# Введение в литературоведение

Издание третье,
исправленное и дополненное
Под редакцией Г. Н. ПОСПЕЛОВА

Допущено Министерством высшего
и среднего специального образования СССР
в качестве учебника для студентов
высших учебных заведений,
обучающихся по специальности
«Русский язык и литература»

МОСКВА
«ВЫСШАЯ ШКОЛА»
1988

~~ББК 83~~
В24

Поспелов Г. Н., Николаев П. А., Волков И. Ф., Калачева С. В., Руднева Е. Г., Хализев В. Е., Чернец Л. В., Эсалнек А. Я.

Рецензент: кафедра теории литературы и зарубежных литератур Ростовского государственного университета им. М. А. Суслова (зав. кафедрой доц. Н. В. Забибурова)

В24 **Введение в литературоведение:** Учеб. для филол. спец. ун-тов/Г. Н. Поспелов, П. А. Николаев, И. Ф. Волков и др.; Под ред. Г. Н. Поспелова. — 3-е изд., испр. и доп. — М.: Высш. шк., 1988. 528 с.
ISBN 5—06—00139—7

В учебнике рассматриваются важнейшие свойства художественной литературы как формы идеологической деятельности и вида искусства, специфика содержания произведений, их родовая и жанровая классификация, закономерности литературного процесса. Специальные главы посвящены партийности и классовости литературы, ее национальному своеобразию и народному значению, принципам художественного отражения жизни, разновидностям пафоса.

В 3-м издании (2-е — 1983 г.) переработаны гл. II, VIII, IX, XXIII, внесены изменения редакционного характера.

В $\frac{4603010101\ (4309000000)—443}{001(01)—88}$ 269—88

ББК 83
8

УЧЕБНОЕ ИЗДАНИЕ

Поспелов Геннадий Николаевич, Николаев Петр Алексеевич, Волков Иван Федорович и др.

*Введение*
*в литературоведение*

Зав. редакцией *Г. Н. Усков.* Редактор *Л. А. Дрибинская.* Младший редактор *О. Г. Мирнова.* Художник *А. В. Алексеев.* Художественный редактор *М. Г. Мицкевич.* Технический редактор *Г. А. Фетисова.* Корректор *О. М. Пахомова.*

ИБ № 6903

Изд. № ЛЖ—52. Сдано в набор 10.11.87. Подп. в печать 10.08.88. А—11493. Формат 84×108$^1/_{32}$. Бум. кн.-журн. Гарнитура Таймс. Печать высокая. Объем 27,72 усл. печ. л. 27,72 усл. кр.-отт. 30,60 уч.-изд. л. Тираж 30 000 экз. Зак. № 998. Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Высшая школа», 101430, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29/14.

Ярославский полиграфкомбинат «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 150014, Ярославль, ул. Свободы, 97.

ISBN 5—06—00139—7

© Издательство «Высшая школа», 1976
© Издательство «Высшая школа», 1988, с изменениями

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
Уральского
Государственного
университета
г. Свердловск

# ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий учебник написан коллективом авторов — членов кафедры теории литературы филологического факультета МГУ — в соответствии с программой пропедевтического курса «Введение в литературоведение» и предназначен для студентов филологических факультетов университетов.

От других учебников и учебных пособий (*Тимофеев Л. И.* «Основы теории литературы», *Абрамович Г. Л.* «Введение в литературоведение» и др.) данный учебник отличается большей расчлененностью и полнотой системы теоретических понятий литературоведения. В нем есть раздел о специфике художественной образности и глава, посвященная отличительным чертам литературы как вида искусства; четко различаются стороны идейного содержания произведения (в частности, характеризуется их пафос в основных его разновидностях) и их образной формы; обосновывается мысль о наличии в эпических и лироэпических произведениях предметной изобразительности, а в художественной речи — номинативной изобразительности; обозначено различие исторической правдивости идейной направленности произведений и принципов отражения жизни, в частности реалистического; различаются стадии национального развития литературы и литературные направления; дается классификация литературных жанров по их содержанию и форме.

В основе концепции литературы и ее исторического развития лежит утверждение ее идеологической специфики и значения в жизни общества. Ключевыми в учебнике являются главы о марксистско-ленинской методологии изучения литературы, об ее партийности и классовости. Партийность литературы рассматривается как свойство идейной направленности произведений, и раздел о ней следует за главами об основных сторонах идейного содержания. Классовость миропонимания писателя является историческим объяснением партийности его произведений, и соответствующая глава следует за главой, посвященной партийности литературы. Национальность и народность литературных произведений — это вопрос не о происхождении, но о значении их в процессе общественной борьбы и в развитии национальной культуры. Для осуществления национально-исторических задач необходим высокий эстетический уровень произведений, совершенство их формы.

В соответствии с учебно-методическими требованиями в каждой главе учебника даны определения основных понятий, разъяснена этимология терминов, приведены литературные примеры из русской и зарубежной классики и советской литературы. По соответствующим главам введен историографический материал. В конце книги дан предметный указатель. Рекомендуемые научные и критические тексты (полностью или в отрывках) можно найти в книге «Введение в литературоведение. Хрестоматия. Под редакцией П. А. Николаева» (2-е изд., испр. и доп. М., 1988).

В конце учебника представлен пронумерованный список использованной литературы (поэтому в тексте после цитат в скобках указываются порядковый номер цитируемой работы и страницы, в необходимых случаях номер тома или год издания).

Главы написаны: I, II, V (совместно с Е. Г. Рудневой), VI, XIII—XVIII и XXI — *Г. Н. Поспеловым*, III и VIII—XII — *В. Е. Хализевым*, VII и XIX — *П. А. Николаевым*, IV — *А. Я. Эсалнек*, V (совместно с Г. Н. Поспеловым) — *Е. Г. Рудневой*, XXII — *И. Ф. Волковым*, XIX — *Л. В. Чернец*, XXIII — *С. В. Калачевой*.

*Авторы*

*Глава I*

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ЛИНГВИСТИКА

Литературоведение[1] — одна из двух филологических наук — наука о литературе. Другая филологическая наука, наука о языке, — языкознание, или лингвистика (лат. lingua — язык). У этих наук есть много общего: обе они — каждая по-своему — изучают явления словесности. Поэтому на протяжении последних столетий они развивались в тесной связи друг с другом, под общим названием «филология» (гр. phileo — люблю и logos — слово).

По существу, литературоведение и лингвистика — различные науки, так как они ставят перед собой разные познавательные задачи. Лингвистика изучает всякие явления словесности, точнее, явления словесной деятельности людей, для того чтобы установить в них особенности закономерного развития тех языков, на которых говорят и пишут различные народы во всем мире. Литературоведение изучает художественную литературу различных народов мира для того, чтобы понять особенности и закономерности ее собственного содержания и выражающих их форм.

Тем не менее литературоведение и лингвистика постоянно взаимодействуют между собой и помогают друг другу. Наряду с другими явлениями словесности художественная литература служит очень важным материа-

[1] Это слово образовано по аналогии с соответствующим немецким названием Literaturwissenschaft.

лом для лингвистических наблюдений и выводов об общих особенностях языков тех или других народов. Но особенности языков художественных произведений, как и всяких других, возникают в связи с особенностями их содержания. И литературоведение может очень многое дать лингвистике для понимания этих содержательных особенностей художественной литературы, объясняющих свойственные ей особенности языка. Но со своей стороны литературоведение в изучении формы художественных произведений не может обойтись без знаний особенностей и истории тех языков, на которых эти произведения написаны. Здесь ему на помощь приходит лингвистика. Эта помощь бывает различной при изучении литературы на разных ступенях ее развития.

Предметом литературоведения является не только художественная литература, но и вся художественная словесность мира — письменная и устная. В самые ранние эпохи исторической жизни народов у них вообще не было «литературы». Литература у каждого народа возникала только тогда, когда он так или иначе овладевал письменностью — создавал или заимствовал определенную систему знаков для записи отдельных высказываний или целых словесных произведений. До создания или усвоения письменности все народы создавали словесные произведения устно, хранили их в своей коллективной памяти и распространяли в устной передаче. Так возникали у них разного рода сказки, легенды, песни, пословицы, заговоры и т. п.

В науке все произведения устного народного творчества получили название «фольклор» (англ. folk — народ, lore — знание, учение). У каждого народа трудящиеся массы продолжали создавать произведения устного творчества и после возникновения национальной письменности, которая долгое время обслуживала преимущественно господствующие классы и государственные, а также церковные учреждения. Фольклор развивался параллельно с художественной литературой, взаимодействовал с ней и нередко оказывал на нее большое влияние. Он существует и в наше время.

Но и художественная литература в разные исторические эпохи имела различные возможности своего существования и распространения. Народы овладевали письменностью обычно в те времена, когда у них только возникал классовый строй общества и государственная власть. Однако печатать свои словесные произведения они долго

еще не умели. У самых передовых народов Западной Европы печатное дело стало распространяться только в середине XV в. Так, в Германии первопечатником был Иоганн Гутенберг, изобретший печатный станок в 1440 г. В России при Иване IV (Грозном) первопечатником был дьякон Иван Федоров, открывший в 1563 г. в Москве свою типографию. Но его начинание не получило тогда широкого признания, и печатное дело развилось у нас только в начале XVIII в., в царствование Петра I.

Переписывать большие произведения от руки было очень трудоемким и кропотливым делом. Им занимались переписчики, часто люди духовного звания. Их труд был долог, и произведения существовали в сравнительно небольшом количестве копий — «списков», из которых многие были сделаны с других списков. При этом связь с оригиналом произведения нередко утрачивалась, переписчики часто вольно обращались с текстом произведения, внося в него свои поправки, дополнения, сокращения, а также случайные ошибки. Подписывались под списками переписчики, а имена авторов произведений постоянно забывались. Авторство некоторых, иногда самых значительных произведений, например «Слова о полку Игореве», пока так и не удалось твердо установить.

Вследствие этого научное изучение древних и средневековых литератур — дело очень сложное. Оно требует нахождения рукописей в старинных книгохранилищах, архивах, сравнения различных списков и редакций произведений, их датировки. Определение времени создания произведений и на основе их списков происходит путем исследования материала, на котором они написаны, манеры письма и почерка переписки, особенностей языка авторов и самих переписчиков, состава фактов, лиц, событий, изображенных или только упоминаемых в произведениях, и т. д. И здесь лингвистика приходит на помощь литературоведению, давая ему знания по истории развития тех или иных языков, расшифровывая те или иные системы знаков и записи. На этой почве и возникла отдельная филологическая дисциплина (часть науки), получившая название «палеографии», т. е. описания древностей (гр. palaios — древний, grapho — пишу). Изучение литературоведами древних и средневековых литератур разных народов невозможно без углубленного знания лингвистики и палеографии.

При изучении литератур последних столетий требуется помощь и со стороны лингвистики (но в меньшей степени).

Литературные языки различных народов, на которых создавались и создаются художественные произведения, возникая сравнительно поздно, постепенно исторически развиваются. В них происходит изменение лексического состава и грамматического строя: одни слова устаревают, другие получают новое значение, появляются новые обороты речи, по-новому применяются синтаксические конструкции и т. д. Кроме того, в своих произведениях писатели нередко пользуются в той или иной мере (в речи действующих лиц, в повествовании рассказчиков) местными социальными диалектами, отличающимися по своей лексике и грамматике от литературного языка того же народа. Опираясь на лингвистические знания, литературоведы должны учитывать все это при рассмотрении произведений.

Но создание художественных произведений и их появление в печати часто оказываются процессами очень сложными. Нередко писатели создают свои произведения не сразу, а в течение длительного времени, внося в них новые и новые поправки и дополнения, приходя к новым вариантам и редакциям текста. Известны, например, несколько вариантов поэмы Лермонтова «Демон», две редакции «Тараса Бульбы» и «Ревизора» Гоголя. По тем или иным причинам писатели поручают иногда редактирование и подготовку к печати своих произведений другим лицам, которые, проявляя свои интересы и вкусы, вносят в текст те или иные изменения. Так, Тургенев, редактируя стихотворения Фета, поправлял их в соответствии со своими эстетическими требованиями. Катков, печатая роман «Отцы и дети» Тургенева в журнале «Русский вестник», искажал его текст в угоду реакционным политическим взглядам. Часто одно и то же произведение как при жизни писателя, так и после его смерти печатается несколько раз и в разных редакциях. Так, Л. Толстой трижды публиковал роман «Война и мир» с существенными изменениями в тексте. Нередко цензура требовала от писателя и от редактора изменений и сокращений текста или даже запрещала появление отдельных произведений в печати. Тогда произведения оставались в рукописях, архивах писателей, журналов, издательств, печатались или без имени автора (анонимно), или за границей, в издательствах других стран. Так, до сих пор не установлено с полной определенностью, кто был автором присланного из Сибири стихотворного ответа Пушкину на «Послание в Сибирь» — А. Одоевский или кто-то другой из ссыльных

декабристов. Роман «Пролог», написанный Чернышевским в ссылке, не мог появиться в печати в России и был опубликован в Лондоне только много лет спустя после его создания.

Литературоведы часто должны вести трудную и сложную работу над установлением подлинности текстов, их полноты и законченности, их соответствия воле автора и его замыслам, принадлежности их тому, а не другому писателю и т. д.

Поэтому в составе литературоведения сложилась особая дисциплина, получившая название «текстологии». Если литературоведы, изучающие древнюю и средневековую словесность, должны хорошо овладеть соответствующими разделами лингвистики и палеографии, то литературоведы, изучающие новую и новейшую литературу, должны опираться на лингвистические исследования и данные текстологии. Иначе они могут допустить грубые ошибки в понимании и оценке произведений.

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ИСКУССТВОЗНАНИЕ

Искусствоведение, в широком смысле, — это научное изучение искусства как в его целом, так и в отдельных его видах. Предмет литературоведения — художественная словесность — один из видов искусства.

Для правильного понимания этого вопроса надо иметь в виду, что в современном русском языке слово «искусство» употребляется в четырех разных значениях. «Искус» вообще — испытание, опыт; поэтому в самом широком значении «искусство» — это всякое выдающееся умение делать что-то, способность в любом деле достигать превосходных результатов. Иначе говоря, это всякое м а с т е р с т в о. Мастерами своего дела могут быть шахтер и садовод, тракторист и инженер, учитель и врач, руководитель предприятия и военачальник, живописец и скрипач, шахматист и футболист и т. д. Каждый из них по-своему может с большим искусством выполнить стоящие перед ним задачи.

В другом, более узком, менее общем значении «искусство» — это не всякое мастерство, а только такое, которое проявляется в создании отдельных законченных предметов, произведений, сооружений, обладающих большой степенью изощренности, изящества в своем оформлении. К таким предметам относятся произведения так называемого прикладного искусства: это изящно оформленные

одежда, мебель, утварь, различные ювелирные украшения, предметы убранства частных и общественных помещений (обои, ковры, люстры и т. п.); переплетенные книги, различные виды музыкальных инструментов; некоторые виды личного оружия и т. п. Сюда же могут относиться и некоторые средства передвижения — изящные экипажи, легковые автомобили, самолеты, яхты и т. п. Наконец, изяществом оформления отличаются и произведения художественного творчества — картины, скульптуры, музыкальные пьесы, театральные и танцевальные выступления, произведения изящной словесности и т. д.

Все подобные произведения, если они сделаны с большим мастерством, отличаются совершенством выполнения, обладают целесообразностью соотношения и расположения своих частей, их соответствием и соразмерностью, отделанностью и законченностью деталей. Этим они производят положительное эстетическое впечатление. «Искусство» во втором, более узком значении — это творчество по законам красоты.

Красота произведений, создаваемых руками человека, заключается в соответствии их формы воплощенному в ней содержанию, назначению того или иного рода таких произведений. Это и есть основной закон красоты. Но назначение произведений, созданных по этому эстетическому закону, бывает глубоко различным. Поэтому и их красота заключает в себе существенные различия.

Произведения прикладного искусства и подобные им сооружения относятся к области материальной культуры человеческого общества. Все они обслуживают практические, материальные потребности людей. Форма изящной одежды, мебели, утвари, убранства помещений, экипажей и т. п. отвечает прежде всего практическому назначению этих произведений, в каждом их роде — своему, особенному. Вместе с тем она определяется, конечно, и свойствами тех материалов, из которых сделаны такие предметы, а также средствами и качеством технической обработки этих материалов.

Существенная особенность произведений прикладного искусства заключается также в том, что, выполняя свое основное практическое назначение, они не заключают в себе воспроизведения жизни, существующей вне их, и не выражают ее обобщающего осмысления и оценки.

Совершенно иное назначение и иную красоту имеют произведения, также создаваемые по закону соответствия формы и содержания, но относящиеся не к области

материальной, а к области духовной культуры человеческого общества. Это и есть произведения собственно художественного творчества — произведения литературные, музыкальные, живописные, скульптурные и т. д. Они удовлетворяют не материально-практические потребности людей, а их духовные интересы, стремления и запросы.

Вследствие этого они всегда заключают в себе образное воспроизведение явлений действительности, находящейся вне их (внешнего облика людей, отношений, событий, обстоятельств человеческой жизни, внутреннего мира людей, явлений природы), и вместе с тем выражают в своих образах то или иное осмысление и эмоциональную оценку воспроизводимых в них явлений жизни. Произведения художественного творчества — это один из видов общественного сознания[1].

Таково третье, еще более узкое значение слова «искусство». Это художественное творчество во всех его видах.

Наконец, «искусством» часто называют только пространственные его виды — живопись, скульптуру, архитектуру. Науку о них называют «искусствознанием», а людей, изучающих их, — «искусствоведами». Это четвертое, самое узкое значение слова «искусство».

Таким образом, предмет литературоведения — это только такая словесность, которая относится к области искусства, художественного творчества. Изучая художественную словесность, литературоведение становится тем самым в ряд искусствоведческих наук, таких, как искусствоведение, музыковедение, театроведение и др. Оно не может развиваться вне связи с другими науками об искусстве, без учета их наблюдений и обобщений о художественном творчестве.

Из всего этого следует, что задачи и принципы изучения художественной словесности действительно совершенно различны у литературоведения и лингвистики. Лингвистика изучает в произведениях художественной словесности лексические, фонетические, грамматические

---

[1] Другие виды общественного сознания — это наука, философия, социально-политические теории, правовые нормы, моральные правила, религиозные учения. Все они заключают в себе те или иные системы взглядов, то или иное обобщающее понимание жизни. Благодаря своему обобщающему содержанию они, так же как и искусство, имеют не личное, не частное, а общественное значение.

особенности тех языков, на которых эти произведения созданы. Литературоведение изучает произведения художественной словесности не только со стороны их языка, но и в единстве идейного содержания и формы. Для него язык произведений, точнее художественная речь, — это только одна из сторон художественной формы, существующая в тесной связи с другими ее сторонами — с подбором деталей изображенных явлений жизни, с композицией произведений. Литературовед рассматривает все особенности произведения, в частности особенности речи, с точки зрения идейной содержательности и вместе с тем с эстетической точки зрения, которая не интересует лингвиста.

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ — ОБЩЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКАЯ НАУКА

Произведения художественной словесности всегда принадлежат тому или другому народу, на языке которого они созданы, и определенной эпохе в истории этого народа. Литературоведение не может не учитывать тесную связь развития художественной словесности с исторической жизнью отдельных народов. Более того, понимание этих связей оно кладет в основу своего изучения. Вследствие этого литературоведение само выступает как о б щ е с т в е н н о-и с т о р и ч е с к а я наука, стоящая в ряду исторических наук, с разных сторон изучающих развитие общественной жизни народов мира.

