принадлежат одной части речи

6.7.2. **разнородные**, если рифмующиеся слова принадлежат разным частям речи.

Рифмы могут быть **омонимические**, если рифмуются омонимические слова, и **тавтологические**, если слово рифмуется с самим собой.

## **Из истории рифмы**

В европейской литературе рифма зародилась не в стихах, а в античной ораторской прозе. В средневековом силлабическом стихосложении в латинском и романских языках рифма осваивается

поэзией как дополнительное средство организации стиха. Отсюда рифма распространяется и в германские, и в славянские языки. Русская силлабо-тоническая поэзия стремилась установить нерушимые правила возможностей рифмообразования. Точная и приблизительная рифма, господствуя в стихе, довольно быстро автоматизировалась, превратилась в банальную, повторяющуюся с удручающей регулярностью.

К 70 – 80-м годам XVIII века исследователи относят первый кризис русской рифмы, выход из которого искался коллективными усилиями. С одной стороны, учащаются попытки в области белого стиха, т. е. отказа, ухода от рифмы вообще. С другой стороны, появились новые неточные рифмы, которые ввел в русскую поэзию Г.Р. Державин. Начиная с 1840-х годов и до конца XIX века, проходила стабилизация систем рифмовки, когда большее внимание уделялось разработке уже открытого, чем поискам чего-то нового. Разрабатывалась дактилическая рифма, редкая ранее, в рифму вводились иностранные слова (многие стихи И.П. Мятлева, А.К. Толстого), получили популярность каламбурные рифмы Д. Минаева.

Собственно новые поиски начались в первые годы XX века, сначала у А.А. Блока, В.Я. Брюсова, и А. Белого, а затем захватив большинство поэтов (В.В. Маяковский, М.И. Цветаева, С.А. Есенин и др.). С приходом в поэзию 1960-х годов Е. Евтушенко, Б. Ахмадулиной, В. Сосноры, ориентированных на резко неточную рифму, начался новый этап, который выразился во все более и более усиливающихся попытках создания поэзии вне традиционных форм: ослабление функции рифмы. Традиционная рифма снова переживает период «усталости», и необходимы усилия, чтобы каким-то образом ее преодолеть.

## **Рифма и смысл**

Смысловые закономерности возникают прежде всего там, где мы получаем возможность соотнесения уже привычного, традиционного с новым, только что изобретенным. Лишь с возникновением понятия банальной рифмы поэты получили возможность осознанно со- и противопоставлять свои собственные рифмы обыденному, частному, привычному и потому не задерживающему внимание читателя. Можно вспомнить четверостишие из «Евгения Онегина»:

И вот уже трещат морозы  
И серебрится средь полей...  
(Читатель ждет уж рифмы розы;  
На, вот возьми ее скорей!).

Здесь традиционная банальная рифма «морозы – розы» наполнена ироническим содержанием, причем ирония направлена не только на читателя, но и на самого поэта. А вот еще один пример сходной игры с банальной рифмой, только осмысленной не иронически, а драматически.

Не пугайся слова «кровь» –  
кровь, она всегда прекрасна,  
кровь ярка, красна и страстна,  
«кровь» рифмуется с «любовь»!

Этой рифмы древний лад!  
Разве ты не клялся ею,  
самой малостью своею,  
чем богат и не богат?

Жар ее неотвратим...  
Разве ею ты не клялся,  
в миг, когда один остался  
с вражьей пулей на один?..

Б. Окуджава

Разговор о смысловой структуре рифмы невозможно вести, говоря лишь изолированно о нескольких сходных по звучанию словах. Рифма втягивает в движение мысли сначала всю строку, а потом и все произведение, заставляя внимательно вслушиваться и всматриваться в то, как построено все оно. Искомый смысл есть результат взаимодействия всех уровней художественно-речевой структуры стихотворного произведения. Вот почему многие поэты, извлекая из рифмы максимум художественного эффекта, относятся к ней как к одному из сущностных слагаемых поэтического мышления вообще.

## СТРОФИКА

Строфика – раздел стиховедения: учение о сочетаемости стихов.

Строфа – это сочетание стихов, объединенных общей рифмовкой и представляющих ритмико-синтаксическое целое, резко отделенное от смежных стихосочетаний большой паузой, завершением рифменного ряда и иными признаками.

Строфа появилась в античности, ее формы различались упорядоченным чередованием стихов различного метра. Алкеева строфа состоит из двух одиннадцатисложников, девятисложника и десятисложника. Сапфическая строфа состоит из трех одиннадцатисложников и адония.

Во французской поэзии 18 – 19 веков были строфы, сочетающие двенадцатисложник и восьмисложник, в русской поэзии аналогична строфа из четных шестистопных стихов и нечетных четырехстопных (А.С.Пушкин "На холмах Грузии"). Но так как равносложность и равностопность почти полностью возобладали, то главным различительным признаком строфы, кроме количества стихов, в новоевропейской поэзии стала схема рифмовки.

Исторически возможны связи между определенными видами строфы и стихотворным размером.

Интонационно-синтаксическое течение строфы властно диктует и границу предложения, и размещение его частей. Почти никогда предложение не переходит из одной строфы в другую, на этом фоне случаи межстрофического переноса служат сильным выразительным средством.

Длина строфы обычно достаточно невелика: она должна быть непосредственно ощутимой: от 2 до 16 стихов, редко больше.

### **Виды строф**

Двустиишие – наиболее простая строфа, состоящая из двух стихов, связанных смежной рифмой. Двустиишие может входить как составная часть в более крупные строфы, например, четверостишие смежной рифмовки аабб и др. В прошлом известны канонические формы двустииший, связанные с определённым жанром, стихотворным размером (элегический дистих, александрийский стих) и т. д.

Трёхстишие – стихотворная строфа из трех стихов. Возможны следующие разновидности трёхстиший: 1) терцет – трёхстишие, в котором все три стиха на одну рифму – ааа, или трёхстишие, в котором один из стихов остаётся нерифмованным – ааб и пр.; 2) терцина – трёхстишие, в котором со стихом, не получившим рифмы-отклика в той же строфе, рифмуется стих следующей строфы – аба – бвб – вгв – и т. д. Терцины канонизировал Данте в "Божественной комедии". В России их использовали А.С. Пушкин, А.К. Толстой, В. Хлебников, Вяч. Иванов, В.Я. Брюсов. Но трёхстишия могут быть и нерифмованные.

Четверостишие – строфа из четырёх строк. Для обозначения четверостишия употребляется термин катрен. В катрене возможны следующие основные рифмовые схемы: смежная – аабб, перекрестная – абаб, опоясывающая – абба. Возможны разнообразные чередования клаузул – мужских, женских, дактилических. Гораздо реже



встречаются четверостишия, где рифмуются не все строки, а лишь некоторые, остальные же (одна или две) остаются холостыми, то есть не зарифмованными. Своеобразны четверостишия, где оставляется холостым один стих (чаще всего третий), а остальные три рифмуются между собой. Структура катрена позволяет достичь огромного ритмического, синтаксического, интонационного многообразия. Начиная с А.С. Пушкина, эта строфа стала господствующей строфической формой русской поэзии. Катрен может входить в состав более крупных строф. Как самостоятельное стихотворение используется для надписей, эпитафий, эпиграмм, изречений.

Пятистишие, как правило, по своей интонации напоминает "расширенное" на одну строку четверостишие. Наиболее употребляемые формы рифмовки в них – абааб или абаба.

Шестистишие – стихотворная строфа из шести стихов. Очень употребительна. В шестистишии хорошо разработаны разнообразные схемы рифмовки и его синтаксическое построение. Чаще всего встречается форма рифмовки аабввб, которая теснее прочих объединяет строфу воедино, не дает ей распасться на отдельные части. Также часты стихи, где четверостишие с перекрёстной рифмой как бы замыкается двустихием. Гораздо реже встречаются шестистишия, написанные не на три, а на две рифмы.

Иногда шестистишие с разнообразными способами рифмовки называют термином секстина. Секстиной называют и стихотворение из шести строф по шесть стихов, обычно нерифмованных. Секстина введена в итальянскую поэзию Данте и Петраркой, отсюда перешла в другие литературы эпохи Возрождения, но широкого распространения не получила. В России секстины писали Л.А. Мей ("Опять, опять звучат в душе моей унылой"), В.Я. Брюсов, М.А. Кузмин. Подобную стихотворную форму удобнее называть "большая секстина".

Семистишие – строфа, состоящая из семи строк. М.Ю. Лермонтов использовал эту строфу в стихотворении "Бородино". В основе этой строфы лежит обычное шестистишие с рифмовкой аабввб, во втором периоде которого один стих удвоен (ААбВВВб). Семистишие в русской поэзии распространение не получило. Много неиспользованных возможностей таит эта строфа. Перед поэтами открываются здесь большие возможности.

Октава – строфа из восьми строк с твердой схемой рифм – абабабвв, при обязательном чередовании мужских и женских окончаний. Полагают, что октава развилась из сицилианы (абабабаб), достигла расцвета в итальянской поэзии эпохи Возрождения (Боккаччо, позже Ариосто, Тассо и др.). В девятнадцатом веке И.В. Гете применил октаву в посвящении к "Фаусту", Дж. Байрон – в "Дон Жуане". Октава усиленно разрабатывалась в России, и споры об этой строфе имели серьезное значение для русской поэзии. Первой ласточкой явился перевод В.А. Жуковским стихотворения Гете "Мечта". Восемь строк были срифмованы между собой следующим образом: АБАБАбВВ. Все четыре строфы стихотворения выдерживают эту форму. П.А. Катенин перевел на русский язык несколько октав поэмы Тассо "Освобожденный Иерусалим". Он писал, что "у великих авторов форма не есть вещь произвольная (...). Знаменитейшие из эпиков новых, Ариост, Камоэнс, Тасс писали октавами (...). Язык наш гибок и богат: почему бы не испытать его в новом роде (...)" Однако далее поэт замечает, что слишком затруднительно "приискивать беспрестанно по три рифмы". Поэтому строфическую форму октавы он несколько изменяет, используя следующую рифмовку – АБАбВВгг. П.А. Катенин обратил внимание на то, что В.А. Жуковский в своем переводе нарушил правило альтернанса: стихи с мужскими и женскими рифмами должны были чередоваться, и если строфа заканчивалась мужской, то следующая

должна была начинаться женской и наоборот. Разгорелся спор по поводу освоения русским языком октавы между П.А. Катениным, О.М. Сомовым, Н.И. Гречем. В реальной же действительности русской поэзии А.С. Пушкин доказал, что три рифмы в русском языке без труда можно подобрать и возможно соблюдать правило альтернанса: каждую новую октаву можно строить в порядке, обратном предыдущему. Следует также отметить, что октавы писались пяти - (В.А. Жуковский, П.А. Катенин, А.С. Пушкин "Домик в Коломне") или шестистопным ямбом (А.С. Пушкин "Осень"). Существуют две линии в развитии русской октавы: лирическая, идущая от В.А. Жуковского, и лирико-сатирическая: А.С. Пушкин "Домик в Коломне", А.К. Толстой "Сон статского советника Попова" и др.

Одическая строфа – десятистишие с системой рифмовки: абабввгддг, написанное исключительно четырехстопным ямбом. Впервые на русской почве в 18 веке эту строфу применил А.П. Сумароков ("Вперяясь в перемены мира", 1740г.), затем М.В. Ломоносов ("Ода на рождение Иоанна 111", 1741г.). Оба стихотворца использовали эту строфу очень часто – более 50 раз, чем и утвердили ее популярность. Начиная с М.В. Ломоносова в русской поэзии становится традиционным чередование женских и мужских рифм (правило альтернанса). За парой смежных женских рифм должна была идти пара мужских и т. д.(АА бб ВВ гг); при перекрестной рифмовке допускались схемы АБАб или аБаБ, при опоясывающей – АббА и аББа. Одическое десятистишие было изобретением высокой поэзии, но постоянное его употребление (и не только в России, а и во всей Европе) заставляло строфу автоматизироваться, а поэтов - искать новые средства поэтического воздействия. Уже у М.В. Ломоносова в торжественных одах появляются перевернутые строфы аабввбгддг ("Первые трофеи его величества Иоанна III..."),

ААбВВбГдГд ("Ода на день бракосочетания... Петра Федоровича и ... Екатерины Алексеевны").

Далеко не всегда десятистишия этой модели использовались в торжественных одах, были и другие жанры: Г.Р. Державин "Стансы Кларисе", М.И. Попов "В часы разлуки" (любовная лирика), В.В. Капнист "На воспоминание Пленериной кончины" (элегия), А.П. Сумароков "Лягушка" (притча) и др. Десятистишная одическая строфа стала своеобразным символом русской поэзии 18 века. К началу 19 века она постепенно прекратила свое естественное существование. Поэты стали обращаться к этой строфе в тех случаях, когда собирались по тем или иным причинам воспроизводить стиль оды. Так поступил А.С. Пушкин, пародируя в "Оде его сиятельству графу Дмитрию Ивановичу Хвостову" одописцев, как принадлежавших еще прежнему 18 веку, так и новых; так поступал в 20 веке Ю.Н. Тынянов в шуточных одах, написанных им по различным поводам научной и литературной жизни 20-х годов. Одическая строфа появляется и в творчестве В. Набокова - поэта 20 века.

Онегинская строфа – строфа из четырнадцати стихов четырехстопного ямба с рифмовкой АБАбВВггДееДжж, созданная А.С. Пушкиным для романа "Евгений Онегин". Эта строфа очень разнообразна по звучанию, т.к. в ней представлены все три основных способа рифмовки, что исключает монотонность, хотя строфа неизменно повторяется на протяжении всего романа. Обычно первое четверостишие дает тему строфы, второе – развитие, третье – кульминацию, двестишие – концовку. Такое строение делает онегинскую строфу особенно выразительной – наилучшей по объему, очень гибкой и вместе с тем цельной, удерживающей стройность огромного произведения. А.С. Пушкин никогда более не использовал эту строфу.

Уникальность, непохожесть этой строфы ощущалась очень ясно. Однако довольно скоро разные поэты (первый, вероятно, анонимный автор романа "Евгений Вольский" в 1828-1829 г.г.), преимущественно подражавшие А.С. Пушкину или стремившиеся к парафразам его, как Лермонтов в "Тамбовской казначейше", сделали строфу едва ли не общеупотребительной. Эта строфа использовалась поэтами и в 19 веке, и в 20 веке.

### **Закономерности развития строфики**

Строфическое деление стиха известно с древнейших времен. В античной и средневековой поэзии формы строфы были "собственностью" создавшего их. Позже они стали общим достоянием. Почти все модели строф по объему были известны к 18 веку. Добавились лишь сверхдлинные.

В любой период развития поэзии одновременно существует большое количество строф разнообразных моделей. Однако каждое новое поколение стихотворцев вырабатывает свои новые формы, а заимствует лишь немногие. Часто заимствуются лишь малые формы, где легко фиксируются изменения. Модели нечетного состава обновляются больше, чем четного.

Строфа является способом оформления авторского замысла и сама по себе есть часть этого авторского замысла. Строфа – это индивидуальное художественно-выразительное средство. Однажды найденная и использованная поэтом, она может отбрасываться потому, что уже исчерпала себя в данном конкретном замысле (например, онегинская строфа).

Поэты могут использовать готовые, известные строфы. Это делает строфу стереотипом. Однако отметим, что при этом строфа не имеет жесткого прикрепления ни к жанру, ни к теме. Иногда такая общность может прослеживаться, и связана она с традицией, с

намеренным или неосознанным подражанием, с перекличкой поэтов, с целями пародии; в переводах – со стремлением приблизиться к форме оригинала. Незначительное количество строфических моделей становится стереотипами, но при этом не превращается в стереотип жанровый или тематический.

### **Строфа как источник разнообразия стиха**

Подлинное разнообразие стихотворной формы обеспечивает строфика. Каждая конкретная строфа в произведении хотя и содержит ряд общих родовых элементов структуры (количество строк, их взаимное расположение, метрический состав и др.), всегда индивидуальна, так как имеет свой интонационно-синтаксический строй, зависящий от содержания, свое расположение внутростиховых пауз и ударений, свои лексические и фонетические особенности.

Типов строфы по объему начиная с двустишия совсем немного, зато различные конфигурации рифмующихся окончаний поистине неисчислимы. Для иллюстрации рассмотрим возможные схемы четверостишия. Известны три основных способа рифмовки: смежная, перекрестная и опоясывающая. Но могут быть те же варианты с холостыми стихами, четверостишия на одну рифму или на одну рифму, но с включением холостых стихов, а также комбинации нерифмующихся стихов с разного рода окончаниями и т.п. Для катренов возможны 876 моделей строфы.

Чем больше строфа по объему, тем больше возможности перестановок рифмующихся и нерифмующихся строк. Уже пятистишие дает вариантов в несколько раз больше, чем четверостишие, а в более крупных строфах – восьмистишии, десятистишии и т. д. – количество комбинаций поистине неисчислимо. Чем больше строфа, тем организованность строфической структуры ощущается слабее; эффект новизны не столь заметен. Самыми продуктивными оказались четверостишия.

Строфы с четным количеством строк более распространены, чем нечетные. Строфы четного состава организованы строже, компактнее, крепче, чем нечетного. Они в большинстве своем скреплены симметрично расположенной рифмой или однородными окончаниями – и то и другое выступает в паре. Как известно, парность, симметрия имеют особое значение в природных процессах вообще. Велика их роль и в организации стихотворной речи.

### **ТВЕРДЫЕ ФОРМЫ СТИХОВ**

Твердые формы отличаются от строф тем, что строфы могут повторяться в стихотворном произведении сколько угодно раз, а твердые формы стихотворений состоят из строго определенного количества стихов с заранее заданным расположением рифм.

Триолет – восьмистишие, в котором первое двустишие повторяется в конце строфы, а первый стих – в четвертом стихе.

Рондо – стихотворение из 15 строк с определенной строфикой и системой рифмовки: аабба аббг ааббаг, где г – нерифмуемый рефрен, повторяющий первые слова первой строки.

Сонет – четырнадцатистишие, состоящее из двух катренов и двух терцетов или из трех четверостиший и одного двустишия. Сонет возник в Италии в 13 веке, широкую популярность получил благодаря Ф. Петрарке, став одной из основных форм итальянской лирики в 15-18 веках. Из итальянской поэзии переходит в 16 веке в испанскую, французскую, английскую поэзию, а в 18 веке – в русскую. Различают "итальянский" сонет – абаб абаб вгв вгв (или вгд вгд); "французский" сонет – абба абба ввг ддг (ввг дгд); "английский" сонет – абаб вгвг дедд жж. Рекомендовались, но не стали всеобщими и некоторые правила для содержания сонета; строфы должны кончаться точками, слова – не повторяться, последнее слово быть

"ключевым", четыре строфы соотносятся как тезис-развитие-антитезис-синтез или как завязка-развитие-кульминация-развязка.

Для русской традиции сонета была важна в первую очередь французская поэзия, поэтому первые сонеты, созданные еще в 18 веке, ориентировались на ее образцы. Особенно популярен сонет стал с первой четверти 19 века. Русские поэты не придерживались строгой формы: повторяли слова, рифмы и др. Во второй половине 19 века популярность сонета падает, а в 20 веке сонет переживает "второе рождение". Сонетной формой охотно пользовались символисты. Благодаря переводам С. Маршака сонетов Шекспира, в России становится широко известна "английская" форма сонета. Экспериментировали с сонетом И. Анненский, В. Брюсов, Вл. Ходасевич, И. Сельвинский и др.

Венок сонетов – поэма из пятнадцати сонетов, последний из которых – магистральный, то есть 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, с которой начинается очередной сонет.

Стансы – четырехстишия четырехстопного ямба.

Кензель – во французской поэзии стихотворение, состоящее из трех пятистиший (в России этой формой стиха пользовался И. Северянин).

Монорим – стихотворение, все строки которого имеют одну рифму.

Бейт – в восточной поэзии двустишие.

Газель – в восточной поэзии стихотворение, состоящее из 5 – 12 бейтов с однозвучной рифмовкой через строку: аа ба ва га...

Рубаи – в восточной поэзии четверостишия с рифмовкой ааба или аааа.



Хокку – в японской поэзии нерифмованное трехстишие, где первый стих состоит из пяти слогов, второй – из семи, третий – опять из пяти слогов.

Танка – в японской поэзии нерифмованное пятистишие, где первое трехстишие представляет собой хокку, а два последних стиха состоят каждый из семи слогов.

## **ПАРАДИГМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ**

Параdigмы художественности – термин, введенный В.И. Тюпой по аналогии с парадигмами научности, где парадигма (от греч. *paradeigma* - пример, образец) – исходная концептуальная схема, модель постановки проблем и их решения, методов исследования, господствующих в течение определенного исторического периода в научном сообществе.

Как отмечает исследователь, «смена представлений о месте искусства в жизни человека и общества, о его целях, задачах, возможностях и средствах, смена образцов, ориентиров, критериев художественности совершается в строгой стадийно-исторической последовательности. Наличие такой последовательности позволяет выявить и описать закономерный ряд *парадигм* художественной культуры. Смена ведущей парадигмы художественности предполагает существенное изменение статусов *субъекта, объекта и адресата* художественной деятельности. [...] Происходит открытие действительных законов искусства. Очередная парадигма художественной культуры не в состоянии отменить освоенного ранее»\*.

## **РЕФЛЕКТИВНЫЙ ТРАДИЦИОНАЛИЗМ**

Рефлексивный традиционализм как первоначальная парадигма художественности был выявлен и охарактеризован С.С.

---

\* Тюпа В.И. Парадигмы художественности. Дискурс. № 3-4. Новосибирск, 1997. С. 175.

Аверинцевым<sup>\*\*</sup>. Долитературную стадию (фольклор) исследователь характеризует как *дорефлексивный традиционализм*, имея в виду то, что исполнители фольклора не рефлексировали по поводу тех форм, в которые облечены их произведения. И сами эти формы остаются неизменными, передаваясь из уст в уста в определенном виде (традиционализм). Носители фольклора не являются авторами этих произведений.

Собственно литература появляется только с институтом авторства. Автор уже не может не рефлексировать по поводу того, как и что он пишет. В рефлексивном традиционализме автор пишет, ориентируясь на существующие нормы и правила создания художественных текстов (зафиксированные в различных «Поэтиках») и на образцовые произведения предшественников, т.е. ориентируясь на существующую традицию.

В XVIII веке Российская Академия наук выпустила словарь, где искусство определяется как «знание правил определенной деятельности и умение совершать деятельность по оным правилам». Определение искусства как деятельности по правилам по существу приравнивает его к *ремесленной деятельности*. Да и само русское слово 'искусство' происходит от слова 'искушенность', так же, как и греческое слово, обозначающее искусство, происходит от 'techne' (производные от него в русском языке – техника, техничность и пр.)

Художник – глазами рефлексивного традиционализма – это *мастер*. Автор литературного произведения выступает изготовителем текстов, его «ремесло» состоит в обработке «сырого» (прозаического) речевого материала и преобразования его в особый язык – язык поэзии. Объектом художественной деятельности мыслится текст, организованный по образцу того или иного *жанра*.

---

<sup>\*\*</sup> Аверинцев С.С. Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

В этот период в литературе существует разветвленная жанровая система, основанная на иерархической соотнесенности высоких, средних и низких жанров. Это разделение идет из аристотелевского представления об искусстве как подражания действительности. Все люди, по Аристотелю, делятся на тех, которые лучше нас, такие же, как мы, и хуже нас, и соответственно изображаются они разными группами жанров.

Читатель, зритель, слушатель не ждет от автора ничего нового. Известны перечни пороков, которые должны быть осмеиваемы, и перечни достоинств, которые должно восхвалять. Весь интерес сосредотачивается на том, насколько мастерски это сделано – какие новые слова и сплетения найдет автор, т.е. адресату художественной деятельности отводится роль *эксперта*, обладающего знанием тех самых правил, по которым строится авторский текст.

В этой парадигме художественности осознается, что искусство, сколь бы материально оно не было в своем выражении (скульптура, картина, книга), всегда имеет отношение к духовной жизни. Открывается *семиотическая* природа искусства. Хотя это открытие совершилось достаточно давно, теория и термины, адекватно описывающие суть этого явления, появились только в XX веке (теория Ю.М. Лотмана о первичных и вторичных знаковых системах – подробнее см. раздел «Язык художественной литературы»). Можно говорить и об открытии первого (если не по значимости, то по времени возникновения точно) закона искусства – *закона условности*. Читатель, отдавая себе отчет в том, что все, описанное в художественном произведении, - вымысел автора, все же реагирует на героев и события как имевшие место в реальности, т.е. автор и читатель как бы устанавливают между собой соглашение о мере условности. Поэтому этот закон можно назвать и *законом конвенциональности* (лат. *conventio* – соглашение).

Эта парадигма художественности – одна из самых долгих по времени своего существования: начиная с древнегреческой литературы и заканчивая классицизмом. Утверждение классицизма в национальных литературах – завершающий этап многовекового периода *авторитарного художественного сознания* (еще его называют *ролевым* сознанием). Если в дорефлективном традиционализме человек осознает себя только как часть своего рода или национальной группы (роевое сознание, название – по аналогии с жизнью пчелиного роя или муравейника), то в рефлективном традиционализме человек осознает себя только как часть социума со всей его иерархией и нормативностью социальных ролей и функций. Автор здесь такая же социальная единица, выполняющая свою функцию (ремесленник), как и любой другой человек (правитель, купец, крестьянин и т.п.). Его задача – давать идеальные образцы человеческого и социального поведения и, развлекая, поучать и исправлять дурные нравы. Человек авторитарного сознания не осознает, что прежде всего он принадлежит не себе, а ролевым отношениям, но он не испытывает от этого дискомфорта.

### **ПОСТКЛАССИЦИЗМ – ПРЕДРОМАНТИЗМ**

Это двойное наименование определяет не различные национально-исторические культуры, а лишь место, занимаемое этой единой культурой в развитии искусства. Эта парадигма художественности, отразившая *кризис авторитарного сознания*, нашла свою историческую реализацию в европейском сентиментализме, но далеко к нему не сводится. В этой художественной культуре происходит *интериоризация* сознания (овнутрение). Начинает выстраиваться зародыш того, что мы привыкли называть внутренним миром человека. Подлинно личностное сознание обретается лишь в следующей художественной

культуре (романтизме), здесь же происходит важная подготовка к этой ступени.

Повышается интерес к частной жизни человека. В рефлексивном традиционализме частная жизнь неразрывно связана с гражданской. Буколики, идиллии, эклоги, пасторали воспринимались как периферийные жанры. Даже в Ренессансе человек виделся в главном гражданином вселенной. И тот интерес к любви, религии, философии, искусству мыслился не как интерес к частной жизни определенного человека, а как интерес к полноценной жизни человека-гражданина. Теперь же ценностными становятся элементарные человеческие радости и чувства – любовь, дружба, семья и т.п.

Деятельность по определенным (жанровым) правилам начинает восприниматься как факультативный признак искусства. Н.М. Карамзин говорил, что автору нужно и знание правил, но это не поможет ему стать автором, если текст не вызовет ответного чувства. Средоточие художественной деятельности полагается в особого рода психическом состоянии, а именно *переживании переживания* (эмоциональной рефлексии), в связи с чем художественный субъект мыслится как человек со специфически повышенной “чувствительностью”.

На смену критерию мастерства приходит критерий *вкуса*. Под этим понимается способность воспринимать оттенки прекрасного и безобразного – некий интуитивный взгляд на вещи, основанный на общечеловеческих чувствах. Искусство начинает мыслиться не как деятельность по правилам, а как деятельность на основании личного эмоционального опыта. Отсюда задачей автора становится углубить свой личный опыт до общечеловеческого.

Начинается рефлексия по поводу того, какую эмоциональную реакцию вызывает тот или иной текст. В рефлексивном

традиционализме главной была деятельность, направленная на материал («плетение словес»), теперь деятельность направлена на содержание. Если для классицизма текст – это и есть произведение искусства, то для постклассицизма очевидна нетождественность художественного произведения и текста. Художественное произведение мыслится не в самом тексте, а в той эмоциональной реакции, которую он порождает.

Происходит и смена культуры восприятия. В рефлексивном традиционализме читатель судит о произведении не столько по глубине его содержания, сколько по совершенству формы. В постклассицизме начинает доминировать восприятие, основанное на общечеловеческих способностях чувствительности, которые не регламентируются никакими правилами. Позиция, отводимая адресату, – позиция со-страдания, со-радования, вообще, эмоционального вживания в настроение данного произведения. Читатель в рамках этой парадигмы – эмоциональное эхо автора, его «единочувственник», поскольку переживания, составляющие содержание художественной деятельности, мыслятся сверхиндивидуальными, общечеловеческими.

Происходит резкая перестройка жанровой системы. В центр литературы выходят те жанры, который были периферийными в рефлексивном традиционализме – идиллия, элегия и даже роман. Возникают такие тексты, которые для рефлексивного традиционализма были просто непонятны, да и невозможны – письма, путевые заметки, дневники, исповедальные воспоминания, т.е. появляется художественная литература в форме частных человеческих документов.

Категория жанра как фундаментальная категория понижается в своей значимости. На смену жанру приходит новая категория, которая была осознана Ф. Шиллером. Он заметил, что рядом с

произведениями жанра идиллии, элегии, сатиры есть другие, не подходящие под критерии этих жанров, но имеющие с ними нечто общее. Это общее он определил как господствующий строй чувств или *господствующее переживание*. В санскритской традиции уже тысячелетие тому назад была разработана систематизация такого рода переживаний (теория «расы» – «сока» или «вкуса» произведения).

В основе постклассицистической парадигмы художественности – открытие *эстетической* природы искусства и закона *целостности*. Сам термин «эстетика» появился в пределах этой парадигмы художественности. Его ввел А. Баумгартен, имея в виду науку о чувственном познании (греч. *aisthetikos* – чувственный) в дополнение к логике – науке о рациональном познании. Целостность любого субъекта, будь то автор, герой или читатель, есть некая актуализация определенного строя чувств в себе. Эстетическое переживание и несет такую актуализацию, причем она может быть разной – комической, трагической, идиллической и т.д. (см. раздел «Модусы художественности»). М.М. Бахтин говорил о «ценностном уплотнении мира вокруг ценностного центра». Ценностный центр есть в любом действительно художественном произведении, заложен в него эстетическим субъектом (автором) и выражен в эстетическом объекте (художественном мире произведения), но его должен обрести в себе и эстетический адресат (читатель).

## РОМАНТИЗМ

На рубеже XVIII – XIX веков начинает доминировать культура *уединенного сознания*. Главным становится утверждение собственной индивидуальности – некий модус «я-сознания». Этот тип сознания не охватывает все сознание общества. Существует лишь очень тонкая прослойка «аристократов духа». Кроме этих людей остается огромная масса других, которые все еще являются носителями авторитарного

или вообще рокового сознания. В художественной же литературе романтизм с его принципиально антиавторитарным сознанием оказывается лидирующим.

Художественная деятельность теперь мыслится прежде всего как *деятельность воображения*. Искусство осознается прежде всего как сотворение воображаемой реальности художественного мира, как свободная *игра* образами (Ю.М. Лермонтов: «В уме своем я создал мир иной // И образов иных существованье»). Например, фантастика как определенная тематика появляется в литературе, начиная именно с романтизма.

Романтики относятся к своим произведениям, как Бог к своему творению (создание Вселенной). Значимо, как романтики определяют Бога: «Бог – это все всецело изначальное и высшее, следовательно, индивид в высшей потенции» (Ф. Шлегель). *Индивидуальность* становится основным критерием в приложении к любому субъекту в рамках эстетических отношений в этой парадигме художественности. Субъект художественной деятельности мыслится как яркая индивидуальность *гения*. Гениальность отныне понимается вслед за Кантом как «способность создать то, чему нельзя научиться».

Текстопорождение начинает восприниматься как *игра без правил*: игра с читателем в сотворение мира. В рефлексивном традиционализме искусство тоже осознается игрой, но игрой по строгим правилам (как шахматы или карты). Для романтиков это игра без правил, как игра ребенка, устанавливающего правила и меняющего их по своему усмотрению или играющего вообще без правил, просто тренируя воображение. Так же ведут себя и герои романтических произведений. Их специфическая черта состоит в том, что они не такие, как все, как «толпа».

Критерием художественного творчества становится *оригинальность*: смелость разрушения стереотипов художественного



мышления и художественного письма. В связи с чем на смену категории жанра приходит категория *стиля*. До романтизма если говорили о стиле, то говорили по существу о школах и жанрах: стиль барокко, стиль рококо, греческий стиль и т.п. или стиль комедии, стиль оды, стиль эпопеи и т.п. В романтизме категория стиля осознается уже как уникальная организация текста как художественного целого: гений порождает свой собственный язык художественного текста, на котором, строго говоря, написан один единственный текст – текст данного шедевра.

Однако неповторимая индивидуальность автора становится и источником романтической иронии (в узком смысле; в широком – см. «Модусы художественности») в отношении собственного текста, написанного на общепонятном языке, и в силу этого не могущего адекватно выразить все нюансы оригинального авторского «внутреннего универсума» (Ф. Шлегель), т.е. становится очевидной неотожждествимость произведений творческого воображения (недоступных читателю фантазмов автора) и запечатлевающих эти фантазмы текстов.

Повышение ценности оригинального, индивидуального стиля приводит к стремлению разрушить устоявшуюся жанровую систему. Этот процесс, как уже говорилось, начинается еще в постклассицистической художественной культуре. Разрушить жанровую систему как таковую в принципе невозможно, ее можно только обновить, ибо вне жанров литературы не существует, как не существует содержания без его оформления в слове. Создается и канонизируется новая жанровая система. Именно романтики теоретически начинают доказывать законность в литературе неканонического жанра романа как «сократовского диалога нашего времени» (Ф. Шлегель). Появляются новые жанры: лирическое стихотворение, цикл стихотворений, миниатюра, драма, фрагмент.

Повышение ценности индивидуальности предопределило и повышение интереса к национальным культурам и вообще к национальному прошлому. Именно на рубеже XVIII-XIX веков открываются «Кольцо Нибелунгов», «Слово о полку Игореве», «Сказки тысяча и одной ночи», печатаются сказки братьев Гримм и Ш. Перро.

Творческий помысел гения никем не может быть постигнут до конца, однако романтического читателя это не удручает, поскольку он и сам своей индивидуальной самобытностью аналогичен автору. Установка на выражение (самовыражение) как общая для эстетического субъекта и эстетического адресата сменяет в романтической культуре доминировавшую ранее установку на восприятие. Читатель мыслится как *партнер автора* по творческой игре, ему отводится позиция *со-творчества*. Таким образом, автор самовыражается в написании оригинального текста, а читатель самовыражается в чтении: он может духовно присваивать себе текст (как пушкинская Татьяна, которая в чужом тексте «ищет и находит свой тайный жар, свои мечты») или вчитывать в текст собственные смыслы (такая позиция получит свое наиболее полное воплощение в одном из литературоведческих течений XX века – деконструктивизме). Вообще открывается, что одно произведение разные люди могут воспринимать по-разному, и это хорошо, ибо тогда читатель самовыражается. В этом коренится отличие от постклассицистической культуры, где полагалось, что все чувствуют одинаково (у Н.М. Карамзина в «Бедной Лизе» «и крестьянки любить умеют»). Здесь же искусство понимается не как средство объединения людей, а напротив, - разъединения ради их собственных целей (самовыражения).

В романтизме снимается граница между искусством и жизнью. Жизнь строится как художественное произведение (практика

жизнетворчества). И жизнь, и искусство в этом случае объединяет то, что и одно, и другое понимается по аналогии с творческой игрой и является способом самовыражения уникальной личности (широко известны «причуды» лорда Байрона, ужасный характер и бесстрашие М.Ю. Лермонтова, нетрадиционное отношение западно-европейских романтиков к институту брака и мн. др.).

Переход к романтической парадигме художественности ознаменовал осознание *творческой* природы искусства, выражаемой законом *индивидуации (невоспроизводимости творческого акта художественной деятельности)*. Романтики открыли, что настоящее искусство всегда творчество: сотворение нового мира. Но сотворить один и тот же мир нельзя дважды (он или творится, или не творится). Если появляются два одинаковых художественных мира (это возможно в живописи, скульптуре), то все же один (первый по времени создания) будет считаться подлинником, а другой – лишь копией. Можно воспроизвести материальное выражение творческого акта, но творческий акт невозможно воспроизвести, ибо он уникален.

### ПОСТРОМАНТИЗМ (КЛАССИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ)

Классический реализм XIX века является порождением *кризиса культуры уединенного сознания*. В предромантизме и раннем романтизме уединение воспевается, к нему стремятся, и оно безусловно воспринимается со знаком «+» как освобождение от ролевых масок миропорядка. Но уже поздними романтиками осознается, что углубление в себя не так уж безопасно для самого субъекта уединенного сознания, поскольку это ведет к оторванности ото всего и всех. По существу романтизм поначалу открывает радость уединения, а потом и его мучительность.

Постромантическая культура занята поиском выхода из этого тупика. Таким выходом для этой культуры становится Другой - как

точка отсчета для самопознания и самораскрытия. К вымышленному персонажу автор относится как к настоящему Другому, силясь постичь внутреннее «я» героя как суверенное. Отсюда те характерные случаи, когда герой реалистического произведения совершает поступки, «неожиданные» для автора, вступает в противоречие с первоначальным авторским замыслом (А.С. Пушкин говорил, что не ожидал от Татьяны Лариной что она выйдет замуж; Л.Н. Толстой первоначально полагал, что Нехлюдов и Вронский должны покончить с собой).

Художественная деятельность мыслится теперь не просто связанной так или иначе с познанием, что было свойственно и прежним парадигмам, но собственно *познавательной* деятельностью (эстетика Г.В.Ф. Гегеля), направленной на мир персонажей. По Гегелю, содержание искусства – это бытие истины в чувственной форме, таким образом, эстетический образ – это воплощение какой-то части абсолютной истины, вследствие чего через эту форму можно познать абсолютную истину. Правда, для Гегеля искусство – это низшая ступень познания (через объектную форму), более высокая ступень – религия – познание истины через представления сознания, т.е. через субъективные образы, и, наконец, высшая ступень познания – философия, где соединяются объективность мысли и субъективность мышления. Как бы то ни было, но искусство уже напрямую отождествляется с познанием.

Субъект художественной деятельности видится как «историк современности» (О. де Бальзак), реконструирующий скрытую (внутреннюю) сторону окружающей его жизни подобно тому, как ученый историк реконструирует скрытые причины, следствия, мотивы событий далекого прошлого.

Открывается, что предметом художественного познания является внутреннее «я» – такой аспект жизни, который трудно

определить логически. Причем речь идет не об отдельном «я», а о «я» вообще, о способе присутствия «я» в мире. Кроме искусства об этом предмете («я-в-мире») всерьез задумывались философы-экзистенциалисты в XX веке (К. Ясперс, М. Хайдеггер, Ж.П. Сартр, А. Камю). Экзистенция (лат. *exsistentia* – существование) – тот или иной способ существования человека, способ присутствия личности в универсуме (миропорядке, жизнеукладе). В силу своей принципиальной единичности “я” – это такая форма жизни, которая не поддается научному описанию (наука имеет дело только со множеством фактов и повторяемостью явлений), но в силу своей принципиальной целостности она поддается эстетическому обобщению.

Знание о “я-в-мире” невозможно без знания своего собственного “я” (Л.Н. Толстой о своей героине: “Наташа Ростова – это я”; также о Ф.М. Достоевском Л.Н. Толстой говорил, что все свои романы он писал с себя, но теперь все другие узнают в его романах себя). От автора требуется особого рода пронизательность, выражаясь современным языком, психологизм, поэтому основным критерием художественности в классическом реализме становится *достоверность*.

От адресата так же требуется пронизательность в отношении к Другому, к чужому “я”, в принципе аналогичная авторской. Требуется эстетическая культура узнавания читателем себя – в другом и другого – в себе (причем как в отношении героев, так и в отношении автора), в конечном счете, способность усмотрения общечеловеческого – в себе и себя – в общечеловеческом контексте. Читателю уготовливается позиция со-творческого со-переживания. Восприятие эстетического объекта в таком ракурсе не могло состояться без открытий предыдущих парадигм художественности. Чтобы найти точки соприкосновения с Другим, нужно иметь уже

опыт постклассицистической культуры, а чтобы отнести к другому как уникальному “я” среди других “я”, нужно иметь опыт романтической культуры.

До сих пор мыслилось, что на переднем плане остается художник (мастер – в рефлексивном традиционализме, выразитель общечеловеческих чувств – в постклассицизме, самовыражающийся автор – в романтизме). Теперь же внимание переносится на героя. На смену трем вариантам поэтики автора приходит поэтика героя.

В классическом реализме открывается *гносеологическая* (греч. *gnosis* – познание) природа искусства, т.е. осознается, что тот или иной строй художественной целостности текста оказывается одновременно экзистенциальным *откровением* о смысле жизни, обобщающим принципом присутствия “я” в мире. Гносеологическая природа искусства выражается законом *генерализации* (лат. *generalis* – общий, главный), частным проявлением которого выступает реалистическая “типизация”. Л.Н. Толстой говорил: “Обыкновенно, получая истинно художественное впечатление, получающему кажется, что он это знал и прежде, только не умел высказать”.

### **ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ XX ВЕКА (ПОСТСИМВОЛИЗМ)**

Эта парадигма художественности практически охватывает все искусство XX века. Она трудно поддается названию, поскольку термины еще не устоялись. Можно употребить определение неклассическая художественность – по аналогии с неклассической философией (посткантовской и постгегелевской). Можно употребить и название постсимволизм, так как эта художественность зарождается в символизме и вызревает из него.

Символизм сложно описать как отдельную парадигму художественности, в нем еще очень много от классического реализма, где искусство понимается как откровение об

экзистенциальной истине. Для символистов текст художественного произведения – тоже откровение, но уже о неизреченных истинах. Для классического реализма любая истина все же поддается изреченности (иначе она и не истина вовсе – по Гегелю). Символисты отбрасывают современность, но оставляют главное, что было в классическом реализме – откровение о связи «я» со всем миром. При этом символизм культивирует культуру уединенного сознания и одновременно пытается преодолеть это сознание изнутри его самого. Со временем символисты сами осознают бесперспективность такой попытки, исторически повторяя движение романтической культуры к кризису (А.А. Блок о «тезе» и «антитезе» символизма). Таким образом, символизм оказывается некой «буферной зоной» между классическим реализмом XIX века и неклассической художественностью XX века.

Художественная деятельность в XX веке мыслится деятельностью, направленной на чужое сознание, на сознание Другого; истинный предмет такой деятельности – ее адресат, а не объект изображения. Для классицистов сделать текст – значит и создать произведение искусства. Для романтиков условие создания произведения искусства – создание «мира иного», вследствие чего подлинное произведение искусства существует в голове автора. Для художественности XX века произведение искусства существует не на бумаге и не в голове автора, оно может состояться как произведение искусства только в воспринимающем его сознании. Ведущим критерием художественности становится *эффективность воздействия* на воспринимающее сознание.

Искусство осознается как особая форма *духовного общения* людей, причем всех людей – которые жили когда-то, современников и тех, которые еще будут жить, т.е. искусство мыслится как место встречи с любым другим человеком. Происходит открытие

коммуникативной природы искусства (впервые об этом - в трактате Л.Н. Толстого «Что такое искусство?»).

Субъект художественной деятельности в рамках этой парадигмы художественности – *организатор коммуникативного события* (ср. роль режиссера в художественной культуре XX века).

Осознается, что литературное произведение (действительно художественное, а не графоманское или беллетристическое) обладает в силу своей причастности области смыслов *онтологическим статусом* (греч. *ontos* –сущее) и является *эстетическим дискурсом*. Термин «дискурс» (лат. *diskursus* – рассуждение, довод) употребляется вслед за Т. ван Дейком в металингвистическом (мета... - часть сложных слов от греч. *meta* –между, после, через) значении «коммуникативного события социокультурного взаимодействия». «Дискурс, нарушая интуитивные или лингвистические подходы к его определению, не ограничивается рамками конкретного языкового высказывания, т.е. рамками текста или самого диалога. [...] Нужно учитывать значения, общедоступные для участников коммуникации, знание языка, знание мира, другие установки и представления»<sup>\*</sup>.

Металингвистическое понимание коммуникативного события как транстекстуальной (транс... - часть сложных слов от лат. *trans* – сквозь, через, за) реальности уже присутствовало в полной мере в бахтинской теории высказывания. Еще в 20-е годы мыслитель и его единомышленник (В.Н. Волошинов) исходили из того, что за лингвистической реальностью «раскрываются отношения между людьми, лишь отраженные и закрепленные в словесном материале», обнаруживается «*событие взаимодействия говорящих*»<sup>\*\*</sup>. А в начале 50-х годов Бахтин сожалел об отсутствии в лингвистике адекватного этой реальности термина, каким теперь становится слово «дискурс».

---

<sup>\*</sup> Дейк Т.А. ван Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.с. 122.

<sup>\*\*</sup> Волошинов В.Н. Слово в жизни и слово в поэзии //Звезда. 1926. № 6. С. 260-262.



В таком понимании литературного произведения (как дискурса) *герой* – персонифицированный объект дискурса - мерой своей личности не уступает ни автору, ни читателю. При всей вымышленности этой фигуры он выступает «субъектом, носителем своей самозаконной жизни» (М.М. Бахтин).

Адресат впервые осознается неустранимым моментом самого искусства, *реализатором коммуникативного события*. Его эстетическое переживание должно стать самостоятельным внутренним «высказыванием» на уникальном художественном языке авторского текста (без навязывания тексту своего собственного или произвольно выбранного языка). Если читатель не сумеет занять уготованной ему позиции эстетического адресата данного текста, не сумеет проникнуть внутрь авторского менталитета, то коммуникативное событие в его эстетической специфике просто не состоится. Для того чтобы эстетическое отношение между автором и читателем осуществилось, необходима еще и разность смысловых «потенциалов», взаимная суверенность экзистенциальных кругозоров автора и читателя. Однако враждебность между ними, взаимополемичность или взаимоотторжение кругозоров губительно для эстетического дискурса. В этом состоит еще один закон искусства, открывающийся в этой парадигме художественности – закон *конвергенции* (лат. *convergo* – приближаюсь, схожусь). О чем М.М. Бахтин говорил как о диалоге согласия.

Специфическое отличие неклассической художественной культуры XX века от всех предыдущих парадигм художественности в том, что она не имеет единого русла, расслаиваясь на три субпарадигмы.

### **СУБПАРАДИГМЫ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ\***

---

\* Материал по: В.И. Тюпа. Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998.

Неклассическая парадигма художественности включает в себя три параллельно развившиеся субпарадигмы: *авангардизм* (неклассическую художественную культуру уединенного сознания), *тоталитарную культуру* (неклассическую художественную культуру авторитарного сознания) и *неотрадиционализм* (неклассическую художественную культуру конвергентного сознания).

### **Авангардизм**

Авангардистская линия развития художественной культуры включает в себя множество литературных групп и направлений: футуризм, обериутство, дадаизм, заумь, концептуализм, куртуазный маньеризм, постмодернизм и мн. др. Авангардизм идет против течения конвергентности, пытаясь уйти от одного из вновь открывшихся законов искусства, диалог здесь есть, но это не диалог согласия, а эпатаж, потому что исходный момент авангардистской художественной культуры состоит в *альтернативности* (фр. *alternative* – от лат. *alter* – один из двух – каждая из исключающих друг друга возможностей) уединенных сознаний эстетического субъекта и эстетического адресата. В жизни художник-авангардист может быть каким угодно, в частности, может оказаться деликатнейшим собеседником. Но свой дискурс он строит в альтернативном духовном пространстве Другого, чью несолидарность с собой автор сам же изначально постулирует.

Через уязвление чужого сознания эстетический субъект авангардного дискурса *самоутверждается*. Для этого он нуждается в альтернативном ему адресате с той же непреложностью, с какой романтик нуждался в презренной фигуре человека толпы, оттенявшего яркость романтической личности. Авангардный художник охотно приносит в жертву своему «я» одну из его ипостасей – ипостась эстетического субъекта. Поскольку

самоутверждение есть альфа и омега авангардистского творчества, то само писание становится занятием едва ли не факультативным.

Впрочем, это уже было у романтиков: жизнетворчество, превращение собственной жизни в произведение искусства (выражаясь современно, в имидж). Такого рода переключка более чем закономерна, ибо авангардизм и есть подлинный «романтизм XX века». Различие между ними состоит в том, что «высокий» романтизм прошлого столетия был по преимуществу элитарной культурой уединенного сознания, тогда как в наше время уединенность человеческого «я» в мире стала, как это ни парадоксально, духовным содержанием массовой культуры и в этом своем качестве обрела эстетическую манифестацию в авангарде. Болезнь внутренней уединенности каждого человеческого существования, чреватая вседозволенностью и незащищенностью, неприкаянностью и отчаянием, выросла в одну из ключевых духовных проблем XX века.

Авангардистское письмо как высказывание эстетического субъекта есть *дискурс свободы*. Прежде всего это *свобода от* традиции. «Художник, - писал Х. Ортега-и-Гассет, - никогда не остается с миром наедине, - художественная традиция в качестве посредника всегда вмешивается в его связи с миром». При этом он «либо почувствует близость к прошлому и увидит себя его порождением, наследником и совершенствователем», либо «создает произведение, отличное от признанных, [...] придав этому произведению характер агрессивный, обращенный против господствующих норм»\*. Интенция свободы выталкивает авангардное искусство за пределы духовного уклада традиции в жизнь, понятую как альтернатива культуре.

Самоутверждаясь, авангардистский автор *преодолеывает слово, язык, культуру*. Вспомним знаменитое «Бросить Пушкина,

---

\* Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 251.

Достоевского, Толстого и проч., и проч. с парохода современности» из «Пощечины общественному вкусу». Знаменательно также название статьи «заумника» А. Туфанова – «Освобождение жизни и искусства от литературы». Для авангардного письма, согласно виднейшему теоретику авангардизма Р. Барту, «свобода возможна только вне языка», рассматриваемого как «форма принуждения». В насилии над языком (разрушение синтаксических конструкций, отступление от норм орфографии, искажение общеязыковых словоформ ради придания им «самовитости», частичный или полный отказ от связной и осмысленной речи) авангардизм усматривает творческую свободу «я» от «не-я». Поэтому коммуникативная стратегия авангардистского дискурса свободы – стратегия создания *антитекста*: заумь, дада, изопы, поэтика абсурда, антироманы, антидрамы и тому подобные явления.

Свобода от языка как общего знаменателя культуры составляет глубокий структурный уровень авангардистского дискурса, но наиболее глубинный его аспект – свобода уединенного сознания от данного мира. Творческое поведение такого рода не нуждается в эстетическом объекте («ценностном центре» вне субъективности творца, вокруг которого могло бы происходить «уплотнение» художественного мира). Самоутверждающемуся субъекту достаточно пассивного материала, фона. Однако отказ от эстетического объекта не оставляет места и его корреляту – эстетическому субъекту (творящей субъективности, открывающей и выражающей в эстетическом объекте трансцендентальные и экзистенциальные смыслы и ценности). Субъект авангардистского письма утрачивает статус эстетического, его творческая практика оказывается программной *деэстетизацией искусства*.

Устранение из коммуникативного события объективного содержания делает авангардную художественность *игрой* с

произвольными правилами. Игровая природа художественного творчества, принципиально осмысленная еще Ф. Шиллером, И. Кантом и романтиками, не подлежит сомнению. Однако авангардизм, по свидетельству Х. Ортеги-и-Гассета, есть стремление понимать искусство как игру и только, как дело, лишенное какой-либо трансцендентности. Отрицая трансцендентность эстетического объекта, авангардизм безгранично расширяет сферу материала до совпадения ее с самой жизнью, именуемой отныне, с легкой руки опоязовцев, «жизненным материалом искусства».

Авангардистский дискурс, будучи дискурсом свободы, есть коммуникативное событие разобщения и взаимонезависимости его участников – вплоть до предложения А. Крученых и В. Хлебникова: «Прочитай, разорви!» («Слово как таковое», 1913). Когда Марсель Дюшан в 1914 году показал на выставке скульптуры сушилку для бутылок, это явилось своего рода пиковым событием в становлении авангарда. Выставив готовый бытовой предмет, скульптор проявил высшую степень свободы от зрителя – свободу надеяния, одновременно принудив и зрителя к полнейшей свободе думать об этой сушилке все, что ему вздумается.

Читателю авангардного текста предлагается обрести ту же предельную меру свободы относительно этого текста, какую предварительно реализовал в нем сам автор. Однако достичь этого в полной мере можно лишь уклонением от контакта сознаний, прерыванием коммуникации. Исходя из сверхзадачи такого рода, адресату представляется возможность конструировать в своем восприятии, отталкиваясь от текста, свое собственное произведение. Деконструкционистское «потребление» искусства ради собственного «удовольствия от текста» (Р. Барт) и есть наиболее адекватная читательская реакция на авангардистскую «практику письма». Базовая аксиома альтернативности сознаний, не посягая ни на чью

свободу, в то же время не оставляет места в рамках коммуникативного события Другому – будь то адресат или автор. «Рождение читателя, - объявил Р. Барт, - приходится оплачивать смертью Автора»\*.

### Тоталитарная культура

Нам более привычно название соцреализм, но это узко национальное название, утвержденное в свое время Сталиным. Будет более точно говорить о тоталитарной культуре, поскольку этот тип культуры достаточно ярко проявился не только в отечественной культуре, но и в немецкой, итальянской, испанской и др. во время господства в этих странах тоталитарных режимов (фашизм, франкизм и др). Но в отношении русской художественной культуры эти названия равноценны.

В отечественной культуре изучение поэтики соцреализма с полным основанием можно начинать с дореволюционной пролетарской поэзии и с текста горьковского романа “Мать”. Художественные тексты соцреалистического типа начинают доминировать в литературном процессе советской России со второй половины 20-х годов. Однако в творчестве В.В. Маяковского граница между футуризмом и соцреализмом пролегает уже через 1919 год.

Эта субпарадигма художественности XX века есть своеобразный регресс к более архаичному модусу сознания. Эстетическая теория, практическая поэтика, вся ментальность тоталитарной культуры явилась реакцией *авторитарного* сознания на ситуацию одиночества и разъединенности, порожденную культурой уединенного сознания (символизм – авангардизм).

Хотя во многих отношениях тоталитарная культура оказалась не только альтернативой авангарду, но и его прямой наследницей.

---

\* Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 391.

Соцреалистический текст является текстом *дискурса власти*, коммуникативного события *подчинения* и насильственного преодоления уединенности внутренних «я». Это дискурс не диалога, но явной или подразумеваемой команды к равеннию, единодушию и единомыслию. В соцреалистическом дискурсе писатель и его аудитория (не дифференцированная на отдельные «я» народная *масса*) взаимообусловлены. Возникает коммуникативное событие взаимоподчинения и обоюдного контроля. Здесь автор, по формуле В.В. Маяковского, выступает как «народа водитель и народный слуга» одновременно.

Для человека тоталитарной культуры подлинным творчеством мыслится реальное жизнестроение – переустройство всей жизни по новым социальным образцам. Поэтому творение художественных произведений по сравнению с этим общим делом ощущается как менее ценностное и вторичное. Авторская позиция соцреалиста основана на модели: вечности принадлежат дела, а не слова, и прежде всего сверхдело – «построенный в боях социализм», а не «железки строк». В этой системе ценностей духовная объективность слова, языка, культуры резко уступает значимости общего дела.

Коммуникативная стратегия соцреалистического дискурса, вместе с авангардом утверждая примат жизненной практики относительно «барахла культуры», в то же время не приемлет установки на самовыражение отдельной личности в искусстве. Художественная деятельность мыслится как служение пишущего человека в должности поэта. Писатель оказывается включенным в строгие иерархические отношения: подчинения объекта – субъекту, а субъекта – *сверхсубъекту*, некому «мы», в котором нет места отдельному «я» (в этом отношении знаменательно название романа Е. Замятина «Мы», в котором как раз изображается тоталитарная культура, но уже изнутри другого – неотрадиционалистского –

сознания). В роли неомифологических образов, персонифицирующих надличностную сверхсубъективность выступают: революция, партия, народ, класс и, разумеется, «Россия, Родина, Отчизна».

Еще точнее: поэт служит тоталитаристскому олицетворению общего дела. От этого сверхсубъекта (коллективного или персонифицированного в фигуре вождя) писатель получает мотивированное дискурсом власти право на насилие в сфере своей профессиональной деятельности: словами распоряжаются, устанавливают их иерархию, бракуют, изводят. Поэтика насилия над словом настолько глубоко укореняется в художественном сознании соцреализма, что общезначимое олицетворение русской поэтической культуры – А.С. Пушкин – в юбилейных (1937 года) стихах П. Антокольского начинает уподобляться следователю на допросе: «Только б вырвать единственно нужное слово [...] Он измлада привык // Мять, ломать и давить» словесную «глину» до тех пор, пока не станет слышна «тайная мысль человека».

Эта культура стремится к созданию некоего *сверхтекста*, который вмещал бы в себя и замещал собой все индивидуальные дискурсы: «Спой нам песню, чтоб в ней прозвучали // Все весенние песни земли» (В. Лебедев-Кумач). Ограниченный задачами «художественного ремесла», функцией «клеточки коллективного мозга», занятой отражением жизни «в образах коллективного сознания», соцреалист утрачивает самоощущение творца. Отсюда эффект отсутствия автора у соцреалистического текста.

Для авторитарного сознания, согласно общеизвестной сталинской формуле, «незаменимых нет», а потому оно легко отождествляет одну индивидуальность с другой. Подлинная индивидуальность здесь ценностно избыточна. Причастность субъекта не к объективности жизни, а к сверхсубъективности («силы частица») требует от личности *дезактуализации*, самозабвенного



отторжения своей избыточной (для тоталитарной культуры) индивидуальности, редуцирования самости, стертости лица. Самоумаление и самозабвение (вплоть до безымянности) – ведущие мотивы в тоталитарной культуре, связанные с дезактуализацией личностного начала в человеке. Согласно авторитарной логике, именно самозабвение, а не самореализация служит наиболее эффективным средством приобщения к общему делу: «Каждый из нас, забыв о себе [...] Делает лучшее в мире дело» (Э. Багрицкий).

Художественная практика тоталитарной культуры культивирует *функционально-ролевой* путь самоопределения человека, когда самоопределяться означает переделывать себя, втискиваться в рамки предписаний, запретов и образцов. Аксиоматичны в этом отношении формулы В.В. Маяковского “себя сознанием вышколи” и “сделать бы жизнь с кого”. Эстетической доминантой художественности тоталитарной культуры становится *героика дезактуализации*, когда совершается подвиг (вплоть до самоистребления) во имя власти гиперсубъекта, которому безраздельно принадлежит воля самоумалившейся личности.