Произведения художественной словесности всегда отражают в себе своеобразие той исторической эпохи национальной жизни, в которую они были созданы. В особенности это относится к произведениям художественной литературы. Произведения фольклора живут веками в памяти народа в устной передаче многих поколений певцов и сказителей. Естественно, что при этом они постепенно изменяются в своем содержании и форме, иногда очень значительно. И часто в них трудно разглядеть черты того времени, в которое они первоначально возникли.

Иначе живет художественная литература, особенно печатная. Ее произведения, созданные в определенную эпоху, остаются затем неизменными в течение веков, даже тысячелетий и сохраняют в себе своеобразие создавшего их времени. В особенностях своего содержания и формы они отражают часто не только характерные черты целой исторической эпохи, но и отдельного ее периода, иногда

даже определенного момента социально-политического, идейного, культурного развития того или иного народа.

Без понимания этого, без знания множества фактов, событий, отношений, характерных для того времени, когда возникли те или иные произведения, без умения вникнуть в самый «дух» той эпохи или ее периода невозможно научно изучать художественную литературу.

Поэтому литературовед всегда должен обращаться к другим историческим наукам, чтобы они вооружили его соответствующими знаниями и сведениями. Ему необходима способность осознавать неповторимое своеобразие каждого периода национально-исторической жизни и его отражения в особенностях художественного содержания и формы литературных произведений — историзм литературоведческого мышления.

Основное значение для литературоведения имеют те знания, которые может дать гражданская история, изучающая факты, события, отношения социальной, политической и идейной жизни народов. Эта наука дает, в частности, хронологические сведения — точные данные (даты) о том, когда, в какой внешней связи и последовательности возникли явления и события общественной жизни. Пользуясь общеисторической хронологией, литературоведение создает и свою собственную хронологию, достаточно точную и надежную, помогающую ему установить внешнюю последовательность появления произведений, а отсюда и возможности их внутренних связей. Без общеисторической и собственно литературной хронологии не может существовать история литературы как наука. Неясности и ошибки в хронологии могут привести к неверному пониманию всего процесса литературного развития той или иной страны.

Своеобразие той или иной исторической эпохи национальной жизни отражается в первую очередь в содержании созданных в эту эпоху литературных произведений, прежде всего в том, какие именно явления жизни воспроизведены, какое воплощение они нашли в образах.

Писатель всегда принадлежит к определенному слою общества своего времени, вращается в определенных социальных и культурных кругах, у него имеются какие-то особенности образования, для него характерен определенный уровень развития, он часто бывает сторонником какого-то политического и идейного движения, участником или даже инициатором происходящих в его стране общественных событий. У него всегда должны быть отчет-

ливые взгляды на жизнь, те или иные общественные идеалы, которые он и выражает в своих произведениях.

Что можно понять в замыслах писателя, в идейной направленности его произведений, в самом складе его творчества без знания этих конкретных связей, отношений, обстоятельств его жизни и деятельности? Поэтому на помощь литературоведению приходят и другие исторические науки — гражданская история, история общественной мысли, история культуры. Они дают знания, с помощью которых литературоведы могут понять ту реальную обстановку, ту «атмосферу» идейной и культурной жизни, которой дышал писатель, когда он задумывал и творил свои произведения.

Но факты, из которых складывается собственно литературная жизнь эпохи и все то, что характеризует творческое мышление и творческую деятельность писателей, литературоведы выясняют, изучают и самостоятельно. Подобно историкам, они должны уметь разбирать архивы, находить документы и материалы, в частности новые, неопубликованные художественные тексты, и комментировать их во всеоружии исторических знаний.

Очень важная задача для литературоведов — выяснение идейной и творческой биографии отдельных писателей. Они пользуются для этого различными документами, высказываниями самих писателей — их письмами, дневниками, мемуарами, свидетельствами их современников, наконец, самими художественными произведениями. Биографические данные всегда бывают очень важным, хотя и подсобным материалом для изучения исторического развития национальных литератур, для понимания особенностей их идейного содержания.

Таковы сложные задачи исторического изучения литературы вообще. Но литература каждого народа, созданная на его языке, имеет свои национальные особенности, свои закономерности исторического развития. Поэтому научное изучение литературы каждого народа требует от литературоведов и особых знаний — филологических, исторических, искусствоведческих, и особой исследовательской опытности. Вследствие этого изучение каждой национальной литературы представляет собой особую часть литературоведения, особую его «дисциплину» и нуждается в своих ученых-специалистах.

Вместе с тем многие национальные литературы развиваются на протяжении нескольких столетий, целого ряда исторических эпох. И в каждую эпоху они обнаруживают

существенные особенности и различия в своем содержании и форме. Изучение таких особенностей и различий также требует специальных знаний. Поэтому история таких литератур, как особая научная дисциплина, подразделяется обычно на отдельные части, которым литературоведы и посвящают свои исследования. Например, история русской литературы подразделяется на историю: «древней» русской литературы, литературы XVIII в., XIX в., начала XX в., русской советской литературы. Подобные подразделения существуют и в истории других национальных литератур.

Изучение национальных литератур в их историческом своеобразии требует постоянного сопоставления и сравнения произведений разных стран, разных эпох и периодов, разных писателей одной страны и эпохи. Иногда такое сопоставление называют «сравнительным методом» литературоведения. Но сравнение — это не метод литературоведения. Это общее условие познания жизни, необходимо для всех наук, а также и для повседневного практического осознания действительности. Без сопоставления и сравнения невозможно отличать одни явления от других, узнавать их, сознавать их особенности. Метод литературоведения — это не просто сравнение, это определенное понимание тех связей, которые существуют между развитием литературы и общим развитием жизни народов и всего человечества. «Метод» (гр. meta — через и hodos — путь) буквально означает путь исследовательской мысли через материал, через свой предмет. Методология — это теория метода, учение о нем.

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ЕГО МЕТОДОЛОГИЯ

Понимание связей, существующих между художественной литературой и жизнью народов, позволяет литературоведению решать главную из его задач — задачу объяснения существенных особенностей и исторического развития художественной литературы.

Объяснять явления — значит находить их причины, устанавливать, почему такие явления возникают, чем именно они вызываются, обусловливаются, в чем их сущность, значение. Как жизнь природы, так и жизнь общества подчиняется определенным законам, имеет свои объективные закономерности возникновения и развития. Явления общественной жизни всегда вызываются теми или

иными причинами, определяющими их свойства, их особенности. Это относится ко всем сторонам жизни общества, в частности ко всем видам искусства, в том числе и к художественной литературе.

Поэтому перед литературоведением встают два основных вопроса. Во-первых, почему у каждого народа, в каждую эпоху наряду с другими видами общественного сознания существует также художественная словесность (литература), в чем ее значение для жизни этого народа и всего человечества, в чем ее сущность, ее особенности, причина ее возникновения? Во-вторых, почему художественная словесность (литература) каждого народа бывает различна в каждую эпоху, а также в пределах самой эпохи, в чем суть этих различий, почему она исторически изменяется и развивается, в чем причина такого, а не иного ее развития?

Ответить на эти вопросы литературоведение сможет только при условии, если оно установит какие-то связи между литературой отдельных народов и их жизнью в целом. Только тогда оно овладеет каким-то пониманием этих связей, сможет верно осмыслить значение литературы в жизни людей, в жизни общества. А отсюда может стать ясным, почему и как литература исторически развивается, изменяется из эпохи в эпоху и различается в пределах каждой эпохи.

Поэтому большую ценность для современного литературоведения представляют работы тех теоретиков и историков литературы и искусства, которые в свое время стремились как-то понять их связь и зависимость от национально-исторической жизни в ее целом. Такова, например, «Эстетика» Гегеля, немецкого философа-идеалиста, созданная в первой трети XIX в. Гегель видел в искусстве законченное, совершенное, образное выражение положительной, исторически прогрессивной сущности жизни человечества на различных ступенях ее развития, в том или ином ее национальном своеобразии. По его мнению, всякое действительно художественное произведение — это раскрытие содержания жизни, ее «истины» в образном воплощении, в образной форме.

Но, связывая искусство с национально-исторической жизнью человечества, Гегель понимал эту жизнь идеалистически. Саму историческую действительность он считал проявлением и порождением какой-то духовной сущности. Он называл эту воображаемую сущность «мировым духом» или «абсолютной идеей». По его учению, «мировой дух»

сначала развивается в природе, затем в человеческом обществе и через духовную жизнь человечества — через искусство, религию, философию — достигает, наконец, своего собственного «самопознания».

Идеализм помешал Гегелю понять, что искусство может служить познанию не только положительной, исторически прогрессивной сущности жизни, но и отрицательной, исторически реакционной ее сущности. Гегель довел свое осмысление развития искусства до ее «романтической» степени. Он не смог осмыслить и объяснить закономерности возникновения следующей ступени — эпохи расцвета критического реализма. Реальные связи искусства с жизнью он намечал очень отвлеченно, схематично и в основном неверно их понимал.

Во второй половине XIX в. возникло такое направление в литературоведении, которое, в отличие от философско-идеалистической эстетики, почти не занималось общей теорией искусства, а всецело сосредоточилось на изучении реальной зависимости литературы от условий и обстоятельств национально-исторической жизни. Это направление получило название «историко-культурной школы». Ее предшественник — выдающийся немецкий историк культуры Гердер, живший во второй половине XVIII в. Ее виднейшим представителем в России был А. Н. Пыпин, автор многочисленных работ по истории русской, в частности древнерусской, литературы и фольклора; во Франции — И. Тэн, автор работ по истории западноевропейских литератур и живописи.

Представители этого направления были искренне убеждены в том, что литература, как и другие виды искусства, возникает и развивается под воздействием различных условий, отношений, обстоятельств, которые существуют в жизни того или другого народа, в ту или иную историческую эпоху. Они называли эти условия и обстоятельства «факторами» литературного развития, стремились тщательнее изучать их, старались найти их возможно больше, чтобы полнее и конкретнее объяснить особенности какого-то жанра в устном народном творчестве или в безымянной рукописной древней литературе, а также особенности творчества отдельных писателей, а иногда и целых литературных направлений в новое время. Литературные явления, писал Пыпин, всегда бывают настолько сложными, что чем более мы находим действующих факторов, тем ближе к истине. И. Тэн считал возможным объяснять особенности искусства тремя основными «факторами»: «расой», т. е. на-

циональным своеобразием жизни того или иного общества, «средой», т. е. условиями и обстоятельствами его социальной жизни, и «моментом», т. е. отношениями и событиями отдельного периода национального развития.

Стремление объяснить развитие литературы изменяющимися условиями социально-исторической жизни было как будто вполне правильным исходным положением представителей «историко-культурной школы». В самом деле, чем можно иначе объяснить эту историю? Ведь сознающий себя в литературе «мировой дух» — это философская иллюзия. Объяснить развитие литературного содержания появлением писателей с разными талантами тоже, конечно, невозможно. Таланты даются писателям от рождения, но они получают ту или иную направленность и по-разному проявляются в создании таких, а не других произведений вследствие определенных условий национально-исторической жизни. Если бы драматург с талантом Шекспира жил в эпоху Диккенса, он писал бы, конечно, совсем иначе. Если бы поэт с талантом Пушкина прожил жизнь, подобную жизни Горького, его творчество имело бы совершенно иное содержание и форму.

Однако для стройного и последовательного объяснения литературного развития условиями национально-исторической жизни необходимо овладеть столь же стройной и последовательной теорией исторической жизни общества в ее целом. Такой теории не было у представителей «историко-культурной школы». Они объясняли особенности и развитие литературы множеством различных «факторов». Но откуда возникают сами эти «факторы», как они связаны между собой, какие из них оказываются основными, а какие производными, — все это Тэн, Пыпин и их единомышленники не могли бы, да и не хотели, выяснять. По особенностям своих общественных взглядов они вообще не были склонны к широким синтетическим философско-историческим обобщениям. Именно поэтому сторонники этой школы и интересовались влиянием на литературу главным образом различных культурных «факторов», а более глубокие социально-исторические связи и отношения они упускали из виду.

В различных странах эпохи упадка буржуазного общества было и есть немало литературоведов, которые по особенностям своих взглядов вовсе не учитывают в изучении литературы ее связей с жизнью народов. Они не только не осмысливают эти связи в своем исследовании, но даже в принципе отрицают необходимость изучения их.



НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
Уральского
Государственного
университета
г. Свердловск

Такие ученые ничего не могут сказать о закономерностях исторического возникновения, существования и развития художественной литературы народов мира. Они, естественно, обрекают себя только на собирание, выявление текстов литературных произведений, описание их особенностей, внешнюю классификацию, частные обобщения. Они могут «объяснять» развитие литературы лишь путем внешнего сопоставления произведений, не идущего вглубь, к пониманию причин и следствий.

Таковы, например, литературоведы, создавшие научное направление «компаративизм» (лат. comparare — сравнивать). Его зачинателем был в середине XIX в. немецкий ученый Т. Бенфей; к нему принадлежал отчасти один из крупнейших русских ученых дореволюционного периода Ал-р. Н. Веселовский.

Компаративисты считают, что только они изучают литературу с помощью сравнения. На самом деле так изучают ее (и не могут не изучать) все литературоведы. Суть компаративизма заключается не в сравнительном изучении, а в особом *понимании развития литературы — в теории заимствования.*

Согласно этой теории историческое развитие литературы (словесности) разных народов сводится в основном к тому, что народные певцы и сказители, а позднее писатели разных стран заимствуют друг у друга в процессе своего творчества те отдельные «мотивы» (отношения, действия, переживания героев или мысли и чувства автора), из которых складываются их произведения. Вследствие этого вновь созданные произведения всегда оказываются — с точки зрения компаративистов — лишь новыми сочетаниями старых, давно возникших «мотивов», взятых из произведений прошлого, очень часто из произведений литературы других народов, которые сами их откуда-то заимствовали. При таком объяснении все новое сводится к перестройке старого, а все национально-самобытное, все эпохальное, идейно и творчески оригинальное теряет свое решающее значение.

История литературы народов мира выглядит в истолковании компаративистов как непрерывный переход («миграция») одних и тех же некогда возникших «мотивов» из произведений в произведения, из одной национальной литературы в другую. Таким способом легко унизить литературу любого народа, утверждая и доказывая, что она обладает лишь мнимой самостоятельностью и самобытностью, что она вся состоит из «мотивов», заимствованных у дру-

гих народов, будто бы более самобытных, культурных и творчески активных.

Еще более решительный отказ от осмысления связей, существующих между литературой и социально-исторической жизнью народов мира, проявляют литературоведы, вставшие на позиции ф о р м а л и з м а. Это направление сложилось в литературоведении и искусствознании гораздо позднее, в начале XX в.

Для компаративистов «мотивы», повторяющиеся в мировой литературе, все же были какими-то элементами содержания произведений, хотя и понятыми очень абстрактно и схематично. Формалисты же совсем отбросили само понятие «содержание произведений». Они утверждали, что литература состоит только из формы, что только форму и надо изучать. Для них жизнь, отразившаяся в произведении, — это «материал», необходимый писателю для его формальных построений — композиционных и словесных. С их точки зрения, художественное произведение представляет собой «систему» творческих «приемов», имеющую только эстетическое значение. А вся история той или иной национальной литературы заключается в том, что произведения, созданные посредством какой-то одной «системы приемов», сменяются произведениями, созданными с помощью какой-нибудь другой «системы», а затем с помощью какой-нибудь третьей и т. д. Причина же такой смены заключается будто бы только в том, что каждая эстетическая «система приемов» сначала очень нравится читателям, а потом постепенно им надоедает и поэтому должна быть заменена другой «системой».

Такое поверхностное и наивное «объяснение» исторического развития литературы хорошо показывает ложность всей формалистической теории в целом. Устраняя из литературы ее содержание, лишая ее всякого познавательного и идейно-эмоционального значения и воздействия, делая ее эстетическое значение самодовлеющим, формалисты низводят этим литературу на уровень бытовых украшений и безделушек. Формалисты не хотят и не могут ответить, почему в литературе того или иного народа, в ту или иную эпоху возникает именно такая, а не иная «система приемов», почему она сменяется в дальнейшем именно такой «системой», а не какой-нибудь другой. Для литературоведения как исторической науки формализм оказывается совершенно бесплодной теорией.

В последние два десятилетия формалистическое изучение литературы вступило в новый этап своего развития.

Опираясь на достижения кибернетики (создания и применения счетно-вычислительных машин), а также связанной с ней семиотики (науки о знаковых системах) и теории информации, применяя их новую, внешне очень сложную терминологию, оно выступает под именем *структурализма*. Структуралисты рассматривают художественное произведение уже не как формальную «систему приемов», но как целостную «структуру», включающую в себя будто бы не только его форму, но и содержание. Многие из них считают возможным изучать структуру произведения с помощью математических методов, видят в этом признак высокой научности своих работ.

Такой подход к произведениям искусства нельзя считать верным. Структурна в произведениях только форма. Структура — это устойчивое сочетание и взаимодействие материальных элементов. Структурны, например, машины и аппараты, организм человека, в частности его мозг. Но сознание человека, его «внутренний мир», взаимопроникновение мыслей, чувств, стремлений личности, порождаемое все новыми, изменчивыми воздействиями реальной жизни, обладает не структурностью, а *системностью* — особенной внутренней последовательностью и закономерностью. Не структурно, но по-своему системно и сознательно поведение людей, зависящее от осмысления и оценки все новых воздействий жизни. Не структурно, но по-своему системно и идейное содержание произведений искусства — выраженные в них *идеологически обобщающее* осмысление и оценка социальной характерности жизни. Поэтому содержание произведений искусства не поддается структурному (формальному) анализу.

Надежды многих структуралистов на точность математических приемов изучения явлений искусства также не могут быть оправданы. Эти приемы могут помочь только в изучении художественной формы, да и то лишь в некоторых внешних ее аспектах. Форма произведения — это его *образы*. Образ же — это всегда единство *общего* и воплощающего его *индивидуального*. И первое нельзя понять без выяснения свойств второго, а свойства индивидуального в искусстве можно выяснить только с помощью эстетического созерцания и вытекающего из него обобщающего наблюдения, а не с помощью отвлеченного мышления, особенно — мышления вычисляющего, выраженного в цифрах и буквенных знаках. Поэтому содержательное значение элементов художественной формы не-

возможно постичь с помощью математических приемов анализа.

Компаративисты, формалисты, структуралисты, изучая литературу, не исходят при этом из закономерностей развития национально-исторической жизни. Они предвзято и тенденциозно отрицают даже наличие таких закономерностей и признают только самостоятельное развитие литературы, вытекающее из каких-то внутренних, только ей самой присущих «имманентных» (лат. immanens — свойственных) возможностей. Эта боязнь истории, стремление уйти от ее общественных закономерностей отвечает идейным настроениям буржуазного общества.

Однако из этого не следует, что работы компаративистов, формалистов и структуралистов лишены всякого значения. При всей своей ложности теории их заключают в себе постановку очень важных вопросов. Различные национальные литературы действительно обнаруживают много общего в своих «мотивах» и «сюжетах». Но эта общность в основном возникает не в результате заимствования, а потому, что общественная жизнь разных народов, а отсюда и их общественное, в частности художественное, сознание проходят при всех национальных различиях одинаковые ступени своего исторического развития. Кроме того, художественные произведения представляют собой в своей форме очень сложные построения, «приемы» которых литературоведы должны уметь оценить и с эстетической точки зрения. Но такая оценка возможна только тогда, когда литературоведы осознают значение тех или иных «приемов» создания художественной формы, ту роль, которую они выполняют в выражении идейного содержания произведения. Совершенно неправильно решая эти важные вопросы, компаративисты и формалисты все же давали в своих исследованиях немало интересных наблюдений, сопоставлений, а иногда и частных обобщений, которые в какой-то мере обогащали науку.

«Мотивы» и «сюжеты», «приемы» и целые их «системы» или «структуры» всегда возникают в литературе по творческой воле писателей. Именно писатель проявляет себя с более или менее значительной умственной и нравственной силой, активно прокладывающей собственную дорогу в сложном переплете всяких общекультурных художественных влияний. Это он поддерживает тесные связи с той или иной идейно-культурной средой или же сторонится ее и порывает с ней. Это он участвует в тех, а не других литературных объединениях или обходится без такого участия.

Это он выбирает, с сочувствием читает и усваивает одни книги, находится «под влиянием» одних произведений, но с неодобрением относится к другим и отвращается от них. И все это происходит не по прихоти, не по произволу, но в соответствии с идейными, точнее — идеологическими, взглядами, настроениями, стремлениями.

Говорят, например, о влиянии произведений Байрона на творчество Пушкина. На первый взгляд произведения английского поэта были активным действующим «фактором». Но именно Пушкин заинтересовался поэмами Байрона. Читая их, он заимствовал из них все то, что соответствовало его творческим замыслам, выражающим его собственное идейное осмысление жизни, исключая из этих поэм то, что для него было неинтересным и ненужным. И, конечно, он использовал все заимствованное по-своему, в своих целях.

Иначе не бывает. Хорошим писателем может быть только человек, отличающийся идеологическими убеждениями, имеющий свою точку зрения на жизнь, позволяющую ему выбирать для художественного воспроизведения такие-то, а не иные человеческие характеры, отношения, переживания и так, а не иначе осмысливать и эмоционально оценивать их. Человеку, идеологически беспринципному и неустойчивому, не имеющему ясных критериев в понимании и оценке жизни, лучше не браться за перо.

Из сказанного следует, что литературоведение нуждается именно в такой методологии, которая помогла бы литературоведам понять закономерности исторического развития художественной литературы разных народов мира.

## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Литературоведение — это одна из двух филологических наук и одна из многих искусствоведческих наук. Вместе с тем это и историческая наука, связанная со всеми науками об истории человечества и с их помощью стремящаяся установить закономерности своего предмета — истории литературы народов мира.

Поэтому литературоведам недостаточно овладеть методологическими принципами в их общем виде. Вместе с искусствоведами, театроведами, музыковедами литературоведы должны создавать на этой основе конкретную теорию существенных особенностей художественного творчества, или иначе — теорию искусства, его со-

держания и его формы. С такой же конкретностью они должны разрабатывать и теорию художественной литературы как вида искусства.

Из этого следует, что в составе литературоведения наряду с его основной частью — и с т о р и е й литературы разных стран и эпох — есть и другая, не менее важная часть — т е о р и я литературы, находящаяся с ней в тесной связи и взаимодействии.

Теория литературы как отдельная дисциплина литературоведения имеет свое очень долгое историческое развитие. Первым сочинением по теории литературы была «Поэтика» древнегреческого философа Аристотеля. Ее наиболее важная часть посвящена изучению жанра трагедии. С тех пор и до нашего времени, в особенности за последние три столетия, интерес к теоретическим вопросам искусствознания и литературоведения все усиливается.

Развитие теории литературы за это время обнаруживает в основном две противоположные тенденции. Одна из них проявляется в работах литературоведов буржуазных стран, занимающих консервативные и реакционные позиции. Эти литературоведы стоят обычно на идеалистической точке зрения, но в своих научных взглядах они все больше отказываются от объяснения национально-исторического развития литературы духовной первоосновой жизни, как это делал Гегель, и увлекаются теориями компаративизма и формализма. Формализм и структурализм являются влиятельными направлениями в литературоведении буржуазных стран.

Другая тенденция развития теории литературы заключается в усилении и углублении в ней материалистического миропонимания. Первые шаги в этом направлении были сделаны еще в середине XVIII в. выдающимися представителями немецкого и французского просветительства — Г. Э. Лессингом, автором «Лаокоона, или О границах живописи и поэзии» и «Гамбургской драматургии», и Д. Дидро, автором «Парадокса об актере» и очерка «О драматической поэзии». Позднее более углубленную и систематическую, хотя все еще непоследовательную, разработку идей материалистического понимания искусства и литературы дали в своих работах русские демократы-просветители В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов. Многие их положения и в настоящее время сохраняют свое научное значение. Еще бóльшую ценность для современной научной теории литературы представляют литературные статьи, письма и высказывания К. Мар-

кса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, содержащие последовательное историко-материалистическое разъяснение некоторых важных проблем.

Разработка вопросов теории литературы имеет огромное, по сути дела решающее, значение для исторического изучения литератур различных эпох и народов — для истории литературы как основной части литературоведения. Историческое изучение литератур народов мира не может осуществляться без применения общих понятий об отдельных свойствах и особенностях литературных произведений, об отдельных сторонах процесса литературного развития. Все эти понятия должны быть ясны и определенны по своему содержанию и по своему соотношению. Без этого сама историко-литературная мысль окажется неясной, неотчетливой, запутанной. Разработку и систематизацию общих понятий литературоведения и выполняет теория литературы. Она дает истории литературы инструмент для ее конкретных исследований. Если бы история литературы не имела теоретически обработанных общих понятий, она вынуждена была бы заниматься лишь описанием отдельных фактов.

Взаимодействие истории и теории всех видов искусств разъяснил Чернышевский. «История искусства, — писал он, — служит основанием теории искусства, потом теория искусства помогает более совершенной, более полной обработке истории его; лучшая обработка истории послужит дальнейшему совершенствованию теории, и так далее, до бесконечности... Без истории предмета нет теории предмета; но и без теории предмета нет даже мысли о его истории, потому что нет понятия о предмете, его значении и границах» (*100*, 265—266).

Действительно, невозможно создавать историю литературы как науку, не имея «понятия о предмете, его значении и границах». Как можно говорить об истории литературы, не зная, что такое вообще художественная литература, какие произведения относятся к ее истории, а какие — нет? Ответ на этот вопрос дает теория.

Система научных понятий, которую создает для исторического изучения литературы ее теория, очень сложна и разностороння. Она складывается из нескольких разделов.

Прежде всего теория литературы должна разработать понятие о предмете литературоведения. Это понятие очень сложное. Для того чтобы иметь верное и полное понимание того, что́ такое художественная литература как вид

искусства, надо дать конкретный и обстоятельный ответ на целый ряд вопросов. В чем заключаются специфические (видовые) особенности содержания искусства в отличие от содержания других видов общественного сознания? В чем идеологическая сущность искусства и его познавательные возможности? Каковы специфические особенности литературы как вида искусства? Как зависит литература в исторически неповторимых особенностях своего содержания и формы от условий и обстоятельств национально-исторической жизни общества? Ответ на эти вопросы требует разработки целого ряда общих понятий. Такую разработку и содержит первый раздел теории литературы — учение о специфике художественной литературы.

Не менее важен и другой круг проблем. На протяжении исторического развития каждой национальной литературы происходят существенные и закономерные изменения ее содержания и ее формы. Для того чтобы разобраться в этих изменениях, также нужна система теоретических понятий. В литературе существуют три основных рода — эпос, лирика, драма. Чем они отличаются друг от друга? Литература исторически изменяется в своих жанрах. В чем особенности каждого из них, например поэмы или романа, трагедии или комедии, оды или элегии? В литературе проявляются различные принципы отражения жизни. Каковы они, в чем сущность каждого из них? В литературе сменяются также разные направления, например классицизм, сентиментализм, романтизм. Что такое направления в отличие от принципов отражения? Разработка этих и подобных понятий составляет другой раздел теории литературы — учение об особенностях исторического развития литературы.

Но для того чтобы рассматривать отдельные произведения с точки зрения национальных и эпохальных особенностей литературного развития, чтобы выяснить и оценить идейно-художественные достоинства произведений, необходима сложная система понятий о различных сторонах и элементах содержания и формы отдельных произведений.

Какие стороны надо различать в содержании художественных произведений; что такое образы произведений как средство выражения их содержания; как они построены? Что такое, например, сюжет произведения и конфликты, в нем развивающиеся? Что такое словесная организация произведения и каковы ее стороны? Каково бывает построение произведения в целом? Как связаны между собой различные стороны содержания и формы? На все

эти и подобные вопросы дает ответ еще один раздел теории литературы — учение о сторонах и элементах организации отдельного художественного произведения. Его иногда называют «поэтикой».

Изучая историю тех или иных национальных литератур, литературовед вынужден на каждом шагу своего исследования пользоваться понятиями всех трех разделов теории литературы. И чем более теоретически вооруженной будет история литературы, тем более совершенной она окажется как наука.

Таково взаимодействие истории и теории литературы в общих пределах литературоведения.

Теория литературы по-своему интересна и необходима также для писателей. Писатель должен быть мастером художественного творчества. И как всякий мастер, он должен хорошо понимать назначение, особенности, средства того дела, которое он призван выполнять с большим совершенством. Недаром у писателей всегда существует большой интерес к вопросам литературной теории. Недаром многие писатели были вместе с тем и теоретиками литературы. Среди русских писателей достаточно вспомнить Ломоносова и Карамзина, Пушкина и Гоголя, Чернышевского и Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого и Горького, Федина и Фадеева.

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Разбором и оценкой художественных произведений, наряду с литературоведением как научным изучением истории литературы, занимается также литературная критика. Еще в Древней Греции выступления публицистов, высказывания поэтов нередко содержали в себе принципиальную и активную оценку тех или иных произведений художественной литературы. Там уже возникала литературная критика. Заметное развитие она получила в эпоху Возрождения, а еще большее — в конце XVIII и начале XIX в., в эпоху романтизма. В России расцвет литературной критики относится к середине XIX в., когда выступили такие выдающиеся ее представители, как Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Писарев. Критика становится постоянным спутником литературы, и невозможно представить себе одну из них без другой. В чем же суть их взаимодействия? Почему наука существует и раз-

вивается без собственной «критики», а искусство, в частности художественная литература, в ней нуждаются?

Существование критики обусловлено специфическими особенностями самой художественной литературы, прежде всего образно-идеологическим значением ее содержания. Естественно, она возбуждает у читателей ответные идейные отклики, нередко очень активные. При этом одни читатели могут испытывать очень деятельное сочувствие к тому или иному произведению за то понимание и оценку жизни, которые в нем выражены, считать его правдивым и убедительным по содержанию. Другие, наоборот, могут переживать несогласие с идейной направленностью произведения, считать ее неверной, не отвечающей действительности.

С критическими статьями и выступают люди, способные раскрыть и передать другим идейную направленность произведений современной им художественной литературы, остро откликающиеся на них и выражающие свое отношение к ним. Некоторые из них становятся профессиональными критиками. Литературный критик обычно представляет в своих статьях не только себя лично, но и целый литературный, общественный лагерь. Поэтому одно и то же произведение, достаточно глубокое и значительное по своему содержанию, может вызвать различные, иногда даже противоположные отклики и оценки в статьях разных критиков, верные или неверные, представляющие мнения разных общественных кругов. По поводу некоторых, особенно значительных произведений нередко возникает активная литературно-критическая борьба. Примером этого могут служить напряженные идейные столкновения, происходившие в русской критике в 60-е годы XIX в., вокруг романа Тургенева «Отцы и дети». И в современной советской литературе некоторые произведения вызывают оживленную критическую полемику различных журналов.

Литературная критика вместе с тем выполняет и другую задачу, также вытекающую из самой природы художественной литературы. Идея художественного произведения, то осмысление и оценка жизни, которые являются активной стороной его содержания, выражаются не в отвлеченных рассуждениях писателя, а в образах — в изображении отдельных личностей (персонажей), их действий, отношений, переживаний, высказываний, окружающей их обстановки. Изображение это складывается из множества изобразительных деталей, композиционных приемов, раз-

личных средств словесной выразительности. Как через все это сложное переплетение деталей художественной формы осмыслить содержание произведения и в этом содержании уловить его основную идейную направленность? Для рядового читателя, даже очень образованного, сделать это бывает часто трудно.

Критика приходит на помощь читателям. Разъясняя свое понимание произведения, давая ему оценку, критик не может при этом уклониться от его разбора. В зависимости от идейных убеждений критика разбор может быть различным. В нем преобладающее значение может получить рассмотрение идейных особенностей и достоинств произведения или же собственно художественных.

Литературная критика, выражающая идеи прогрессивных общественных течений, всегда считает основной стороной произведений их идейное содержание, уделяет ему наибольшее внимание и только в связи с ним рассматривает особенности художественной формы. Такой принцип анализа применяли в своих статьях, например, выдающиеся русские критики-демократы 40—60-х годов XIX в. Современная советская критика также всегда исходит из этого принципа.

Иных принципов анализа придерживается обычно критика, выражающая идеи тех общественных течений, представители которых не стоят во главе общенационального прогресса или даже стремятся уйти от осознания важнейших социальных вопросов своего времени. Такая критика уклоняется в той или иной мере от анализа и оценки идейного содержания произведений и сосредоточивается преимущественно на оценке их собственно художественных достоинств, независимых будто бы от их идейной направленности. В интересах такой критики часто использовалась особая «теория» искусства, с помощью которой критики стремились оправдать этот односторонний и неверный подход к оценке художественных произведений.

Такова была в особенности теория «чистого искусства», или «искусства для искусства». Созданная представителями немецкого консервативного романтизма в начале XIX в. под влиянием идеалистической эстетики Шеллинга, она усваивалась, так или иначе, представителями других литературных течений — в России, например, критиками-либералами 50—60-х годов XIX в. или критиками-«символистами» в конце этого же столетия. В измененном виде, под другими названиями эта теория существует и в на-

ше время в консервативных кругах общественности буржуазных стран.

Согласно этой теории сущность искусства заключается не в том, что оно осознает, оценивает и образно воспроизводит реальную жизнь той или иной страны и эпохи в свете определенных общественных идеалов, а в том, что в его образах воплощаются некоторые общие и «вечные» начала истины, добра, красоты, причем воплощаются будто бы стихийно и «бессознательно», без участия разума художника. Художник творит «по вдохновению свыше», повинуясь смутным порывам чувства и свободной деятельности воображения. Он далек от каких-либо интересов и запросов общественной жизни своего времени, он — «гений», стоящий выше «толпы», имеющий право презирать ее за «низменные» стремления.

В этой теории все вывернуто наизнанку. Конечно, художник творит с вдохновением, увлекается своими идеями и замыслами. Однако при этом не вдохновение создает его идеи, а, наоборот, идеи и вытекающие из них замыслы художника возбуждают его вдохновение своей значительностью. Сами же идеи искусства всегда, так или иначе, оказываются осмыслением и оценкой действительности — существенных особенностей в характерах, отношениях, переживаниях, стремлениях людей, живущих в определенных национально-исторических условиях.

Каково же взаимоотношение литературной критики и литературоведения? Задача критиков заключается в том, чтобы предлагать читателям такое истолкование и оценку произведений современной художественной литературы, которое служит интересам и идеалам определенного общественного движения и борется тем самым за определенные перспективы национально-исторического развития. Главная же из основных задач литературоведения — выяснять и показывать объективные особенности и закономерности исторического развития художественной литературы (словесности) народов мира. На первый взгляд, это совершенно различные, не связанные между собой задачи.

Однако было бы большой ошибкой представлять себе дело так, будто литературоведение, стремясь познать объективные закономерности развития национальных литератур, само стоит вне интересов общественной жизни и общественного развития. Признать это — значит превратить литературоведение в некую «чистую науку», или в «науку для науки». Это было бы столь же нелепо, как и признавать

теорию «чистого искусства». Тем не менее подобная тенденция довольно отчетливо сказывалась и сказывается во многих методологических теориях литературоведения. Сторонники всех этих и подобных теорий не только не хотят признавать идеологическую сущность художественной литературы и ее зависимость от того или иного строя общественных отношений, но они не хотят понять и ту простую истину, что сами литературоведы — это живые люди, члены общества, участники исторической жизни своих народов, что они всегда обладают определенными общественными взглядами, определенной идеологией, что их идеологические позиции всегда определяют направление их научной работы — их методологические теории, выбор того или иного материала для исследования, самые принципы и приемы этого исследования и т. д. Отрицание этого уже является определенной идеологической позицией.

Таким образом, литературоведение и литературная критика должны быть тесно связаны между собой. Выполняя свои собственные задачи, разъясняя и оценивая произведения современной литературы в свете идеалов того или иного общественного движения, критик, стоящий на исторически прогрессивных позициях, не может не исходить из общего понимания объективных особенностей, закономерностей и перспектив развития литературы. И он, естественно, должен опираться при этом на те наблюдения, научные обобщения и выводы, к которым приходит литературоведение.

Но и литературоведение, выполняя свои собственные задачи, изучая литературу в национальном и эпохальном своеобразии на всем протяжении ее исторического развития, не может быть равнодушным к тем задачам, которые берет на себя литературная критика. Как бы далеко от современности в глубь веков ни уходил литературовед в своих исследованиях, он должен изучать любую национальную литературу прошлого в такой закономерной перспективе ее развития, которая объясняла бы ее настоящее. Литературовед не может вести свое исследование, «добру и злу внимания равнодушно, не ведая ни жалости, ни гнева». Он всегда участник общественной жизни своей страны и эпохи.

# СВОЕОБРАЗИЕ ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ

*Глава II*

## СПЕЦИФИКА ИСКУССТВА

### ИСКУССТВО И НАУКА, ПОНЯТИЯ И ОБРАЗЫ

Искусство — один из видов общественного сознания и духовной культуры человечества. Как и другие их виды, в частности наука, оно служит средством познания жизни. В том, что наука изучает и исследует различные стороны жизни природы и общества, никто не сомневается. Но определяя сущность искусства, некоторые ученые, стоящие на моралистических или формалистических позициях, отрицают его познавательное значение или не уделяют ему должного внимания.

На самом деле искусство всегда по-своему отражает и осмысляет жизнь, находящуюся за его пределами. Это может быть жизнь людей в ее внешних отношениях и событиях или же внутренний мир человеческой жизни, часто принадлежащий самим создателям художественных произведений, или, наконец, жизнь природы, так или иначе связанная с человеческой жизнью. Художественные произведения всегда о чем-то говорят своим читателям, слушателям, зрителям, что-то им открывают, дают им возможность о чем-то узнать. Есть такие сферы человеческой жизни, которые может осознать и осмыслить только искусство. Поэтому люди так высоко ценят художественные произведения, берегут их, снова и снова к ним обращаются.

В чем же особенности искусства, отличающие его от науки и других видов общественного сознания, иначе го-

воря, в чем его специфические свойства?[1]. Прежде всего, это различие в тех средствах, в которых искусство и наука выражают свое содержание. Сразу бросается в глаза, что наука применяет для этого отвлеченные понятия, а искусство — образы.

На это отличительное свойство художественных произведений впервые обратили внимание свыше двух тысяч лет тому назад древнегреческие философы, в особенности Платон и Аристотель, называвшие искусство «подражанием природе». Они разумели под «природой» всю реальную жизнь — и естественную, и общественную, — которая всецело состоит из отдельных явлений. А «подражанием» они называли способность искусства воссоздавать эти отдельные явления жизни в изваяниях и картинах, в сценических представлениях, в поэмах и рассказах, иначе говоря, изображать отдельных людей, события в их жизни, явления природы. Не употребляя слова «образ», они, по существу, понимали, что искусство воссоздает, воспроизводит жизнь в образах.