Тоталитарное мышление созвучно авангардному в том, что так же не знает категории “своего другого”. Но всякий “иной” здесь – либо тавтологически “свой” (такой же, как и любой из “мы”), либо альтернативно “чужой” (враг). Авторитарная идеологема врага составляет неотъемлемую координату этого художественного мира. Верность своему (“нашему”) и убийственность по отношению ко всему чужому (другому) – своего рода магистральный нерв менталитета, именовавшего себя социалистическим реализмом.

Как отмечает М.Н. Липовецкий, «соцреалистическая эстетическая конструкция, пережив определенную мутацию в годы первой “оттепели” породила “соцреализм с человеческим лицом” (выражение Сергея Довлатова), и в восьмидесятые годы мы находим

яркие образцы этого течения в повестях Б. Васильева, романах Вл. Максимова, прозе Д. Гранина и даже в романном цикле главного оппонента социализма и соцреализма – Александра Солженицына». В произведениях такого рода «авторитарность повествования, подчинение личной судьбы героя некой общей исторической необходимости, схематизм, тяготение к панорамным, с одной стороны, и к сентиментально-дидактическим формам – с другой; заданность конфликта и его предрешенность и т.д. [...] Если в “классическом” соцреализме господствовала марксистская, партийно-советская идеология, то здесь [...] идеология антимарксистская, антисоветская, антипартийная [...] Но идеология, а не художественная философия! Вот почему неизбежно во всех этих и других произведениях возникает процесс разрушения цельности художественного мира, форма “отслаивается” от содержания»\*.

### **Неотрадиционализм**

В русской литературе эту ветвь художественной культуры XX века представляют такие фигуры, как Осип Мандельштам, Анна Ахматова, Николай Гумилев, Марина Цветаева, Борис Пастернак, Владислав Ходасевич, Даниил Андреев, Михаил Пришвин, Михаил Булгаков, Андрей Платонов, Иосиф Бродский, Арсений Тарковский, Давид Самойлов, Фридрих Горенштейн, Юрий Домбровский, Варлам Шаламов, Белла Ахмадулина, Ольга Седакова и некоторые другие. В других литературах мира можно назвать Т.С. Элиота (Англия), Р.М. Рильке (Германия), Р. Фроста (США), Дж. Унгаретти (Италия), отошедших в свое время от авангарда француза П. Элюара и мексиканца О. Паса, немало иных имен.

Неотрадиционалистская художественность манифестирует *конвергентный* модус сознания. Этот «радостный выход в люди

---

\* Липовецкий М.Н. Диапазон промежутка // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 1. Екатеринбург, 1992. С. 143-144.

несчастливого одинокого человека» (Пришвин) радикально расходится с соцреалистической практикой дезактуализации «я», а соответствующая ему литература «является предельно культурной [...] в смысле культуры как накопления памяти, духовной преемственности, расширяющей содержательную вместимость каждого образа»\*. Понятие «культурности» в данном случае приобретает еще и дополнительный смысл максимализма творческой самодисциплины художника, столь чуждой авангарду.

Кредо неотрадициональной линии творческого поведения излагалось писателями XX века неоднократно: от эпохального эссе Т.С. Элиота «Традиция и индивидуальный талант» - до нобелевской лекции Бродского. Научным ее коррелятом явились исследования в области исторической поэтики. Особое место в этом секторе культуры принадлежит «эстетике словесного творчества» М.М. Бахтина, герменевтике Х.Г. Гадамера и «феноменологии человека» Тейяра де Шардена. Помимо Бахтина философская культура русского неотрадиционализма представлена именами П.А. Флоренского, А.Ф. Loseва, А.А. Ухтомского и некоторых других.

Ответственный поиск автором конвергенции (схождения) между «я» и «другим» – это принципиально иная стратегия художественного мышления, нежели авангардность или соцреализм. По выражению Гумилева, «поэтическое творчество есть оплодотворение одного духа другим посредством слова»\*\*. Таков путь к художественности, «уважающей собеседника» (Мандельштам), преодолевающей альтернативность сознаний их внетоталитарной солидарностью, «актом дружбы» (Пришвин) автора с читателем.

---

\* Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 150

\*\* Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 62.

Коммуникативное событие мыслится как радость встречи взаимодополнительных сознаний, как феномен соборности, когда, по характеристике Вл. Соловьева, «во-первых, частные элементы не исключают друг друга, а, напротив, взаимно полагают себя один в другом, солидарны между собою; когда, во-вторых, они не исключают целого, а утверждают свое частное бытие на единой всеобщей основе; когда, наконец, в-третьих, эта всеединая основа [...] не подавляет и не поглощает частных элементов, а, раскрывая себя в них, дает им полный простор в себе»\*. Первые два момента размежевывают неотрадиционализм с авангардизмом, третий – с соцреализмом.

Неотрадиционалистский эстетический дискурс есть *дискурс ответственности*, коммуникативная стратегия которого состоит в «единстве жизни» (Пастернак) автора, героя и читателя. С этих позиций всякое художественное высказывание представляется ответственным поступком, который побуждает и направляет рецептивную деятельность другого сознания. Неотрадиционалистский автор ответственен за свое произведение потому, что каждое действительно художественное произведение здесь мыслится как очередное воплощение *сверхобъекта* – духовной реальности культуры («ноосферы», по определению Т. де Шардена), питающей личностную жизнь каждого отдельного «я». Автор ответственен за адекватное воплощение в слове этой реальности. Но одновременно не меньшую ответственность неотрадиционализм возлагает и на самого адресата, вполне облеченного авторским доверием. Он должен привнести в коммуникативное событие духовное содержание своего индивидуального универсума, не утратив того, что актуализировано в дискурсе автором. Мандельштам писал: «легче провести в СССР электрификацию, чем научить всех

---

\* Соловьев В.С. *Философия искусства и литературная критика*. М., 1991. С. 78.

грамотных читать Пушкина, как он написан, а не так, как того требуют их душевные потребности и позволяют их умственные способности»<sup>\*\*</sup>.

Впрочем, истинный адресат неотрадиционального творчества не может быть отождествлен вполне ни с какой биографической фигурой. Это «провиденциальный читатель» (Мандельштам) – эстетическая инстанция «*нададресата*» (Бахтин), тот, кому художественное целое откроется во всей своей полноте и сосредоточенности. Для Пришвина «читатель, кому я пишу, и без кого я не мог бы ничего написать», в принципе незрим: он есть «волшебная призма всего мира». В то же время потенциальный наадресат всегда может быть актуализирован в конкретных читательских личностях и не является сверхсубъектом, каков нормативный читатель соцреализма.

Для этой художественной культуры творческий акт есть «исполнение духовного (не собственного) задания» (Цветаева). Ощущением именно такой природы художественного творчества наделяет своего романного героя Пастернак: в моменты вдохновения Юрий Живаго «чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать в ее историческом развитии. И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в движение».

Для неотрадиционалистов реальность области высших смыслов («ноосферы») аксиоматична. Эта реальность осуществляет себя в слове и через слово (ср. в «Евангелии от Иоанна»: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, И Слово было Бог», гл.1 ст. 1).

---

<sup>\*\*</sup> Мандельштам О.Э. Слово и культура. М., 1987. С. 46.

Неотрадиционалисты относятся к слову именно как к божественному, пред-данному нам. Для конвергентного сознания «ни одно слово не лучше другого» (Мандельштам), любое из них – «дарованное небесами» (Ахматова). С позиций неотрадиционализма позднейший Заболоцкий верует «в животворящий, // Полный разума русский язык», где прозревает «смысла живую основу». С этого полюса культуры самовольная игра со словом видится занятием, близким к надругательству и кощунству.

«Поиски собственного слова, - писал Бахтин, - на самом деле есть поиски именно не собственного, а слова, которое больше меня самого»<sup>\*</sup>. Бродский характеризует переживание поэтического творчества как «ощущение немедленного впадения в зависимость от языка, от всего, что на нем уже высказано, написано, осуществлено». Однако – в противоположность Р. Барту – Бродский не страшится этого, ибо зависимость от языка парадоксальным образом «раскрепощает» писателя, открывая перед ним нереализованные доселе возможности. Писатель актуализирует потенциал языка, «он - тот, кем язык жив»<sup>\*\*</sup>.

Эстетическая актуализация пространства языка в пространстве индивидуального речевого акта есть *самоактуализация* личности автора. Личность здесь не довольствуется случайностью спонтанных самопроявлений, культивируемой авангардом, но ищет опоры вне себя. Однако не в надличных нормах субъективности, как в соцреализме, а в причастности к объективности бытия, которая открывала бы перед человеческим «я» возможность «глядеться в зеркало вечности» (Пришвин). С этой точки зрения, фактическое присутствие «я» в мире ориентировано на актуализацию себя как сегмента ноосферы. По Гумилеву, в жизни всякого человека порой

---

\* Батин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 354.

\*\* Бродский И. Сочинения. Т. 1. СПб., 1992. С.15.

случается «невыразимый этот миг» обнаружения внутреннего облика его личности, когда он предстает – «как бы свой собственный двойник // Нечеловечески прекрасен» – таким, каким его «решил призвать Господь». Субъект не формирует себя, подгоняя под ролевой эталон, и не расплескивает своего «я» в свободном самоизвержении. Здесь «душа обязана трудиться» (Заболоцкий), чтобы обрести свое «я», когда «отыскан угол зренья, // И ты при вспышке озаренья // Собой угадан до конца» (Тарковский).

Художественное творчество здесь не ниже и не выше житнетворчества, оно – способ личной причастности к жизни в ее духовной объективности. Эстетическое переживание ставит личность на порог не игрового (внешнего), но внутреннего (нравственного) преображения. Творчество неотрадиционалистов пронизывает уважение к человеку, к предмету, ко всем явлениям жизни.

Неотрадиционализм культивирует обостренную восприимчивость к неотождествимости одной личности с другой. В сочетании с осью я/мироуклад ось я/другой образует систему координат художественного мира, творимого конвергентным сознанием. Само существование «я» состоит в устремленности к инаколичному «ты». Здесь «мы» не монологически-хоровое, как в соцреализме, а всегда диалогическое («я» и «ты»). В противовес альтернативности межличностных отношений в авангардизме и тотальной дублируемости «человеческих единиц» в соцреализме неотрадиционалистская конвергенция личностей предполагает их одновременную неслиянность и нераздельность. Каждая личность для каждой оказывается своего рода границей между субъективной целостностью «я» и объективной целостностью мироуклада. Не подчиняя и не подчиняясь, одна личность обретает самобытность лишь в сопряжении с другой самобытной личностью.

Для поэтики неотрадиционализма, как и соцреализма, характерен образ пути. Но соцреалистическому хронотопу прямого пути неотрадиционализм нередко противопоставляет образ невыпрямленного, неразмеченного простора, не ведающего проложенного пути. Неотрадициональный путь героя есть странствие земное. И видение пути как бездорожья, становящегося дорогой только в процессе шагания, как бездорожья, преобразуемого поступью поступков, возлагает на идущего своим путем всю полноту ответственности за его свершение.

Восхождение – еще одна существенная грань образа пути в кругозоре конвергентного сознания, тогда как в соцреалистической системе ценностей нескончаемой «дали» отводится заметно более значимое место, чем «выси» (предназначенной для авторитарной фигуры вождя и уже достигнутой). Узость индивидуального пути – также принципиальный момент неотрадиционального менталитета. Восходящая к Нагорной проповеди Христа («тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь» – Евангелие от Матфея, гл. 7, ст. 14) иносказательность узкой тропы символизирует индивидуальную ответственность каждого идущего в его особых обстоятельствах – внешних и внутренних.

## **РОДЫ И ЖАНРЫ ЛИТЕРАТУРЫ**

### **ПРОИСХОЖДЕНИЕ И СПЕЦИФИКА РОДОВ ЛИТЕРАТУРЫ**

Наиболее убедительная теория происхождения литературных родов<sup>\*</sup> была выдвинута А.Н. Веселовским, исследовавшим обширный

---

\* Теория, выдвинутая Г.В.Ф. Гегелем, основывалась не столько на фактологическом материале, сколько на его философской концепции диалектического развития по принципу «тезис – антитезис – синтез». По мнению Гегеля, сначала возникла эпика как способ отражения объективной реальности мира (тезис). Затем по мере усложнения и развития внутреннего мира человека возникла лирика как способ выражения субъективного (антитезис). И только в дальнейшем ходе развития человека и искусства оба эти принципа (объективное и субъективное) объединились в драме (синтез). Также существовала теория, выдвинутая Жаном-Полем Рихтером, о хронологическом первенстве лирики.



фактологический материал различных национальных культур. Ученый доказывает, что *первобытное искусство было синкретическим* (греч. *synkretismos* соединение – слитность, нерасчлененность, характеризующие состояние какого-либо явления) и представляло собой «сочетание ритмованных, оркестрических (танцевальных) движений с песней-музыкой и элементами слова»\*. Это искусство А.Н. Веселовский называет *песней-игрой*, отмечая, что это действо пелось и игралось одновременно многими людьми, т.е. *хором*. Как отмечает А.Н. Веселовский, «поводы к появлению хорической поэзии, связанной с действием, даны были условиями быта: война и охота, моления и пора полового спроса, похороны и поминки и т.п.» (161).

«Представим себе организацию хора: запевала-солист, он в центре действия, ведет главную партию, руководит остальными исполнителями. Ему принадлежит песня-сказ, речитатив, хор мимирует ее содержание молча либо поддерживает корифея повторяющимся лирическим припевом, вступает с ним в диалог» (201). С появлением и развитием самосознания отдельной личности древнейшие формы искусства разрушаются, уступая место новым. Так из речитатива *запевалы* выросли *эпические* повествования, из партии *хора* выросла *лирическая* поэзия, из принципа *хорового действия* (обмена репликами) выросла *драма*. И эти процессы образования новых форм происходили не стадийно, а единовременно.

К тому времени, когда литература осознает себя отдельным искусством, складываются и ее основные родовые формы. Аристотель говорит о разных способах подражания действительности в искусстве слова: «подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии как о чем-то отдельном от себя, как

---

\* Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 155. Далее в этом разделе указание страниц по этому изданию – в основном тексте в круглых скобках.

это делает Гомер, или же так, что подражающий остается самим собою, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных»<sup>\*\*</sup>. По сути, он и говорит об эпике, лирике и драме. Сами названия родов литературы идут из греческого языка: *epos* - слово, повествование, *lirikos* - произносимый под звуки лиры, *drama* - действие.

На специфику родов литературы проливает свет теория речи, разработанная в 1930-е годы немецким психологом и лингвистом К. Бюллером, который утверждал, что любое высказывание (речевой акт) имеет три аспекта: *сообщение* о предмете речи, *экспрессию* (выражение эмоционального отношения к предмету речи) и *апелляцию* (обращенность речи к чьему-то сознанию). Эти три аспекта речи универсальны и присущи любому речевому акту, в том числе и художественной литературе как искусству слова. Очевидно, что в эпике доминирует сообщение, в лирике – экспрессия, а в драме – апеллятивность. Поэтому ведущей стратегией художественного высказывания в эпике является *повествование*, в лирике – *медитация* (лат. *meditatio* – обдумывание, размышление), в драме – *диалог* (подробнее о специфике различных способов художественного высказывания и субъектов художественного высказывания смотри раздел «Субъектная организация» в главе «Строение художественного произведения»).

В эпике изображается картина жизни или события и вписанные в нее герои (с их действиями, внешностью, сознанием и т.п.). В лирике мир изображается преимущественно изнутри воспринимающего сознания, то есть изображаются не столько сами события, сколько эмоциональная, ментальная и т.п. реакция на них.

---

<sup>\*\*</sup> Аристотель Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С.25-26.

В драме мир изображается в столкновении или соотношении страстей, чувств, воли, характеров и кругозоров героев.

Оформляясь как роды литературы, эпика и драма пошли по пути четкого разграничения автора и героя как различных субъектов сознания и объективации героя в качестве «другого» по отношению к автору. В лирике же герой не объективирован, вследствие чего в наивном сознании он зачастую отождествляется с автором, что совершенно некорректно и недопустимо. Субъектом сознания в лирике может быть как повествователь (использование безличных форм), так и лирический герой, который маркируется в тексте различными формами личного местоимения «я». В любом случае сознание автора не равно сознанию лирического субъекта, хотя дистанция между ними может быть минимальной, но она всегда остается. Автор как бы ссужает лирическому субъекту свои мысли, чувства, идеи, эмоции, черты своей личности и биографии. Но при этом субъект в лирике остается художественным образом автора, но не самим автором, как, например, автопортрет в живописи. Дистанция между автором и лирическим субъектом более ощутима в ролевой лирике, когда в качестве лирического «я» выступает сознание, явно отличное от авторского (в стихах поэтов-мужчин, написанных от лица женщины или от лица человека другого, чем автор, социального класса, кругозора, психологического склада и т.п.).

Помимо «чистых» (односоставных) родовых форм существует еще и смешанный тип (двусоставный) – лиро-эпика. Этот род литературы сочетает признаки эпики (повествовательность) и лирики (медитативность).

**Деление литературы на роды не совпадает с членением на поэзию и прозу.** Каждый из родов литературы включает в себя как стихотворные, так и прозаические произведения, например, роман в

стихах или стихотворения в прозе; драмы, поэмы могут быть и стихотворными, и прозаическими. Деление на поэзию и прозу имеет в виду различие способов оформления речевого материала прежде всего с точки зрения ритма, а деление на роды литературы основывается на формально-содержательных особенностях строения литературных произведений.

### **БОЛЬШИЕ И МАЛЫЕ ФОРМЫ**

В отношении родов литературы можно говорить еще и о делении на большие и малые жанровые формы, хотя в обыденном сознании существует представление о делении литературных произведений на большие, средние и малые формы (по критериям объема), например, в эпике - роман, повесть, рассказ. Однако критерий объема по существу трудно установим и к тому же практически не имеет прямого отношения к поэтике. Большие и малые формы различаются не на основе объема, а на основе *стратегии художественного мышления*.

*В больших формах дается цельная картина общей жизни*, в силу чего объем произведения и оказывается большим. Здесь действует центробежная стратегия: из многих отдельных ситуаций и сюжетных линий складывается общая панорама жизни. Как полагают ученые, многие эпические сказания древности складывались из малых форм (национальных преданий, саг, легенд).

*В малых формах в центре оказывается не картина жизни, а событие*, которое обычно как-то меняет сложившийся уклад жизни. Здесь действует центростремительная стратегия: изображаются не множество событий и ситуаций, а одна или несколько, уплотняется пространство, время и число действующих лиц. Если событийных центров в произведении оказывается достаточно много, то оно

тяготеет к изображению картины жизни и, соответственно, к большой форме.

Все четыре рода литературы (эпика, лирика, лиро-эпика, драма) имеют свои жанровые формы. Любое художественное произведение представляет собою жанрово-стилевое единство. Стиль в произведении – это то, что уникально и неповторимо, жанровая же специфика неизменна. Жанр – повторяющееся на протяжении истории развития литературы единство художественной структуры, предполагающее определенный способ оформления определенного содержания. Работы М.М. Бахтина и его последователей привели к пониманию того, что любой жанр – это не только определенная структура текста, но и определенный тип дискурса (взаимодействие автора, героя и читателя), предполагающий свою коммуникативную стратегию.

### **ЖАНРОВЫЕ ФОРМЫ, ВСТРЕЧАЮЩИЕСЯ ВО ВСЕХ РОДАХ ЛИТЕРАТУРЫ**

Литературный цикл (греч. *kuklos* – круг, колесо) - объединение небольших по объему произведений (рассказов, стихотворений или драм), представляющее собой художественное целое. К числу обязательных признаков цикла относятся: заглавие, данное автором; определенное число и последовательность текстов в цикле; устойчивость текста в нескольких изданиях.

Различают авторские циклы (первичные) и неавторские (вторичные, созданные редакторами или читателями). Как отмечает М.Н. Дарвин, «целостность той или иной циклической формы вторична по своему происхождению и создается как бы на основе первичной целостности составляющих цикл художественных произведений. [...] Целостность цикла находится в прямой зависимости от степени структурной автономности составляющих его элементов, а его единство следует рассматривать как единство

противоположностей, характеризующееся действием как центростремительных, так и центробежных сил. [...] Отдельное произведение как бы одновременно работает как на образование целостного контекста, так и на его разрушение. Иначе говоря, в известном смысле отдельное произведение в цикле способно как «собирать» смысл целого, так и «рассеивать» его. [...] Поэтому в циклической художественной форме важна не столько подчиненность части целому, сколько сама взаимосвязь этих частей. [...] циклическая форма – это форма, пересеченная смыслами, возникающими на границах отдельных произведений, пронизанных идеей целого и воссоздающих художественный динамический образ этого целого»\*.

Пародия (греч. *parodia* – пение наизнанку) – литературный жанр, где в сниженном, смеховом ключе изображаются известные мифологические или литературные сюжеты, герои, явления действительности или имитируется поэтика какого-либо литературного направления, школы, жанра, стиля писателя (сатирическая драма, ирои-комическая поэма, пародийные стихотворения).

## **ЖАНРЫ ЭПИКИ**

### **Большие формы**

Эпопея (греч. *epos* – слово повествование, *poieo* – творю) – то же, что и эпическая поэма. М.М. Бахтин выделяет три основные черты этого жанра. 1) *Предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое*, «абсолютное прошлое», которое по художественной логике этого жанра является источником всего ценностного, значимого и существенного для последующих времен,

---

\* Дарвин М.Н. Художественная циклизация литературных произведений // Тюпа В.И., Фуксон Л.Ю., Дарвин М.Н. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Вып. 1. Кемерово, 1997. С. 118-123. О лирическом цикле см.: Сапогов В. А. Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1986; Фоменко И.В. Поэтика

т.е. является некой идеальной моделью мира. 2) *Источником эпопеи служит национальное предание* (а не личный опыт и вырастающий на его основе вымысел). Эпический мир абсолютного прошлого не допускает индивидуально-личной точки зрения и оценки (автора или слушателя), поскольку этот мир дан только как предание, священное и непререкаемое, несущее единственную общезначимую оценку и требующее пиететного к себе отношения. 3) *Эпический мир отделен от современности, т.е. времени певца и его слушателей абсолютной эпической дистанцией*. Эпическое прошлое лишено тех постепенных временных переходов, которые бы связывали его с настоящим, поэтому оно отгорожено абсолютной гранью от всех последующих времен. Установка автора в этом жанре – это благоговейная установка потомка, говорящего о недостижимом для него идеале.

*Герой эпопеи сплошь овнешнен*: между его внутренней сущностью и внешним явлением нет никакого расхождения или несовпадения. Его внутренний мир совершенно совпадает с его внешним социальным положением, судьбой и даже наружностью. Его точка зрения на самого себя полностью совпадает с точкой зрения на него других – общества, его окружающего, автора, слушателей.

Мениппея (мениппова сатира) – жанр, реконструированный М.М. Бахтиным (см.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Ф.М. Достоевского. М., 1972. Глава 4). Этот жанр получил название от имени философа и писателя III века до н. э. Мениппа из Гадары, придавшего ему классическую форму. В литературе XX века образцами этого жанра признают «Мастера и Маргариту» М.А. Булгакова, романы В. Пелевина («Чапаев и Пустота», «Generation П»). В произведениях этого жанра велик удельный вес *смехового*

---

лирического цикла. Автореф. дис... докт. филол. Наук. М., 1990; Ляпина Л.Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840-1860-х годов. Автореф. дис... канд. Филол. Наук. Л., 1977.

*элемента*, который органично сочетается с исключительной *свободой сюжетного и философского вымысла*. Мениппея свободна от предания и не скована никакими требованиями внешнего жизненного правдоподобия, при этом ее героями могут быть исторические и легендарные фигуры. Смелость вымысла и фантастики сочетаются в мениппее с исключительным *философским универсализмом и мирозерцательностью*. Это жанр, где испытываются философские позиции, – причем не уже решенные вопросы о проблемах бытия, а только решаемые в процессе развертывания действия. Фантастика и авантюра внутренне мотивируются здесь целью создавать исключительные ситуации ради провоцирования и испытания философской идеи-правды, воплощенной в образе искателя этой правды. Часто в процессе искания и испытания правды герои оказываются в потустороннем мире (в раю или преисподней) и во всевозможных земных труппах (на больших дорогах, в притонах, тавернах, на базарных площадях, в тюрьмах; в современных мениппеях – в психбольницах).

В мениппее впервые появляется и то, что можно *назвать морально-психологическим экспериментированием*: изображение необычных, ненормальных психических состояний человека – безумий всякого рода, раздвоения личности, необузданной мечтательности, необычных снов, страстей, граничащих с безумием, самоубийств и т.п. Для мениппеи характерны сцены скандалов, *эксцентрического поведения*, неуместных речей и выступлений, т.е. всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого.

Мениппея часто включает в себя элементы социальной утопии, которые вводятся в форме сновидений или путешествий в неведомые страны. Иногда мениппея прямо перерастает в утопический роман. Для мениппеи характерно *использование вставных жанров*: новелл,



писем, ораторских речей и т.д. Последняя особенность мениппеи – ее *злободневная публицистичность* – открытая или скрытая полемика с различными философскими, религиозными, идеологическими, научными школами, направлениями и течениями современности.

Роман (фр. roman – повествование на романских языках, а не на латыни) – единственная из больших жанровых форм, которая моложе письма и книги. Как отмечает М.М. Бахтин<sup>\*</sup>, специфика романа как жанра состоит в том, что он *не имеет строгого жанрового канона*, это единственный *становящийся жанр* среди давно готовых и уже частично мертвых жанров. Если источником эпопеи служит национальное предание, зиждущееся на пиететном к нему отношении, то *роман вырастает из области литературы, которую греки обозначали термином «серьезно-смеховое»* (мимы, буколическая поэзия, басня, памфлеты, сократические диалоги, сатира, мениппова сатира). Предметом и исходным пунктом понимания, оценки и оформления в серьезно-смеховых жанрах служит *современная действительность*, что станет характерным и для романа, в отличие от эпопеи, где предметом изображения служит абсолютное прошлое. В романе предмет изображения дается без всякой дистанции, на уровне современности, в зоне непосредственного с ней контакта, даже если предметом изображения становится прошлое, эпическая дистанция снимается. Все жанры серьезно-смехового и впоследствии *роман опираются* не на предание, а *на опыт и свободный вымысел*. Роль памяти здесь минимальна. В корне меняется модель мира по сравнению с эпопеей: это мир, где первого слова, т.е. идеального начала, нет, а последнее слово еще не сказано. Время и мир становятся историческими, они раскрываются как *становление*, как непрерывное движение в

---

\* См. Бахтин М.М. Эпос и роман.

реальное будущее, как единый всеохватывающий и *незавершенный процесс*.

*В образ героя вносится существенная динамика*: эпическая цельность человека распадается в романе на *внутреннее и внешнее*, в результате чего предметом изображения в человеке становится уже не его судьба, а его субъективность. Появляется специфический разнотонный аспект: человека для себя самого («я-для-себя») и человека в глазах других («я-для-других»). Человек оказывается до конца не воплотил в свою социально-историческую плоть. Одной из внутренних тем романа становится тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Герой показывается не как готовый и неизменный, а как становящийся, изменяющийся, воспитуемый жизнью.

Роман вслед за смеховыми жанрами отказывается от стилистического единства (однотонной серьезности) высоких жанров. Для него характерна *многотонность рассказа*: смешение высокого и низкого, серьезного и смешного. Авторское слово оказывается в одной ценностно-временной плоскости с изображенным словом героя и поэтому не может не вступить с ним в диалогические взаимоотношения и гибридные сочетания. В романе всегда множество взаимодействующих друг с другом точек зрения (автора, героев). Романная установка на многостильность и многотонность слова позволяет этому жанру органично включать в свою орбиту любые другие жанры с разной степенью их переосмысления и переакцентуации. Поэтому *для романа характерно использование различных вводных жанров*: писем, рукописей, дневников, ораторских жанров, биографий, пересказанных диалогов, судебных речей, жизнеописаний, пародий на другие жанры, пародийно переосмысленных цитат и т.д. Характерно, что роман не дает стабилизироваться ни одной из собственных разновидностей. Через

всю историю романа тянется последовательное пародирование или травестирирование господствующих и модных разновидностей этого жанра, стремящихся шаблонизироваться: пародии на рыцарский роман, на роман барокко, на пастушеский роман, на сентиментальный роман и т.д. Эта самокритичность романа – замечательная черта его как становящегося жанра.

Роман плохо уживается с другими готовыми жанрами. Он пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переакцентируя их. **В эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени романизируются.** Они становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется за счет внелитературного разноречия и за счет «романных» пластов литературного языка, они диалогизируются, в них широко проникают смех, ирония, юмор, элементы самопародирования. Наконец, роман вносит в них проблемность, специфическую смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим). Романизация других жанров не есть их подчинение чуждым жанровым канонам; напротив, это есть их освобождение от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие, от всего того, что превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм.

### **Малые формы**

Басня – один из древнейших жанров, поначалу существовала как риторический жанр, затем стала литературным жанром (в античности). Басня всегда состоит из двух частей: поучительного рассказа, героями которого могут быть растения, животные, вещи, люди или боги - персонажи, представляющие собой некие

обобщенные образы, наделенные какими-либо характерными чертами. Вторая часть басни – мораль; помещенная в начале произведения она называется промифий, в конце – эпимифий. Басня может быть как стихотворной, так и прозаической.