Определение искусства как «подражания природе» встречается во многих теоретических работах вплоть до XVIII в. Так, один из французских просветителей — Д. Дидро — указывал, что «каждое произведение искусства достойно похвалы, когда оно во всем и везде соответствует природе»... «Но кто предписывает вам быть строгим п о д р а ж а т е л е м?» (*54, 554, 575*; разрядка наша. — *Г. Н.*), — спрашивает он, обращаясь к художнику.

Гегель, обращавший главное внимание на пересоздание, претворение явлений жизни в произведениях искусства, отказался от такой терминологии. Он утверждал, что специфика искусства — это создание «идеала». Под «идеалом» он разумел выражение идеи («раскрытие духа») во «внешнем явлении», в его «живой индивидуальности», т. е. в образе (*42*, 12, 160). Но Гегель, употребляя иногда слово «образ», не придавал ему определяющего значения. Это сделали позднее теоретики искусства, опирающиеся на сильные стороны «Эстетики» Гегеля.

Среди них был В. Г. Белинский. Он так писал о раз-

---

[1] Еще римские ученые установили, из чего должно состоять о п р е д е л е н и е всякого вида предметов. Определение, писали они, складывается в результате: 1) отнесения данного вида предметов к его ближайшему роду; 2) указания на те особенности, которыми этот вид предметов отличается от всех других видов того рода. Значит, «специфика» — это видовые отличительные свойства всех предметов и явлений жизни.

личиях между философией и наукой, с одной стороны, и искусством — с другой: «Философ говорит силлогизмами, поэт — образами и картинами... Политико-эконом, вооружась статистическими числами, *доказывает*, действуя на ум своих читателей или слушателей... Поэт, вооружась живым и ярким изображением действительности, *показывает* в верной картине, действуя на фантазию своих читателей... Один *доказывает*, другой *показывает*, и оба *убеждают*, только один логическими доводами, другой — картинами» (*29*, 311).

Позднее Г. В. Плеханов, возражая Л. Н. Толстому, утверждавшему, что суть искусства — в передаче художником испытанных им чувств другим людям, указывал, что искусство выражает не только чувства, но и мысли художника и передает их «в живых образах» (*74*, 4).

В настоящее время мысль о том, что специфическое свойство искусства заключается прежде всего в его образности, разделяют очень многие теоретики, в особенности те, которые исходят из познавательного значения искусства.

Что же такое образы в отличие от рассуждений, доказательств, умозаключений (силлогизмов), которые создаются с помощью отвлеченных понятий? В чем различие между образами и понятиями?

Те и другие есть средства отражения реальной действительности в сознании людей, средства ее познания. Но понятия и образы по-разному отражают жизнь в двух основных ее сторонах, существующих во всех ее явлениях. Предварительно нужно выяснить наличие и соотношение этих сторон.

Все, что существует на свете, состоит из отдельных, или «единичных», материальных явлений и предметов. Человечество живет на Земле, состоящей из отдельных материков с равнинами, горами, реками, населенных множеством отдельных растений и животных. Само человечество состоит из отдельных людей, которые создают орудия труда, машины, средства передвижения, произведения искусства, предметы бытового обихода и т. д. Духовная жизнь людей, их мысли, чувства, стремления также принадлежат отдельным личностям, которые передают их друг другу с помощью жестов, знаков, слов, предложений или целых сочинений.

Но каждый человек (как и каждое растение, здание, орудие, произведение науки или искусства) представляет собой единство двух разных сторон: общего и индивиду-

ального. С одной стороны, каждый человек — это представитель определенного рода живых существ, а в историческом развитии этого рода — какой-то национальности, социального слоя, профессии и т. д. Эти особенности свойственны не только ему одному, но и множеству других людей того же народа, той же эпохи, подобного же общественного положения. У него могут проявляться различные нравственные достоинства и недостатки (ум, доброта, слабоволие, эгоизм и т. д.), которые характерны и для других людей. Это существенные особенности человека. Но каждый человек обладает и множеством таких черт и свойств, которыми он отличается от всех других людей той же национальности, социального строя, пола, возраста, нравственных качеств. Это его личные, неповторимые, индивидуальные свойства.

Во всех людях, во всех живых существах, явлениях, процессах, предметах общие свойства их жизни и индивидуальные черты не обособлены, а тесно связаны между собой и пронизывают друг друга. Общее, родовое никогда не существует без индивидуального и вне его, но всегда выражается в нем, раскрывается через него. И индивидуальное всегда заключает в себе родовые особенности. Однако индивидуальное может по-разному проявлять в себе общее. Оно может быть особенно отчетливым, активным, значительным проявлением общего, родового, существенного или же выражать его не очень ясно и сильно, или же, наконец, совсем слабо, почти незначительно.

В каждой области жизни, в каждом роде ее явлений всегда встречаются и те, и другие, и третьи его представители. В том случае, если тот или иной род представлен множеством отдельных явлений, большинство из них выражают в себе обычно существенные свойства этого рода средней степенью ясности и силы.

Так, среди большой группы студентов, посвятивших себя изучению определенной науки, лишь некоторые обнаруживают выдающиеся способности по избранной специальности; отдельные студенты оказываются мало или даже вовсе не способными к ней; а большинство занимает середину между ними, проявляя одаренность, но не очень большую, не исключительную. Или, например, среди множества берез в лесу немногие поражают высотой, прямизной ствола, развесистостью кроны, немногие — низкорослостью, кривизной и однобокостью кроны, прочие же не привлекают к себе особого внимания, так как не отли-

чаются ни совершенством выражения своих родовых свойств, ни большими изъянами.

Высокая степень отчетливости и активности выражения общего, родового в индивидуальности того или иного явления делает это явление типом своего рода, типическим явлением (гр. typos — отпечаток, оттиск). Типичны не те отдельные явления жизни, которые, как часто неверно думают, воплощают в себе свойства своего рода с небольшой степенью ясности и силы, которые выступают средними, рядовыми его представителями, часто составляющими в нем большинство. Типичны такие явления, которые, по выражению Чернышевского, «превосходны в своем роде», в индивидуальности которых родовые черты «отпечатались» резко, рельефно. Явление может быть необычным, исключительным в своей индивидуальности и именно поэтому может оказаться превосходным в своем роде, типичным для него. Значит, не следует противопоставлять «исключительное» «типическому», как это нередко делается.

Так, в каждой области знания типичными учеными являются те люди, которые обнаруживают в своей научной деятельности особенно большую талантливость интеллектуальную, идейную целеустремленность и самоотверженность. Такими были, например, выдающиеся деятели русской науки физиолог И. П. Павлов, ботаник Н. И. Вавилов, геолог В. И. Вернадский и др.

Так же и в области искусства. Например, среди церковных зданий, созданных в России в стиле классицизма (конец XVIII — начало XIX в.), типичными оказываются не те, которые во множестве построены второразрядными архитекторами по селам и провинциальным городам, а такие выдающиеся образцы этого вида зодчества, как Казанский собор в Ленинграде или церковь «Всех скорбящих» в Москве, на Ордынке.

Необходимо различать, следовательно, в явлениях жизни их родовые, существенные особенности и степень типичности каждого отдельного явления для всего рода. Но превосходность отдельного явления в его роде не означает, конечно, превосходности всего этого рода явлений в той или иной области жизни. Сам род явлений может иметь разное значение для общества: и более или менее положительное, и более или менее отрицательное.

Так, типичным представителем политической реакции в конце царствования Александра I был военный министр

Аракчеев, самый крайний и активный вдохновитель реакционного курса, подавляющего свободу общества, создатель «военных поселений», невыносимых для народа.

Так же бывает и в области искусства. Часто спорят, например, о достоинствах джазовой музыки, не различая достоинств всего этого рода музыки и отдельных его произведений. Есть отдельные джазовые пьесы, превосходные в своем роде. Но весь этот род музыки значительно уступает по достоинствам содержания классическим родам инструментальной музыки — камерной и симфонической.

Типичность явлений общественной жизни, равно как и жизни природы, имеет очень большое значение, прежде всего для практической деятельности людей. Так, земледельцы стремятся проводить сев самыми крупными, всхожими семенами. Зоотехники улучшают скот, отбирая самых породистых, продуктивных животных.

Не меньшее значение типичность явлений имеет для науки и искусства. Ученые проводят свои исследования и эксперименты на типических проявлениях тех или иных закономерностей жизни. И художники всегда интересуются самыми яркими и значительными представителями той или иной социальной среды и эпохи, делая их прототипами своих вымышленных персонажей. Но для искусства изображение типического всегда является главной и самодовлеющей задачей, а для науки изображение типических явлений имеет лишь служебное и вспомогательное значение. В основном наука познает жизнь не в образах, а в отвлеченных понятиях.

Отвлеченное понятие — это мысль об общих, родовых, существенных свойствах явлений жизни, а б с т р а г и р о в а н н ы х от индивидуальных черт каждого отдельного явления. Своей абстрактностью научные понятия отличаются от обычных словесных понятий, которыми люди мыслят в повседневной практической деятельности — производственной, общественной, бытовой.

Так, в повседневной жизни люди думают: «Прошел дождь, теперь пшеница будет лучше расти». Человек, подумавший так, прекрасно знает, что́ такое дождь вообще и пшеница вообще. Но он имеет в виду дождь, только что выпавший в известном ему месте, и пшеницу, растущую на известном ему поле. Он не думает о том, что́ такое дождь как метеорологическое явление, какие процессы его вызывают, что он отличается от града и снега или что́ такое пшеница как ботаническое явление в отличие от ржи

или ячменя. Иначе говоря, он видит общее в индивидуальном, но не отвлекает в своей мысли общие свойства явлений от их индивидуальных черт, а только о т л и ч а е т первые от вторых. Он интересуется при этом не общими свойствами самими по себе, а их конкретным, индивидуальным проявлением.

Иначе мыслят люди, оперирующие отвлеченными, абстрактными понятиями. Они интересуются общими, родовыми свойствами явлений самими по себе; на этой основе они к л а с с и ф и ц и р у ю т явления и устанавливают связи и взаимоотношения между общими, существенными свойствами явлений и процессов. Отдельное же индивидуальное явление может служить им только п р и м е р о м этих общих свойств и связей.

Но общие свойства явлений часто очень сложны, разносторонни, изменчивы. Поэтому содержание общего понятия о том или ином явлении может быть передано не одним суждением, а целым рядом суждений, выраженных в отдельных предложениях.

Например, при определении общего понятия «метафора» литературоведы сначала относят это явление не к его ближайшему роду, а к роду более общему, более широкому в своем объеме. Они говорят, что «метафора» — это вообще одно из «средств словесной изобразительности». Затем они указывают на «ближайший род» определяемого явления, на то, что «метафора» — это слово, имеющее «иносказательное, переносное значение». И наконец, они выясняют специфическое, видовое отличие «метафоры», заключающееся в том, что ее иносказательность основана на принципе сходства между явлениями жизни (*звезды м и г а ю т, душевное в о л н е н и е, т е п л ы й прием*). А затем они добавляют, что «метафора» может вместе с тем выражать эмоциональное отношение говорящего к изображаемой жизни и поэтому часто служит «эпитетом» изображенных явлений.

Некоторые области знания, такие, как наука, философия, технология, особенно заинтересованы в создании и систематизации отвлеченных понятий. Они часто пользуются для их обозначения не обычными словами живых национальных языков, но строго определенными в своем содержании т е р м и н а м и (лат. terminum — предел, граница), заимствованными в большинстве случаев из классических «мертвых» языков — древнегреческого и латинского.

Разработка отвлеченных понятий требует специализа-

ции мышления. Особенно отчетливо специализация мышления проявляется в различных областях науки. Поэтому об ученых часто говорят, что они «мыслят понятиями». И чтобы подчеркнуть существенные различия между наукой и искусством, о художниках, творцах произведений искусства говорят, что они «мыслят образами». Что же такое образ? В чем его отличие от отвлеченного понятия?

В философии «образами» называют всякое отражение жизни в сознании людей, всякое ее «отображение». Для философов «образ» — это и восприятие человеком отдельного явления, конкретное представление о нем, возникающее в его сознании, и зрительные, слуховые и прочие ощущения, из которых складываются такие представления, и отвлеченные понятия о родовых свойствах явлений.

В науках об искусстве, в частности в литературоведении, слово «образ» имеет другое значение. Для искусствоведов «образ» это не просто отражение отдельного явления жизни в человеческом сознании, а это воспроизведение уже отраженного и осознанного художником явления с помощью тех или иных материальных средств и знаков — с помощью речи, мимики и жестов, очертаний и красок, системы звуков и т. д.

Образы всегда воспроизводят жизнь в ее отдельных явлениях и в том единстве и взаимопроникновении их общих и индивидуальных черт, какое существует в явлениях самой действительности. Можно мыслить об их общих, родовых свойствах всех людей в их отличии от животных или о свойствах людей определенной национальности и эпохи. Но создать зрительный или словесный образ человека вообще, англичанина или индуса вообще невозможно. Это будет не образ, а зрительная или описательная схема. Образ человека — это изображение отдельного лица с множеством присущих ему индивидуальных черт, а также подробностей окружающей его жизни. Таково, например, отличие художественной скульптуры от макетов человеческой фигуры, применяемых при изучении анатомии.

## ВИДЫ ОБРАЗНОСТИ

Искусство создает образы для того, чтобы по-своему отразить жизнь и осмыслить ее. Но и наука очень часто пользуется образами в качестве вспомогательного средства при изложении мысли. Образы науке нужны для того, чтобы сделать рассуждения и выводы, создаваемые посред-

ством отвлеченных понятий, непосредственно ощутимыми, наглядными. Наука применяет образы для иллюстрации своих обобщений, она создает иллюстративные образы.

Так, когда ученый-этнограф излагает свои выводы об особенностях производства и бытового уклада какого-то племени, например эскимосов или бушменов, он для наглядности приводит читателям или слушателям изображения отдельных охотничьих или бытовых сцен из жизни этих племен. Или когда ученый-астроном говорит о существовании в космическом пространстве двух видов «галактик» (огромных скоплений звезд) — шаровых и спиральных, он стремится пояснить эту классификацию примерами и приводит фотографии отдельных галактик обоих видов, снятые через сильнейшие телескопы.

В обоих случаях ученые иллюстрируют свои обобщения изображением отдельных явлений, в которых общие, родовые свойства жизни проявляются в каких-то индивидуальных ее чертах. При этом ученому не безразлично, какая именно сцена охотничьей жизни эскимосов или какая именно галактика оказалась на тех фотографиях или зарисовках, которые он показывает. Ему необходимо, чтобы эта отдельная сцена или отдельная галактика была по своим индивидуальных чертам наиболее ярким, превосходным образцом среди подобных явлений, чтобы его читатели и слушатели со всей отчетливостью увидели и поняли их общие родовые свойства. Иначе говоря, ученые всегда пользуются для иллюстрации своих обобщающих наблюдений и выводов изображениями типичных явлений жизни.

Но при этом они всегда берут такие типичные явления, которые существовали или существуют в реальной действительности, в которых сами ученые или другие люди могли увидеть, осмыслить, оценить степень их типичности и затем нарисовать, сфотографировать, описать с сохранением всех их подробностей, всех их индивидуальных черт. Ученые не имеют права придумывать иллюстрации к своим обобщениям, создавать их в своем воображении, преувеличивать и усиливать с помощью своей фантазии интересующие их свойства и стороны типичных явлений. Они должны исходить из фактов реальной жизни и точно воспроизводить их. Они обязаны указывать при этом, кто, где, когда видел, узнал и верно воспроизвел приводимые ими факты. В противном случае ученые поставят под сомнение свои обобщения и выводы. Иначе говоря, научно-иллюстратив-

ные образы не заключают в себе гиперболизации изображаемой жизни.

Другая важная особенность иллюстративных образов науки заключается в том, что эти образы лишены эмоциональной выразительности. Ученый может раскрыть через индивидуальные черты изображаемого интересующие его общие, существенные свойства жизни, но он не может выражать через них свое эмоциональное отношение к этим общим свойствам. Так, этнограф, подбирая для иллюстрации отдельные сцены из охотничьей жизни эскимосов, должен выбирать те из них, которые особенно хорошо раскрывают обычные для этого племени приемы охоты, способы применения орудия и т. д. Но он не может брать на себя нравственную оценку жизни этих людей и показывать сцены, в которых запечатлелись бы случаи особенного геройства или, наоборот, особенной трусости охотников. Ученый должен прояснять только то, что интересует его науку, и быть объективным в своих наблюдениях и выводах.

Однако иллюстративные образы применяются не только в науке. Нередко образы используются для того, чтобы выразить более широкие и злободневные общественные интересы, в основном публицистические. В жизни часто происходят такие события, в которых участвуют лица, интересные своими общими, повторяющимися свойствами для широких слоев общественности той или иной страны, имеющие для нее нравственно-политическое значение. При этом всегда есть люди — деятели прессы, репортеры, очеркисты, — которые стремятся информировать общество о таких повторяющихся событиях. Естественно, что они не изображают в своих очерках первое попавшееся из интересующих их событий и лиц, так или иначе в нем участвующих, а ищут такое событие и таких лиц, в индивидуальности которых существенные свойства жизни, важные для общества, проявлялись бы особенно отчетливо, ярко, значительно. Иначе говоря, очеркисты также выбирают для изображения типические в своем роде явления жизни, которые могут служить хорошей иллюстрацией существенных особенностей, имеющих общественное значение. Таковы, например, очерки об индустриальном развитии нашей страны, охватывающем жизнь многих людей, всегда требующем от своих участников трудовой смекалки, упорства, выдержки, нередко смелости, мужества, даже самоотверженности и героизма. Очеркисты и стремятся показать обществу во всех подробностях вы-

дающиеся образцы этих нравственно-трудовых качеств, проявленных определенными лицами в определенной обстановке.

Образы такого рода очерков отчасти подобны образам научно-иллюстративным. Их значение заключается в том, чтобы воспроизвести реально существующих людей со всеми подробностями. Создатели такого рода очерков должны добросовестно информировать общество о том, что́ было на самом деле. Поэтому они также должны соблюдать точность в передаче подробностей изображаемой жизни, не изменяя их по своему желанию, не преувеличивая с помощью этих подробностей интересущие их стороны действительности. Публицистически-иллюстративные образы, подобно научно-иллюстративным, лишены гиперболизма. В них не имеет решающего значения и эмоциональная выразительность. Общественные идеалы и стремления создателей публицистических очерков часто очень активны. Одни явления они обычно стремятся показать в сочувственном освещении, другие — в осуждающем. Они могут выразить свое отношение к изображаемой жизни в тех общих рассуждениях, которыми часто предваряют или заключают изображение, а также тем, что об одних подробностях жизни скажут больше, о других — меньше, о третьих вовсе умолчат. Но они не могут при этом изменять такие подробности, чтобы не вводить общество в заблуждение. Иллюстративные образы науки и публицистики воспроизводят типические явления такими, какими они были в действительности.

Но бывают и другого рода образы, создатели которых не ставят перед собой подобной задачи и изображают явления жизни не ради их типичности, а ради их неповторимой индивидуальности, если она интересна в том или ином отношении. Это — фактографические образы.

Часто такие образы создают для того, чтобы запечатлеть важные для людей события из их личной, семейно-бытовой жизни. Они возникают в частной переписке, дневниках, воспоминаниях, или мемуарах (лат. memoria — память). Таковы, например, талантливо написанные мемуары Т. А. Кузьминской, свояченицы Л. Н. Толстого, «Моя жизнь дома и в Ясной Поляне», в которых она подробно повествует о своей юности, жизни в своей семье и посещениях усадьбы Толстого, ставшего мужем ее сестры.