Идиллия (греч. eidyllion – уменьшительное от eidos (вид) – вернее всего перевести русским словом “картинка”) – вид буколики (см. словарь), изображение мирной добродетельной, зачастую семейной сельской жизни на фоне прекрасной природы.

Пастораль – (лат. pastoralis – пастушеский) 1. В европейской литературе XIV-XVII веков описание мирных, часто любовных сцен пастушеской жизни. То же, что и буколики (идиллия, эклога) в античной литературе. 2. В западно-европейском театре XVI-XVII веков небольшая сценка, изображающая пастухов и пастушек; часто вводилась в программу придворных празднеств.

Эклога (греч. ekloge - отбор) - вид буколики, стихотворное повествование или диалог, изображающие бытовые сельские сценки.

Новелла – (ит. novella – новость) – жанр, возникший в европейской литературе в эпоху Возрождения. Рассказ, отличающийся неординарностью описываемого события, с ярко выраженной фабульностью и динамизмом действия. Избегает психологической рефлексии и описательности, обычно заканчивается неожиданным разрешением или поворотом событий.

Рассказ – малый эпический жанр, не ограниченный какой-либо тематикой или формой. В литературе XIX –XX веков способен подвергаться циклизации.

## **ЛИРИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ**

### **Малые формы**

Термин лирика, введенный в употребление древнегреческими учеными в III веке до н. э., обозначал первоначально только такие

произведения, которые в Греции VII – IV веков до н. э. пелись под аккомпанемент струнного инструмента, а затем и флейты. В настоящее время произведения этого рода обозначаются термином мелика (греч. melos – песня). Начиная примерно с III века до н. э., мелические формы постепенно приобретают декламативный характер и исполняются без музыкального сопровождения.

Ода (греч. ode – песня) – торжественное патетическое произведение, прославляющее какое-либо государственное лицо или событие государственной важности. Для оды характерно наличие аллегорических образов, усложненный синтаксис, возвышенная лексика. В греческой литературе в этом жанре писались такие мелические формы, как энкомий (прославление какого-либо государственного деятеля) и эпиникий (прославление победителя олимпийских игр).

Гимн (греч. himnos – песнь в честь бога Гименея) – мелическая форма, торжественная, хвалебная, величальная песнь в честь каких-либо важных событий. Позднее появляются государственные, религиозные, военные, революционные гимны.

Дифирамб (греч. dithyrambos) – первоначально в античности хоровая культовая песнь в честь бога Диониса. Позднее – литературная форма, близкая гимну и оде.

Сатира (лат. satura – смесь) – со времен древнеримской литературы особый жанр лирики, где осмеиваются политические, общественные, литературные нравы или человеческие пороки и изъяны.

Элегия (греч. elegos – жалобный напев флейты) – первоначально в античной литературе стихотворения самой разнообразной тематики, написанные элегическим дистихом, позднее в европейской литературе – жанр, предполагающий определенную тематику:

размышления о бренности и преходящести человеческой жизни, вследствие чего часто сравнение человеческой жизни с природным бытием в осенне-зимний период.

Эпитафия (греч. epitaphios – надгробный) – первоначально надпись на могильном камне. Позднее - посвящение умершему.

Эпиграмма (греч. epigramma) – у древних греков надпись на памятнике, здании, утвари, посвященных богу-покровителю. Позднее – короткая стихотворная острота, высмеивающая какое-либо лицо или явление.

Послание – с античной литературы стихотворное обращение к кому-либо.

Мадригал (греч. mandra – овчарня) – в античной литературе короткое стихотворение пасторально-любовного свойства. В европейской литературе в XIV – XVI веках небольшое музыкально-поэтическое произведение любовного свойства, с XVII века – остроумный стихотворный комплимент, адресованный даме.

Романс (roman – романский) – небольшое стихотворение песенного типа, чаще всего о любви.

Лирическое стихотворение так же, как роман и рассказ, очень пластичный жанр, не имеющий строгого жанрового канона, в силу чего предполагает наличие самой разнообразной тематики. Укореняется в литературе в постклассицистическую эпоху.

Стихотворение в прозе – разновидность жанра лирического стихотворения, отличающееся от него тем, что написано прозой, зачастую тяготеющей к ритмизованности. От стиха здесь: общая установка на выражение субъективного впечатления или переживания, повышенная эмоциональность, небольшой объем, членение на малые абзацы, подобные строфам, - т.е. смысловое содержание и словесный стиль, от прозы – звуковая форма.

## **Большие формы**

Цикл стихов (греч. *kyklos* – круг) – группа лирических стихотворений, объединенная и озаглавленная автором, представляющая собою художественное целое. Процесс циклизации в лирике начинается в романтической художественной культуре.

### **ЖАНРЫ ЛИРО-ЭПИКИ**

Баллада (фр. *ballade* – плясовая пень) – малая форма лиро-эпики. Сначала в литературе средневековой Европы лирический фольклорный жанр, который постепенно утратил связь с танцем и музыкальным сопровождением. В литературе сентиментализма и романтизма становится лиро-эпическим литературным жанром – остросюжетным стихотворным рассказом, основанном на фантастическом, фольклорном, легендарно-историческом или бытовом материале. Для баллады характерны напряженность и острота развития сюжета, прерывистость повествования, использование диалога как сюжетообразующего фактора, применение разнообразных форм повтора, усиливающего напряженность ситуации, недосказанность, придающая таинственность и загадочность описываемым событиям.

Поэма – в литературе рефлексивного традиционализма эпический жанр (эпическая поэма, см. эпопея). В литературе романтизма – большая форма лиро-эпики (романтическая поэма). В этой жанровой модификации в наибольшей степени нашло свое выражение романтическое мирозерцание. Для романтической поэмы обязателен конфликт героя с окружающим миром. Этот конфликт может принимать различные формы: политическое негодование на существующий общественный уклад, разочарование в человеческих отношениях и поэтому неприятие их, философское осознание недолжного устройства миропорядка, ироническое возвышение над толпою, озабоченной житейской суетой и т.п. Сам

герой может представлять в разных ипостасях: изгнанником, богоборцем, революционером, скептиком, художником, преступником и т.п. Характер героя романтической поэмы лишен психологической конкретности, важной оказывается идея отдельной личности как таковой. Эта идея связана и реализуется через понятие свободы (от норм этого мира-тюрьмы). При этом подразумевается, что главный герой является alter ego автора.

В постромантической литературе существуют поэмы как эпического (например, «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова), так и романного типа (например, «Мертвые души» Н.В. Гоголя), в этом последнем случае подвергшиеся процессу романизации литературы, но сохранившие лиро-эпическую природу (сочетание повествовательной и медитативной речевой стратегии в кругозоре автора).

Роман в стихах – большая форма лиро-эпики. Один из экспериментальных жанров романа, открытый А.С. Пушкиным. В этом романном жанре сочетаются основные черты лиро-эпики – повествовательная (описание сюжетных линий героев) и медитативная (лирические отступления) речевые стратегии в авторском кругозоре.

Роман потока сознания – в литературе XX века лиро-эпическая модификация жанра романа. Для этой жанровой формы характерно изображение жизни как прихотливого узора воспоминаний и впечатлений от когда-то произошедших событий в сознании автора.

## **ЖАНРЫ ДРАМЫ**

Драма как род литературы – специфический вид, поскольку изначально связана с театральным искусством, поэтому воздействие этого вида искусства на воспринимающее сознание зависит и от



искусства актеров, режиссера, декораторов, костюмеров и т.п.\* Однако еще Аристотель замечал, что драматические произведения можно не только смотреть, но и читать.

Трагедия (греч. *tragos* – козел, *ode* – песнь, т.е. песнь в честь жертвенного животного) – в литературе рефлексивного традиционализма высокий жанр (эпопейного типа, см. эпопея). В основе действия в этом жанре лежит особо напряженный конфликт между героем и превосходящей его силы властью миропорядка (судьбы, рока, воли богов, сложившихся обстоятельств и т.п.). Этот конфликт разрешается чаще всего гибелью героя. Аристотель считал, что в трагедии *катарсис* достигается посредством *сострадания* герою, который "лучше нас", и который попадает в сложные жизненные ситуации, и *страха* - перед могуществом неких сверхличных сил, сил миропорядка.

Комедия (греч. *comos* – веселая толпа, *ode* - песнь) – в литературе рефлексивного традиционализма низкий жанр, где осмеиваются, по аристотелевскому определению, люди, которые «хуже нас». В этом жанре действия и характеры героев трактованы в формах смешного. Комедия избегает моментов, вызывающих глубокое сострадание. В классицизме различали комедию положений и комедию характеров. В первой предпочтение отдавалось событиям, хитроумной интриге, как, например, в комедиях Шекспира. Во второй источником смешного являлись прежде всего характеры в их внутренней сути, их постоянная однобокость, гипертрофия какого-либо нелицеприятного человеческого качества, как в комедиях Мольера. В *сентиментализме* жанровые каноны классической комедии начинают разрушаться, *появляется жанр слезной комедии* (в

---

\* Подробнее см. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986.

классической комедии существовал строгий запрет на слезы и сострадание).

Commedia dell'arte (комедия масок) – вид народного театрального искусства, появившийся в Италии в 60-е годы XVI века и просуществовавший в европейской культуре до конца XVII века. Главной особенностью комедии дель арте было наличие в ней персонажей-масок определенных актерских амплуа: молодых любовников, простолюдинов и слуг крестьянского происхождения (Бригелла, Ковьелло, Арлекин, Пульчинелла, во Франции Полишинель), хвастуна и труса Капитана, болтуна Доктора, глупого и жадного купца Панталоне, состоятельного, педантичного и назойливого Тартальи и др. Первоначально это были целиком импровизированные спектакли, на основе сценария, в котором излагалось лишь краткое содержание, последовательность сцен, имена действующих лиц. Но уже к началу XVII века почти при каждой профессиональной труппе имелся свой драматург, который сочинял не только сценарии и отдельные пассажи героев, но и целые пьесы.

Водевиль (фр. vaudeville, от *vau de Vire* – долина реки Вир в Нормандии, где в XV веке были распространены народные песенки-водевиры) – вид комедии положений с песнями-куплетами, романсами и танцами. Возник во Франции, с XIX века получил общеевропейское распространение. Классики жанра – Э. Скриб, Э. Лабиш.

Сатирическая драма, иначе называемая четвертой драмой, в античном театре следовала за трагической трилогией и в большинстве случаев разрабатывала те же сюжетно-мифологические мотивы, что и предшествующая ей трилогия. Она была пародийно-травестирующей контр-партией к трагической обработке соответствующего мифа, показывая тот же миф в смеховом аспекте.

Эти пародийно-снижающие контр-обработки высоких национальных мифов были так же узаконены и канонизированы, как их прямая трагическая обработка. Все трагики – Фриних, Софокл, Еврипид, Эсхил – были и творцами сатировых драм. Античная пародия лишена нигилистического отрицания, пародируются вовсе не герои, а их эпическая или трагическая героизация. Поэтому сами трагики пишут пародии на трагический стиль.

Драма – жанр драматургии в постклассицистической литературе. Подвергшись процессу романизации литературы, драма потеряла строгие жанровые каноны, свойственные трагедии и комедии, однако обрела, как и роман, множество собственных разновидностей: мещанская драма, бытовая драма, психологическая драма, социально-философская драма, символистская (лирическая) драма, авангардистская драма, драма для чтения, трагикомедия. Этот жанр литературы называют еще неклассической драмой, имея в виду ее отличие от классической драматургии, представленной жанрами трагедии и комедии. В отличие от классической драмы, где конфликт принципиально разрешим волей отдельных лиц, в неклассической драме *конфликт носит субстанциальный (лат. substantia – сущность) характер*, т.е. дисгармония или несовершенство мира существуют как неустранимые основы бытия. Классическая драма строится на развитии внешнего действия - дается цепь поступков персонажей, меняющих их взаимоотношение и жизненное положение. *Неклассическая драма развивается на основе внутреннего действия*, т.е. внешне почти ничего не происходит: люди говорят, едят, пьют, совершают обычные действия, - но на этом фоне развивается динамика умонастроений героев в рамках сложившейся ситуации. Герои в классической драме сплошь завершены и исчерпаны своим внешним положением: у них нет

никакого зазора между внутренним и внешним «я». *Герои неклассической драмы неисчерпаемы своим внешним положением.* Как и в романе, здесь наблюдается разноречивость аспектов «я-для-себя» и «я-для-других». Если классическая драма строится по принципу циклического сюжета (пролог – завязка – перипетии – кульминация – развязка – эпилог), то *неклассическая драма тяготеет к хроникальному и монтажному типу сюжетов.*

## ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Говоря о литературных произведениях, исследователи используют различные определения: художественное произведение, художественный мир произведения, текст, эстетический объект, так же используется много других терминов, обозначающих ту или иную грань литературного произведения.

Любое **художественное произведение** в каком-либо виде искусства (словесное, музыкальное, изобразительное, пластическое) представляет собою *взаимосвязь* двух основных аспектов. С одной стороны, это «*внешнее материальное произведение*» (М.М. Бахтин) – книга, инструментальное или вокальное исполнение музыкального произведения, картина, скульптура, танец и т. д., с другой стороны, это *эмоционально-содержательная* сфера произведения в ее взаимодействии с воспринимающим сознанием.

В словесном искусстве (литературе) эту «материальную» сторону художественного произведения обычно обозначают термином текст (лат. *textus* – ткань, сплетение, соединение). В лингвистическом смысле текст – это акт применения естественного языка. Ему присущи связность, последовательность составляющих его единиц, завершенность и отграниченность от любой внетекстовой реальности. В литературном произведении различают *основной текст* и *побочный текст* (его иногда называют *рамочным*): заглавия,

жанровые подзаголовки, эпитафии, посвящения, авторские предисловия, примечания, обозначение дат и мест написания, а в драматургических произведениях также перечни действующих лиц и ремарки.

В литературоведении и других смежных с филологией гуманитарных науках (искусствознании, семиотике, культурологии, философии) текст понимается более широко - как *«всякий связный знаковый комплекс»* (М.М. Бахтин). Знак есть двуединство обозначаемого и обозначающего, т. е. представляет собою материальное выражение некоего содержания. Таким образом, и несловесные «знаковые комплексы» (произведения музыкальных, изобразительных или пластических искусств, театра и кино, религиозные ритуалы и обряды и т.п. феномены культуры) воспринимаются как тексты, т. е. совокупность элементов, обладающих не только формальными признаками (связность, последовательность единиц, законченность) но и индивидуальной смысловой наполненностью (см. также раздел «Язык художественной литературы»).

В литературоведческом смысле под текстом подразумевается *двуединство речевой грани литературного произведения и содержательно-смысловой сферы произведения*. В этой связи М.М. Бахтин говорил о дупольности любого словесного текста: «за каждым текстом стоит система языка. В тексте ей соответствует все повторимое и воспроизводимое, все, что может быть дано вне данного текста [лингвистика]. Но одновременно каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан). Это то в нем, что имеет отношение к истине, правде, добру, красоте, истории. По отношению к этому моменту все повторимое и воспроизводимое оказывается материалом и средством. Этот второй

полнос неразрывно связан с моментом авторства»<sup>\*</sup>. По мысли ученого, любой текст есть «субъективное отражение объективного мира, текст – выражение сознания, что-то отражающего. Когда текст становится предметом нашего познания, мы можем говорить об отражении отражения. *Понимание текста и есть правильное отражение отражения*»<sup>\*\*</sup> (курсив автора).

В литературоведении бытует ряд терминов, производных от слова «текст». Подтекстом на протяжении всего XX века именуют неявный, подспудный смысл сказанного. Этот термин (наряду со словосочетанием «подводное течение», первоначально примененным к чеховским пьесам) стал в литературоведении и театроведении широко употребительным. Под словом контекст (лат. contextus – тесная связь, соединение) имеется в виду законченный в смысловом отношении отрывок устной или письменной речи, необходимый для выявления всей полноты смысла входящих в него слов или фраз. Контекстом литературного произведения называют прямо или косвенно связанную с произведением безгранично широкую сферу литературных фактов и внехудожественных явлений. При этом разграничиваются контексты творчества и контексты восприятия. В последние десятилетия в науке о литературе упрочился термин интертекстуальность (лат. inter – между). Как отмечает А.К. Жолковский, «интертекстуальный подход, далеко не сводясь к поискам непосредственных заимствований и аллюзий, открывает новый круг интересных возможностей. Среди них: сопоставление типологически сходных явлений (произведений, жанров, направлений) как вариаций на общие темы и структуры; выявление глубинной (мифологической, психологической, социально-прагматической) подоплеки анализируемых текстов; изучение

---

<sup>\*</sup> Бахтин М.М. Проблема текста // Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. С.-П., 2000. С. 301-302.

<sup>\*\*</sup> Там же. С. 311.

сдвигов целых художественных систем, в частности, описание творческой эволюции автора как его диалога с самим собой и культурным контекстом и многое другое»<sup>\*</sup>.

Понятие литературное (художественное) произведение не синонимично термину текст, ибо помимо текстовой (языковой, словесной, с одной стороны, и содержательной, смысловой, с другой стороны) определенности вбирает в себя и представление о художественном мире произведения. В.Е. Хализев говорит о том, что художественный мир «находится как бы между собственно содержанием (смыслом) и словесной тканью»<sup>\*</sup>. Художественный мир<sup>\*\*</sup> создается авторским воображением и представляет собою единую в плане эстетического восприятия картину мира и человека. Картина мира создается в произведениях благодаря пространственной и временной определенности, пейзажам, интерьерам, описаниям разного рода деталей и частных быта. Человек же изображается как во внешнем своем облике (портрет), так и, что самое существенное, в своих внутренних проявлениях (эмоции, чувства, мысли, идеи – в целом, психика, самосознание и мировосприятие – то, что принято называть внутренним миром человека).

Время и пространство в художественных произведениях не только содействуют фиксации каких-то событий внешней или внутренней жизни героев (жизнь человека вообще немислима вне временных и пространственных категорий), но и всегда являются глубоко значимыми в художественном целом произведения. М.М.

---

<sup>\*</sup> Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы М., 1994. С. 8.

<sup>\*</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 158.

<sup>\*\*</sup> Следует заметить, что слово «мир» используется в литературоведении и в ином, более широком значении – «как синоним творчества писателя, своеобразия того или иного жанра: мир Пушкина, Лермонтова, рыцарского романа, научной фантастики и т.д.» (Чернец Л.В. Мир литературного произведения // Художественная литература в социокультурном контексте. Поспеловские чтения. М., 1997. С. 32).

Бахтин говорил о том, что «все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены»<sup>\*\*\*</sup>.

Это единство пространственно-временных характеристик бытия М.М. Бахтин обозначил термином **хронотоп** (греч. *chronos* – время и *topos* – место), который прочно закрепился в литературоведении. Ученый отмечал, что «смыслы, чтобы войти в наш опыт (притом социальный опыт), должны принять какое-либо временно-пространственное выражение, то есть принять знаковую форму, видимую и слышимую нами (иероглиф, математическую формулу, словесно-языковое выражение, рисунок и др.). [...] Следовательно, всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»<sup>\*</sup>.

Временные и пространственные представления в литературе весьма многообразны и в каждом конкретном произведении они обретают уникальную смысловую наполненность и эмоциональную окрашенность в кругозоре героев и автора. Время в произведении может фиксироваться как время человеческой жизни (детство, юность, зрелость, старость), как историческое время (смена эпох, правителей, изображение важных событий в жизни общества – войн, восстаний, переворотов, перемирий и т.п.), космическое (вечность), природное (смена времен года), календарное (будни и праздники), суточное (день и ночь, утро и вечер). Так же художественно значимыми оказываются представления о движении или неподвижности времени (вне времени), соотношенность прошлого, настоящего и будущего.

---

<sup>\*\*\*</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. С.-П., 2000. С. 177.

<sup>\*</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. С.-П., 2000. С. 192-193.



Не менее значима в художественном произведении пространственная определенность. М.М. Бахтин в своей работе «Формы времени и хронотопа в романе» описал специфику идиллического и карнавального хронотопов, а также хронотопы дороги (как аналога жизненного пути), порога (как кризисного и переломного), замка, гостиной, салона, провинциального городка (с его монотонным бытом). Часто в художественных произведениях оказываются значимы соотношения (или противопоставления) различных типов пространств: замкнутое и разомкнутое, реальное и воображаемое, природное и цивилизованное, верх и низ, близкое и далекое, родное и чужое и мн. др. Помимо своей смысловой значимости пространство и время являются важными элементами в сюжетосложении (см. «Строение литературного произведения»).

В художественных произведениях встречаются пространственные описания, которые принято обозначать терминами пейзаж и интерьер. Традиционно под пейзажем понимается изображение природы, но это не совсем точно, что подчеркивает сама этимология этого слова (фр. *pausage*, от *paus* – страна, местность). Более точно определить пейзаж как изображение незамкнутого пространства в отличие от интерьера (фр. *interieur* – внутренний), т.е. изображения внутренних помещений. В совокупности пейзаж и интерьер создают в произведении среду существования героев. Причем эта среда изображается не как безотносительная по отношению к героям, а как внутренне связанная с эмоциональным состоянием или личностными особенностями героев и значимая в плане авторского их видения и завершения. Речь идет не об универсальной сути природы или общности быта, а об их неповторимо единичных проявлениях. Вспомним описание неба Аустерлица и дуба в «Войне и мире» Л.Н. Толстого в их личностной значимости для Андрея Болконского или описание интерьеров домов

помещиков в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя как существенную составляющую характеристики этих персонажей.

Существуют разные формы присутствия человека в художественном мире произведений. Это может быть повествователь или рассказчик (подробнее см. раздел «Субъектная организация»), лирический герой (о лирическом субъекте см. в главе «Роды и жанры литературы») или **персонаж**. Термин персонаж французского происхождения и в свою очередь происходит от латинского «*persona*». Этим словом римляне называли маску, которую надевал актер, позднее так стали называть изображенное в художественном произведении лицо. В качестве синонимов к данному термину используют термины **литературный герой** или **действующее лицо**. Персонаж имеет как бы двоякую природу. С одной стороны, он является стимулом разворачивания событий, составляющих фабулу произведения. В этом качестве (как деятель) персонаж нередко обозначается термином *актант* (от лат. *actus* - действие). С другой стороны, персонаж в произведении обладает самостоятельной, независимой от событийного ряда ценностью, ибо является носителем своего индивидуального внутреннего мира.

Говоря о литературном герое (персонаже), используют термины характер и личность. Термин характер бытовал уже в Древней Греции и обозначал человека как носителя определенных свойств или качеств. Например, Аристотель говорил, что «действующее лицо будет иметь характер, если в речи или действии обнаружит какое-либо направление воли, каково бы оно ни было»<sup>\*</sup>. В новое время одни исследователи под термином характер стали понимать внутреннюю многоплановую сущность человека, не всегда полно явленную во внешнем<sup>\*\*</sup>. Другие исследователи обозначают такое проявление героя

---

<sup>\*</sup> Аристотель. Поэтика. Риторика. С.-П., 2000. С.44.

<sup>\*\*</sup> См.: Михайлов А.В. Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка // Михайлов А.В. Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. М., 1977.

как личность, а под характером понимают человека, в котором нет существенной дистанции между внутренним содержанием и внешним его проявлением, т. е. человека, полностью исчерпывающегося своим внешним социальным или жизненным положением. М.М. Бахтин, говоря об эпическом герое, по сути дает описание такого понимания характера: «он сплошь завершен и закончен, он весь здесь, от начала до конца, он совпадает с самим собою, абсолютно равен себе самому. Далее, он весь сплошь овнешнен. Между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения. Все его потенции, все его возможности до конца реализованы в его внешнем социальном положении, во всей его судьбе, даже в его наружности; вне этой его определенной судьбы и определенного положения от него ничего не остается. Он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал»\*. Характеры свойственны прежде всего литературе классицизма. Начиная с литературы сентиментализма и особенно романтизма, на первый план в литературе выходит личность, характеры же остаются на периферии, запечатлевая людей толпы, лишенных индивидуально-личностного начала.

Определение личность применяется к тем героям художественных произведений, которые прежде всего обладают *внутренним миром*, т.е. специфически индивидуальными эмоциями, мыслями, чувствами, реакциями на окружающее. При этом совершенно не обязательно, чтобы это проявлялось масштабно и резко, достаточно само наличие этой сферы внутренней жизни – жизни духа или жизни души. Характер, обладая индивидуальностью как раз лишен этой внутренней сферы жизни, поскольку его внутреннее абсолютно совпадает с внешним и поэтому оказывается

---

\* Бахтин М.М. Эпос и роман. С.-П., 2000. С. 225.

лишено тайного, неизведанного, готового к дальнейшему развитию и становлению. Личность появляется тогда, когда возникает это несовпадение, неотожждественность внутренней жизни и ее внешних проявлений. В.Е. Хализев отмечает, что «в качестве личности человек проявляет себя (с большей или меньшей полнотой и яркостью), когда он духовно причастен бытию (как целому и как близкой реальности) и при этом органически включен в межличностное общение, внутренне независим от стереотипов и установлений окружающей среды. Человек, будучи личностью, с одной стороны, живет в мире неких аксиом, которым сохраняет (или стремится сохранить) верность, а с другой – находится в состоянии нескончаемого становления и остается незавершенным, открытым для новых впечатлений и переживаний, суждений и поступков»<sup>\*</sup>.

Для наиболее полной характеристики героев в литературе (преимущественно в эпике и лиро-эпике) используется портрет. Портрет персонажа – это описание его наружности: телесных, природных, возрастных особенностей (черт лица, фигуры), а также всего того в облике человека, что сформировано социальной средой, культурными и национальными традициями, индивидуальными привычками и инициативой (одежда, украшения, прическа, косметика, обиходные вещи). Портрет может фиксировать также характерные телодвижения и позы, жесты и мимику, выражение лица и глаз, интонацию голоса и манеру речи. Портрет создает устойчивый, стабильный комплекс черт «внешнего человека». В разные литературные эпохи существует своя специфика создания портретов<sup>\*\*</sup>. В литературных портретах XIX-XX веков внимание авторов нередко сосредотачивается более на том, что выражают фигуры или лица, какие чувства и мысли вызывают, нежели на них

---

<sup>\*</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 37-38.

<sup>\*\*</sup> Подробнее см.: Юркина Л.А. Портрет // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С.296-308.

самих как предметной данности. Таким образом, портреты литературных героев так же художественно значимы, как и интерьеры, пейзажи и разного рода предметная детализация в общей картине мира того или иного произведения. М.М. Бахтин отмечал, что «объектность образа человека не является чистой вещностью. Его можно любить, жалеть и т.п., но главное – его можно (и нужно) понимать. В художественной литературе (как и вообще в искусстве) даже на мертвых вещах (соотнесенных с человеком) лежит отблеск субъектности»\*.

Чаще всего литературный герой – это человек, однако наряду с людьми (или вместо них) в произведениях могут действовать, разговаривать, выражать свои чувства, мысли и эмоции (т.е. быть наделены сознанием) животные, растения, вещи, стихии, фантастические существа и пр. («Утес» М.Ю. Лермонтова, «Синяя птица» М. Метерлинка, «Собачье сердце» М.А. Булгакова и мн. др.). Есть жанры и виды литературы, в которых подобные персонажи обязательны или очень вероятны: сказка, басня, баллада, анималистическая литература, фантастика. Помимо этого интерес к проблемам психологии, в том числе коллективной психологии, породил в литературе XIX – XX веков образы *собираательных (коллективных) героев* (народ в «Борисе Годунове» А.С. Пушкина, отчасти москвичи в «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова), которые, как и любые другие герои в литературе, наделены определенным сознанием, мировосприятием и мироотношением.

При описании художественного мира произведения часто используется понятие **художественный образ**. Любой образ – это внешний мир, попавший в фокус сознания. Вне образов нет ни воображения, ни познания, ни творчества. Любой образ запечатлевается в чувственно-наглядной форме. Образ (др.-гр. эйдос

---

\* Бахтин М.М. Проблема текста ... С. 311.

– облик, вид) противоположен понятию – абстрактному представлению сознания, фиксирующему общие, повторяющиеся свойства реальности. Образ всегда конкретен, единичен и индивидуален. Образ может быть фактографическим, т.е. воспроизводящим реальный предмет (аналогично фотографии) или основываться на вымысле частично или полностью. Специфика литературных образов заключается в том, что «они не просто воспроизводят единичные факты, но сгущают, концентрируют существенные для автора стороны жизни во имя ее оценивающего осмысления»\*. Художественный образ – категория эстетики, характеризующая результат освоения автором (художником) какого-либо явления, процесса свойственными тому или иному виду искусства способами (визуальный, аудиальный, пластический, обонятельный). В литературе художественные образы могут создаваться любыми способами – каким-либо отдельным или разными вместе взятыми. Например, звук лопнувшей струны и топора, стучащего по дереву, в конце «Вишневого сада» А.П. Чехова – образы, создающиеся аудиальными и визуальными средствами, метафорически обозначающие в пьесе распадение каких-то устоявшихся связей. Природные образы, как и образы персонажей, создаются всеми возможными способами.

Формы присутствия природы в литературе разнообразны. Это и мифологические воплощения ее сил, и поэтические олицетворения, и эмоционально окрашенные суждения (будь то отдельные возгласы или целые монологи), и описания животных, растений, и, наконец, собственно пейзажи. Широко бытуют особенно в фольклоре и лирических произведениях сравнения человеческого мира с предметами и явлениями природы, например, увядание человеческой жизни и увядание природы или, наоборот, расцвет жизни или чувства

---

\* Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 91.

и обновление, цветение природы в весенне-летний период, на чем основано явление *психологического параллелизма* в литературе.

*Образ автора* (имеется в виду рассказчика) в художественном произведении создается не столько аудиально-визуально-пластическими средствами, сколько по преимуществу *стилевыми*: употребление разного рода лексических пластов (архаизмов, неологизмов, старославянизмов, разговорной, нейтральной или возвышенной лексики); тропов (см. «Поэтическая лексика»); речевых и литературных жанров; разных типов синтаксических конструкций (риторические восклицания и вопросы, и т. д. – см. «Поэтический синтаксис»).

Все перечисленные выше средства предметной и речевой детализации помогают созданию эмоционально-содержательной специфики художественного образа. В литературе художественные образы могут становиться развернутыми метафорами того или иного жизненного положения или эмоционального состояния человека («вскормленный в неволе орел молодой» у Пушкина или «парус одинокий» у Лермонтова) или символами (Прекрасная Дама у Блока как символ Вечной Женственности, музыка у романтиков и символистов как символ сверхчувственного, лазурность и лиловость у символистов как символ трансцендентного, запредельного). *Обобщение, которое несет в себе художественный образ и, шире, художественное произведение, никогда не «формулируется» автором в тексте произведения, в этом и состоит специфика художественности как таковой. Смысловое наполнение художественного образа (и художественного произведения в целом) формируется всем комплексом художественных средств, используемых автором, для его создания, и самим контекстом произведения.*

В последние десятилетия наряду с определением художественное произведение нередко используется определение **эстетический объект**. Это определение становится актуальным в том случае, когда художественное произведение рассматривается в прагматическом аспекте, т.е. как составляющее эстетической коммуникации. В русле этого ракурса рассмотрения литературного произведения\* полагается, что эстетический субъект, эстетический объект и эстетический адресат в их неслиянности и нераздельности составляют триединство эстетической коммуникации. Под эстетическим субъектом подразумевается автор художественного произведения, но не в ипостаси биографического лица, а в ипостаси инстанции, осуществляющей креативную (лат. creatura – создание, творение) функцию - выражение смысла. Эстетическим адресатом мыслится также не фактически наличествующий человек. Это «активная ответная позиция» (М.М. Бахтин), по Б.О. Корману, «концепированный» читатель – адекватно реализующий в своем сознании авторский смысл, заданный и воплощенный в эстетическом объекте. Эстетический объект – художественное произведение в своем двуединстве текста и смысла, где текст есть способ манифестации (внешнего обнаружения) произведения в культуре, а смысл есть способ актуализации (внутреннего обнаружения) художественного произведения в сознании (автора и читателя).

## **ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ЗНАКОВЫЕ СИСТЕМЫ**

Язык художественной литературы – это один из важнейших *языков духовной культуры*, наряду с языками философии, религии, гуманитарных наук. Они противостоят *языкам материальной культуры* – бытовому, официальному, естественнонаучным и т. п.

---

\* Подробнее об этом см.: Тюпа В.И., Фуксон Л.Ю., Дарвин М.Н. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. С. 18-40.



языкам. Языки духовной культуры открыты, они ориентированы на изменение, поиск новых выразительных возможностей. Они служат прежде всего для «выявления» содержания, все равно эмоционального или ментального, но воплощенного полно и максимально адекватно. Основной упор в них сделан на обозначаемое. Их специфика – в гибкости выразительных средств, пусть порой за счет общедоступности: ни философ, ни религиозный деятель, ни писатель, ни ученый-гуманитарий не пожертвуют точностью и адекватностью выражения во имя легкости восприятия. Но, разумеется, это вовсе не означает, будто языки духовной культуры не имеют или не учитывают адресата. Просто адресат, чтобы акт коммуникации совершился, должен так же владеть таким языком. Такой язык требует вдумчивости, «медленного чтения» и постижения его смысла.

Языки материальной культуры в большей мере консервативны, закрыты. Они ориентированы на передачу общепонятной информации, и потому усреднены, но в то же время общеупотребительны и полифункциональны. Язык государства, прессы, школы, быта и т.п. потенциально адресован всем без исключения членам общества, важнейшее его качество – универсальность, ориентация на то, чтобы передать, популяризировать любое содержание (хотя бы и с некоторыми потерями смысла). В языках материальной культуры упор сделан на обозначаемое. Основная функция этих языков - номинация (лат. *nominatio* – наименование).

Ю.М. Лотман определял различие между этими языковыми системами как различие между *первичными и вторичными семиотическими системами* (греч. *semeion* – знак, признак; семиотика – наука, исследующая свойство знаков и знаковых систем,

в литературоведении – прежде всего их смысловую наполненность – процессы смыслообразования, культурные знаки и т.п.).

«Семиотические системы, - писал ученый, - системы, пользующиеся знаками и служащие для передачи и хранения информации. [...] В основе любого языка лежит понятие знака – значимого элемента данного языка. Знак обладает двуединой сущностью: будучи наделен определенным материальным выражением, которое составляет его формальную сторону, он имеет в пределах данного языка и определенное значение, составляющее его содержание. [...] Знак – всегда замена. В процессе социального общения он выступает как заменитель некоторой представляемой им сущности. Отношение заменяющего к заменяемому, выражения к содержанию, составляют семантику знака. [Семантика ( греч. *semantikos* – означающий) – значение какой либо языковой единицы, отношение между знаком и означаемым.] Все классы явлений классифицируются в семиотике как языки. Из этого видно, что термин «язык» употребляется здесь в более широком, чем общепринятое, значении. В него входят: 1. Естественные языки – понятие, равнозначное термину «язык» в привычном его употреблении (английский, русский и т.д.). 2. Искусственные языки – знаковые системы, созданные человеком и обслуживающие узко-специализированные сферы человеческой деятельности. К ним относятся все научные языки (система условных знаков и правил их употребления, например, знаков, принятых в алгебре или химии, с точки зрения семиотики – объект, равнозначный языку) и системы типа уличной сигнализации. Искусственные языки создаются на основе естественных в результате сознательного упрощения их механизма<sup>\*</sup>. 3. *Вторичные моделирующие системы* - семиотические

---

<sup>\*</sup> Эти два класса языков и являются первичными знаковыми системами. Но, на наш взгляд, здесь требует уточнения понятие «научные языки». Ю.М. Лотман не разводит языки естественных и гуманитарных наук. Однако, говоря о научных языках, имеет в виду все же только языки естественных наук. Авторы пособия разделяют мнение М.М. Бахтина о

системы, построенные на основе естественного языка, но имеющие более сложную структуру. [...] Если язык по отношению к действительности выступает как некая производящая [смыслы] структура, то литература представляет собой структуру структур»<sup>\*\*</sup>.

Различают три основных группы знаков. 1. Знаки – **символы**. Их называют еще условными или конвенциональными, ибо означаемое здесь не имеет никакого сходства или связи с означаемым (слова естественного языка или компоненты математических формул). 2. Знаки – **индексы** – указательные знаки. Означаемое и означающее в них находятся в отношениях смежности (пространственной или временной) – например, жест, указывающий направление, и сопровождающий его словесный комментарий в ответ на вопрос как пройти к какому-то месту, или дым как свидетельство о пожаре, или табличка с черепом как предупреждение об опасности для жизни. 3. Знаки – **иконы** (иконические знаки) базируются на принципе подобия. Эта группа знаков воспроизводит определенные качества означаемого либо его целостный облик (фотографии, репортажи с места событий, диаграммы, графики каких-либо экономических, физических или иных процессов).

Говоря о знаковом процессе в составе жизни человечества (семиозисе), специалисты выявляют три аспекта знаковых систем: 1) **синтактика** (отношение знаков друг к другу); 2) **семантика** (взаимоотношения означающего и означаемого); 3) **прагматика** (отношение знаков и тех, кто ими оперирует и кому они адресованы).

## ПОЭТИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКА

---

специфике гуманитарных наук, отличной от естественно-научных знаний, и соответственно придерживаются мнения о неотожждественности качества языков в естественных и гуманитарных науках, относя последние к языкам духовной, а не материальной культуры (по терминологии Ю.М. Лотмана - к вторичным знаковым системам).

<sup>\*\*</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972 С. 14 –24.

Говоря о поэтической лексике, литературоведы обычно имеют в виду различные тропы или приемы литературной речи, благодаря которым создаются авторами уникальные образы и картины мира в художественных произведениях. Поэтическая лексика и есть одно из оснований, на котором создаются языки духовной культуры.

Троп – (греч. tropos – поворот, оборот речи) – употребление слова в переносном значении, вследствие чего основное значение слова приглушается или разрушается.

Метафора (греч. metaphora – перенесение) – вид тропа, образованный по принципу сходства, когда качества или признаки одного предмета обозначаются через признаки другого предмета (тихая луна, хребты волн, звуки красок, седой туман, сиделка тишина).

Олицетворение – частный вид метафоры, когда неодушевленные или абстрактные предметы наделяются свойствами живых существ (весна идет, вьюга злилась, звезды слушают).

Метонимия (греч. metonimia – переименование) – вид тропа, когда какая-либо деталь или признак предмета обозначают собою весь предмет (например, у Пушкина: «*все флаги* в гости будут к нам», т.е. другие государства).

Синекдоха (греч. synekdoche – соотнесенность) – вид тропа, основанный на принципе количественного замещения, когда нечто целое (или вообще нечто большее) определяется через свою часть (нечто меньшее). Например, у Пушкина: «и слышно было до рассвета, как ликовал *француз*», т.е. армия Наполеона.

Эпитет (греч. epitheton – приложенное) – поэтическое определение, дающее дополнительную художественную, а не логическую характеристику предмета (например, У Лермонтова: «Белеет парус *одинокий*» или у Блока: «Пальнем-ка пулей в Святую Русь, в *кондовую, избяную, толстозадую*»).

Ирония (греч. *eironeia* – притворство) – вид тропа, когда слово или высказывание обретают в контексте речи значение, противоположное буквальному смыслу или отрицающее его («Ты все пела – *это дело*, так пойдешь же попляши» И.А. Крылов).

Перифраз(а) (греч. *periphrasis* – иносказание, окольная речь) – прием речи, когда название предмета или имя заменяется описательным выражением, в котором указываются признаки не названного прямо предмета («крылато племя» у Кантемира – птицы).

Эвфемизм (греч. *euphemia* – воздержание от неподобающих слов) – частный вид перифраза – использование более мягкого слова или выражения вместо грубого или непристойного.

Оксиморон (оксюморон) (греч. *oxymoron* – остроумно-глупое) – сочетание противоположных по значению слов («живой труп» у Л.Н. Толстого, «стареющий юноша» или «жар холодных чисел» у А.А. Блока).

Сравнение – прием речи, когда сближаются явления с целью пояснения одного другим, осуществляется с помощью сравнительных конструкций (как, точно, подобно, прилагательные в сравнительной степени) (М.Ю. Лермонтов: «Под ним струя, светлей лазури»; А.М. Горький: «буревестник, черной молнии подобный»).

Гипербола (греч. *hyperbole* – преувеличение) – намеренное преувеличение (Н.В. Гоголь: «один имеет рот величиной с арку главного штаба»).

Литота (греч. *litotes* – простота) – противоположность гиперболы, намеренное преуменьшение (Н.В. Гоголь: «другой имеет такой маленький рот, что больше двух кусочков никак не может пропустить»).

Градация – последовательное нагнетание или, наоборот, ослабление силы однородных выразительных средств (С.А. Есенин: «Не жалею, не зову, не плачу»).

## ПОЭТИЧЕСКИЙ СИНТАКСИС

Анаколуф – синтаксическая несогласованность членов предложения.

Немного красного вина,  
Немного солнечного мая –  
И, тоненький бисквит ломая,  
Тончайших пальцев белизна.

О. Мандельштам

Нет сказуемого, к которому бы относился деепричастный оборот.

Эллипсис – пропуск подразумеваемого слова или нескольких слов.

Зверю – берлога,  
Страннику – дорога,  
Мертвому – дроги.  
Каждому – свое. (М. Цветаева)

Пропущено сказуемое 'дается'.

Синтаксический параллелизм – повторение синтаксических конструкций соседних предложений или соседних стихов или строф. В приведенном выше отрывке из стихотворения М. Цветаевой в четырех стихах повторяется синтаксическая конструкция: дополнение – пропуск сказуемого – подлежащее.

Амплификация – (лат. *amplificatio* – расширение) – нагнетание в тексте синонимических тропов или повторяющихся однородных конструкций (слов) («Я тайный замысел ласкал, терпел, томился и страдал» М.Ю. Лермонтов).

Хиазм - конструкция, состоящая из двух частей, где вторая часть повторяет в обратном порядке элементы первой части.

В косматой шапке  
В бурке черной (А.С. Пушкин).

Здесь обратный порядок членов предложения: в первом стихе – определение – дополнение, а во втором, наоборот, дополнение – определение.

Парцелляция (франц. *parselle* – частица) – прием письменного литературного языка, когда предложение интонационно делится на самостоятельные отрезки, графически выделенные как самостоятельные предложения («И снова. Гулливер. Стоит. Сутулясь» П. Г. Антокольский).

Синтаксическая инверсия – измененный порядок членов предложения (по сравнению с нормами обычной речи).

Дождь обрыдал тротуары,  
лужами сжатый жулик,  
мокрый, лижет улиц  
забитый булыжником труп. (В. Маяковский)

Здесь несколько инверсий. В обычном порядке это предложение должно бы выглядеть так: Мокрый дождь – сжатый лужами жулик – обрыдал тротуары, лижет забитый булыжником труп улиц.

## **СТРОЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (СУБЪЕКТНО-ОБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ\*)**

Всякая реальность (атом, вещество, организм, вселенная) обладает неким вполне определенным и определимым строением. Так же и литературное произведение имеет свои пласты, уровни строения. Можно условно выделить шесть основных уровней художественной реальности, каждый из которых *равнопротяжен* тексту и смыслу. Любая лингвистическая единица текста так или иначе принимает участие в строении всех уровней, таким образом, любой из шести уровней своими семиотическими средствами

---

\* Подробнее см.: Тюпа В.И., Фуксон Л.Ю., Дарвин М.Н. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Вып. 1. Кемерово, 1997. Гл. 1.3.

дублирует все остальные, преломляя в своей плоскости всю полноту художественного смысла.

Первое необходимое разграничение факторов художественного впечатления, введенное в науку о литературе Б.О. Корманом, состоит в различении двойкой организованности всего знакового материала текста: *субъектной* стороны художественного произведения (кто говорит и как говорит) и *объектной* (что говорится и о чем говорится). Не нужно путать субъектную и объектную организацию литературного произведения с субъективностью и объективностью как таковыми. Субъективность творца (авторство) есть в любом произведении, так же, как и объективность творения (текст как система знаков). В нашем случае речь идет именно о строении литературного произведения, в котором каждое слово, каждая фраза входят и в субъектную, и в объектную организацию одновременно, но по разным критериям.

### ОБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

*Основой* объектной организации является **сюжет**. Литературоведы различают сюжет (франц. *sujet* – букв. предмет) и фабулу (лат. *fabula* – басня, рассказ). Б.В. Томашевский писал: «фабула – совокупность событий в их взаимной внутренней связи; сюжет – всецело художественная конструкция»\*. М.М. Бахтин полагал, что «фабула и сюжет являются в сущности единым конструктивным элементом произведения. Как фабула этот элемент определяется в направлении к полюсу тематического единства, как сюжет – к полюсу завершающей реальной действительности», и таким образом противопоставлял «рассказываемое событие» (фабула) «событию рассказывания» (сюжет)\*\*. Иными словами, фабула – это

---

\* Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1999. С.180; 182.

\*\* Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403.



цепь событий в жизнедеятельности героев, сюжет – последовательность эпизодов, то есть та последовательность, в которой эти события излагаются. Эпизод – это участок текста, который характеризуется единством пространства, времени и действующих лиц. Границы эпизодов проходят там, где есть перенос в пространстве или разрыв во времени или изменение состава персонажей (появление, исчезновение). Дополнительным факультативным сигналом границы эпизодов служит абзац, однако, не всякий абзац свидетельствует о смене эпизода, но начало нового эпизода, как правило, совпадает с абзацем (это правило знает исключения: редкие, но всякий раз художественно значимые, столь же значима имеющая порой место размытость межэпизодовых границ). Фабульная и сюжетная последовательность событий не всегда совпадают в произведениях, в ряду таких произведений можно вспомнить “Героя нашего времени” М.Ю. Лермонтова или “Легкое дыхание” И.А. Бунина. В таком несовпадении всегда есть определенный художественный смысл, у Лермонтова, например, - в движении от внешнего взгляда на Печорина (Максима Максимыча и рассказчика) к самоопределению героя («Дневник Печорина»), у Бунина – в утверждении бессмертия и неистребимости естественной жизни.

#### Типы сюжетов

*Циклический сюжет* (концентрический), как правило, имеет одну или несколько основных сюжетных линий, основанных на причинно-следственных связях, т.е. одни события предопределяются или порождаются другими. Максимально полная схема такого сюжета: пролог – завязка – перепетии – кульминация – развязка – эпилог. Этот тип сюжета может быть и редуцированным, например, завязка и развязка. Такой сюжет характеризуется динамикой действия, остротой и напряженностью конфликтов и коллизий, что у

наивного читателя вызывает интерес к сюжетным ходам и тому, «чем все это закончится».

*Хроникальный сюжет* (или кумулятивный – лат. *cumulo* – накапливаю, собираю) характеризуется отсутствием жестких причинно-следственных связей. События здесь происходят не в силу предопределенности предыдущими событиями, а просто случаются. Однотипные эпизоды (как, например, посещение Чичиковым помещиков) нанизываются, как бусы, на нить основного сюжета. Произведения с таким типом сюжета гораздо труднее поддаются пересказу, чем произведения с циклическим сюжетом, т.е. роль фабулы здесь ослаблена.

*Монтажный сюжет* основан на принципе дискретности (лат. *discretus* – разделенный, прерывистый), когда эпизоды соединяются произвольно и допускают возможность любых разнородных по структуре вставок. Для этого типа сюжета типичен отказ от интриги и нарушение линейной последовательности событий, т.е. понятие фабулы резко понижается в своей значимости. Этот тип сюжета характерен для авангардистской литературы, апеллирующей не к сопереживанию героям, а к аналитическому сопоставлению разнородных элементов действительности и постулирующей разорванность всяких традиционных связей.

*Редуцированный сюжет* присущ лирическим текстам, т.е. бесфабульным текстам. Как правило, он сводится к одному, максимум двум-трем эпизодам, поскольку значимыми здесь оказываются не сами события, а рефлексия лирического «я» по поводу этих событий.

Наиболее *внешний уровень* объектной организации – **предметная детализация** (фр. *detail* – подробность, частность). Строго говоря, цепь сюжетных эпизодов представляет собой лишь “скелет” объектной организации литературного текста, а его

“мышечную ткань” как раз составляет детализация. Длина эпизода зависит от степени детализированности описания пространства, времени, героев (и событий). Статусом фактора художественного впечатления на уровне детализации обладают не только предметные подробности внешне представляемой жизни (пейзаж, портреты персонажей, описание интерьера и т.п.), но и данности интеллектуально-психологические («казалось, что...», «представилось...» и т. п.). Всякая фраза текста предстает как более или менее насыщенный деталями *кадр внутреннего зрения*. В состав такого «кадра восприятия» (В.Ф. Асмус) входит лишь означенное в тексте, а не все, что может или пожелает представить себе читатель, таким образом автором формируется особый ракурс видения происходящего.

В литературе XIX-XX веков некоторые детали могут становиться символическими, т. е. обретать дополнительные смысловые значения помимо основного предметного значения. В **символе** означаемое всегда шире означающего (это общее свойство вторичных знаковых систем – по Лотману), вследствие чего символ многозначен, т.е. имеет некий «веер смыслов». Детали, подвергшиеся процессу символизации, помогают выйти на понимание глубинных смысловых пластов произведений. Например, в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского описание того, как Раскольников готовится и идет к процентщице, символически соотносится с нечистой силой: он пришил петлю для топора под *левую* мышку пальто и «стал сходить вниз свои *тринадцать* ступеней, осторожно, неслышно, как *кошка*» (часть 1, глава VI, курсив наш).

На этом уровне строения литературного произведения (уровне предметной детализации) становится значимой **система мотивов**. Термин «мотив» (лат. *moveo* – двигаю) многозначен. В психологии под мотивом понимается побуждение к какому-либо поступку,

действию (производные от этого значения слова – мотивация, мотивировка, мотивированность). В литературоведении\* мотив – это повторяющийся элемент художественного текста. Это общее определение, однако очевидно, что повторяться могут разные по своему качеству элементы – слово, фраза, деталь, ситуация, тема, причем как в пределах одного текста, так и в различных текстах у разных авторов.

Одни исследователи (А.Н. Веселовский, В.Я. Пропп, О.М. Фрейденберг, Е.М. Мелетинский и др.) понимают мотив как элемент фабулы, т. е. исходят из повторяемости в тексте или текстах событий и действий (или функций) героев. Такой вид мотива называют повествовательный мотив. Помимо повторения в произведениях ситуации или «функции действующего лица» (В.Я. Пропп) так же может повторяться какая-либо деталь. Такой вид мотива исследователи именуют лейтмотивом или лирическим мотивом. Б.М. Гаспаров дает такое определение: «лейтмотив – мотив, который раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» - событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив – это его репродукция в тексте»\*.

Повествовательные мотивы сюжетогенны, поскольку они имеют в своей основе некое событие, процесс, они так или иначе развернуты во времени и пространстве и предполагают наличие актантов (мотивы встречи, разлуки, путешествия, пира, поединка, оживающей статуи, распятия, воскресения и мн. др.). Также любые события или

---

\* Подробнее об этом см.: Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии. Новосибирск, 1999.

\* Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 30-31.

феномены жизни человека и природы могут стать и содержательной основой лирических мотивов в том случае, если актуализируется не процессуальность действий, а их значимость в воспринимающем эти события и феномены сознании.

Исследователи говорят о *двойственной природе мотива*, имея в виду, что любой мотив существует, с одной стороны, как инвариант (лат. *invariants* – неизменяющийся) – устойчивый вариант, повторяющийся во многих текстах. А с другой стороны, любой мотив индивидуален в плане воплощения в конкретном художественном произведении. Соответственно любой вариант конкретизирует смысл инварианта, или дает некое индивидуальное приращение смысла к нему. Например, мотив дороги встречается во многих произведениях (от волшебной сказки до современной литературы) и прочитывается как выход на жизненный путь и поиск жизненного пути (инвариантная семантика этого мотива). В стихотворении М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» этот мотив реализуется как осмысления себя в середине жизненного пути («не жаль мне прошлого ничуть» – «я б хотел...»). В лирическом отступлении о дороге в последней главе «Мертвых душ» Н.В. Гоголя дорога предстает как спасение от жизненных бед и невзгод и одновременно как описание собственного жизненного и творческого пути: «Боже! Как ты хороша подчас, далекая далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов и поэтических грез, сколько перечувствовалось дивных впечатлений!». А в конце этой последней главы дорога соплагается с осмыслением национального пути: «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и, косясь, постораниваются и дают ей

дорогу другие народы и государства». В поэме Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» дорога репрезентируется как поиск общезначимо ценного («кому живется весело, вольготно на Руси»). У Лермонтова и Гоголя мотив дороги реализуется как лирический мотив, поскольку не разворачивается в сюжет (нет развертки этого события во внешнем времени и пространстве, есть только описание этого события в восприятии говорящих о нем). При этом у Гоголя мотив дороги выступает еще и как повествовательный мотив (путешествие Чичикова). У Некрасова этот мотив реализуется как повествовательный, причем этот мотив становится сюжетообразующим (как и у Гоголя в случае Чичикова) – все встречи здесь совершаются на дороге.

Соотношение в мотиве инварианта и вариантов подобны соотношению языка и речи: все слова языка имеют какое-то значение, которое фиксируется в словарях, но смысл они обретают только в контексте чьей-то речи. Феномен мотива подобен феномену слова в плане семантической целостности (инвариант) и вариативности (конкретные реализации инварианта).

В процессе развития литературы устоявшиеся сюжеты могут свертываться в мотивы, а некоторые мотивы разворачиваться в сюжеты. Например, сюжет выхода на дорогу или путешествия в приведенных выше примерах из Лермонтова и Гоголя свертывается в лирический мотив дороги, сохраняя ядерную сему «движение» и дополняя ее другими смыслами (внутреннее движение - Лермонтов, дополнительно к этому творческое движение, спасение, внутреннее национальное движение - Гоголь).

*Глубинный уровень* объектной организации можно обозначить как **мифотектонику** (миф и греч. tektonikos – относящийся к

строительству). Как доказали исследователи<sup>\*</sup>, *сюжет развился из мифа*. Сейчас мы пересказываем мифы как сюжеты, что абсолютно неадекватно мифологическому мышлению, но наше мышление уже не мифологическое. Миф по природе своей сакрален (лат. sacer – священный), в силу чего он рассказывает только о существенном и важном. Миф никогда не повествовал об однократном событии, он рассказывал о том, что вечно и неизменно, давая некую общую картину мира. Поэтому события в мифе обратимы: брак Земли и Неба разрушается и восстанавливается, хтонические чудовища поглощают и возвращают людям солнце, божества рождаются и умирают бесконечно, во многих мифологиях существуют несколько взаимоисключающих повествований об одном событии, боге или герое. В современной культуре мифологическое мышление сохраняется в религиозном восприятии (и литература, и религия вышли из мифа): например, в православии ежегодно празднуются двенадцатые праздники, главные из которых Рождество Христово и Пасха (рождение – смерть – воскресение).

Сюжет в отличие от мифа повествует об однократных и необратимых действиях, он связан с появлением в человеческом мышлении историзма. В основе большинства литературных сюжетов можно обнаружить прасюжеты, восходящих к тем или иным мифам (космогоническим, теогоническим, антропогоническим, эсхатологическим или этиологическим) или ритуалам (обряды жертвоприношения, инициации, строительства и др.). Между мифом и ритуалом существует тесная связь: ритуал есть один из способов обнаружения (наряду с повествованием) содержания мифа через разыгрывание сакрального действия. Прасюжеты в основе своей

---

<sup>\*</sup> Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. М., 1992. Т. 1; Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

архетипичны (греч. *archetipos* – первообраз), так как сохраняют память о своей связи с мифом. Подобно мифам, прасюжеты говорят не о том, что случилось однажды с кем-то, но о том, что случается вообще и имеет отношение так или иначе ко всем без исключения. Одним из часто встречающихся в литературных произведениях является сюжет, восходящий к обряду инициации («Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Война и мир» Л.Н. Толстого, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака и мн. др.). На этом уровне строения литературного произведения могут актуализироваться мифологемы (словесно–содержательное обозначение того или иного мифа), восходящие к различным мифам различных религий. Такая актуализация осуществляется через структуру сюжета, мотивику и/или детализацию. Например, мифологема смерти-воскресения в христианской модификации организует художественное целое романов Л.Н. Толстого («Воскресение»), Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание»), Б.Л. Пастернака («Доктор Живаго»); мифологема крестного пути Христа возникает в сюжетной линии главного героя поэмы В. Ерофеева «Москва – Петушки»; две мифологемы грехопадения – вкушение плода от дерева познания добра и зла Адамом и Евой и убийство Каином Авеля – реализуются в двух параллельно развивающихся в романе Ф.Сологуба «Мелкий бес» сюжетных линиях (Людмила – Саша, Передонов – Варвара – Володин). В современной литературе помимо христианских мифологем авторами произведений используются и мифологемы буддизма, индуизма (романы В. Пелевина, Д. Липскерова и др.).

Специфика этого слоя объектной организации состоит в том, что в процессе развития литературы осозналось как закон целостности и что М.М. Бахтин характеризовал как «ценностное уплотнение мира



вокруг ценностного центра». Это означает, что сколько бы персонажей ни принимало участия в сюжете, на предельной смысловой глубине мы имеем дело только с одним таким «ценностным центром» - некой моделью присутствия «я» в мире. Такого рода целостность в искусстве нового времени нередко именуют «человек Толстого» или «человек Достоевского», «чеховская концепция личности» и т.п. Имеется в виду присущий самому произведению художественный концепт «я-в-мире», который не следует отождествлять ни с личностью самого автора, ни с той или иной рациональной схемой в его сознании. Что касается персонажей, то одни из них оказываются реализациями этого концепта, другие же становятся элементами фона – эстетически «уплотненного» мира.

Данный уровень художественного целого выражается как система *хронотопов*, пространственно-временных *кругозоров* мировидения автора и/или персонажей. Важнейшими факторами художественного впечатления здесь выступают фундаментальные соотношенности внешнего - внутреннего, центра – периферии, верха – низа, правого – левого, далекого – близкого, замкнутого – разомкнутого, живого – мертвого, мгновенного – вечного и т.п. Крайними пределами этой системы художественного языка являются наиболее общие хронотопы: «герой» (внутренний хронотоп) и «мир» (внешний хронотоп). Восприятие прасюжетного (мифотектонического) слоя объектной организации оставляет у читателя ощущение «глубины», «невыразимости», «тайны» художественного целого.

### СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

Основу субъектной организации литературного произведения составляет **композиция**. В широком смысле слова композиция (лат. *compositio* – составление, связывание) означает «построение» чего-

либо целого из каких-либо частей, т.е. это взаимная соотнесенность и расположение различных участков текста, выделяемых по различным критериям. С точки зрения формальных признаков это начало и конец текста, деление на книги, части, главы, строфы, абзацы. В плане художественно-речевых средств к композиционным особенностям относят разного рода повторы – стиховые (см. раздел «Фоника»), тематические, речевые. Помимо этого композицией называют *систему участков текста, характеризующихся единством субъекта художественного высказывания и способа художественного высказывания.*

Ни одно слово художественного текста – по отдельности – автору не может быть приписано. Всякое высказывание в рамках текста является высказыванием действующего лица, повествователя или лирического героя, тогда как подлинный автор литературного произведения, подобно режиссеру спектакля, по определению М.М. Бахтина, «облечен в молчание», он говорит лишь чужими устами, и в конечном счете ему принадлежит лишь смысловое целое художественного текста. Субъектами художественного высказывания (кто говорит) в литературном произведении могут быть *повествователь, рассказчик (сказитель, хроникер), персонаж, лирический герой.* Под способами художественного высказывания имеются в виду основные формы повествования (аукториальное, сказовое, хроникерское), диалог и медитация.

Повествованием в узком смысле (как форму прозаической речи) называют изображение словом однократных действий и событий, выстраивающихся в фабулу произведения, т.е. изображение событий в динамике. В этом случае повествование отличают от описания – изображения предметов в статике (портрет, пейзаж, интерьер) или изображения многократных, регулярно повторяющихся действий и характеристики – изображения душевного состояния героев.

Повествование в широком смысле (как способ художественного высказывания) включает в себя все эти виды (описание, характеристика, повествование в узком смысле) изображения мира и человека в художественном произведении. Повествование как способ художественного высказывания гораздо в большей степени служит целям объектной организации художественного произведения, чем диалог и тем более медитация.

*Аукториальное повествование* (от слова «автор» – лат. au(c)tor) специфично тем, что *повествователь* наделен авторским *всеведением*: его «угол зрения» очень широк. Он не зафиксирован во времени и пространстве событий, он находится вне их (позиция «вненаходимости» – М.М. Бахтин), но знает и рассказывает обо всем, что происходит. Называть этот вид повествования авторским в корне ошибочно, поскольку, как уже говорилось, подлинный автор всегда «облечен в молчание», повествователь – это одна из возможных речевых масок автора. По существу он такой же художественный образ, как и персонажи, это просто *образ автора*, как, например, автопортрет в живописи. Как отмечал М.М. Бахтин, «всякий образ – нечто всегда созданное, а не создающее». Такой вид повествования существует в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя, «Войне и мире» Л.Н. Толстого, «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского, «Отцах и детях» И.С. Тургенева и многих других произведениях.

Если субъект описания событий сам включен в эти события как участник или непосредственный наблюдатель, то его именуют *рассказчиком*. Однако способ репрезентации событий может быть разный, вследствие чего различают сказовое и хроникерское повествование.

*Хроникерское повествование* наличествует в том случае, когда позиция рассказчика (хроникера) близка к объективному *описанию событий*, в своем пределе – это бесстрастное «протоколирование».

Этот тип повествования тяготеет к оформлению по законам письменной речи, т. к. изначально имеет установку на констатацию факта, а не на его интерпретацию. Таково повествование в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова, где рассказчиками-хроникерами выступают рассказчик, Максим Максимыч, сам Печорин (этические оценки рассказчиком и Максимом Максимычем Печорина относятся не к зонам повествования, а медитации, так же, как большей частью и «Журнал Печорина»).

*Сказовое повествование* характерно тем, что рассказчик (сказитель) *излагает события* со своей точки зрения. Изложение несет в себе и оценку событий, и их интерпретацию. Этот тип повествования ориентирован на оформление по законам устной речи (просторечия, искажения грамматики, ненормативное построение синтаксических и фразовых конструкций). Таково повествование в «Левше» и «Очарованном страннике» Н.С. Лескова, многих рассказах М.А. Зощенко.

Часто относимые к видам повествования статичные описания (портрет, пейзаж, интерьер) все же являются элементами объектной, а не субъектной организации литературного текста, и адекватно вычленимы на уровне детализации, а не композиции.

*Диалогом* как способом художественного высказывания могут быть отнюдь не все участки текста, графически выделенные в реплики прямой речи. Такие реплики могут оказаться повествованием или медитацией. Собственно диалог требует конкретно *адресованных речевых жестов*.

Посредством *медитации* (лат. *meditatio* – сосредоточенное размышление) субъект художественного высказывания выражает свои мысли, чувства, переживания и т. п. Особенность медитации состоит в отступлении, в выходе говорящего (размышляющего) за пределы сюжетного ряда в силу рефлексирования, резонерства,

комментирования, мотивирования и т.п. Поэтому в отличие от повествования и диалога медитации не дано образовывать самостоятельные эпизоды, она всегда приводит к тому или иному участку объектной организации. Чаще всего этот способ художественного высказывания встречается в «чистой» лирике, лирических отступлениях, речи рефлектирующих героев.

Субъект речи в художественном произведении может использовать как один, так и все три способа высказывания. Как правило, членение текста на эпизоды (объектная организация) и на композиционные участки (кто говорит и как говорит – субъектная организация) не совпадают в своих границах. Эпизод может включать несколько участков текста, разнящихся субъектами и способами высказывания, и наоборот, - непрерывно длящийся диалог (в драме) или непрерывно длящееся повествование могут покрывать собою несколько эпизодов.

Наиболее *внешний уровень* субъектной организации – **речевая детализация**. Она проявляется в выборе слов (разные пласты лексики – просторечия, жаргонизмы, вульгаризмы, диалектизмы, профессионализмы, варваризмы, речевые штампы и клише, и т.п.), речевых жанров (брань, хвала, разговорная, нейтральная или высокопарная речь, официально-деловая речь и т.п.) и синтаксических конструкций, соотносимых с личностными особенностями субъекта речи. Этот уровень строения художественного произведения М.М. Бахтин обозначал как «голос», имея в виду не речевой строй в лингвистическом смысле этого термина, а определенный тип сознания, *кругозор*, который проявляется в речи говорящего. Число «голосов» в литературном тексте может оказаться и меньше, и больше, чем число существующих в произведении субъектов высказывания. Несколько персонажей могут говорить одним «голосом», обнаруживая тем

самым один менталитет, например, в «Горе от ума» А.С. Грибоедова все, кроме Чацкого, говорят одним «голосом». А Родион Раскольников, в сознании которого уживаются два взаимоисключающих миропонимания – христианское и «наполеоновское», - и говорит двумя этими «голосами» («Помолись за раба Божия Родиона»; «тварь ли я дрожащая или право имею»).

*Внутренним уровнем субъектной организации как организации художественного высказывания является ритм. Свой ритмический рисунок есть у любого произведения: как поэтического, так и прозаического. В поэзии индивидуальный ритм произведения создается за счет модификаций того или иного размера (благодаря вспомогательным ритмообразующим элементам – вспомогательным стопам, различным клаузулам и анакрузам, цезуре, переносам), фоники и рифмы. Основное отличие ритма прозы от стихового ритма состоит в том, что в прозаической речи совпадают ритмическое и синтаксическое членение. Ритмический отрезок в прозе выделяется на основе знаков препинания (запятая, точка, точка с запятой, двоеточие, тире, вопросительный или восклицательный знак, кавычки в случае прямой речи). Значимыми характеристиками ритма в прозе оказываются: длина ритмического ряда (измеряется по количеству слогов); плотность ударений (соотношение ударных и безударных слогов), характеристика начала и конца ритмического ряда (определяется так же, как и в стихе, – как анакруза и клаузула)*

Исторически наиболее «молодыми» являются внешние уровни объектной и субъектной организации литературного произведения. Предметной и особенно речевой детализации в литературной практике долгое время отводилась служебная роль риторического «украшения». Вполне самостоятельное художественное значение они обретают лишь в литературе нового времени. Особенно

продуктивной для «наращивания» этих слоев оказалась эпоха классического реализма.

Внешние слои художественной реальности наиболее пластичны. Именно в них «отпечатываются» национальное своеобразие культуры, историческое своеобразие эпохи, биографическая индивидуальность писателя. Сюжетно-композиционный слой характеризуется значительно большей косностью, относительной схематичностью своих построений, порой многократно воспроизводимых в целом ряде произведений. Наименее подвержены историческим изменениям, естественно, внутренние уровни, сводящиеся в конечном счете к упорядоченности ограниченного числа универсальных элементов: мифологем и ритмических характеристик, набор которых вполне исчислим. Наконец, между этими «створками» и покоится личностная сердцевина художественного произведения, окончательно скрытая от рационализирующего мышления и озаряющая художественную реальность своих «оболочек» светом своего эстетического бытия в мире.

## **СПОСОБЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЗАВЕРШЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Понятие *художественности* (как и определение «художественный») служит для указания на специфику искусства, его содержанием является то, что отличает данный род деятельности (способ мышления, область культуры) от философии и религии, от науки и публицистики, производительного труда и политики. Основу специфики искусства составляет его *эстетическая природа*. Творчество художника есть деятельность, удовлетворяющая эстетические потребности духовной жизни личности и формирующая сферу эстетических отношений между людьми.

Объективной основой эстетического отношения является *целостность* созерцаемого, его полнота и избыточность («ни прибавить, ни убавить»), часто именуемая красотой. Словом «красота» по преимуществу характеризуют внешнюю полноту и избыточность явлений; между тем объектом эстетического созерцания может выступать и внутренняя целостность: не только целостность вещи, но и личности. Более того, личность как внутреннее единство духовного «я» есть высшая форма целостности, доступная эстетическому восприятию. Как отмечал М.М. Бахтин, «специфически эстетической и является реакция на целое человека-героя, собирающая все познавательно-этические определения и оценки и завершающая их в единое и единственное конкретно-воззрительное, но и смысловое целое. [...] Завершаются не слова, не материал, а всесторонне пережитый состав бытия, художественное задание устрояет конкретный мир: пространственный с его ценностным центром – живым телом, временной с его центром – душой и, наконец, смысловой – в их конкретном взаимопроникающем единстве»\*.

Субъективную предпосылку эстетического отношения составляет *эмоциональная рефлексия*, способность душевной жизни человека к «переживанию переживания». Влюбленность, веселье, ужас и т.п. – первичные, непосредственные эмоциональные реакции – эстетическими не являются, субъективной стороной эстетического отношения выступает вторичное, опосредованное эстетическим объектом переживание влюбленности, веселья, ужаса и т.д. Наконец в качестве интерсубъективной (лат. *inter* – между) предпосылки

---

\* Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 33, 209.



эстетического следует указать на его *сообщительность* или, по определению Л.Н. Толстого, «заразительность».

Быть «художественным» произведением означает быть – по своей внутренней адресованности – или смешным, или горестным, или воодушевляющим и т. д. Любая, даже самая яркая индивидуальность неизбежно принадлежит к какому-либо типу (психологическому, социологическому и др.). Так и любое произведение искусства характеризуется тем или иным способом эстетического завершения. Г.В.Ф. Гегель говорил об эстетической модальности произведения, используя термин «пафос» из античной риторики. Современные ученые, исследуя эту проблематику, говорят или об эстетических категориях (большинство отечественных философов), или, вслед за Гегелем, о видах пафоса (Г.Н. Поспелов\*\*), или о модусах художественности (В.И. Тюпа\*), или о типах авторской эмоциональности (В.Е. Хализев\*\*).

Способ эстетического завершения – это всеобъемлющая характеристика художественного целого, это тот или иной род эстетической целостности, предполагающий не только определенный тип героя, авторской позиции и читательского восприятия, но и внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику: организацию художественного пространства и времени, сюжет, систему мотивов, систему «голосов», ритмико-интонационный строй высказывания.

Зерно художественности составляет *концепция присутствия «я» в мире*, или, говоря современным философским языком, *экзистенция* – специфически человеческий способ существования (внутреннее

---

\*\* Поспелов Г.Н. Теория литературы. М., 1978. С. 188-230.

\* Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. Красноярск, 1997 (раздел 2) или Тюпа В.И., Фуксон Л.Ю., Дарвин М.Н. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Вып. 1. Кемерово, 1997. Гл. 1.4.

\*\* Хализев В.Е. Теория литературы М., 1999 (глава 1.5).

присутствие во внешней реальности). Всякое «я» уникально и одновременно универсально, «родственно» всем; любая личность является таким я-в-мире. Этой концепцией обоснована эстетическая позиция автора, экзистенциальная позиция литературного героя, и ответная эстетическая реакция читателя, зрителя, слушателя. «Я» (внутреннее) и «мир» (внешнее) суть всеобщие полюса человеческого бытия, каждым живущим сопрягаемые в индивидуальную картину своей неповторимой жизни. В искусстве всегда имеется в виду внутреннее «я» (психологическое, эмоциональное, ментальное), которое «открывается» только во взаимодействии с внешним «миром».

Любой человек так или иначе «вписан» в мир, т.е. «я» осуществляет себя во взаимодействии с теми или иными *границами* мира. Для «я» актуальными могут быть различные границы: судьба, долженствование, общественные идеалы, в пределе - реализация в религиозной, социальной, политической сфере жизни или дом, семья, дружба, любовь – в пределе – весь спектр человеческих взаимоотношений. В конечном итоге многообразии осуществления себя человеком в мире можно свести, конечно, достаточно условно, к двум основным границам самоопределения, которые можно определить как ролевую и со-бытийную границы.

Под ролевой границей самоопределения человека имеется в виду осуществление личностью той или *иной функции в миропорядке* (правителя, гражданина, носителя тех или иных общественных норм). Актуализируется вписанность человека в некие существующие *сверхлические нормы миропорядка* (социальные, религиозные, политические, профессиональные и т.п.), т.е. нормы, заданные человеку как социальной единице. Ролевая граница в художественном произведении предполагает наличие соотношения *внешней* (сверхлической) *заданности* (норм миропорядка) и

*внутренней* (личностной) *данности* – соответствие или несоответствие этой заданности.

Под со-бытийной границей имеется в виду не событийность в смысле случайности событий, а со-бытие (совместное бытие) «я» с другими «я» (или целым природной жизни), которые для него в процессе жизнедеятельности становятся «своими» или «чужими». Это актуализация человеком *межличностных отношений* (приятие – неприятие, любовь – ненависть, восхищение – осуждение и пр. человеческие чувства) в сложившемся *укладе жизни*. Со-бытийная граница предполагает соотношение в художественном произведении *внешней данности* жизнеуклада и *внутренней заданности* личности этому жизнеукладу (самоопределение человека в отношении целого жизни – «я» и «другие»).

Дохудожественное мифологическое сознание не знает личности как субъекта самоопределения (стать «я» значит самоопределиться). Открытие и постепенное освоение человеком внутренней стороны бытия (мысли, индивидуальной души-личности и одушевленности жизни) приводит к возникновению на почве мифа философии, искусства и религии. Миф – это образная модель миропорядка. Художественное мышление начинается с осознания неполного совпадения самоопределения человека (внутренняя граница личности) и его роли в миропорядке – судьбы (внешняя граница личности).

Первая по времени возникновения художественность – **героика** – совпадение «я» со своей ролью в миропорядке (ролевой границей самоопределения). Условно это можно обозначить формулой:  $Я \wedge \text{р.г.}$ , где  $\wedge$  - математический значок конвергенции (схождения). Знак равенства здесь неточен, это бы означало тождество «я» и мира, а как уже говорилось, «я» и «мир» – это разные полюса, из которых слагается концепция той или иной модели присутствия я-в-мире.

Простейший пример героической ситуации – *подвиг* – осуществление личностью некой сверхличной заданности, зачастую даже ценой собственной жизни.

Психологическое содержание героического присутствия в мире – *гордое самозабвение*. Героическая личность горда своей причастностью к сверхличному содержанию миропорядка и равнодушна к собственной самобытности. Гоголевский Тарас Бульба нимало не дорожит своей жизнью как отдельной жизнью. Но при этом очень дорожит, казалось бы, малостью – люлькой, видя в ней атрибут праведного («козацкого») миропорядка.

Как способ эстетического завершения героика не сводится только к жизненному поведению главного героя и авторской оценке его. В совершенном произведении искусства это всеобъемлющая эстетическая ситуация, управляемая единым творческим законом художественной целостности данного типа. Так, в «Тарасе Бульбе», как и в гомеровской «Илиаде», равно героизирована ратная удаля обеих борющихся сторон. В малой эпопее Гоголя даже предательство совершается героически: с решимостью «несокрушимого козака» Андрий меняет прежнюю роль защитника отчизны на новую – рыцарского служения даме («Отчизна моя – ты!») и без остатка вписывает свое «я» в новую ролевую границу. Любить в этом героическом мире – тоже роль.

В стихотворении Пушкина «Пророк» герой достигает слитности со сверхличной границей самоопределения (быть пророком) ценой отказа от своей человеческой природы (зрения, слуха, сердца, языка). Но то, что им обретается взамен (сверхъестественные способности, дающие ему возможность постигать тайны мироздания – «И внял я неба содроганье, / И горний ангелов полет, / И гад морских подводный ход, / И дольней лозы прозябанье» - и нести людям слово Божие, т.е. адекватно осуществлять функцию пророка), оказывается

более значимым и желаемым. В героической системе ценностей все жертвы, приносимые человеком во имя полного совпадения со своей ролью в миропорядке, оказываются оправданными. Тому множество примеров и в литературе о Великой Отечественной войне.

Тот или иной способ эстетического завершения может выступать как эстетической константой текста (В «Гарасе Бульбе»), так и его эстетической доминантой. Во втором случае эстетическая ситуация художественного мира и ее «ценностный центр» (герой) даны в становлении, в динамике. Так, в пушкинском «Пророке» герой изначально находится в пустыне, «духовной жаждою томим» (конфликтность внутреннего состояния, исходящая из невозможности утолить эту «жажду»). Однако благодаря действиям серафима, который по художественной логике этого произведения появляется перед героем как ответ на его внутренний «запрос» небу (ответ на «духовную жажду»), изначальная конфликтность внутреннего мира героя совершенно устраняется. Эта неудовлетворенность сменяется принятием оживляющим его и возрождающим к новой жизни (жизни пророка) словом Бога («Как труп, в пустыне я лежал, / И Бога глас ко мне воззвал»).

Так и в послании Пушкина «К Чаадаеву» (1818) лирическое «мы» динамически развивается, стремясь к освобождению от ложных границ существования («любовь, надежда, тихая слава» - «обман»), дабы обрести героическую целостность («отчизны внемлем призыванья») в слиянии со сверхличными ценностями («свободою горим, сердца для чести живы, отчизне посвятим души прекрасные порывы»). В героической системе ценностей вписать свое имя в скрижали миропорядка («И на обломках самовластья // Напишут наши имена»), остаться в памяти потомков и означает стать полноценной личностью.

Кризис героического мирозерцания приводит к усложнению сферы эстетических отношений и выделению из исторически первоначального способа эстетического завершения (героики) двух других: сатирического и трагического.

**Сатирическая художественность** есть концепция несоответствия личности той или иной сверхличной заданности. Сатира как способ эстетического завершения является эстетическим освоением *неполноты личностного присутствия «я» в миропорядке*, т.е. такого несовпадения личности со своей ролью, при котором внутренняя данность индивидуальной жизни оказывается меньше (уже) внешней заданности и неспособна заполнить собою ту или иную ролевую границу. Это концепция нулевой ролевой личности, что можно обозначить «формулой»  $0 \leftarrow Я < \text{р.г.}$ . Это модель *дегероизации*. Однако дегероизация (концепция героя) сама по себе еще не составляет достаточного основания для сатирической художественности. Необходима активная *авторская позиция осмеяния*, которая восполняет ущербность героя и создает сатирическую целостность. Например, басня И.А. Крылова «Осел» заканчивается моралью: «В породе и чинах высота хороша. // Но что в ней прибыли, когда низка душа?».

Так и в финальной «немой сцене» гоголевского «Ревизора», имитирующей сцену распятия (не случайно за минуту до этого городничий восклицает: «смотрите, весь мир, все христианство»), истинность незыблемого миропорядка проступает сквозь шелуху суетных амбиций героев. Настоящий ревизор-чиновник так и не появляется, однако же с первых реплик пьесы смеховая ревизия идет полным ходом, так как «герои комедии, невольно проговариваются о том, что хотят скрыть, обличают себя сами, но не друг перед другом, а перед художественно воспринимающим сознанием»<sup>\*</sup>. Городничий

---

<sup>\*</sup> Фуксон Л.Ю. Комическое литературное произведение. Кемерово, 1993. С. 33.

читает о себе из письма своего приятеля: «ты человек умный и не любишь пропускать того, что плывет в руки», а узнав, что Хлестаков уже две недели живет в трактире, говорит в сторону: «В эти две недели высечена унтер-офицерская жена! Арестантам не выдавали провизии! На улицах кабак, нечистота!»; почтмейстер говорит о том, что читает чужие письма и самые интересные оставляет у себя; смотритель учебных заведений: «Не приведи Бог служить по ученой части! Всего боишься»; судья: «Ведь вы слышали, что Чептович с Варховинским затеяли тяжбу, и теперь мне роскошь: травлю зайцев на землях и у того и у другого», «Я вот уж пятнадцать лет сижу на судейском стуле, а как загляну в докладную записку – а! Только рукой махну»; попечитель богоугодных заведений: «Больным велено габерсуп давать, а у меня по всем коридорам несет такая капуста, что береги только нос», о больных: «как мухи выздоравливают»; Хлестаков о департаменте, по сути о себе: «А там уж чиновник для письма, этакая крыса, пером только – тр, тр... пошел писать», «У меня легкость необыкновенная в мыслях» и т.п.

Вследствие внутренней оторванности от подлинных норм миропорядка сатирическому «я» присуща *самовлюбленность*, неотделимая от его катастрофической неуверенности в себе. Этот психологический парадокс характеризует всех без исключения персонажей «Ревизора». Сатирик их ведет по пути самоутверждения, неумолимо приводящего к самоотрицанию (по преимуществу невольному). В дегероизированной системе ценностей имя личности оказывается пустым звуком, бессодержательной оболочкой «я» (ср. просьбы Бобчинского и Добчинского, обращенные к Хлестакову, сообщить свои имена государю), а *самозванство* – стержнем сатирической ситуации. Быть личностью в сатирической художественности значит обладать изъясном.

Сатирическая художественность не потрясает основ миропорядка, настаивая на том, что миропорядок свят, а открывает, что есть недолжное исполнение сверхличной заданности, вследствие чего обнаруживается несовпадение ценностных установок кругозоров автора и героя, отстаивающих подлинные (автор) и неподлинные (герои) ценности миропорядка.

**Трагическая художественность** раскрывает ситуацию избыточной свободы «я» относительно своей роли в миропорядке. Трагическая личность внутренне ощущает себя шире предписанных ей ролевых границ ( $Я > p.g.$ ).

Трагизм – диаметрально противоположная сатире трансформация героической художественности. Их роднит несовпадение «я» с той или иной ролевой заданностью. Их принципиальное несходство состоит в разной реализации этого несовпадения. Если личность в сатирической художественности «не дотягивает» по своим внутренним установкам до подлинных ценностей миропорядка, то личность в трагической художественности, наоборот, *переступает* ставшие для нее тесными сверхличные нормы, что окружающими людьми, реализующими нормы этого миропорядка, неизбежно квалифицируется как преступление.

Такое переступление и делает героя виновным перед лицом миропорядка. С точки зрения миропорядка *трагическая вина* состоит не в самом деянии, а в личности героя, в его неутолимой жажде остаться самим собой. Так, Эдип в трагедии Софокла совершает свои преступления именно потому, что, желая избежать их, восстает против собственной, но лично для него неприемлемой судьбы. Внутренне его деяния оказываются оправданными (желание избежать совершения написанных на роду преступлений), но внешне миропорядок наказывает его за проявление свободной воли (он



совершает предписанные преступления). С точки зрения автора, героя и читателя трагический герой виноват и не виноват одновременно, поскольку всегда в его сознании присутствуют две равнозначные и одинаково законные для него, но противоположные по своим ценностным установкам точки отсчета (нормы миропорядка и выходящий за их рамки личный взгляд на ситуацию). Если посмотреть на ситуацию глазами Эдипа, то внешне он не виноват, ибо ему на роду было написано убить отца и вступить в инцестуальную связь с матерью, но внутренне он чувствует себя виновным за то, что своим желанием избежать этих преступлений тем не менее совершил их.

Поскольку трагический герой шире отведенного ему места в мире, он обнаруживает тот или иной императив поведения не во внешних предписаниях, а в себе самом (Катерина в «Грозе» А.Н. Островского, Анна Каренина в одноименном романе Л.Н. Толстого, главные герои романов Ф.М. Достоевского). Отсюда внутренняя раздвоенность, порой перерастающая в демоническое двойничество (черт Ивана Карамазова). В мире трагической художественности гибель, если герой на это решается, никогда не бывает случайной. Это восстановление распавшейся внутренней целостности ценой свободного отказа либо от мира (Катерина), либо от себя, своей самости (Анна Каренина). Трагический персонаж по собственному произволу совершает гибельный выбор, «чтобы самой утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю»\*. Трагический модус существования альтернативен сатирическому: здесь *самоотрицание оказывается способом самоутверждения*.

Трагический герой принципиально отличен и от героя в героической художественности. В героической художественности

---

\* Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М., 1966. С. 405.

герой не самоценен. Он ценен только в плане своей полной принадлежности миропорядку, но не сам по себе. Этот герой также абсолютно целен: он не переживает неразрешимых конфликтов и всяческих страданий по этому поводу (Тарас Бульба без колебаний убивает сына за измену). Трагический же герой изначально *конфликтен* в силу противоборства в его сознании нескольких равно значимых для него, но всегда противоположных ценностных установок (сверхличной и личной). Однако благодаря наличию личностных ценностей, отличных от ценностей миропорядка, он становится *значим сам по себе*, вне зависимости от миропорядка. При этом трагизм не ставит миропорядок под сомнение, рассматривая его как сложившуюся и неизменную заданность (наличие общественных норм и устоев).

Героика, сатира и трагизм едины в своей патетичности серьезного отношения к миропорядку. Принципиально иной эстетической природы **юмористическая художественность**, чье проникновение в высокую художественную литературу обновило (начиная с эпохи сентиментализма) всю сложившуюся в классицизме систему способов эстетического завершения. Юмор поначалу развивался в низовой народной культуре на почве карнавального комизма\*. Участник карнавальной жизни просто обязан был быть в маске, т.е. человек, скрытый под маской, мог быть кем угодно, только не тем, чью маску он надел. Отсюда *несерьезный взгляд на миропорядок*, который предстает лишь набором масок, ролевых условностей, которые можно менять, а в конечном итоге и осмеять. Концепция юмористической художественности – несовпадение «я» ни с какой ролью в миропорядке, точнее – разобщение «я» с любой

---

\* Подробнее об этом см.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

ролевой заданностью (Я  $\nabla$  р.г., где  $\nabla$  - математический значок дивергенции – разобщения).

Юмористическая личность так или иначе внеположна миропорядку (дурак, шут, плут, чудака), моделью ее присутствия в мире оказывается *праздничная праздность*, где ролевая граница «я» – уже не судьба или долг в их непререкаемости, а всего лишь маска, каковую легко сменить на любую другую, поскольку все они являются лишь слепками с уже ничего не значащих для героя ролевых отношений. Смеховое мироотношение несет человеку субъективную свободу от уз объективности и выводит живую индивидуальность за пределы миропорядка, устанавливая «вольный фамильярный контакт между всеми людьми»<sup>\*\*</sup>. Приведем в пример стихотворение О. Хайяма:

Иду в мечеть. Час поздний и глухой.  
Не в жажде чуда я и не с мольбой.  
Когда-то коврик я унес отсюда.  
Уж он истерся. Надо бы другой.

В данном случае речь идет не о мулле, который недостойно выполняет свои ролевые функции (это была бы сатира), а о плуте-пройдохе, который и не скрывает этого своего качества. Смеховое отношение создается несоответствием места (мечеть) и действия, предпринимаемого героем (украсть коврик, причем не в первый раз). Герой играет ролевой маской верующего, осмеивая ее своим несерьезным отношением.

В юмористической художественности *разрыв между* внутренней и внешней сторонами «я-в-мире», между *лицом и маской*, ведет к обнаружению подлинной *индивидуальности*. Юмористическая апология индивидуальности достигается не путем патетического утверждения ее самоценности, как в трагизме, а лишь

---

<sup>\*\*</sup> Там же. С. 13.

ее обнаружением в качестве некой внутренней тайны, несводимой ни к каким шутовским маскам.

В юмористической художественности, в отличие от сатирической, смех не уничтожает героя, а напротив, обнаруживает его живое лицо, скрытое под отжившими свое ролевыми масками миропорядка. Если сатирические персонажи «Ревизора» в финале замирают, то юмористический Подколесин в финале гоголевской «Женитьбы», напротив, оживает, становится самим собой, выпрыгивая их окна и одновременно из пустой ролевой маски жениха. Образцами юмористического комизма могут служить также некоторые произведения Козьмы Пруtkова, где осмеиваются классицистические нормы создания литературных произведений, пушкинские «Повести Белкина» как художественное целое, «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова.