Иногда такие образы создают для того, чтобы сохра-

нить в памяти общества события гражданской жизни. В древности их создавали летописцы, в большинстве своем ученые монахи, чьи записи остаются бесценными памятниками, необходимыми для установления лиц и событий далекого прошлого. В наше время печатается множество воспоминаний о недавних великих событиях, например Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войне или о Великой Отечественной войне.

В последние столетия в связи с усложнением общественной жизни, развитием средств сообщения и печати в обществе все усиливается интерес к образной информации о наиболее важных, только что происшедших событиях в политической, культурной, производственной жизни разных народов мира. Газеты и журналы предлагают читателям образные сообщения о таких событиях, написанные обычно в форме очерков и часто включающие в свой текст фотографические снимки происшедшего. Читатели с большим вниманием знакомятся с очерками, воспроизводящими то, что однажды где-то произошло, но очевидцами чего они, читатели, не могли быть. Например, когда осенью 1963 г. в техасском городе Далласе был злодейски убит президент США Джон Кеннеди, это событие потрясло весь мир. Многим сейчас же захотелось узнать, как это произошло, как это могло случиться. В прессе различных стран появились подробные описания этого происшествия, составленные по рассказам и снимкам многочисленных свидетелей.

Летописи, мемуары и такого рода очерки знакомят общество с отдельными событиями и лицами, в них участвующими, представляющими единство общих и индивидуальных свойств. Но авторы таких произведений стремятся обратить внимание других не на общие свойства происшедшего, а именно на неповторимые, индивидуальные его черты. Они создают образы для п о з н а н и я и н д и в и д у а л ь н о г о в реальной действительности и не делают при этом каких-либо обобщений. В результате возникают образы, передающие информацию о том, что однажды где-то произошло. Так, буржуазные очеркисты, стремящиеся восстановить во всех подробностях картину убийства президента Кеннеди, не предлагают при этом выводов о том, каков был вообще этот президент, какова была его политика, кто мог быть его врагом, или о том, как вообще нужно охранять жизнь главы государства. Такие выводы можно дать только в форме рассуждений, а не образов.

Следовательно, фактографические образы имеют нечто общее с образами иллюстративными. Очеркист-фактограф также должен соблюдать точность в передаче индивидуальных подробностей происшедшего, он не имеет нравственного права их искажать и придумывать. Он может выражать свое отношение к изображаемым лицам и событиям только отбором и выделением некоторых подробностей, наиболее для него важных.

Итак, фактографические образы воспроизводят такие явления жизни, которые значительны по своей индивидуальности. Иллюстративные образы воспроизводят явления ради их типичности, реально существующей в жизни. И те, и другие не изменяют индивидуальности явлений, показывая их такими, какими они были в действительности. В создании тех и других образов творческое воображение их автора не имеет значения и не проявляется сколько-нибудь заметно.

В отличие от иллюстративных и фактографических изображений образы искусства всегда являются созданием творческой мысли и воображения художника. Они возникают не для иллюстрации обобщающих наблюдений и выводов и не для информации о случившемся. У них свое, специфическое назначение и свои особенности, из него вытекающие.

Художественные образы наиболее близки к образам публицистически-иллюстративным. В них также воспроизводятся типические явления жизни в свете тех или иных общественных интересов и идеалов. Но происходит это иначе. В отличие от публицистики и науки искусство не довольствуется степенью типичности явлений, которую они имеют в жизни. Искусство претворяет в своих образах индивидуальность явлений, чтобы они стали еще более типичными, чтобы они еще более отчетливо, ярко, законченно воплощали в себе существенные особенности. Оно творчески типизирует жизнь. Типизация — это такое воспроизведение жизни, в процессе которого существенные свойства ее явлений получают усиленное, преувеличенное (гиперболическое) выражение в их новых, вымышленных индивидуальных чертах. Поэтому типизация жизни может осуществляться посредством изображения ее явлений только в образах, а не в отвлеченных понятиях.

Другое отличительное свойство художественных образов — это их отчетливо ощутимая эмоциональность. Общественные интересы и идеалы, в свете кото-

рых творцы произведений искусства осознают типичные явления жизни, всегда порождают в их душе соответствующие чувства, переживания, стремления. И создавая изображения типического, они выражают в них свое эмоциональное отношение к действительности подбором и расположением индивидуальных подробностей изображаемого — деталями художественных образов, а также внешними средствами изображения — художественной речью, сочетаниями звуков, мимикой и жестами, очертаниями и красками и т. д. Художественные образы отличаются эмоциональной выразительностью деталей.

Третья отличительная особенность образов художественных произведений заключается в том, что они всегда являются основным и самодовлеющим средством выражения содержания этих произведений. Они не дополняют заранее данные или предполагаемые обобщения жизни в качестве наглядных примеров, а содержат обобщения жизни только в самих себе, выражают их своим собственным «языком» и не требуют добавочных пояснений.

Эти специфические свойства образов искусства вытекают из специфических особенностей его содержания, его значения в жизни людей. В чем же состоит это значение? Этот вопрос надо изучать и решать исторически. Дело в том, что искусство, как и другие области духовной культуры человечества, не возникло сразу. Оно постепенно складывалось в исторической жизни общества, расчленяясь все более и более с другими видами его духовной деятельности. Гегель называл начальный период становления искусства «предыскусством». Правильнее было бы его называть первобытным синкретическим творчеством.

## ПРОИСХОЖДЕНИЕ ИСКУССТВА И ЕГО ВИДОВ

На ранних стадиях развития общества, когда люди жили еще не классовым, а родовым строем, произведения, подобные тем, которые мы привыкли называть художественными, еще не были таковыми. В них специфически художественное содержание находилось в нерасчлененном единстве с другими сторонами первобытного общественного сознания — с магией, мифологией, моралью, полуфантастическими преданиями из истории отдельных родов и племен, первоначальными полуфантастическими географическими представлениями. Такое нерас-

члененное единство этих сторон, существовавшее на ранней ступени исторической жизни народов, получило в науке название «синкретизма» первобытного общественного сознания. Первобытное творчество было синкретическим в своем содержании (гр. synkreto — сращиваю, сливаю).

Основным предметом первобытного синкретического сознания и выражавшего его творчества, особенно на самой ранней ступени развития общества, когда оно жило только охотой и собиранием плодов, была природа, прежде всего жизнь животных и растений, а также проявления различных стихий природы.

Характерной чертой этого сознания и творчества была их образность. Тогда люди еще не умели создавать отвлеченные понятия, абстрагировать в явлениях жизни общее от индивидуального. Они представляли себе целый род явлений в виде особенно сильного и яркого индивидуального его воплощения. Например, они мыслили о медведях вообще, о тиграх или бизонах вообще, но представляли себе каждый звериный род в виде одного, наиболее крупного и сильного зверя, как бы их вожака. Особенно высокую гору или полноводную реку они представляли себе прародительницей, матерью всех гор или рек и т. п. Но это не был просто самый сильный и большой зверь из тех, каких первобытные люди встречали в реальной жизни, или самая высокая гора из всех, виденных ими в действительности. Находясь в полной зависимости от природы, люди преувеличивали силу, размеры, значительность ее явлений в своем воображении, они бессознательно типизировали явления природы.

Такие обобщенно-преувеличенные представления первобытных людей и выражающие их образы первобытного творчества отличались вместе с тем той или иной степенью фантастичности. Характерной чертой первобытного мышления был антропоморфизм (гр. anthropos — человек, morphe — вид, форма). Люди осознавали жизнь природы по сходству со своей, человеческой жизнью. Им казалось, что животные, растения, стихии природы обладают таким же уровнем сознательности, как и люди, что они тоже могут поступать с намерением и расчетом, размышлять и говорить. Они думали, что животные и растения могут сознательно помогать и покровительствовать людям или нарочно обманывать людей и вредить им, что гроза может намеренно убить человека, река — затопить его жилище, гора — бросить в него камень. Такое понимание жизни

природы усиливало у первобытных людей чувство зависимости от нее. Они и боялись сил природы, и преклонялись перед ними, и стремились получить их поддержку.

В те времена люди старались воздействовать на природу посредством заклинаний, или магии (гр. mageia — ворожба, колдовство). Магия была выражением веры, свойственной всем людям той эпохи, будто те или иные явления и события в природе и человеческой жизни можно вызвать путем подражания или нарочитого, искусственного воспроизведения их. Люди рисовали зверей, вырезали из камня или дерева их фигуры и думали, что этим вызовут их реальное появление, способствующее удачной охоте. Или, в тех же целях, они воспроизводили жизнь зверей с помощью телодвижений — надевали на себя шкуры и головы уже убитых животных и изображали пасущееся стадо, в уверенности, что это будет способствовать их встрече с настоящим стадом в лесах и степях.

Вместе с тем изображение зверей в рисунках, статуях, телодвижениях имело для первобытных людей и другое значение. Оно было выражением их тотемизма (индейск. totem — его род). Это свойственное всем людям тех времен убеждение, будто каждый их род (первобытная большая семья, состоящая из людей ряда поколений) ведет свое происхождение от какого-то определенного вида животных (или растений, или даже неорганических предметов, будто представитель такого вида животных является родичем, покровителем, другом (тотемом) всех членов этого рода. И люди изображали своих тотемов, выражая этим их почитание, свою преданность им. Своих тотемов они старались не убивать на охоте.

С развитием речи на этой же почве у первобытных людей возникают древнейшие «животные» сказки. Образы этих сказок особенно отчетливо выражали свойства первобытного фантастического мышления. Они создавались на основе о л и ц е т в о р е н и я животных, наделения их человеческими способностями мыслить, чувствовать, говорить, вместе с тем на основе г и п е р б о л ы (гр. hyper — сверх и bolē — метание, бросок) — преувеличения размеров животных, присвоения им сверхъестественных знаний и способностей.

Значит, еще в глубокой древности, на стадии охотничьего производства, которая продолжалась сотни тысяч лет, люди постепенно учились создавать словесные и пантомимические (гр. pantos — весь, всякий, mimos — подражание), графические (гр. graphō — пишу, черчу) и скульп-

турные (лат. sculpere — высекать) изображения жизни. Все это требовало от людей какого-то «мастерства» (искусства — в первом, самом широком значении этого слова); все это в какой-то мере могло быть «творчеством по законам красоты» (искусства — во втором, более узком значении); но это было еще не «художественным творчеством» (искусством — в еще более узком, специфическом значении слова), а лишь проявлением ранней ступени синкретического сознания первобытного общества. Однако впоследствии на основе такого древнейшего синкретического творчества стали развиваться различные виды искусства в собственном смысле слова, прежде всего изобразительные — художественная живопись и скульптура, сценическая пантомима, художественная эпическая словесность.

Переход людей от охотничьего производства к скотоводству и земледелию был началом новой, более высокой стадии развития первобытного, доклассового общества, продолжавшейся десятки тысяч лет. Необходимость заботиться о разведении и выпасе животных, о посеве, вызревании и жатве полезных растений расширила и углубила взгляды людей на природу. Они стали лучше сознавать регулярную смену времен года, весеннее оживление и осеннее увядание растительности, весенний приплод скота, связь этих процессов с движениями солнца и луны, выпадением дождей, полноводием и обмелением реки и ручьев и т. п. Отсюда и возникали первоначальные астрономическое и агрономическое обобщения жизни.

Такие обобщения тоже основывались на своеобразной типизации и олицетворении явлений природы. Солнце и луна, времена года, весенние дожди, оживляющие растения, летние засухи, губящие их, сама растительность, цветущая весной и плодоносящая осенью, осознавались людьми как живые существа, а затем как воплощение высших, могучих сил, «богов» различных сфер природы. И закономерные связи явлений природы осознавались тогда людьми как личные отношения этих высших существ. Отсюда возник, например, миф о Дионисе у древних греков и подобные ему у других народов. По этому мифу бога Диониса (олицетворение полезных растений) сначала оживляет его отец, бог Зевс (олицетворение грозы, орошающей землю дождем), а затем убивают и растерзывают на части полубоги, титаны (олицетворение земных сил природы, противостоящих силам небесным), с тем чтобы через некоторое время Зевс собрал останки Диониса и

вновь оживил его, а титаны снова разъяли на куски его тело. Годовой круговорот жизни растительности в самых общих его чертах отразился здесь очень верно, но в фантастическом понимании.

Вместе с тем в первобытном обществе постепенно усложнялась и его внутренняя организация. Первобытные роды, разрастаясь, стали постепенно объединяться в более крупные коллективы — племена, которые вели между собой войны за лучшие места для охоты (позднее — для выпаса скота, земледелия), а нередко и просто из-за враждебности к чужому племени и стремления захватить его имущество и взять пленных. Из вожаков отдельных, более сильных родов выделялись военные вожди целых племен, сначала выборные, а позднее присвоившие себе постоянную власть, руководящие всей жизнью племени и берущие себе большую часть его военной добычи. Позднее эта племенная военная аристократия, стремясь упрочить свою власть, стала вести свое происхождение уже не от родовых тотемов, а от богов природы, выдавая себя за потомков, внуков, сыновей того или иного бога или богини, которые будто бы помогали им на войне.

На новой ступени развития первобытного общества изменялась и его магия. Теперь люди заклинали в основном не удачу своей охоты, а приход весны и обильное плодоношение своих стад, полей и садов или удачу своей войны, своих набегов на соседние племена. Развились и самые формы магических обрядов. Древнейшие животные пантомимы перед большими охотами сменились весенними хороводами перед началом сева и выгона стад и военными «играми» перед походами.

Обрядовый хоровод — это коллективная пляска, сопровождаемая пением всех ее участников, могущая включать в себя также пантомимические движения или даже целые сцены. Это была очень важная форма первобытного творчества, которая имела синкретическое содержание, не была еще искусством в собственном смысле слова, но которая заключала в себе зачатки всех основных экспрессивных видов искусства — художественного танца («хореографии»), музыки, словесной лирики. В хороводе люди впервые овладевали такой важной эстетической стороной духовной культуры, как ритмическая речь. Отсюда ведут свое происхождение и драматургия, и стихотворная эпическая словесность. Развитие и последующее разделение этих видов искусства в значительной мере определялись развитием ритмической речи.

Совершая магические песни-пляски, заклинающие урожаи или военную победу, люди не просто обращались к богам природы и побуждали их к желаемым действиям, но и стремились для этого изобразить эти действия своими словами и движениями. Поэтому в обрядовой песне, первоначально всецело хоровой, в дальнейшем выделилась ее начальная часть — запев, повествующий о желаемых событиях. Пел его один певец, руководитель хора, по-древнегречески «корифей» (гр. koryphe — вершина, глава), а хор отвечал на это припевом, выражавшим эмоциональный отклик всего пляшущего коллектива на изображаемое в запеве событие.

Драма (драматургия) — соединение пантомимического действия и эмоциональной речи действующих лиц — возникла тогда, когда корифей стал не только повествовать о желаемом событии, но и разыгрывать его в лицах перед хором, отвечающим на это припевами. Особенную значительность хорео-драматургические обряды получили у древнегреческих племен. В Афинах корифей весеннего обрядового хоровода разыгрывал миф о неизбежных, «роковых» гибели и воскресении Диониса, изображая его в виде козла (особенно плодовитого животного), надев на себя, как и весь хор, козлиную шкуру. Поэтому такое обрядовое представление получило название «трагедии» (гр. tragos — козел, ōdē — песня).

Самостоятельное песенное повествование (стихотворный эпос) возникло, видимо, в основном в воинском обрядовом хороводе. В нем развивался повествовательный запев корифея, заклинающий предстоящую победу посредством изображения предшествующих побед племени под руководством его прославленных вождей. Запевы корифеев постепенно становились все более развернутыми, подробными и, наконец, превращались в торжественные героические сольные (лат. solus — один, единственный) повествовательные песни, которые можно было исполнять отдельно, вне хора, без сопровождения припевом.

Такое исполнение осуществляли уже не корифеи обрядового хоровода, а певцы другого склада, певцы-сказители (у греков — аэды), каким был, видимо, в Киевской Руси «вещий Боян», упомянутый в «Слове о полку Игореве». Такие певцы-сказители развивали образность эпической песни, создавая при этом все более законченные типы воинов-богатырей, наделяя их в своем изображении исключительной силой и храбростью и нередко видя источник

этой силы в помощи тотемов и богов. А затем среди певцов-сказителей появились и такие, которые соединяли, «спевали» несколько песен, связанных единством главного героя и единством события в одно большое произведение. Так возникали «монументальные» эпические песни, получившие у древних греков название «эпопей». Их создателей греки называли «рапсодами» (гр. rhapto — сшиваю и ōdē — песня). Выдающимся рапсодом, вероятно, и был в Древней Греции Гомер, которому приписывается авторство великих песенных эпопей «Илиады» и «Одиссеи», позднее, в VI в. до н. э., переработанных в литературные произведения — поэмы (гр. poieo — творю, создаю).

Повествовательное изображение жизни развивалось у народов тех эпох также и в п р о з е — в мифологических и тотемических сказках, в воинских сказаниях.

Из хоровой, обрядовой песни возникла постепенно и л и р и ч е с к а я поэзия. Если запев корифея становился все более повествованием о событиях, то припевы хора — выражением коллективных переживаний. Припевы получали при этом все бóльшую словесно-эмоциональную и интонационно-ритмическую завершенность: каждый припев превращался в законченную «закругленную» строфу (гр. strophē — круг, оборот).

Такие ритмические строфы можно было петь отдельно от хора и наполнять их новым, не обрядовым содержанием, соответственно изменяя их форму. Так возникли трудовые песни, исполняемые родовыми коллективами во время общих работ — земледельческих или домашних, бытовых. Так возникли воинские песни, исполняемые отрядами при передвижениях — «маршах». Позднее на основе хоровой песни была создана и сольная лирическая песня, в основном бытовая, в частности любовная. Еще позднее, уже в классовом обществе, с возникновением письменности словесная сторона песни отделилась от мотива; будучи записанной, она превратилась в литературную лирику.

Подобным же путем развивалась и м у з ы к а как особый вид искусства. Основу музыки составляет мелодия (гр. melos — песня, напев) — законченная последовательнось тонов разной высоты, выражающая эмоцию. Первоначально люди научились строить мелодии в хоровой обрядовой песне. Когда эпические и лирические песни выделились из хора, их исполнение сопровождали игрой на музыкальных инструментах — струнных или духовых, которая имела вспомогательное значение аккомпанемента (фр. accompagner — сопровождать, вторить). В дальней-

шем, особенно в исполнении лирических песен, более разнообразных по мелодии и ритму, мелодия перешла из песни в инструментальное исполнение, Так возникла собственно инструментальная музыка, сначала очень простая, а затем постепенно все усложняющаяся в своем содержании и формах.

Так же развивалось и искусство танца. Как творчество, выражающее коллективные переживания, танец возник в обрядовом хороводе и постепенно получил в нем законченную ритмичность. В дальнейшем он отделился от хоровой песни, приобрел самостоятельное значение, развил в себе также сольные формы исполнения и, соединившись с музыкальным аккомпанементом, превратился в самостоятельный вид художественного творчества — хореографию.

Итак, все виды искусства зародились еще в первобытном народном творчестве, синкретическом по своему идейному содержанию и не являвшемся еще художественным творчеством в собственном смысле слова.

Общие особенности этого синкретического творчества заключались прежде всего в том, что оно типизировало явления жизни на основе их олицетворения и гиперболизации. Так, первобытные люди воображали себе своего тотема, например волка, в виде такого крупного, сильного, быстрого, да к тому же еще мудрого и могущественного зверя, каким не мог быть ни один реальный волк. Таким они и изображали его в своих мифах. Они воображали себе всю цветущую весной в их полях и садах растительность в виде прекрасного юноши Диониса, оживленного его отцом, Зевсом, и изображали его таким в своих хореодраматургических обрядах. Они воображали своих племенных вождей, героев победоносных битв, в виде могучих воинов, способных в одиночку, с помощью своих покровителей, тотемов и богов, побеждать целые вражеские рати. Такими эти вожди не могли быть в реальной жизни, но такими они изображали их в своих героических песнях и сказаниях.

Типизация животных (тотемов), богов природы, племенных вождей не была, следовательно, в синкретическом творчестве индивидуальным творческим актом отдельного сказочника, или корифея обрядового хора, или певца-сказителя. Типизация выражала тогда общие фантастические представления о жизни, свойственные всему роду или племени, существовавшие в сознании всех его членов в их повседневной, практической деятельности

и тесно с ней связанные. Представления эти выражали общий уровень знаний о жизни, который закономерно возникал на той стадии общественного развития и для которого вообще было характерно фантастическое преломление реальных процессов и отношений действительности в сознании всего родового и племенного коллектива.

Вследствие этого первобытные люди относились с полным и наивным доверием ко всему тому, что изображалось в их мифах, хоровых песнях, представлениях, эпопеях. Они принимали образы этих произведений, основанные на фантастике, олицетворениях и гиперболах, за реальную действительность, за то, что было и есть на самом деле. У них еще не было сознания творческой условности изображения. Они еще не имели понятия о нарочитости художественного вымысла. Поэтому их синкретическое творчество и не было еще искусством как таковым.

Даже такие выдающиеся произведения древнегреческого народного эпоса, как «Илиада» и «Одиссея», созданные в VIII в. до н. э., сравнительно незадолго до перехода греков от родового к классово-государственному, рабовладельческому строю, заключают в себе в основном черты синкретического творчества. В них дано гиперболическое изображение воинских подвигов племенных ахейских и троянских вождей, совершаемых ими с помощью богов, а затем изображение чудесных приключений одного из них, Одиссея, странствующего по неведомым ему морям и землям. В них изображены и олимпийские боги, помогающие героям в их войне и скитаниях, и нимфы, и морские чудовища, и даже царство мертвых. Все это выражало нерасчлененное единство исторических преданий древних греков, их географических представлений, мифологических верований, нравственных идеалов — весь тот фантастический уровень, на котором находилось тогда их общественное мировоззрение. И все это древние греки в эпоху создания своих эпопей воспринимали как верное воспроизведение того, что происходило в жизни на самом деле.

К. Маркс назвал эту эпоху «детством человеческого общества» и заметил, что тогда еще не началось «художественное производство как таковое» и что «почвой» искусства в ту эпоху была мифология, которая «преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения» и которая «исчезает, следовательно, вместе с наступлением действительного господства над этими силами природы» (*1*, 736—737).

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Искусство как особый вид общественного сознания и духовной культуры человечества возникло на основе первобытного синкретического творчества. Искусство унаследовало от него принцип образного обобщения жизни — ее типизацию. Но типизация явлений жизни в искусстве приобрела иное, новое значение. В синкретическом творчестве типизация жизни выражала общий уровень фантастического миросозерцания, свойственный всему первобытному, бесклассовому обществу. Поэтому она не была еще нарочитой, творческой типизацией жизни, средством ее социального осмысления. Типизация в искусстве превратилась в такóе средство, она стала служить выражением идейно-эмоционального осмысления действительности, вытекающего из противоречий, которые возникали внутри общества на новой, классовой стадии его развития.

Откуда появились эти внутренние, социальные противоречия? Еще при родовом строе возникло растущее имущественное неравенство между большинством членов общества и военной аристократией, все более богатевшей и руководящей обществом, а также несоответствие между старым принципом выборности этого руководства и фактической наследственностью власти аристократии. В дальнейшем аристократия стала не только руководить прочими членами общества, но и облагать их поборами, заставлять их работать в своих имениях. А для этого потребовалось применение вооруженной силы не только по отношению к внешним врагам общества, но и по отношению к его малоимущему большинству — народу своей страны. Военные дружины аристократии стали выполнять функции внутреннего принуждения и охраны. Так общество разделилось на два основных, враждебных класса, а власть племенной аристократии превратилась в государственную власть. В связи с процессом разделения труда усилилась роль ремесла и торговли, а купцы и ремесленники стали особыми прослойками общества, которые могли политически поддерживать то господствующий класс, то угнетенные народные массы в их гражданских столкновениях. В Древней Греции и Риме основным эксплуатируемым классом были рабы, и там возникали рабовладельческие демократии.

Образование классово-государственного строя совершенно изменило и усложнило духовную жизнь общества.

Оно породило глубокие различия у членов общества, принадлежавших к разным социальным классам, в общественных взглядах и настроениях и глубокие идейные противоречия между ними, которые стали новым содержанием духовной жизни членов общества, нашедшим выражение в их гражданских выступлениях, публицистике и художественном творчестве.

Члены нового, классового общества, наиболее идейно и творчески одаренные и активные, стали создавать произведения, выражающие идейно-эмоциональное осуждение или оправдание людей, отличавшихся различным складом социальной жизни, различными общественными интересами и идеалами, представлявших в своей деятельности тот или иной гражданский правопорядок. Для выражения нового содержания создатели таких произведений стали сознательно применять в них тот принцип типизации жизни, который общество уже давно стихийно применяло в синкретическом образном творчестве.

В таком применении типизация явлений жизни изменила свои свойства и свое значение. Она стала проявляться в самостоятельном творчестве отдельных людей — писателей, драматургов, скульпторов, живописцев, музыкантов, — стала результатом их идейно-образных замыслов и личного творческого вымысла, сделалась творческой типизацией жизни. Произведения, созданные для выражения нового социально-идейного содержания на основе творческой типизации жизни, стали произведениями искусства в собственном смысле слова.

При этом определился основной предмет искусства. Идейные противоречия усилили и обострили интерес общества к человеческой личности как социальному явлению, как социальному характеру. Социальный характер — это индивидуальное воплощение тех или иных общих социально-исторических особенностей человеческой жизни — классовых, национальных, эпохальных. Основным предметом искусства стали люди как социальные характеры — в их внешних отношениях и в их внутреннем, духовном мире.

Особенно отчетливо этот процесс перехода от первобытного синкретического творчества к творчеству художественному происходил в искусстве слова — литературе, а также в таких произведениях устного народного творчества (фольклора), которые стали отражать внутренние противоречия социальной жизни людей.

Так, в Древней Греции, в Афинах, на основе старых обрядовых дионисийских трагедий возникали новые трагедии (прежнее название сохранилось) с серьезным, возвышенным социальным содержанием. Если в «Илиаде» боги одинаково помогали обоим воюющим племенам — ахейцам и троянцам — и оба войска могли гордиться витязями одинаковой доблести и нравственного достоинства — Ахиллесом и Гектором, то первые же собственно художественные трагедии древних греков заключали в себе противопоставление людей с разными гражданскими и нравственными принципами или даже целых народов с разным социальным строем.

Например, трагедия Эсхила «Персы» выражала идейное отрицание персидского деспотического государства, в котором «все рабы, кроме одного», и идейное восхваление греческой демократии, где все граждане свободны («никому они не служат и ничьи они рабы»). В трагедии Софокла «Антигона» противопоставлены царь города Фив Креонт, представитель нового государственного начала, и Антигона — носительница старых, родовых «неписаных законов» нравственности, нарушающая ради них приказ царя. Креонт судит и казнит Антигону, но сам раскаивается в этом и наказывается свыше гибелью членов своей семьи.

На противопоставлении персонажей с разным социальным положением и стремлениями основаны и комедии Плавта, с которых, в основном, начинается оригинальная римская литература. Так, в его комедии «Клад» изображаются бедняк Эвклион, нашедший горшок с золотом, но от скупости скрывающий его от всех и мучающийся этим, и богач Мегадор, нравственно более свободный, не стесняющийся посвататься к дочери бедняка Эвклиона. Резкая нравственная антитеза смелого, преданного родине и королю рыцаря Роланда и погубившего Роланда и его войско предателя Ганелона, олицетворяющего тайные антинациональные интриги феодалов, лежат в основе героической «Песни о Роланде», письменная обработка которой была одним из самых ранних произведений французской литературы. Первое собственно художественное произведение древней русской литературы — героическая повесть «Слово о полку Игореве» — всецело основано на противопоставлении обособленных политических стремлений князя Игоря, погубившего свое войско в неравной битве с половцами, и общенациональных стремлений князя Святослава, жаждущего объединить русских князей в их борьбе.

Таким образом, уже самые ранние произведения художественной литературы разных народов выражали идейно-эмоциональное утверждение и отрицание определенных особенностей социальной жизни, воплощение в тех или иных персонажах, действующих лицах. Литературные произведения выражали определенную идейно-эмоциональную направленность.

Как же происходит творческая типизация жизни? И как в ней проявляется идейно-эмоциональная направленность произведений? Эти вопросы лучше всего раскрыть на произведениях словесного искусства, прежде всего эпической и драматургической литературы.

Социально-исторические характеры людей, являющиеся основным предметом искусства, формируются в реальной жизни под влиянием сложных и разносторонних отношений, существующих в классовом обществе. Поэтому эти характеры всегда бывают сложными и разносторонними. Когда писатель осознает социальные характеры людей, то, исходя из особенностей своих общественных взглядов и идеалов, он всегда сосредоточивает свое внимание преимущественно на каких-то определенных свойствах и сторонах этих характеров, на тех, которые представляются ему особенно важными и существенными.

Писатель находит интересующие его стороны в характерах отдельных людей. Но не у всех людей, принадлежащих к одной и той же социальной среде и обладающих определенными взглядами, присущие им характерные черты проявляются в их индивидуальности одинаково ярко и сильно. Лишь некоторые люди оказываются в реальной жизни типичными представителями своей среды. Естественно, что такие личности и могут в наибольшей мере привлечь к себе внимание художника. Именно в их деятельности, в складе их поведения, мышления, переживаний он улавливает вполне отчетливо интересующие его стороны жизни всей социальной среды, те стороны, которые, по его взглядам, являются самыми важными. Наблюдения над такими личностями и служат обычно писателю исходным материалом для последующего создания типических героев, персонажей его произведений. В искусствознании такие личности получили название прототипов персонажей художественных произведений.

Много ли писателю нужно прототипов для создания одного литературного типа? Горький считал, что для изображения одного типичного лавочника, чиновника, рабо-

чего писателю нужно «отвлечь» характерные классовые черты «...от каждого из двадцати — пятидесяти, из сотни...» (*47*, 468) отдельных представителей этих слоев общества. Чернышевский полагал, что большого числа прототипов, и главное «отвлечения» от них общих черт, писателю не нужно. По его мысли, «надобно только — и в этом состоит одно из качеств поэтического гения — уметь понимать сущность характера в действительном человеке, смотреть на него проницательными глазами...» (*99*, 66).

Чернышевский в этом вопросе был более прав. Когда Горький изображал купцов и мещан, у него перед глазами и в самом деле было очень много людей из этих слоев общества. Но при создании образа Павла Власова прототипом этого героя ему послужил сормовский рабочий Петр Заломов, в ту пору еще очень редкий представитель молодых рабочих, овладевавших революционным социал-демократическим миропониманием. И так бывает часто. К тому же писатели нередко «смотрят проницательными глазами» на самих себя, понимают «сущность» своего социально-исторического характера и сами оказываются прототипами своих персонажей. В русской литературе Лермонтов так создавал Печорина, Л. Толстой — Оленина и Левина, Чехов — Астрова, Горький — Алешу Пешкова, Фурманов — комиссара Клычкова и т. д.

Горький отмечал, что писатель будто бы сначала «отвлекает», «абстрагирует» интересующие его черты в характере своих прототипов, а потом уже «объединяет» их в вымышленном персонаже. Отвлечение, абстрагирование — это рассудочные процессы, свойственные скорее науке или философии с их отвлеченными понятиями. Художник же исходит из своих живых впечатлений от прототипов и улавливает или даже чувствует в их индивидуальностях существенные для него особенности их жизни. Он действительно проявляет при этом «проницательность» мысли и чувства, так называемую интуицию (лат. intueri — всматриваться). Он не отрывается от своих живых впечатлений, а на их основе творит жизнь персонажей своих произведений.

Значит, подобно ученым и публицистам, создателям иллюстративных образов, писатель интересуется в жизни типическим. Но если авторы иллюстраций воспроизводят типическое таким, каким они находят его в действительности, не изменяя его индивидуальных подробностей, то художник поступает иначе. Он обычно не довольствуется

той степенью типичности, которая существует в жизни; претворяя индивидуальность своих прототипов, он создает с помощью своего воображения новых вымышленных персонажей. Зачем ему нужны эти вымыслы?

Интерес к определенным сторонам изображаемого характера, вытекающий из общественных взглядов писателя, проявляется в его творчестве в том, что он стремится в ы д е л и т ь такие стороны в действиях, мышлении, переживаниях вымышленного персонажа. Он делает эти стороны основным предметом своего изображения, проявляя меньший интерес к другим сторонам характера персонажа или даже совсем упуская из виду некоторые из них. Характер персонажа как бы поворачивается к читателю определенной стороной, и персонаж выступает как индивидуальное воплощение именно этих существенных свойств своей жизни.

Так, в «Слове о полку Игореве» в действиях и высказываниях князей Игоря и Всеволода ярко воплощено благородное и искреннее, но безрассудное воинское геройство, свойственное многим князьям того времени; другие стороны их жизни в повести не отразились. В образе датского принца Гамлета, героя одноименной трагедии Шекспира, проявляется лишь глубокая враждебность к королю Клавдию и его приспешникам и трагическая внутренняя борьба между сознанием своего долга отомстить убийце за отца и сомнениями о том, что это надо делать; другие стороны характера принца только слегка намечены. Обломов в одноименном романе Гончарова — воплощение патриархально-дворянской инертности, лени и мечтательного прекраснодушия. Предводитель партизанского отряда Левинсон в «Разгроме» Фадеева изображен как опытный организатор коллектива, научившийся в самых трудных условиях классовой борьбы мыслить трезво, прозорливо; другие стороны его характера только оттеняют основную.

Но Чернышевский был не совсем прав, полагая, что для писателя, изображающего какое-то «происшествие» в жизни своих героев, бывает достаточно «отделить» его от «других происшествий и ненужных эпизодов», с которыми оно могло быть «перепутано» в реальной жизни, и для этого «изменить многие подробности происшествия» (*99, 88*). Талантливые художники идут в своей типизации характеров гораздо дальше. Они претворяют действия, высказывания, переживания своих персонажей во всем сочетании их индивидуальных черт и подробностей.

В этом отношении Горький гораздо правильнее

разъяснял сущность творческого процесса. Напомнив ряд литературных типов — Фауста, Гамлета, Дон-Кихота, Каратаева, Карамазовых, Обломова, он писал далее: «Таких людей, каковы перечисленные, в жизни не было; были и есть подобные им, гораздо более мелкие, менее цельные, и вот из них, мелких, как башни или колокольни из кирпичей, художники слова додумали, «вымыслили» обобщающие «типы» людей...» (*47*, 470—471).

Прототипы литературных персонажей, действительно, очень часто бывают личностями «более мелкими, менее цельными», гораздо слабее раскрывающими в своей индивидуальности существенные свойства тех же социальных характеров. Писатели действительно «додумывают» или, как Горький сказал в другом месте, «домысливают» социальные характеры людей в своих вымышленных персонажах. Творческое «домысливание» характеров заключается в том, что писатель не только выделяет в них существенные для него стороны, но и у с и л и в а е т, р а з в и в а е т эти стороны в действиях, высказываниях вновь создаваемых для этого персонажей. Индивидуальные подробности жизни этих вымышленных личностей выбираются и соединяются в творческом воображении писателя для выполнения именно этой задачи.

Поэтому все подробности жизни персонажей произведения должны быть более з н а ч и т е л ь н ы м, с и л ь н ы м, я р к и м выражением существенных сторон характеров по сравнению с теми подробностями, какие автор видел и мог видеть в жизни своих прототипов. Отсюда и сами персонажи произведения оказываются обычно гораздо более значительными, выдающимися и даже необыкновенными личностями по сравнению с теми, какие писатель наблюдал в действительности, а отношения и события их жизни — необычайными и исключительными. В этом состоит процесс и результат творческой типизации социальных характеров в произведениях искусства.

Так, в романе «Герой нашего времени» Лермонтов не мог, по внешним причинам, подробно рассказать о самой существенной для него стороне характера Печорина — о его глубокой, непримиримой идейной вражде со столичным реакционным дворянским обществом. Но писатель вполне мог раскрыть воздействие этого конфликта на всю душевную жизнь человека, ставшего его жертвой. И Лермонтов углубил и усилил это воздействие в своем изображении. Он сделал Печорина человеком сильным и богато одаренным, но всецело погруженным в напряжен-

ные переживания, вытекающие из его разлада со своей средой. Он показал его презрение не только к жизни светского общества, но и к человеческой жизни вообще, его холодность не только к светским людям, но и к другим, нередко даже к тем, которые искали его дружбы и любви; его постоянную готовность выместить даже на этих людях свою затаенную враждебность к обществу, сделать их своими врагами, жертвами своих жестоких, эгоистических поступков и проявить в столкновениях с ними свое стремление к борьбе и всю силу своего характера, возбужденную этим стремлением.

В центральной части романа, в повести «Княжна Мери», все это раскрывается с особенной силой в необычном стечении обстоятельств, выражающемся в личных отношениях Печорина с Грушницким, Мери, Верой. Язвительные шутки Печорина над своим приятелем, его стремление покорить сердце неопытной девушки без любви к ней, его ночное свидание со страдающей Верой в доме страдающей Мери, неверно понятое соперником, его готовность выйти на дуэль с оскорбленным Грушницким, холодно разрушить пошлый заговор секунданта, потребовать, со страшным риском для своей жизни, самых опасных условий поединка и с жестокой расчетливостью убить юношу, а вслед за тем отвергнуть признание Мери и горько плакать при внезапной разлуке с Верой, потерянной для него навсегда, — таков ход событий повести, созданной воображением писателя, исключительной по своей напряженности и в совершенстве раскрывающей важнейшие для Лермонтова стороны социального характера главного героя его романа.

Однако подробности жизни персонажей художественного произведения имеют вместе с тем и другое значение. Они не только усиливают и развивают существенные стороны изображаемых характеров, делая их гораздо более типичными, чем они были и могли быть в действительности, но и служат для писателя также средствами выражения эмоциональной оценки осознаваемых им характеров, идейного осуждения или оправдания тех позиций, которые занимают в жизни его герои. Это значение деталей художественных образов не менее важно, чем первое, и неразрывно связано с ним.

Говоря в романе «Идиот» о типичности персонажей художественных произведений, Достоевский привел в качестве примера чиновника Подколесина, главного героя гоголевской комедии «Женитьба». Он писал, что Подколе-

син — это «преувеличение», но если в реальной жизни «женихи ужасно редко прыгают из окошек перед своими свадьбами», то сколько женихов... «перед венцом сами себя в глубине души готовы были признать Подколесиными».

В самом деле, заставив Подколесина убежать от невесты, выпрыгнуть из окна ее дома, Гоголь этой подробностью действия своего героя с особенной силой выявил самую важную черту его характера: заносчивое легкомыслие карьериста-чиновника, изображающего из себя барина, собирающегося «жениться». Именно эта черта характера привела Подколесина, при поддержке более ловкого и еще более легкомысленного Кочкарева, в дом Агафьи Тихоновны, помогла ему стать лучшим среди всех женихов богатой купчихи, поставила его перед необходимостью быстро жениться, но эта черта способствовала и неожиданному внутреннему поражению — заставила его сбежать в решительную минуту.