Отказ от рефлексивного традиционализма ознаменовался не только переходом европейского искусства к предромантической, а впоследствии романтической стадиям развития, но и возникновением ряда принципиально новых способов эстетического завершения. Осуществленный сентиментальным юмором отрыв внутреннего мира личности от ролевых отношений внешнего мира актуализировал внеролевые (со-бытийные) границы человеческой жизни: природу, естественную смерть, межличностные отношения. События частной жизни, выдвинутые искусством нового времени в центр художественного внимания, суть взаимодействия индивидуального самоопределения с самоопределением других. Увиденное в этих границах «я» предстает субъектом личной ответственности, а не исполнителем сверхличного долга. Складываются новые механизмы смыслопорождения, где «мир» уже не мыслится как миропорядок, но как другая жизнь (природа) или жизнь других (межчеловеческие взаимоотношения)

**Идиллическая художественность** зарождается на почве одноименной жанровой традиции. Однако если идиллии античности (по жанровому признаку) являли собой все же героику (невысокой – в социальном отношении - роли в миропорядке), то идиллика нового времени состоит в совмещении внутренних границ «я» с событийными границами (Я  $\wedge$  с.г.). Концепция личности идиллического героя состоит в *слиянии* его «я» с целым жизни (Богом, природой и/или другими «я») и абсолютном приятии этой жизни. Идиллический человек мыслит себя только как часть этого целого. *Ответственность* перед другим (и остальной жизнью в его лице) становится самоопределением личности, как, например, для главных героев повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики».

Смыслопорождающей моделью здесь является описанный М.М. Бахтиным хронотоп «родного дома»: «Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки [...] Единство места жизни поколений ослабляет и смягчает все временные грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни. Единство места сближает и сливает колыбель и могилу, детство и старость, жизнь различных поколений [...] Другая особенность идиллии – строгая ограниченность ее только основными немногочисленными реальностями жизни. Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты [...] сближены между собой в тесном мирке идиллии, между ними нет резких контрастов и они равнодостоинны [...] Наконец, третья особенность идиллии – сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни»<sup>\*</sup>. В этой системе ценностей снимается безысходность

---

<sup>\*</sup> Бахтин М.М. Идиллический хронотоп в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман СПб., 2000. С. 158-159.

человеческой смерти, поскольку умереть здесь значит просто вернуться в лоно вечной жизни.

При всех метаниях, заблуждениях и ошибках в поисках жизненного пути главными героями романа Л.Н. Толстого «Война и мир» эти герои завершаются автором идиллически (доминантный модус художественности; вся драматическая конфликтность их жизненных дорог оказывается в романе субдоминантным фоном). Так, князь Андрей находит примирение с жизнью в собственной смерти. Незадолго до своего конца он думает: «Любовь есть Бог, и умереть – значит мне, частице любви, вернуться к общему и вечному источнику». А после сна о том, как смерть вошла в его комнату, в его сознании созревает мысль: «”Я умер – я проснулся. Да, смерть – пробуждение!” – вдруг просветлело в его душе, и завеса, скрывавшая до сих пор неведомое, была приподнята перед его душевным взором». Княжна Марья и Наташа, дежуря в последние дни и часы у его постели, «обе видели, как он глубже и глубже, медленно и спокойно опускался от них куда-то туда, и обе знали, что это так должно быть и что это хорошо» (том IV, часть I, глава XVI).

Пьер Безухов обретает внутреннее спокойствие и знание как жить после знакомства с Платоном Каратаевым, ставшим для него «олицетворением духа простоты и правды», поскольку «привязанностей, дружбы, любви, как понимал их Пьер, Каратаев не имел никаких; но он любил и любовно жил со всем, с чем сводила его жизнь, и в особенности с человеком – не с известным каким-нибудь человеком, а с теми людьми, которые были перед его глазами [...] Каждое слово его и каждое действие было проявлением неизвестной ему деятельности, которая была его жизнь. Но жизнь его, как он сам смотрел на не, не имела смысла как отдельная жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал» (том III, часть I, глава XIII). Для самого Пьера стратегия такой

жизнедеятельности в одном из его снов отливается в образ живого шара, состоящего из многих капелек, который ему показывает старичок учитель: «- Вот жизнь, - сказал старичок учитель. “Как это просто и ясно, - подумал Пьер. – Как я мог не знать этого прежде”. - В середине Бог и каждая капля стремится расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать его» (том IV, часть III, глава XV).

О Наташе в «Эпilogue» говорится: «Она чувствовала, что связь ее с мужем держалась не теми поэтическими чувствами, которые привлекали его к ней, а держалась чем-то другим, неопределенным, но твердым, как связь ее собственной души с ее телом». Как видим, для всех этих героев (также для княжны Марьи и Николая Ростова) смыслозавершающей оказывается модель *единения с целым жизни*, где индивидуальная жизнь оказывается лишь частичкой среди многих других частиц.

**Драматическая художественность** (ее не следует смешивать с драматургией) аналогична по «механизму образования» трагической художественности с той, естественно, разницей, что «я» самореализуется в отношении событийных, а не ролевых границ жизни. Драматическое «я» избыточно по отношению к событийным границам жизни ( $Я > с.г.$ ). Участие драматической личности в жизнесложении принципиально затруднено противоречием между *внутренней свободой* ее самоопределений и *внешней несвободой* ее самопроявлений. Онегин и Татьяна, Печорин, персонажи «Бесприданницы» А.Н. Островского, булгаковские Пилат, Мастер и Маргарита страдают от *неполноты самореализации* во внешних границах жизни, поскольку в этой художественности всегда наличествует сопротивляемость внешних обстоятельств внутренним запросам и потребностям личности. Противоречие между «жизнью явной» и «личной тайной» свойственно героям рассказа «Дама с собачкой» и многих других произведений А.П. Чехова.

*Конфликтность в драматической художественности* произрастает из напряженного поиска «своего другого», себя в другом, и невозможности полноты этого обретения во внешних границах жизни. Драматический способ существования – *одиночество*, но в виду другого «я». Драматические герои, внешне разобщенные, внутренне всегда стремятся друг к другу. Поскольку внутреннее «я» здесь всегда шире своей внешней границы, то каждая встреча чревата разлукой (внешним или внутренним отчуждением), а каждая разлука открывает путь к встрече (по крайней мере внутренней). Ключевая драматическая ситуация – ситуация диалогической встречи-разлуки самобытного «я» с самобытным «ты». Драматический хронотоп не знает идиллической замкнутости «дома», это хронотоп порога и пути.

Данный род эстетического отношения, зародившийся в предромантизме и развитый романтиками, чужд умилению, его смыслопорождающая энергия – это *энергия страдания*, способность к которому как бы удостоверяет личностность персонажа. Наивное разграничение трагизма и драматизма по признаку доведенности/недоведенности конфликта до смерти героя не лишено некоторого основания, поскольку трагическое «я» есть неотвратимо гибнущая, самоубийственная личность – в силу своей избыточности для миропорядка. Драматическое же «я» в качестве личности бессмертно, неустранимо никакими внешними обстоятельствами в силу внутренней сопричастности, соположенности другому «я».

**Сарказм**, как и сатира, обнаруживает *нулевую личность*, только не в плане ролевых отношений, а в плане межличностных. Саркастическая концепция личности состоит в том, что личность неспособна адекватно реализовать себя в «подлинности человеческих отношений» (М.М. Бахтин). Здесь «я» всегда претендует быть личностью (и для себя полагает, что ею и является), но с авторской



точки зрения оказывается *недоличностью*, т.е. неспособно действительно стать ею в силу того, что ее представления о ценностях жизни несоизмеримо узки по сравнению с подлинными ценностями (0 Я < с.г.).

Например, такая концепция личности выстраивается в отношении главной героини рассказа А. П. Чехова «Душечка». Первые фразы рассказа: «Оленька, дочь отставного коллежского асессора Племянникова, сидела у себя во дворе на крылечке, задумавшись. Было жарко, назойливо приставали мухи, и было так приятно думать, что скоро уже вечер». Как видим, изначально профанируется способность героини думать. Второе слово в начале рассказа определяет главную героиню как дочь, но в процессе рассказа выясняется, что в этом качестве она никак не реализуется и даже совершенно забывает о больном отце. В качестве же жены она способна только отдавать внешнее тепло (поить чаем и кутать в шали), заимствуя у мужей их мнения относительно чего бы то ни было в жизни. Когда же никого нет рядом, она хиреет и дурнеет, и расцветает только тогда, когда появляется хоть кто-нибудь, способный дать ей мнение, пусть даже это и мальчик с соответствующим своему возрасту уровнем мышления и суждений. Неслучайно и название рассказа (душечка – уменьшившаяся душа): при всей внешней любвеобильности ко всем встречающимся ей людям Ольга Семеновна неспособна действительно что-то им дать, кроме внешней заботливости, она, наоборот, способна лишь присваивать чужие мнения, чтобы чувствовать себя живой и быть деятельной. Любвеобильность в данном случае оказывается маской, жизненной ролью, под которой скрывается отсутствие какого бы то ни было лица, отсутствие личностного начала.

Саркастическое «я» вообще неспособно к присутствию в мире без *маски* (утрата гоголевским майором Ковалевым носа оказывается

для него равносильна утрате личного достоинства). В отличие от юмористической художественности, где под маской ролевых отношений обнаруживается живая индивидуальность, в саркастической художественности мод маской межличностных отношений обнаруживается только нулевое «я». Несоответствие лица и маски, точнее, отсутствие всяческого лица и вследствие этого замена его маской обнаруживается только в авторском кругозоре. Герои вполне искренне полагают что их масочное жизнестроение (в соответствии с внешними обычаями, но не исходя из внутренних потребностей личности за неимением или утратой последней) и есть суть жизни. Вследствие чего в саркастической художественности всегда профанируется не подлинно личностное, ролевое (масочное) жизнестроение, осмеивается маскарадность жизни (но уже не мнимая роль в миропорядке, как в сатире, а *мнимая личность*).

**Элегическая художественность** актуализирует такой взгляд на соотношение человека и мира, при котором акцентируется *временность, преходящесть отдельной человеческой жизни или ее событий* по сравнению с жизнью вечной и бесконечной (природная жизнь, жизнь поколений). Именно переживание этой «малости» человеческой жизни на фоне жизни всеобщей или «малости» какого-то особо ценного события в границах собственной жизни (Я < с.г.) становится самоопределением элегического «я». Это ощущение малости не имеет никакого уничижительного оттенка, как в сарказме или сатире, поскольку речь здесь идет не о нулевой личности, а о личности, наоборот, остро ощущающей ценность своего бытия, но ощущающей его именно как имеющее свой конец. Элегическое переживание есть *чувство живой грусти об исчезающем или исчезнувшем*.

С точки зрения жизни всеобщей, ценность событий отдельной человеческой жизни не так уж велика (взгляд, продуцируемый

идилликой), но с точки зрения человека, проживающего свою жизнь, каждое событие ценно и невозвратно. Смерть в идиллической системе ценностей – лишь событие в череде других равнодостоинных событий, при элегическом взгляде на эту же ситуацию открывается, что в природной жизни все возобновляется, а в человеческой жизни – нет. В произведениях элегической художественности как раз нередко сравнение увядания или смерти в природе с увяданием человеческой жизни (см., например, стихотворение С. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...» или стихотворение в прозе И.С. Тургенева «Как хороши, как свежи были розы»).

Элегическая грусть может быть не только по поводу угасания отдельной человеческой жизни, но и по поводу умирания какого-либо чувства или преходящести какого-то особо ценного для «я» события. Так, например, в пушкинском стихотворении «Я вас любил: любовь еще, быть может...» лирический герой как раз напряженно переживает угасание в себе чувства любви. Элегическая красота – это «прощальная краса» (А.С. Пушкин) невозвратного мгновения, при воспоминании о котором, как принято говорить, сжимается сердце. Элегическое мироощущение можно выразить сентенцией: «все, к сожалению, проходит».

**Ироническая художественность** самая молодая в культуре, поскольку она возникла только в романтической художественной культуре. В рамках романтической культуры ирония развилась в двух вариантах (раннеромантическая и позднеромантическая), и позже, в постромантической культуре, обрела еще одну модификацию. Общей для всех модификаций иронии является концепция разобщения «я» с событийными границами – другими «я», жизнеукладом в целом или мирозданием (Я √ с.г.). Поскольку ироническое отношение есть принцип утверждения посредством отрицания, то в различных модификациях иронической художественности акценты переносятся

или на полюс утверждения каких-либо ценностных с точки зрения этой модификации моментов или на полюс отрицания.

В отличие от бытования иронии как риторико-стилистического приема, в культуре **раннего романтизма** формируется совершенно иное ее понимание. Для Ф. Шлегеля, теоретически обосновавшего концепцию романтической иронии, она осмысливается как «*абсолютный синтез абсолютных антитез*»\*. В этой концепции иронии актуальными оказываются не столько «абсолютные антитезы» (бесконечное – конечное, Бог – человек, внутреннее – внешнее, чувственное – сверхчувственное), сколько синтезированное их восприятие. Такое восприятие обуславливает раннеромантическую картину мира как «бесконечно полного хаоса» (Ф. Шлегель), цельного и гармоничного в своей основе.

Человек здесь видится «синтетической натурой», «представляющей собой в самом действительном смысле тождество субъекта и объекта, души и внешнего мира»\*\*, или, словами, Ф. Шлегеля, «обретшего в себе универсум». Обретение в себе «духовного центра», одноприродного божественной индивидуальности, и составляет полюс утверждения в раннеромантической иронии, и в целом – в художественной культуре этого периода. Описание этой целостности создает модель своего рода *раннеромантической идиллии*. Например, в творчестве Ф. И. Тютчева 1820 - 50-х годов лирическое «я» всегда осознает и утверждает себя на границе «двойного бытия»: горнего – дольного, дневного – ночного, общего – индивидуального, гармонического – хаотического, земного – небесного, сонного – живого, явного – незримого.

---

\* Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 296.

\*\* Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западно-европейских романтиков. М., 1980. С. 95

Отсутствие подобного рода синтетической цельности в жизнеукладе или недостижение ее другими «я» (толпой) и предопределяет появление иронического отношения, как, например, в поэме В. В. Маяковского «Облако в штанах». Вообще романтическое мироотношение исходит из *субъективности мировосприятия*. Субъект иронии раннеромантического типа, ощущая себя вне событийных границ жизни в силу наличия в себе собственного внутреннего универсума, *пересоздает наличное бытие*, рождая в своем сознании субъективную реальность, в которой бытие с ее точки зрения действительно осуществляется. Так, лирический герой стихотворения М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» несмотря на гармоничность мироздания (В небесах торжественно и чудно! // Спит земля в сиянье голубом...) внутренне чувствует себя непричастным ей (Что же мне так больно и так трудно?) и создает свою модель гармоничного существования (уснуть навеки, не умирая). По сути, раннеромантическая ирония с точки зрения субъекта иронического отношения есть *самоутверждение «я»*, некое удостоверение действительного существования во внутреннем мире ироника его личного универсума.

В **позднем романтизме** ироническое отношение претерпевает некоторые существенные изменения. *Субъективное отрицание* наличного бытия, все более усиливаясь, в конечном итоге начинает отстаивать реальность только этой отрицающей субъективности, в результате чего отрицанию подвергается и бытие самого «я». Отрицающая субъективность и бытийность «я» в мире оказываются непримиримо **антиномичными** началами личности позднеромантического ироника, взаимно уничтожающими друг друга. В стихотворении М. Ю. Лермонтова «И скучно и грустно» лирический герой, последовательно отвергая ценность различных движений человеческой души (желанья, любовь, страсти), приходит к

выводу, что «жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, - // Такая пустая и глупая шутка». Причем это суждение оказывается для него применимо не столько к жизни других, сколько в первую очередь к собственной жизни.

Именно этот тип иронии описывает в своей одноименной статье А. А. Блок\*. Он называет ее «разлагающим опустошительным смехом» и «болезнью личности, болезнью индивидуализма». «Опьяненность» ею оборачивается для иронизирующего субъекта тем, что он оказывается «настигнут иронией»: «самого меня ломает бес смеха; и меня самого уже *нет*» (выделено Блоком). Такое самоуничтожение, оставляющее от людей только «нагло хохочущие рты», происходит, по мысли Блока, потому, что «перед лицом проклятой иронии все равно для них: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Соллогуба [...] Все обезличено, «обесчещено», все – все равно». По существу, самоутверждение ранних романтиков переходит в позднеромантической традиции в *самоотрицание*.

В **постромантической** художественной культуре (культуре классического реализма) зарождается новая модификация иронической художественности, прямо противоположная по своим основаниям видам романтической иронии, где в центре внимания всегда находится субъективное мировидение ироника. Здесь же ироническое отношение осуществляется с точки зрения единого природного универсума: *профанируется стремление человека к индивидуализации*, ведущей к отрыву его от универсальности всеобщей безличностной безначальной и бесконечной природной жизни. Например, в позднем стихотворении Ф. И. Тютчева «От жизни той, что бушевала здесь...» (1871) с точки зрения того, что «Природа знать не знает о былом, // Ей чужды наши призрачные годы» ироническому осмыслению подвергаются человеческие «я»,

---

\* Блок А.А. Ирония // Блок А.А. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 5. М.-Л., 1962. С. 345 – 349.

осознающие свою жизнь как нечто самоценное, но в глазах природного бытия лишь «свершающие свой подвиг бесполезный» перед лицом «всепоглощающей и миротворной бездны».

В постромантической иронии в противоположность романтической отстаивается ценность событийных границ жизни, рассматриваемых прежде всего в ракурсе природного бытия. Человеческая жизнь в рамках этого мировидения подвергается как утверждению ее наличия в течении единой жизни, так и отрицанию ее выделенности (в силу самосознания, личностных стремлений и желаний) из всеобщей жизни. Это своего рода попытка принудительного возвращения человека (через осмеяние) к первоначальной слитности его с природой, естественным бытием. Так, в рассказе И. А. Бунина «Братья» столь непохожие в социальном и ментальном плане рикша и англичанин мыслятся в авторском кругозоре братьями потому, что равно разобщены с естественной жизнью. Рикша, обуреваемый желаниями, не слышит голоса Возвышенного, призывающего к отречению от желаний, а англичанин, обуреваемый страхом перед «Все-единым», хочет, но так и не может постичь его.

## ОБРАЗЕЦ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Задание: сделайте ритмическую схему стихотворения, определите систему стихосложения и размер, систему рифмовки и качество рифм; опишите звуковую организацию текста и поэтический язык (лексика, синтаксис), если в избранном стихотворении есть таковые особенности; опишите субъектно-объектную организацию произведения; определите парадигму художественности и модус художественности.

В.Я. Брюсов

Творчество

Тень несозданных созданий	а	/ - / - - - / -
Колыхается во сне,	б	- - / - - - /

Словно лопасти латаний	а	/ - / - - - / -
На эмалевой стене.	б	- - / - - - /
Фиолетовые руки	в	- - / - - - / -
На эмалевой стене	б	- - / - - - /
Полусонно чертят звуки	в	- - / - / - / -
В звонко-звучной тишине.	б	/ - / - - - /
И прозрачные киоски,	г	- - / - - - / -
В звонко-звучной тишине,	б	/ - / - - - /
Вырастают, словно блески,	г	- - / - / - / -
При лазоревой луне.	б	- - / - - - /
Всходит месяц обнаженный	д	/ - / - - - / -
При лазоревой луне...	б	- - / - - - /
Звуки реют полусонно,	д	/ - / - - - / -
Звуки ластаня ко мне.	б	/ - / - - - /
Тайны созданных созданий	е	/ - / - - - / -
С лаской ластаня ко мне,	б	/ - / - - - /
И трепещет тень латаний	е	- - / - / - / -
На эмалевой стене.	б	- - / - - - /

### Ритмическая организация текста

Система стихосложения – силлабо-тоническая, поскольку наблюдается упорядоченное чередование ударных и безударных слогов. Константное ударение на первом, третьем, пятом и седьмом слогах, следовательно, размер - 4-х стопный хорей, в данном случае с усеченной четвертой стопой во всех четных стихах, регулярный пиррихий на третьей стопе (за исключением 7-й, 11-й и 19-й строки). Довольно часто встречается пиррихий и на первой стопе (строки 2, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 14, 19, 20). Длина строки варьирует в жестко заданных рамках (8, 7 слогов в строке), чередование их строгое, темп повествования не меняется (наблюдается заданная монотонность,



размеренность). Количество ударных в каждой строке варьируется от 2-х до 3-х, но их порядок от строки к строке постоянно меняется, тем самым позволяя вносить некоторое разнообразие в ритмический рисунок (комбинация ударных в каждой строфе своя и не повторяется, это позволяет несколько варьировать темп, хотя и без значительных убыстрений и замедлений).

Так как на первой стопе нередко встречается пиррихий (из 20-ти строк - в 11-ти двусложная анакруза), то хореическое ударение (встречается в первой стопе в 9-ти строках) воспринимается как ритмический акцент. В этом положении оказываются слова “тень”, “в звонко-звучной (тишине)” - 2 раза, “всходит”, “звуки” - 2 раза, “тайны”, “с лаской” (в третьей строке ударение на первом слоге в слове “словно” несколько ослаблено). Причем, в положении “двойного акцента” (начало строки и начало строфы) оказываются три слова - “тень” (1 строфа), “всходит” (4-я) и “тайны” (5-я). В дальнейшем, в разделе “Композиция” будут рассмотрены все словесные группы, маркированные тем или иным способом и их художественные функции.

### **Рифма**

Схема рифмовки везде однообразна - рифма перекрестная, с чередованием соответственно женской/мужской клаузул.

Вид рифмы по звучанию и грамматическому составу:

1 строфа

созданий-латаний - точная, бедная, однородная

во сне - стене - точная, богатая (глубокая), однородная

2 строфа

руки-звуки - точная, бедная, однородная

стене-тишине - точная, богатая (усиленная), однородная

3 строфа

киоски-блестки - неточная (ассонанс), однородная

тишине - луне - точная, богатая (усиленная), однородная

4 строфа

обнаженный - полусонно - неточная (приблизительная),  
неоднородная (причастие, наречие)

луне - ко мне - точная, богатая (усиленная), неоднородная  
(существительное, местоимение)

5 строфа

созданий -латаний - точная, бедная, однородная

ко мне - стене - точная, богатая (усиленная), неоднородная  
(существительное, местоимение)

Рифмический рисунок определен преобладанием точной рифмы, цель которой - создать эффект “убаюкивающего” повтора. Здесь выделяются две неточных рифмы “киоски-блестки” и “обнаженный-полусонно”. Нужно сказать, что эти рифмические акценты приходятся на третью и четвертую строфы, являющиеся своеобразной кульминацией развития фантастических видений творческого сознания, о чем еще будет сказано ниже.

Точные рифмы играют в основном роль ритмического и фонического каркаса, в тексте строго выдержана пропорция рифмы “музыкальной” и “музыкально-смысловой”: 2-я и 4-я строки в каждой строфе относятся к первому типу рифму, а 1-я и 3-я соответственно ко второму.

Строфа представляет собой традиционный катрен и все пять строф связаны между собой.

Межстрофическая связь посредством рифмы:

во сне (2-я строка) - стене (4-я)

стене (6-я) - тишине (8-я)

тишине (10-я) - луне (12-я)

луне (14-я) - ко мне (16-я)

ко мне (18-я) - стене (20-я) - замыкание на первую строфу (4-я строка)

созданий (1-я, 17-я) - латаний (3-я, 19-я) - замыкание 5-й строфы на 1-ю

Эти рифмические повторы внутри стихотворения дополняются повторами строк 4-й, 6-й, 20-й ( “На эмалевой стене”), строк 8-й, 10-й ( “В звонко-звучной тишине) и строк 12-й, 14-й ( “При лазоревой луне”). Встречаются и повторы отдельных слов вне рифмы внутри строки - в строках 16-й, 18-й ( “ластятся”), в 7-й, 15-й ( “полусонно”). В 15-й, 17-й строках наблюдается анафора ( “звуки”).

Если повторяющаяся сквозная рифма в основном выполняет функцию мелодичности - своеобразного “убаюкивания”, то остальные рифмы не только служат ритмическим и звуковым средством, но и выполняют определенные смысловые функции, вызывая дополнительные ассоциации.

Смысловые ассоциации рифмы:

“Созданий-латаний” - повторяется два раза, и этот повтор имеет несколько функций: отмечает связанность первой и последней строф (кольцевая композиция), вписывается в ритмический рисунок “полусна”, а также сближает эти два слова: “несозданные создания” навеваются игрой тени латаний на стене, связь здесь изначально чисто визуальная, подкрепляемая схожим звучанием.

“Руки-звуки” - процесс письма и звучания накладывается друг на друга, слова сближены через звук “у”, требующий энергичного движения губ (самого активного движения рта при произнесении гласных), там самым графический знак в поэзии изначально приравнивается к музыкальному.

“Киоски-блестки” - яркость визуального образа непосредственно передана через созвучие, прежде всего согласных; прямой понятийный смысл слова “киоски” (фр. “беседки”) отходит на

задний план. “Прозрачные киоски” и “блестки” - сближены по общности контекстуального значения таких понятий, как “блеск”, “сияние”, “сверкание”.

“Обнаженный - полусонно” - первое слово в этой паре самое важное, оно является смысловым центром всего стихотворения. “Месяц обнаженный” - фантастический знак творческих видений, нереальность, иллюзорность этого “визионерства” коррелирует с явлением звуков, реющих “полусонно”, подчеркнут общий смысловой контекст сна-иллюзии-мечты, но при этом слово “обнаженный”, как более звучное - знаменует особую пиковую точку ясности-озарения, прозрения, обретения поэтического образа - в этом особом творческом “сне”.

### **Звуковые повторы и звуковые акценты**

Анализируемый текст характеризуется сквозным аллитерированием. Колебания звуковой выделенности отчасти создаются с помощью этого приема, но в большей степени - за счет звуковых акцентов-исключений, использования в тексте редко употребляемых или единичных звуков.

#### **Аллитерация**

1-я строфа: н (8 раз), с (6), л (5), т (4), в (3), з (2). Сонорные в сочетании с фрикативными переднеязычными зубными (преобладает глухой “с”), взрывным переднеязычным зубным глухим “т” и фрикативным губно-зубным звонким “в”. “Т” везде в сочетании с гласным и звуковой экспрессии его употребление не создает. Общее звучание - плавное, приглушенное.

Два раза употребляется в первой строке “з” - “несозданных созданий”. В дальнейшем “з” будет регулярно появляться в каждой строфе: 2-я строфа - “в звонко-звучной”, 3-я строфа - “прозрачные”, “звонко-звучной”, “лазоревой”, 4-я строфа - “лазоревой”, “звуки” (2 раза), 5-я строфа - “созданных созданий”. Сочетания звука “з” с

взрывным звонким “д”, сонорным “р” и фрикативным губным звонким “в” усиливают эффект звонкости/звучности.

2-я строфа: н (6), в (5), т (4), л, з (3). Сонорные в сочетании с фрикативным губным звонким “в”, взрывным глухим “т” и фрикативным зубным звонким “з”. Общая инструментовка звучания меняется незначительно. Лишь добавляется звонкости за счет “з” (нарастание звука - как рождение поэтического образа).

3-я строфа: н (6), в (6), л (4), с (4), р (4), з (4). Эта строфа более выделена в звуковом отношении по сравнению с предыдущими, что достигается концентрацией звуков “р” и “з”, в различном сочетании: с “п” (взрывной губной глухой) и “в”.

4-я строфа: н (4), л (4), с (4), в (4), р, к, т, з (3). Строфа звучит довольно уравновешенно с точки зрения звуковой гармонии (сонорные, взрывные, фрикативные зубные) и такие звуки как “р” и “з” уже менее частотны, чем в предыдущей строфе, где маркировалось начало загадочного “действия”. В звуковом отношении (как и в смысловом) эта строфа является кульминационной.

5-я строфа: н (7), т (6), с (5), л (4), к (2), з (2). Последняя строфа характеризуется некоторым спадом экспрессии звучания, если сравнивать ее с предыдущей, но не до уровня звука 1-й строфы, хотя характер аллитерирования тот же, те же звуки, с небольшими вариациями (в 4-й, 5-й строфах появляется взрывной задненебный глухой “к”).

Обильное аллитерирование нацелено на создание музыкальной структуры (адекватной ритмической), где повторы служат созданию эффекта погружения в стихию звука. Слова сближаются как бы по смыслу, будучи сближены по звучанию, слово “распредмечивается”, поэзия балансирует на грани музыки, где нет вербализации смысла, а есть суггестия эмоции, настроения.

Однако использование принципа “уподобления” сочетается и с “расподоблением” - в каждой строфе встречается согласный, который употребляется в ней (а иногда и во всем тексте стихотворения) один раз, таких согласных всего 5: х, ф, б, ж, щ. Из них “х” и “ф” повторяется два раза (1-я и 4-я строфы; 2-я и 4-я соответственно), остальные - по одному. Соответственно, можно выделить 6 слов - “звуковых акцентов”: “колыхается”, “фиолетовые”, “блестки”, “всходит”, “обнаженный”, “трепещет”.

Если принимать во внимание эти акценты, то нарастание звучания идет от первой строфы к четвертой (“приглушенное” “колыхается” и “фиолетовые” в 1-й и 2-й строфе сменяется звонким “блестки” в 3-й, а затем уже в 4-й хотя и глухим, но ритмически выделенным “всходит”, где также нужно учитывать энергию звукоизвлечения трех согласных, стоящих рядом, и звонким “обнаженный”). В 5-й строфе как такового крещендо нет, - есть удерживание уровня звука почти такой же “громкости”, как и в предыдущей, 4-й строфе (“обнаженный” и “трепещет” вполне коррелируют друг с другом).