Однако Достоевский не обратил внимание на другое — на то, что все подробности действий Подколесина, в особенности его внезапное бегство, выражают и эмоциональную оценку его характера — юмористическое осуждение Гоголем легкомысленной заносчивости чиновника-карьериста. Подколесин, трусливо прыгающий из окна перед свадьбой, к которой он как будто бы сам стремился, сознается читателями и зрителями как смешная и жалкая жертва его собственной пустой претенциозности. В деталях сценического действия комедии Гоголь выразил и идейное осмысление характера главного персонажа с определенной его стороны, и эмоциональное отношение к этой стороне изображаемого характера.

Значит, образы персонажей художественных произведений обладают не только высокой степенью типичности, какой не бывает у людей в реальной действительности, но и идейно-эмоциональной выразительностью своих деталей, тех подробностей изображаемой жизни, которые создаются творческим воображением художника.

Иногда произведение отличается такой сильной эмоциональной направленностью, что писатель для ее выражения подбирает не просто необычные, но даже невероятные, фантастические подробности изображаемой жизни. Так, в сатирической повести Салтыкова-Щедрина «История одного города» градоначальник Бородавкин, будучи воплощением жестокого самодурства самодержавной власти по отношению к народу, ведет отряд «оловян-

ных солдатиков» на войну против жителей Стрелецкой слободы, не желающих употреблять горчицу. Жители исчезли — слышно, как они где-то вздыхают; появляются они только тогда, когда «оловянные» начинают ломать их избы. Подобная фантастическая образность в живописи, а затем и в литературе получила название г р о т е с к а (итал. grottesco — гро́товый. Причудливо-фантастические орнаменты были найдены в подземных дворцах-гротах Древнего Рима).

Наряду с подробностями изображенной жизни в литературных произведениях большое значение имеют и особенности слов, с помощью которых воспроизводятся эти подробности, весь словесный строй произведений, их художественная речь. Она также является средством выражения идейно-эмоционального осмысления характера со стороны писателя. Однако создание словесной ткани произведения начинается только тогда, когда писатель уже знает, что́ он будет изображать.

Л. Толстой так писал Фету о своей творческой работе *над вновь задуманным романом: «Я тоскую и ничего не* пишу, а работаю мучительно... Обдумать и передумать все, что может случиться со всеми будущими людьми предстоящего сочинения, очень большого, и обдумать миллионы возможных сочетаний для (того), чтобы выбрать из них 1/1000000 — ужасно трудно» (*90,* 240).

Из этого признания Толстого следует, что он не сразу приступил к созданию художественного текста романа, его словесного строя, что он перед этим долго вынашивал в своем творческом воображении героев задуманного романа, ставил их в те или другие отношения, находил и отбрасывал все новые и новые подробности их жизни, выбирая из множества этих возможных отношений и подробностей самые лучшие, такие, которые с наибольшим совершенством и законченностью выражали бы его идейное осмысление характеров героев, его эмоциональное отношение к ним. Только тогда, когда все это стало для Толстого более или менее ясным и решенным, когда он уже знал, о ком и о чем будет писать, он смог взяться за перо и начать создавать словесную ткань произведения, уточняя детали изображаемого, обдумывая детали самой художественной речи.

Особенности художественного творчества, проявляющиеся в эпической и драматургической литературе, характерны и для других изобразительных видов искусства. Живописцы, графики, скульпторы, режиссеры театральных

и кинематографических спектаклей также сначала вынашивают в своем воображении то, что им предстоит изобразить на картине, сцене, в изваянии. Они также обдумывают и отбирают все детали будущего изображения, выражающие идейно-эмоциональное осмысление интересующих их характеров, и только потом начинают накладывать краски, придавать глине соответствующую форму, вырезать дерево или мрамор, создавать интонации и жесты, грим и костюмы актеров.

Так, подлинный художник-портретист избирает в качестве «натуры» определенную личность в том случае, если она заинтересовала его какими-то особенностями своей наружности, выражающими определенные стороны какого-то социального характера. Для того чтобы выделить и усилить в портрете эти характерные стороны, чтобы выразить свое отношение к ним, художник выбирает для своей «натуры» определенный костюм, придает ей позу, поворот головы, выражение лица, направление взгляда, располагает ее на соответствующем фоне и при соответствующем освещении. А затем всем подбором и расположением красок он усиливает интересующие его характерные черты изображаемой личности и выражает свое эмоциональное отношение к ним. На портрете эти черты поэтому гораздо более сильно, ярко и законченно выражены, они более типичны, чем это бывает в повседневной жизни.

Подобные особенности творчества по-своему проявляются и в экспрессивных видах искусства — музыке, хореографии и близкой к ним по содержанию лирике. Эти виды искусства воспроизводят не целостные характеры отдельных лиц, персонажей произведения, а отдельные человеческие переживания, также обладающие социально-исторической характерностью. Переживания людей, с одной стороны, всегда зависят в своих общих, существенных свойствах от социальных отношений той или иной страны, среды, эпохи и свойственны не одному человеку, а многим людям; с другой стороны, они всегда возникают в сознании отдельных личностей и тем самым выражают собой, так или иначе, их индивидуальные черты.

Лирические поэты, композиторы, хореографы передают обычно в своих произведениях возникновение и развитие собственных переживаний. Но они могут быть настоящими художниками только в том случае, если обладают глубиной и активностью идейного м и р о с о з е р ц а н и я, остротой впечатлений и силой творческого воображения.

Тогда они чувствуют социально-историческую характерность своих переживаний и, исходя из своих общественных взглядов, проявляют особый интерес к определенным сторонам и свойствам этих переживаний. В творчестве они выделяют эти стороны переживаний из общего потока своего сознания, развивают и усиливают их средствами своего искусства, делая их этим более типичными и более эмоционально выразительными.

В лирике, обращенной в основном к словесно-зрительным впечатлениям слушателей, средством выделения и развития переживаний служат словесные раздумья поэта о его чувствах и словесные изображения тех явлений жизни, которые вызывают эти чувства и пронизываются ими. В музыке, обращенной прежде всего к слуховому воображению слушателей, таким средством являются звуковые мелодии, которые напоминают интонации человеческого голоса, выражающего переживания, и которые, соединяясь друг с другом в ритмическом развитии, поддержанные гармониями аккомпанемента, образуют художественное целое. При существенных различиях литературы и театра, музыки и танца, живописи и скульптуры все они являются видами искусства, подчиняются некоторым общим закономерностям художественного творчества.

Итак, искусство имеет свои, специфические особенности и отличается ими от всех других видов общественного сознания — от науки и философии, моральных и правовых норм, социально-политических теорий. Все эти виды обобщающего мышления (в рассуждениях, доказательствах, выводах) познают жизнь с помощью отвлеченных понятий, в которых общие, родовые свойства явлений действительности абстрагируются от их индивидуальных черт. Все они пользуются также иллюстративными образами, воспроизводящими типические явления таковыми, какими они встречаются в жизни, не изменяющими их индивидуальные черты и имеющими лишь служебное, вспомогательное значение.

В искусстве же образы являются основным средством осмысления жизни, творчески типизирующим ее явления путем пересоздания их индивидуальности. В отличие от первобытного синкретического искусства, которое передавало наивное, фантастическое миропонимание, свойственное всем членам родового доклассового общества, искусство выражает идейно-эмоциональное осмысление социальных характеров людей,

вытекающее из противоречий жизни классового общества, и осуществляет это в творческом воображении отдельных людей — художников. Художники выделяют, развивают и усиливают интересующие их стороны социальных характеров и переживаний, выражают их эмоциональную оценку, создавая для этого образы новых, вымышленных индивидуальностей, применяя приемы гиперболы и достигая законченного сочетания деталей самого их изображения. Этим они придают своим произведениям высокое и своеобразное эстетическое совершенство.

Читатели, зрители, слушатели художественных произведений сознают, что все воспринимаемое ими является вымыслом. Но они осмысляют вслед за художником социально-исторические особенности изображенных им характеров — в этом заключается познавательное значение искусства. Они воспринимают и сопереживают идейно-эмоциональную направленность образов произведения — в этом состоит общественно-воспитательное значение искусства. Они наслаждаются высокой степенью совершенства эмоционально-образного воспроизведения жизни — в этом эстетическое значение искусства.

Итак, все специфические свойства содержания и формы произведений искусства возникли в процессе исторического развития общественной жизни народов. Специфика художественной литературы также развивалась исторически.

## *Глава III*

## ЛИТЕРАТУРА КАК ВИД ИСКУССТВА. РОДЫ ЛИТЕРАТУРЫ

В предыдущей главе речь шла о свойствах художественной литературы, сближающих ее с другими видами искусства; в данной же будет говорится об ее специфических чертах.

Своеобразие каждого вида искусства определяется прежде всего тем, каковы в нем материальные средства создания образов. В этой связи литературу естественно охарактеризовать как словесное искусство: материальным носителем ее образности служит человеческая речь, основа которой — тот или иной национальный язык.

Язык — явление сложное. Его важнейшее назначе-

ние — коммуникация, т. е. общение между людьми. С помощью языка люди о чем-то сообщают друг другу (речь предстает как наименование предметов), делятся своими суждениями (речь выступает в мыслеоформляющей функции), выражают свои чувства и «заражают» ими окружающих (экспрессивная функция речи). Все эти аспекты языка находят применение в художественном творчестве. Они открывают перед литературой необычайно широкие и совершенно уникальные познавательно-эстетические возможности.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ РЕЧИ

Слова, как известно, обозначают общие свойства предметов и явлений. Искусство же всегда имеет дело с образами. Оно интересуется проявлением общего в индивидуальном, т. е. миром неповторимо единичного.

Перед теоретиками литературы остро встает вопрос о тех возможностях, которые дает язык творчеству писателя. Решению этого вопроса посвятил свои работы известный русский филолог конца прошлого столетия А. А. Потебня. В книгах «Мысль и язык» и «Из записок по теории словесности» он утверждал, что художественное начало (по его терминологии — поэтическое) заложено в самом языке, в его непрестанном движении и развитии. Поэзия, по мысли Потебни, возникает там, где новое, неизвестное явление объясняется с помощью старого, уже известного, имеющего наименование. Например, ребенок, говоря, что *по вечерам деревья засыпают*, создает поэтический образ. Словесное искусство (поэзию) Потебня противопоставляет деловой «внехудожественной» речи (прозе), которая лишена образности. И в качестве главного свойства поэзии рассматривает многозначность слова, прежде всего его иносказательность. Потебня подчеркивает, что слова и обороты, употребленные в переносном значении, являются не просто украшением художественной речи, а самой сутью поэзии.

Учение Потебни пролило свет на важное свойство словесного искусства. Многозначность слова в художественном произведении — это один из главных источников образности. А вместе с тем образность речи писателя достигается не только переносами значений. Многие в высшей степени художественные произведения состоят исключительно из слов, употребленных в их прямом значении. Примером тому может послужить известное пушкин-

ское стихотворение «Я вас любил: любовь еще, быть может...», где иносказательность практически отсутствует.

Языковые конструкции, рассматриваемые изолированно от контекста, в подавляющем большинстве случаев лишены образности. Так, предложение *Ноты уже лежали наготове,* взятое само по себе, не несет образного начала: какие-то «вообще» ноты (то ли государственные документы, то ли бумаги с музыкальными знаками) лежали где-то (на письменном столе, или перед печатным станком, или на пюпитре рояля, или в магазине), неизвестно кем и для чего приготовленные. Но то же предложение в определенном речевом контексте выступает как обозначение единичного факта.

Именно так обстоит дело в художественных произведениях. Самые простые по своей форме высказывания воспроизводят здесь неповторимо индивидуальные события, действия, переживания. Например, в первой главе повести Чехова «Ионыч» на фоне всего сказанного о семействе Туркиных суждение о лежавших наготове нотах обладает образностью: читатель узнает, что ноты лежали на рояле, за который сядет Котик, юная любительница музыки, и догадывается, что это ее родители положили их «наготове», чтобы непринужденнее и вместе с тем эффектнее продемонстрировать гостям талант дочери.

Приведенный пример убеждает в том, что словесная образность достигается не только применением каких-то особых средств языка (в частности, иносказаний), но и умелым подбором изобразительных деталей, которые могут обозначаться элементарно простыми речевыми средствами. Любые формы речи при установке говорящего или пишущего на воспроизведении единичных фактов могут стать образными.

Речь оказывается образной и в силу того, что она воссоздает облик самого говорящего. Так, философский термин «трансцендентальный», сам по себе лишенный образности, в устах Сатина («На дне» Горького) становится элементом его характеристики, средством воссоздания индивидуальности босяка, находящего горькую отраду в «умных» словах.

Образные возможности речи и определяют черты литературы как особого вида искусства.

Чем же отличается художественная речь от нехудожественной? Ответ на этот вопрос пытались дать ученые 20-х годов, связанные с традицией формальной школы. В. Шкловский в своих ранних работах и его единомышлен-

ники изучали преимущественно интонационно-синтаксическую, а еще более — фонетико-ритмическую структуры художественных текстов и говорили главным образом об их «мелодике» и «инструментовке». Литературное произведение они рассматривали как особого рода звуковую конструкцию. Обращение к «внешней форме» художественной речи, несомненно, сыграло положительную роль. В лучших работах литературоведов формальной школы содержатся важные обобщения о значимости звучания слов в поэзии (такова, например, книга Б. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха»).

Однако сторонники формальной школы, опираясь преимущественно на опыт и эстетические взгляды поэтов-футуристов, выдвинули неверную мысль о «самоценности» звуков в поэтическом произведении. Сближая поэзию с музыкой, они утверждали, что звучание речи имеет эмоциональную выразительность, не зависящую от ее логического смысла.

Несколько позднее, уже в 20-е годы, появились работы, также написанные в традициях формальной школы, но ставящие проблемы художественной речи глубже и перспективнее. Б. Томашевский, Ю. Тынянов, В. Жирмунский отвергли концепцию футуристического «самовитого слова» и учение о поэзии как феномене чисто звуковом. Они стали рассматривать художественную речь как максимально выразительную и строго организованную. В обычной, обиходной речи, говорится в работе Б. Томашевского, «мы относимся небрежно к выбору и конструкции фраз, довольствуясь любой формой выражения, лишь бы быть понятыми. Само выражение временно, случайно; все внимание направлено на сообщение». В литературе же, по мысли Томашевского, «выражение в некоторой степени становится самоценным»: «Речь, в которой присутствует установка на выражение, называется художественной в отличие от обиходной практической, где этой установки нет» (*93*,9—10)[1].

Эти суждения нуждаются в критическом рассмотрении. Возражение вызывает, в частности, прямолинейность противопоставления речи художественной и обычной: обиходная речь далеко не всегда лишена выразительности и сознательной установки на нее. Общеизвестно, что в

---

[1] См. об этом также: Тезисы Пражского лингвистического кружка (раздел «Поэтический язык») //Пражский лингвистический кружок: Сб. ст. М. 1967. С. 28—32.

повседневном общении люди нередко стремятся к тому, чтобы их высказывания были яркими, образными, впечатляющими.

Однако в концепции художественной речи, выдвинутой формальной школой, есть существенное рациональное зерно. В художественном тексте средства выражения играют гораздо бóльшую роль, нежели в обиходной речи. Писатель своим произведением не только информирует о том, что создано силой его воображения, не только «заражает» своими умонастроениями, но и эстетически воздействует на читателей. Поэтому важнейшей чертой художественной речи оказывается ее максимальная организованность. Каждый оттенок, каждый нюанс в настоящем литературно-художественном произведении выразителен и значим. Если «обычное» высказывание может быть переоформлено без ущерба для своего содержания (об одном и том же, как известно, можно сказать поразному), то для художественного произведения ломка речевой ткани нередко оказывается губительной. Так, фраза Гоголя «Чуден Днепр при тихой погоде» потеряла бы свою художественную значимость не только в результате замены какого-либо слова синонимичным, но и вследствие перестановки слов.

В словесном искусстве важен тщательный отбор самых значимых, наиболее выразительных речевых оборотов. Все случайное и произвольное, все нейтральное, чем изобилует обычная речь, в литературно-художественном произведении сводится к минимуму, в идеале — к нулю.

При этом в литературе нередко применяются такие речевые формы, которые трудно, а то и невозможно себе представить вне искусства. Вряд ли, например, в обиходной речи можно вообразить что-либо подобное следующим стихотворным строкам А. Блока: «Шевелится страшная сказка и звездная дышит межа». Писатели порой достигают такой степени концентрации выразительных начал речи, что произведение самой словесной тканью «выдает» свою принадлежность к искусству. Происходит это при нагнетании иносказательных выражений, при обилии необычных, обладающих выразительностью синтаксических конструкций, главное же при обращении писателя к стихотворной речи.

Однако формальные отличия речи художественной от иных ее видов необязательны. Часто бывает, что словесно-художественные тексты неуклонно придерживаются лексики, семантики и синтаксиса обиходной речи —

устно-разговорной (диалог в реалистических романах) или письменной (проза в виде записей и дневников). Но и в тех случаях, когда художественная речь внешне тождественна «обычным» высказываниям, она обладает максимальной упорядоченностью и эстетическим совершенством.

## «НЕВЕЩЕСТВЕННОСТЬ» СЛОВЕСНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ

Художественная литература относится к тем видам искусства, которые принято называть изобразительными в отличие от экспрессивных. При этом литература принципиально отличается от других искусств, которым присуща изобразительность. Живописцы и скульпторы, актеры и режиссеры создают образы, обладающие наглядностью. Линии и краски в живописи, бронзовые, деревянные, мраморные фигуры скульптурных произведений, движения артистов в театральных спектаклях и кинофильмах непосредственно воздействуют на наши зрительные ощущения.

Не то в художественной литературе. Слова лишь ассоциативно связаны с тем, что они обозначают. Читая или слушая литературное произведение, мы не видим изображаемого, но силой нашего воображения как бы заново воссоздаем предметы и факты, о которых идет речь. Словесные образы лишены наглядности, они условны и невещественны, как выражался Лессинг в «Лаокооне». «Все другие искусства, — писал Чернышевский, — подобно живой действительности, действуют прямо на чувства, поэзия действует на фантазию...» (*99*, 63). И он отмечал, что, поскольку образы фантазии (т. е. воображения) бледнее и слабее непосредственно чувственных восприятий, поэзия по силе и ясности субъективного впечатления заметно уступает другим искусствам (*99*, 64). В наш век один из видных зарубежных теоретиков искусства Р. Ингарден говорил о неполноте и некоторой схематичности словесных изображений.

Отсутствие наглядности художественно-литературных образов, однако, компенсируется их особыми, специфическими возможностями. В отличие от живописца и скульптора писатель воссоздает не только те стороны действительности, которые могут быть восприняты зрительно, но и все то, что открывается слуху, осязанию, обонянию. Знаменательны в этом отношении помыслы Б. Пастернака

внести в стихи «дыханье роз, дыханье мяты, луга, осоку, *сенокос, грозы раскаты*».

Главное же, автор литературного произведения непосредственно ориентируется на «внечувственные» восприятия читателя: на его интеллектуальное воображение. Когда, например, мы читаем знаменитые стихи Лермонтова «И скучно и грустно, и некому руку подать в минуту душевной невзгоды...», то не испытываем потребность что-либо увидеть внутренним зрением, а непосредственно постигаем горестные размышления поэта.

*Словесно-художественные образы запечатлевают*, следовательно, не столько сами по себе предметы в их чувственно воспринимаемых свойствах, сколько реакции на действительность человеческого сознания, целостные субъективные восприятия.