Вокализм (ударные) :

	а	о	э	у	и	ы
1 строфа	4	3	3	0	0	0
2	1	2	4	3	0	0
3	2	4	2	1	0	0
4	1	4	4	2	0	0
5	6	1	4	0	0	0

-----  
14/14 /17/6 / 0 / 0

Всего - э (17) - всегда после мягкого, а, о (14), у (6). Вокализм довольно типичный для традиции романтизма/декаданса, на первом месте - “нежное”, “мягкое” э, выделенное и в повторяющейся рифме,

затем поровну - напевные а, о; у - замыкает этот ряд, будучи самым энергичным в этом ряду, но не слишком “благозвучным”, он маркирует всегда слова, связанные с переходом от тишины к звуку.

### **Поэтический язык (лексика, синтаксис; тропы)**

Лексика данного стихотворения традиционна для романтической/символистской поэзии: с одной стороны, это поэтические штампы (лазорева луна, месяц), с другой - фантастика и экзотика, также характерная для указанной традиции. Откровенно экзотичными кажутся в контексте стихотворений “латаний” как нечто загадочное, нездешнее (это прежде всего звуковое впечатление); в этом же ряду находятся “киоски” (В. Брюсов указывал, что здесь употреблено французское слово, в переводе на русский - “беседки”). Словосочетания “фиолетовые руки” - экзотичны и по звучанию, и по смыслу, то же можно сказать и о “обнаженном месяце”, - это уже область иносказаний.

Синтаксическая структура довольно однотипна - первые три строфы - это простые распространенные предложения, в последних двух - каждая строфа включает в себя два предложения, каждое из которых строго членится на две строки. В четвертой строфе это два простых предложения, а в пятой - одно сложносочиненное, состоящее из двух простых. Обращает на себя внимание инверсия “месяц обнаженный” - здесь кульминационный момент стихотворения выделен ритмически, фонически, синтаксически. Синтаксическое членение везде адекватно строфическому (переносов нет).

Тропы

- 1) Эпитет: лазорева луна
- 2) Оксюморонный эпитет: звонко-звучная тишина
- 3) Сравнение: словно лопасти латаний, словно блески
- 4) Метафора: всходит месяц обнаженный

5) Метафора/метонимия: фиолетовые руки... полусонно чертят звуки

6) Олицетворение/метафора: звуки реют полусонно, звуки лащаются ко мне, тайны созданных созданий с лаской лащаются

1) *Лазоревая луна* - этот эпитет употреблен для создания не только зрительного эффекта (необычный цвет луны), но и эффекта звукового, - аллитерация на л, р, з в третьей строфе маркирует зарождение творческого видения, неразрывно слитого с зарождением поэтического слова-звука. Таинственность этого процесса подчеркнута красивым и всегда принадлежавшим к сфере книжной (или высокой фольклорной) традиции словом “лазоревый”, обозначавшим редкий цвет. В символистской традиции “лазурь”, “лазурный” связаны символически со сферой высокого, неземного, поэтического и т.д. (см. А. Блок, А. Белый).

2) *Звонко-звучный* - сам по себе эпитет откровенно тавтологичный, корневой повтор должен усиливать значение “звучности”, всегда противоположной молчанию-тишине. Однако здесь эпитет определяет тишину и, таким образом, тишина понимается амбивалентно: и как молчание, покой, отсутствие слова-звука и как “субстанция”, порождающая звук. Тишина - это то, куда звук уходит, исчезая, и откуда он появляется. Функция этого эпитета-оксюморона состоит в обозначении невозможности провести четкую границу между двумя указанными понятиями.

3) *Словно лопасти латаний* - движение листьев латаний на фоне стены сравнивается с еще не оформившимся в сознании автора мыслеобразом, образ появляется из инобытия - сна. В данном случае вполне конкретный факт - движение листьев (от сквозняка) воспринимается как явление иной реальности, т.к. листья при движении отбрасывают тень - нечто нематериальное, постоянно меняющееся. Отправной точкой служит визуальный акцент, но



“экзотическое” слово “латании” с его не-русским звучанием также дополняет впечатление перехода - точнее нахождения на границе - между миром этим, привычным, предметным, и тем - миром творческой субъективной фантазии.

<Киоски> словно блески - если предыдущее сравнение соотносило между собой мир данный и мир условный (где подчеркивалась зыбкость границ), то здесь сравнение вписывается в исключительно фантасмагорическую реальность рождения художественного образа, где акцентируется визуальный план, хотя визуальный образ рождается и вписывается в музыкальный фон “звонко-звучной тишины”. Единство звука и визуального образа дается через аллитерацию з, н (прозрачный и звонко-звучный) и зр (прозрачный и лазоревый). Звучание слова получает дополнительный контекстуальный смысл.

Блески - это деталь праздничного или театрального наряда, это всегда знак особой украшенности, выделенности, искусственности. Звонкий б - единственный не только в этой строфе, но и во всем стихотворении также оттеняет экзотичность творческого видения с точки зрения звука.

4) *Всходит месяц обнаженный* - неожиданное определение инверсировано, стоит после определяемого слова и, тем самым, еще более обращает на себя внимание. Значение слова “обнаженный” изначально связано со сферой человеческой жизни, обнаженным может быть только человек (т.е. лишенным одежды), но в данном случае эпитет не имеет антропоморфного значения.

Обнаженный месяц никак не может быть понят и рассмотрен как явление природное или предметное, соотносимое с миром данной реальности. Ему нельзя подобрать какое-либо определенное значение - в данном случае это не вербализуемая в логических понятиях метафора творческого озарения (обнажение - явление тайны). Особое

звучание, маркирующее уникальность момента достигается с помощью звука ж - единственного в этом стихотворении. Соседство лазоревой луны и обнаженного месяца также не может быть объяснено какими-либо привычными реалиями. Если лазоревую луну можно рассматривать 1) в ее прямом значении небесного тела, а также 2) как неизменный коннотат романтического чувства (луна романтиков-символистов как символ тайны творчества), т.е. знак заведомо условной реальности, то в данном контексте месяц - это знак условности “в кубе”.

5) *Фиолетовые руки полусонно чертят звуки* - метафора/метонимия с оттенком антропоморфности. В буквальном смысле это иносказание обозначает тень на стене от колышущихся листьев комнатного растения (латании). Здесь метафора построена на визуальном образе. Движущаяся на стене тень трансформируется посредством воображения в загадочные “руки”. В чем смысл довольно настойчивого антропоморфизма, свойственного многим тропам в этом тексте, будет сказано чуть ниже.

Полусонность действия должна подчеркнуть погружение в стихию творчества-инобытия как в состояние полуневменяемости, далекое от рациональной обыденности яви (полусонность творческих видений коррелирует с полусонностью реющих звуков, еще не оформившихся до конца). Фиолетовые руки - заведомо знак фантастической реальности, кроме того семантика фиолетового цвета органически связана с контекстом декаданса/символизма (фиолетовый и лиловый цвет как кодовые цвета иного, потустороннего, ср. “лиловые миры” А.Блока).

*Руки, чертящие звуки* - пишущая рука рождает графический знак, который тут же оживает, звучит (синэстезия), хотя “изображение” пока еще мерцающее, неотчетливое.

Эти никому не принадлежащие “фиолетовые руки”, занятые загадочным письмом, навеваемым в неведомых “снах”, действующие самостоятельно от тела (часть вместо целого) - “квазисущество”, олицетворяющее процесс письма как таковой, безотчетный, вне связи с мышлением и целеполаганием. Подчеркнуто фантастичный характер метонимии обнажает разрыв всех привычных причинно-следственных связей, ибо творчество понятиями логики не описывается.

б) *Звуки реют полусонно* - глагол “реять” может относиться либо к предметам (флаг, вымпел), либо к птицам (чайка, сокол), т.е. глагол выражает два значения – 1) развеяться на ветру (движение ткани) и 2) особый полет-парение птицы без движения крыльев. Учитывая обстоятельство образа действия “полусонно”, можно говорить о развитии второго значения глагола в этой сложной метафоре. Звуки здесь оплотняются, “опредмечиваются”, “оживляются”, - звук как нечто не-материальное (колебание воздуха) превращается в загадочное существо, подобное птице. Птица - в традиционном смысле слова, в полете - свободна и находится над землей. Но момент этой свободы относителен, так как во второй метафоре, примыкающей к первой, “звуки ластятся ко мне” - отмечено значение “одомашнивания”, зависимости звуков (т.е. творения поэта) от его создателя. “Ластиться” - глагол с несколько уничижительным значением, ластятся обычно к хозяевам домашние животные - собаки, кошки, дети - к старшим, т.е. те, кто чувствует свою зависимость, признательность или вину - к тем, кто по отношению к ним занимает позицию превосходства. Заметим, что сам момент “оживления” и первоначальной, а затем полу-утерянной “самостоятельности”, раскрываемой связанными между собой метафорами, оставляет неразгаданной природу этих таинственных “сущест-звуков” - они как бы принадлежат миру живой природы, но антропоморфность их

дана лишь легким намеком (с помощью глагола “ластиться”, подразумевающего семантическую валентность как со словами, относящимися к сфере человеческих взаимоотношений, так и отношений человека с животными).

*Тайны созданных созданий с лаской ласться ко мне* - значения предыдущих метафор остаются в силе, новый смысловой оттенок состоит в привнесении значения завершения, оформленности образа (созданных созданий), но ласться лишь тайны созданий, т.е. природа творчества остается загадкой даже тогда, когда процесс воплощения закончен. Здесь есть и момент расподобления с предыдущей строфой, - вначале свободные звуки приручались художником, но в конце концов, даже прирученные, они остаются неведомой тайной, неподвластной даже творцу. Момент власти художника отмечен усилением аллитерации на л (по сравнению со строкой *Звуки ласться ко мне*, здесь - с лаской ласться ко мне), но полного овладения тайной творения не происходит.

Пределно обобщенная функция всех упомянутых тропов - это создание эффекта синестезии и максимального эффекта условности происходящего, путем распредмечивания явлений материального мира и опредмечивания/оживления явлений нематериальных (антропоморфизация).

### **Хронотоп**

Время поэтического повествования не может быть определено с точностью. Можно оттолкнуться от слова “луна” и сказать, что действие происходит ночью, но это слово в общем контексте может быть с большой осторожностью отнесено к миру данной реальности. Никаких точных временных ориентиров нет - их не может быть в творческом процессе, где время не хронометрируется. Можно сказать лишь, что у читателя остается смутное ощущение “сумеречности”.

Время повествования также условно, как и пространство инобытия. Грамматически везде употреблены глаголы в форме настоящего времени несовершенного вида, - творческий процесс показан как бесконечный континуум со своими всплесками и замираниями, которому нет конца.

Пространство определяется двумя планами – 1) реальностью данного мира, обрисованной довольно скупо и двусмысленно, и 2) реальностью мира творческой фантазии. 1) Это замкнутое пространство комнаты, где говорится лишь об эмалевой стене и латаниях, которые являются не только и не столько предметами быта, но и знаками искусственности и условности (эмалевая стена становится экраном, где совершаются чудесные превращения, размываются привычные границы ощущений). Трепет тени латаний в конце стихотворений - хотя и выводит читателя к явленному миру, но в нем продолжает жить “неявленное”. 2) Это пространство можно охарактеризовать в целом как онирическое (сон-мечта) и знаками этого пространства будут уже упомянутые фиолетовые руки, прозрачные киоски, лазоревая луна, обнаженный месяц. Этот тип пространства не имеет ограничений, восхождение месяца - это вертикаль без границ.

В анализируемом тексте очевидно акцентирование субъективной условности хронотопических ориентиров.

### **Композиция**

Стихотворение построено по музыкальному принципу нарастания звука в кульминационной точке, что совпадает и со смысловым развитием. *Piano* в первой строфе сменяется медленным *crescendo* во второй и третьей строфах, достигая максимума звучания - *forte* в четвертой, а в пятой строфе этот максимум ослабевает лишь незначительно, знаменуя момент воплощения творческих видений в форме. Такая структура прочитывается прежде всего на ритмическом

и звуковом уровне (аллитерации, ударный вокализм - см. выше; ритмические акценты, звуковые “экзотические” акценты, выделение ключевых мест неточной рифмой). Нужно отметить и большее количество ударений в 4 и 5 строфах, по сравнению с предыдущими: 1 строфа - 10, 2-я - 10, 3-я - 9, 4-я и 5-я - 11.

*Ритмические акценты:*

тень

в звонко-звучной - 2 р.

всходит

звуки - 2 р

тайны

с лаской

*Звуковые акценты:*

колыхается

фиолетовые

блестки

всходит

обнаженный

трепещет

*Рифмические акценты:*

киоски - блестки

обнаженный – полусонно

*Синтаксические акценты*

инверсия: месяц обнаженный

В каждой парадигматической группе можно наметить взаимосвязи между ее элементами - слова, выделенные с точки зрения ритма и звука, объединяются по смыслу.

Ритмическая группа:

“Тень” соотносится с “тайнами”, будучи акцентированы ударной позицией в 1-й стопе и начальным положением в строфе. Сближения-различия по смыслу маркированы уподоблением-расподоблением по звучанию: т, н - сближение; ‘э (после мягкого), а/ы - различие. Указанные слова по сути дела являются ключевыми и в смысловом отношении, указывая на природу творчества, и в композиционном (об этом ниже).

Настойчивые повторы - “звуки”, “в звонко-звучной <тишине>” сближенные по принципу аллитерации, различаются по

смыслу как часть (“звук”) и целое (“звонко-звучная тишина”). Сам звук “у” у Брюсова непосредственно (по артикуляционному принципу) выражает идею звучания вообще.

“С лаской” - единственное словосочетание, обозначающее положительную эмоциональную оценку происходящего лирическим субъектом. “С лаской” непосредственно соотнесено с глаголом “ластятся”, “усиливая” друг друга. Значение этого словосочетания рассмотрено в разделе тропов, заметим лишь, что эта эмоциональная оценка относится к “взаимоотношениям” лирического субъекта с его творением, обретшим форму, но оставшимся загадкой. Этот смысловой акцент не случаен - с одной стороны, власть творца над творением, ему принадлежащим, с другой - самостоятельность “жизни” сотворенного.

Звуковая группа:

Здесь все слова, выделенные по принципу “единичности” звучания (включающие в себя редко употребляющиеся в этом тексте звуки или же употребляющиеся единственный раз), можно разделить на две подгруппы - слова, обозначающие движение - ритм, и слова, обозначающие визуальные образы.

1. колыхается - всходит - трепещет

В тексте употреблено довольно большое число глаголов, в том числе и обозначающих движение, но эти три глагола отмечают основные структурные моменты творческого процесса без промежуточных стадий: зарождение вдохновения, его начальное проявление и достижение апогея творческого озарения.

“Колыхается” и “всходит”: слова “уподоблены” через звук “х” (он употреблен только 2 раза в стихотворении и это не может быть случайным). И тот, и другой глагол обозначают движение, движение иллюзорное, связанное с состоянием перехода к обыденной реальности к реальности творческого “волхования”. Колыхаться -

качаться, колебаться, двигаться в одной амплитуде, подобно маятнику часов или челноку, где наблюдается размах и возвращение на исходную точку (направление движение - горизонтальное и замкнутое). В данном случае колыхание “тени несозданных созданий” - это движение/погружение в сон (укачивание - погружение в транс) , где еще ничего не происходит, но нечто готовится произойти, так как чудо творчества возможно только в пограничном состоянии не-яви.

“Всходить” (восходить) - движение, где маркировано направление - снизу - вверх (вертикальное). Фантастическое восхождение - иллюзорное движение вверх “обнаженного месяца”, это уже достижение точки творческого пика, озарения, здесь сон как бы разрешается переходом в высшую реальность - не сна, не яви, а субъективной реальности высшего “мира иного”.

Если смысловая взаимосвязь глаголов “колыхается” и “всходит” очевидна и отмечена и на звуковом уровне, то различие прочитывается прежде всего на ритмическом уровне - более медленный “анapestический” ритм слова “колыхается” (с ударением на третьем слоге) и - энергичный “хореический” - в слове “всходит” (с ударением на первом слоге).

“Трепещет”, казалось бы, стоит особняком по отношению к предыдущим глаголам, т.к. звуки “х”, встречающиеся в них, и единичный звук “щ” контрастируют друг с другом. Однако это “трепетание” - не только знак земной жизни, но и перехода из мира творческой фантазии в мир материальный, знак существования иного мира в этом - уже в последней стадии угасания.

“Всходит месяц обнаженный” - глагол в данном случае указывает исключительно на условную реальность; и “трепещет тень латаний” - здесь глагол на первый взгляд означает движение листьев и только (от ветра, сквозняка и т.д.) и его можно отнести к сфере



зримой реальности, но этот трепет указывает на субъективную реальность творчества, ее “проблески” в материальной сфере (наблюдается двоякая семантическая валентность глагола, его возможность указывать на субъекта неодушевленного и одушевленного одновременно: трепет листьев и трепет рук, сердца и т.д.), таким образом, поэтический контекст влияет на значение глагола. “Щ” - довольно заметный звук (фрикативный переднеязычный небный, звучит как долгий), его уникальная позиция в этом стихотворении подчеркивается не случайно (неблагозвучный и “не-символистский” согласный), однако, именно он позволяет ощутить переход из поэтической реальности в реальность обыденную, которая еще хранит трепет “неземной”.

2. фиолетовые <руки> - <киоски словно> блески - <месяц> обнаженный

И здесь намечается смысловая градация возникновения - развития - кульминации визуального образа. Эта семантика передана через экзотические акценты необычного звучания, где первые два слова контрастируют друг с другом (глух. ф и звон. б), хотя и не являются парными; кульминация отмечена явлением весьма заметного в этом контексте единственного во всем стихотворении звука “ж”. Правда, первый ряд (движение) и второй ряд (фантастическая визуализация) не дублируют друг друга полностью, пересекаясь лишь в кульминационной точке - всходит/обнаженный.

(звук “ф” соединяет два слова “фиолетовые” и “всходит” - тишина творческого полусна разрешается моментом озарения

Рифмическая группа:

Неточная рифма “киоски-блески”, также отмечена и в звуковом отношении (б в сочетании с л’). Звонкий б, идущий на смену глухому ф - это знак появления фантастических видений, предваряющих кульминацию.

Выделив все акцентные группы, обнаруживаем, что самым маркированным является кульминационный момент стихотворения - “всходит месяц обнаженный” (во всех группах, включая синтаксическую инверсию), а момент, непосредственно предшествующий ему, выделен как со стороны рифмы, так и звука (4 строфа).

Музыкальная и смысловая структура текста выстроена как с помощью приемов уподобления (звуковых и ритмических повторов, где слова сближены и по смыслу через звучание); так и расподобления (ритмические и звуковые акценты, маркирующие выделенность или единичность, уникальность звука).

Общее нарастание - угасание звучания передано с помощью звуковых повторов, границы сдвига от одной фазы к другой - с помощью ритмических, звуковых, рифмических и синтаксических акцентов - исключений, причем кульминационный пик развития действия отмечен как приемами уподобления (аллитерации), так и расподобления (единичность звука “ж”).

Таким образом, отмечены все фазы развития повествования, которое имеет четырехчастную структуру с его кульминационной точкой: 1 строфа (экспозиция), 2, 3 (развитие “действия”), 4 (кульминация), 5 (финал).

Нужно заметить, что звучание первой и последней строф, замыкающихся друга на друга (кольцевая структура с волнообразным ритмом), хотя и похоже, но все же различается одним звуковым акцентом - звук “щ” в последней строфе выделяет ее по отношению к первой как более “звучную” (строфа не заканчивается полным *riano*): во сне - “тишине” первой строфы зреет чудо рождения звука, в “трепете” “тени латаний” последней строфы - еще продолжается угасание творческого порыва, но остается его “послевкусие” (контрастирование пары согласных х/щ). Глагол “трепещет” - это

смысловой пуант, который с помощью своего звучания остается на границе звука и тишины, между мирами тем и этим, трепет - это длящееся мгновение угасания музыки творчества, еще не окончательный выход из транса и - указание на то, что этот трепет (замыкание друг на друга 1-й и 5-й строф) опять перейдет в “колыхание”, и родится новый ритм.

Кольцевая композиция текста отмечена с помощью рифмы и многочисленных повторов в 1-й и 5-й строфах: смыкаются воедино “эмалевая стена” пятой и первой строф, а также “тень несозданных созданий” и “тайны созданных созданий”. “Эмалевая стена” - это своеобразный экран, где совершаются чудесные превращения, переход от материальности к чудесам воображения, и упоминание его знаменует повторяемость и продолжение творческого процесса.

“Тень” и “тайны” соотносятся фонически, ритмически. Слова эти отчасти синонимичны, отчасти антонимичны. Тень - это то, в чем угадывается, брезжит тайна, и тень - это то, что остается после явления миру тайны.

Творческий процесс подан с точки зрения зарождения и развития ритма, который выстраивается как смысловой ряд (соотнесенный со звуковым) появления различных визуальных образов, динамически трансформирующихся. Глаголы обозначают движение как условное, иллюзорное, так и реальное: колыхается - глагол двуплановый (тень несозданных созданий колыхается - чистая условность, но план сравнения - словно лопасти латаний на эмалевой стене выводит понятие движения в область зримой реальности), т.о. творческий процесс показан как некое соотношение и пересечение границ мира условного - творческой фантазии и мира данного, предметного.

## Лирический субъект

Стихотворение строится как высказывание от 3-го лица автора-повествователя, который дает знать о своем присутствии (превращаясь в “собственно автора” по классификации Кормана) лишь в последних двух строфах. С точки зрения грамматики и логики этот текст как высказывание подчеркнуто бессубъектен, безличен. Грамматические актанты - везде условны: тень несозданных созданий колыхается, фиолетовые руки... чертят звуки, прозрачные киоски вырастают, всходит месяц обнаженный, звуки реют, звуки ластятся, тайны... ластятся, трепещет тень латаний.

С грамматической точки зрения несамостоятельное действие-состояние выражают глаголы колыхается, всходит, реют и вырастают. Глагол “ластиться” подразумевает одушевленного субъекта, однако здесь ластятся “звуки” и “тайны”, т.е. грамматический субъект указывает на субъекта предельно условного.

Обнаружение присутствия “собственно автора” (4-я строфа) акцентирует момент “присвоения”, приручения, властвования до определенной степени над происходящим (Звуки ластятся ко мне; Тайны созданных созданий с лаской ластятся ко мне). Ясным становится лишь маркировка “собственно автора” как творца, поэта - и не более того.

Однако творческий процесс показывается не с точки зрения внешних реалий (“Минута - и стихи свободно потекут...”) и не с позиции классического Богооткровения (“О, как я угадал!”). Лирический субъект предстает в двух ипостасях - осознающий себя как принадлежащий этому миру и - как “я” виртуальное, проявляющееся через фантастические образы творческих видений. Они и связаны, и независимы друг от друга. Мир творчества - это прежде всего мир иной я - себе-нетождественного. Использование тропов, где большая часть создает эффект антропоморфизации

“нематериальных” видений, связано как раз с идеей утверждения особого “независимого” статуса этого “иного” мира, порожденного измененным субъективным сознанием. Мир иной творческой фантазии - безграничный универсум - противостоит не только косности материального мира, но и своему творцу - как принадлежащему этой материальности. Творец вступает во власть своим порождением - “звуками”, не в состоянии постичь тайну их возникновения.

### **Тип художественности. Парадигма художественности**

Конфликт грамматической и логической видимой бессубъектности и предельной субъективности изображения “картины мира” как картины творческих видений, где все происходит как бы само по себе и вне причинно-следственной связи, раскрывает природу творческого процесса как состояние измененного субъективного сознания (“мир иной”) автора-повествователя; мир грез и фантазий - его собственное порождение, но живущее самостоятельной жизнью, а загадка возникновения образа - всегда останется загадкой. Тайна творчества явлена лишь намеком.

Процесс творчества дан как плод уединенного, измененного сознания, переживание инобытия в чистом виде: рассказать о нем невозможно, можно лишь навеять читателю состояние транса, которое сопровождает процесс создания произведения. Таким образом это произведение можно охарактеризовать как идиллику романтического типа (модус художественности), где лирическое «я» совпадает с событийными границами, задаваемые в данном случае процессом творчества как такового.

Музыкальность поэтического текста, его мерность, мелодичность осуществляется посредством довольно строгой упорядоченной структуры: использование классического размера, монотонной сквозной рифмы, строгое следование альтернансу,

синтаксическая однородность, почти неизменный темп изложения. Роль ритма и звука многократно усилена (нужно отметить особую семантизацию звука). Форма стихотворения демонстрирует блестящее осуществление лозунга “развоплощения”, “распредмечивания”, - ритмическая, звуковая организация, тропы, хронотопические параметры указывают на иную реальность, о которой невозможно рассказать с точки зрения обыденной логики. Здесь нет привычных границ и очертаний - все плывет и видоизменяется в потоке метаморфоз. Художественная реальность предельно “прозрачна”, материальная плотность этого мира “растворена”.

Двойственная позиция лирического субъекта как бы “распадающегося” надвое - на обитателя этого мира (зримое телесное “я”) и - неперсонифицированный виртуальный универсум (фантазм) указывает на особую природу творчества.

Творчество - как высшая ценность бытия, где все возможно, а тайна его никогда не может быть разгадана, творчество - как субъективное инобытие, неподчиненное законам косной материи, - эта концептуальная идея старшего символизма (декаданса) реализована в программном стихотворении В.Я. Брюсова.

### **СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

*Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества М., 1986. С. 9–191 или Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 9-226.

*Бахтин М.М.* Эпос и роман // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи М., 1986 С. 392-427 или Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 194-232.

- Бройтман С.Н.* Русская литература XIX – начала XX веков в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997.
- Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. / Под ред. Л.В. Чернец. М., 1999.
- Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984.
- Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993.
- Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., 1974; М., 1997.
- Гиришман М.М.* Литературное произведение: Теория и практика анализа. М., 1991.
- Жирмунский В.М.* Введение в литературоведение. Курс лекций. СПб., 1996.
- Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
- Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения. М., 1972 или *Корман Б.О.* Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.
- Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. / Под ред. А.А. Суркова. М., 1962-1978.
- Литературный энциклопедический словарь. / Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М., 1987.
- Литературоведческие термины (материалы к словарю) / Ред.-сост. Г.В. Краснов Коломна, 1997.
- Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972.
- Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970.
- Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1999.

*Тюпа В.И., Фуксон Л.Ю., Дарвин М.Н.* Литературное произведение: Проблемы теории и анализа. Вып. 1. Кемерово, 1997.

*Тюпа В.И.* Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998.

*Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

*Хализев В.Е.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) М., 1986.

*Хализев В.Е.* Теория литературы М., 1999.

*Холшевников В.Е.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л., 1962; М., 1976; СПб., 1996.

*Эткинд Е.* Материя стиха. СПб., 1998.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение . . . . .	3
Литературоведение как наука . . . . .	4
Стих и проза . . . . .	7
Системы стихосложения	
Досиллабическое стихосложение . . . . .	9
Силлабическое стихосложение . . . . .	10
Метрическое (стопное) стихосложение . . . . .	11



Силлабо-тоническое стихосложение . . . . .	12
Размеры и формы силлабо-тонического стиха, имеющие собственное название. . . . .	15
Индивидуальный ритм стихотворений и семантика размеров . . .	18
Тоническое стихосложение . . . . .	22
Тонические формы стиха . . . . .	24
Фоника . . . . .	24
Рифма . . . . .	26
Строфика . . . . .	31
Твердые формы стихов . . . . .	39
Парадигмы художественности . . . . .	41
Рефлективный традиционализм . . . . .	41
Постклассицизм – предромантизм . . . . .	44
Романтизм . . . . .	47
Постромантизм (классический реализм) . . . . .	51
Художественность XX века (постсимволизм) . . . . .	54
Субпарадигмы неклассической художественности . . . . .	57
Авангардизм . . . . .	58
Тоталитарная культура . . . . .	62
Неотрадиционализм . . . . .	66
Роды и жанры литературы	
Происхождение и специфика родов литературы . . . . .	72
Большие и малые формы . . . . .	76
Жанровые формы, встречающиеся во всех родах литературы . . .	77
Жанры эпики . . . . .	78
Лирические жанры . . . . .	84
Жанры лиро-эпики . . . . .	87
Жанры драмы . . . . .	88
Литературное произведение . . . . .	92
Язык художественной литературы. Знаковые системы . . . . .	104

Поэтическая лексика . . . . .	107
Поэтический синтаксис . . . . .	109
Строение литературного произведения . . . . .	111
Объектная организация . . . . .	112
Субъектная организация . . . . .	121
Способы эстетического завершения художественного текста . . . . .	127
Образец анализа художественного текста . . . . .	151
Список рекомендуемой литературы . . . . .	174

Учебное издание

Рощина Ольга Сергеевна  
Тагильцева Людмила Егоровна  
Тырышкина Елена Викторовна

**ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

Учебно-методическое пособие

Печатается в авторской редакции  
Компьютерная верстка О.С. Рощина

Лицензия ЛР № 020059 от 24.03.97

---

Подписано в печать 01.07.2002. Формат бумаги 60x84/16  
Печать RISO. Уч.-изд.л. 11,25. Усл.печ.л. 10,46. Тираж 300 экз.  
Заказ №

---

Педуниверситет, 630126, Новосибирск, 126, ул. Вилуйская, 28.