Литературе противопоказаны обильная «регистрация» зрительно воспринимаемых частей предметов и обилие «вспомогательных» подробностей. Вместе с тем для писателя нежелательны и суммарные, тезисно-схематические *обозначения при отсутствии деталей, штрихов, частностей*. Отвлеченное «логизирование» (будь оно компактным, сжатым или громоздким, многословным) не способно дать подлинно художественного эффекта. Словесный текст отвечает требованиям искусства, если писателем найдены немногие яркие детали и подробности, воссоздающие предмет в целостности его облика. Только в этих случаях читатель в состоянии «дорисовать» в воображении обозначенное словами. При восприятии литературного *произведения важная роль принадлежит* ассоциациям представлений — всевозможным сопоставлениям предметов и явлений.

В ассоциациях читателя, вызываемых словесно-художественными образами, немало индивидуального и произвольного. И это одна из существенных черт литературы как искусства. Представления о наружности героев, их движениях, жестах, об обстановке действия у читателя субъективны в гораздо большей степени, чем у тех, кто *осматривает живописные полотна и статуи или же находится* в зрительном зале театра или кино. У каждого из нас свои Фауст, Татьяна Ларина, Андрей Болконский и т. п. Находясь во власти «магии» словесного искусства, погрузившись в мир прихотливо изменчивых представлений, вызванных текстом, читатель становится своего рода соучастником создания художественных образов.

Общение человека с «невещественными» образами про-

изведения осуществляется в любой житейской обстановке и «вписывается» в его повседневную жизнь гораздо легче, чем восприятие живописи и скульптуры, театра и киноискусства. Читатель сам избирает темп восприятия произведения. По ходу знакомства с романом, драмой или поэмой он порой вновь возвращается к уже знакомому тексту. Он выбирает моменты, когда ему следует, закрыв книгу, подумать о прочитанном или, напротив, сосредоточиться на чем-то другом. Словесный образ — это своего рода трамплин для сотворчества читателя, толчок для деятельности его воображения.

Словесное искусство, однако, неизменно сохраняет связи со сферой видимого. Литературное произведение являет собой своеобразный синтез образов, запечатлевающих «незримое» и «зримое». И художник слова часто бывает озабочен тем, чтобы у читателей и слушателей формировались яркие зрительные представления.

Так называемая словесная пластика была особенно важной в античной литературе. Не случайно древними мыслителями поэзия нередко характеризовалась как «живописание словом». Пластика сохранила свое значение и в литературе последующих эпох. Один из писателей начала XVIII в. говорил, что сила поэтического таланта определяется числом картин, которые поэт предоставляет художнику. «Я для каждой фразы ищу зрительный образ», — замечал Гёте. А Горький называл литературу «искусством пластического изображения посредством слова».

Вместе с тем сфера словесной пластики от эпохи к эпохе заметно сужалась. Литература со временем все решительнее отказывалась выступать в качестве живописания посредством слова. Знаменательны в этом отношении суждения Лессинга, что поэзия предпочитает живописным красотам неживописные. «Внешняя, наружная оболочка предметов... может быть... лишь одним из ничтожнейших средств пробуждения... интереса... к образам» (*64*, 96), — читаем в «Лаокооне». И далее: «Поэтическая картина вовсе не должна непременно служить материалом для картины художника» (*64*, 183). Эти суждения вполне согласуются с фактами последующего, в том числе и современного, литературного творчества. Тщательный анализ жизненных явлений и глубокий психологизм изображения человека обычно уводят писателей от традиционной словесной пластики в сферу того, что видимым не является.

Итак, отсутствие у словесных образов прямой зритель-

ной достоверности (наглядности), будучи их некоторой ограниченностью, вместе с тем раскрывает перед литературой широкие горизонты познания мира. Оперируя «невещественными» образами, писатели свободно осваивают те стороны жизни, которые не воплощены в зримом облике предметов.

## ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ЛИТЕРАТУРЕ

Действительность в ее пространственно-временны́х координатах различными видами искусства осваивается по-разному. Так, живопись и скульптура изображают предметы в статике, выдвигая на первый план их пространственные очертания и пропорции.

Художественная же литература (в этом отношении ей подобны театр и кино) воспроизводит преимущественно жизненные процессы, протекающие в о в р е м е н и, т. е. человеческую жизнедеятельность, связанную с цепью переживаний, мыслей, намерений, поступков, событий. Сравнив скульптурное изображение героя античной легенды жреца Лаокоона, которого вместе с сыновьями по воле богов задушили змеи, с его словесным изображением в «Энеиде» Вергилия, Лессинг пришел к выводу, что в поэзии воспроизводятся преимущественно действия, т. е. предметы и явления, следующие один за другим во времени. Тяготение литературы к изображению жизненных процессов он убедительно объяснил временно́й протяженностью человеческой речи. «Знаки выражения, — рассуждал он, — следующие друг за другом, могут обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются нам во временной последовательности» (*64*, 187).

При этом писатель не связан необходимостью запечатлевать текущее время буквально и непосредственно, как это свойственно театру, где в пределах сценического эпизода время, нужное для изображения, полностью совпадает с изображенным временем. В литературном произведении могут быть даны тщательные, подробные характеристики какого-то крайне короткого промежутка времени (например, описание Л. Толстым в «Детстве» чувства, которое испытал Николенька Иртеньев у гроба матери). Чаще писатель дает, напротив, предельно компактные характеристики длительных промежутков времени. Например, в первом абзаце повести Э. Хемингуэя «Старик и море» рассказано, как на протяжении восьми-

десяти четырех дней старого рыбака преследовали неудачи. Писатели как бы растягивают или сжимают время изображаемого действия.

В освоении пространственных соотношений литература уступает другим искусствам, обладающим изобразительностью. Лессинг подчеркивал, что предметы, сосуществующие друг около друга, изображаются главным образом в живописи и скульптуре. При этом он утверждал, что описания неподвижных предметов не должны выдвигаться в литературном произведении на первый план: «То, что глаз охватывает сразу, поэт должен показывать нам медленно, по частям, и нередко случается так, что при восприятии последней части мы уже совершенно забываем о первой... сопоставление тел в пространстве сталкивается здесь с последовательностью речи во времени» (*64*, 202, 206). В «Лаокооне» отмечается, что большие поэты избегают пространных описаний и стремятся заменить их воспроизведением действий. В качестве примера приводится изображение Гомером щита Ахилла: в «Илиаде» подробно рассказано, как этот щит был выкован Гефестом.

Эти суждения Лессинга во многом согласуются с опытом словесного искусства и последующих эпох. Крупные художники слова при изображении окружающей людей обстановки, как правило, художественно преодолевают ее статичность. Так, рисуя природу, писатели часто дают ее картины в динамике (таково изображение раннего утра в «Лесе и степи» Тургенева, когда сначала «край неба алеет», потом «светлеет воздух», становится «видней дорога», протягиваются по небу золотые полосы и, наконец, «тихо всплывает багровое солнце») или же насыщают статические характеристики динамикой чьих-то восприятий и размышлений (например, высказывания повествователя «Войны и мира» и князя Андрея, связанные с памятным всем дубом).

Там, где предметы в их неподвижности просто перечисляются, художественный текст рискует оказаться монотонным и невыразительным. Примером тому могут послужить некоторые эпизоды романов Золя, в частности описание роскошных магазинов в «Дамском счастье», занимающее несколько страниц книги. Даже талантливому художнику слова не удается увлечь читателя пространными описаниями внешнего мира.

В художественном освоении пространства литература обладает, однако, и преимуществами по сравнению со скульптурой и живописью. Писатель может с неограничен-

ной быстротой переходить от одной картины к другой, легко перенося читателя в разные места. Так, «Кавказ» Пушкина начинается описанием того, что поэт наблюдает с высоты («орел, с отдаленной поднявшись вершины, парит неподвижно», «потоков рожденье и первое грозных обвалов движенье», «утесов нагие громады» и т. д.). Затем Пушкин незаметно переходит к изображению того, что он вспоминает и воображает («мох тощий», который издалека увидеть невозможно, «зеленые сени, где птицы щебечут, где скачут олени»; далее говорится о нищем наезднике, который «таится в ущелье», и, наконец, о Тереке, который «лижет утесы голодной волной»). Подобные сочетания картин, реально не охватываемых одним зрительным восприятием, трудно представить себе даже на огромном живописном полотне. Но они легко и непринужденно укладываются в рамки небольшого стихотворения. Не утомляя внимания читателя описаниями предметов «по частям», давая им компактные обозначения, Пушкин в двадцати четырех строках запечатлевает масштабную панораму Кавказа. Тем более широкие возможности для нашего пространственного воображения дают образы поэм, повестей, романов.

Пространственные представления в литературных произведениях нередко имеют обобщающее значение. Таковы символически значимые высоты рая и глубины ада, т. е. «верх» и «низ» в «Божественной комедии» Данте; мотив дороги в «Мертвых душах» Гоголя как пространства, будящего мысль о направленном, целеустремленном движении; резкий контраст тесноты в деревенской избе и необъятности природных просторов в повести Чехова «Мужики» и т. п.

Художникам слова, таким образом, доступен язык не только временны́х (он, несомненно, первичный), но и пространственных представлений[1].

## ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ И ЕЕ ПРОБЛЕМНОСТЬ

Диапазон познавательных возможностей литературы определяется двуплановостью словесных образов. Во-первых, с помощью художественной речи обозначаются и

[1] Значение временны́х и пространственных представлений в литературе рассмотрено М. М. Бахтиным в статье «Формы времени и хронотопа в романе» (см.: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975).

характеризуются различные стороны «внесловесной действительности» (зримое поведение человека, окружающие его предметы, его впечатления и импульсы, не получившие словесного воплощения); во-вторых, в литературных произведениях широко и конкретно воспроизводится речевая деятельность людей.

Человек в словесном изображении (и только в нем) выступает в качестве «носителя речи». Это относится прежде всего к лирическим героям, действующим лицам драматических произведений и рассказчикам эпических произведений. Характеры персонажей новелл и повестей, эпопей и романов также раскрываются в диалогах и монологах, произносимых вслух или про себя. Текст литературного произведения — это всегда совокупность чьих-то высказываний. Говоря иначе, речь в художественной литературе, будучи материальным средством сознания образов, выступает и как важнейший предмет изображения. Литература не только обозначает словами жизненные явления, но и воспроизводит саму речевую деятельность[1].

Используя речь в качестве предмета изображения, писатель преодолевает ту схематичность словесных картин, которая связана с их «невещественностью». Запечатлевая высказывания людей, он воздействует не только на воображение читателя, но и на его слуховые ощущения: синтаксическими конструкциями так или иначе фиксируются интонации говорящего (*37*, 71—72). Литература, следовательно, воссоздает человеческие «голоса», хотя они не звучат физически и воспринимаются лишь внутренним слухом читателя. «Плох тот художник прозы или стиха, — заметил А. Белый, — который не слышит интонацию голоса, складывающего ему фразу» (*30*, 548). Для артистов-исполнителей и слушателей, по словам чтеца А. Шварца, важна «интонационная первородность» литературного произведения. То же самое можно сказать и о читателях.

Вне речи мышление людей, как известно, в полной мере осуществиться не может. Поэтому литература является единственным искусством, свободно и широко осваивающим человеческую мысль, которая иными видами художественной деятельности воспроизводится

---

[1] Этой стороне литературного творчества М. М. Бахтин придал принципиальное значение (см.: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 309—460; а также: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 144—178).

лишь косвенно. Так, строгие ритмы и ударные созвучия музыки Бетховена вызывают представление об активно волевом, властно разумном начале, а фигура «Мыслителя» Родена говорит о возвышенных думах, требующих от человека предельной сосредоточенности душевных сил. Но здесь мы не находим воспроизведения каких-либо единичных мыслей. Литература же с давних времен воссоздает процессы человеческого мышления конкретно и непосредственно. Они отражены в монологах и диалогах действующих лиц и лирических героев. При этом в словесно-художественных произведениях нередко приводятся и невысказанные мысли. Уже в народных сказках мы встречаем, пусть краткие, характеристики того, что подумали персонажи (будь то волк, лисица или мужик).

Нередки в литературных произведениях раздумья героев или повествователя на философские, социальные, нравственные, религиозные, исторические темы (древнеиндийская поэма «Махабхарата», античные трагедии и «Слово о полку Игореве», композиционная вершина которого — проникновенный монолог Святослава о единстве Руси). На протяжении последних столетий создан целый ряд словесно-художественных произведений, где интеллектуальная сторона жизни человека выдвинута на первый план. Вспомним «Фауста» Гёте, «Братьев Карамазовых» Достоевского, «Волшебную гору» Т. Манна, философские стихотворения Тютчева и Заболоцкого, драмы Горького и Шоу, Сартра и Ануя.

Процессы мышления — это средоточие душевной жизни людей, форма их напряженного действия. И неудивительно, что литература свободно и смело запечатлевает чувства и намерения человека, которые пронизаны его мыслью; она активно осваивает эмоции и волевые устремления, имеющие, как говорят психологи, мировоззренческий характер. Нередко воссоздаются словесным искусством и чувства неясные, безотчетные, иррациональные.

В путях и способах постижения эмоционального мира литература качественно отличается от других видов искусства. Живопись и скульптура раскрывают человеческие намерения и чувства лишь косвенно: через жесты, позы, выражения лиц. Так, всматриваясь в известную картину В. Серова «Девочка с персиками», мы угадываем безмятежный строй юной души, но ничего не узнаем о том, какие именно представления и желания роятся в сознании девочки, какими впечатлениями она в данный момент живет, на чем сосредоточено ее внимание.

В литературе же, наряду с косвенными обозначениями переживаний людей через жесты, мимику, движения, широко используется прямое изображение душевных процессов с помощью авторских характеристик и высказываний самих героев (произносимых вслух или про себя). Воспроизводя высказывания людей со всеми эмоциональными оттенками, писатели могут проникнуть в самые сокровенные глубины человеческой души.

И это дает основание сопоставить словесное искусство с искусствами экспрессивными. Музыка и танец, постигая сферы человеческого сознания, недоступные другим видам искусства, вместе с тем ограничиваются тем, что передают общий характер переживания. Сознание человека раскрывается здесь вне его прямой связи с какими-то конкретными явлениями бытия. Слушая, например, знаменитый этюд Шопена до минор (ор. 10 № 12), мы воспринимаем всю стремительную активность и возвышенность переживания, достигающего напряжения страсти, но не связываем это переживание с какой-то конкретной жизненной ситуацией или какой-то определенной картиной. Слушатель волен представить морской шторм, или революцию, или мятежность любовного чувства, или просто отдаться стихии звуков и воспринять воплощенные в них эмоции без всяких предметных ассоциаций. Музыка способна погрузить нас в такие глубины духа, которые уже не связаны с представлением о каких-то единичных явлениях.

Не то в словесном искусстве. Человеческие чувства и волевые импульсы даются здесь в их обусловленности жизнью и в прямой направленности на конкретные явления действительности. Вспомним, например, стихотворение Пушкина «Погасло дневное светило». Мятежное, романтическое и вместе с тем горестное чувство поэта раскрывается через его впечатления от окружающего (волнующийся под ним «угрюмый океан», «берег отдаленный, земли полуденной волшебные края») и через воспоминания о происшедшем (о глубоких ранах любви и отцветшей в бурях младости). Поэтом передаются с в я з и сознания с бытием, иначе в словесном искусстве быть не может. То или иное чувство всегда предстает здесь как реакция сознания на какие-то явления действительности. Как бы смутны и неуловимы ни были запечатлеваемые художественным словом душевные движения (вспомним стихи Жуковского, Фета или раннего Блока), читатель всегда узнает, чем они вызваны или, по крайней мере, с какими впечатлениями сопряжены.

Литературе, следовательно, доступно прямое изображение процессов душевной жизни в ее связях с окружающей человека действительностью. При этом в словесном искусстве широко и многопланово отражается бытие как отдельных людей, так и целых общественных групп, прежде всего конфликты, выражающиеся в событиях, поступках, свершениях. Ни живопись, ни скульптура, ни даже пантомима и возникающее на ее основе театральное искусство не обладают способностью такого широкого охвата жизненных явлений. И Лессинг применительно к своему времени, когда еще не существовало киноискусства, был прав, утверждая, что словесные образы «могут находиться один подле другого в чрезвычайном количестве и разнообразии, не покрываясь взаимно и не вредя друг другу, чего не может быть с реальными вещами или даже с их материальными воспроизведениями, заключенными в тесные границы пространства и времени» (*64*, 128). Свобода обращения с изображаемыми временем и пространством позволяет писателям воссоздать величественные и масштабные процессы.

Литература как вид искусства, таким образом, обладает своего рода универсальностью. С помощью речи можно воспроизвести любые стороны действительности; изобразительные возможности словесного искусства поистине не имеют границ. Литература с наибольшей полнотой воплощает познавательное начало художественной деятельности. Об этом говорилось неоднократно. Так, Гегель называл словесность «всеобщим искусством, способным в любой форме разрабатывать и высказывать любое содержание». По его мысли, литература распространяется на все, что «так или иначе интересует и занимает дух» (*43*, 3, 350, 348). Ту же мысль о необычайной широте изобразительных и познавательных возможностей словесного искусства (поэзии) высказал Чернышевский: «Все другие искусства не в состоянии сказать нам и сотой доли того, что говорит поэзия» (*99*, 63).

Уже на заре истории человечества возникли словесно-художественные произведения, в которых действия героев воссоздавались детализированно, характеризовались их побуждения, давались картины окружающей обстановки. Так, в «Илиаде» Гомера мы находим и развернутые психологические мотивировки поступков героев (борение намерений в душе оскорбленного Ахилла), и описания предметного мира. Многоплановостью картин поражают такие шедевры мировой литературы последующих эпох, как «Божествен-

ная комедия» Данте, трагедии Шекспира, «Дон Кихот» Сервантеса и др.

Но особенно широко осуществились изобразительные и познавательные возможности литературы в XIX в., когда в искусстве России и западноевропейских стран ведущим стал реалистический метод. Стендаль и Бальзак, Диккенс и Теккерей, Пушкин и Гоголь, Достоевский и Л. Толстой художественно отразили жизнь своей страны и эпохи с такой степенью полноты, которая недоступна никакому другому виду искусства. Симптоматично в этом отношении суждение Белинского о пушкинском «Евгении Онегине» как «энциклопедии русской жизни».

Уникальным качеством художественной литературы является также ее ярко выраженная, открытая проблемность. Взгляды писателя, запечатленные прежде всего образами, могут выражаться в его творчестве и непосредственно. Словесный текст нередко сочетает детальное изображение героев, их действий, взаимоотношений, переживаний с обобщающими характеристиками жизни и проблемными суждениями, так что авторские позиции воплощаются в произведении с предельной прямотой и отчетливостью.

«Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему. Все смешалось в доме Облонских». Этот двойной обобщающий зачин романа Л. Толстого «Анна Каренина» сразу же придает изображению драмы в семье Облонских проблемную остроту. Читатель с самого начала настраивается на лад толстовских раздумий и улавливает главное в романе — «мысль семейную».

Запечатлевая мысли автора впрямую, многие литературные произведения становятся глубоко аналитичными, остро интеллектуальными, что недоступно произведениям других видов искусства. Литературная форма наиболее благоприятна для выражения взглядов создателя художественного произведения. Нравственные, социально-политические, исторические, философские, эстетические воззрения писателя могут непосредственно выражаться и в лирических стихотворениях, и в высказываниях действующих лиц, и в речи повествователя.

Художники слова, в частности, нередко создают своего рода программные произведения, где формулируется их писательское «кредо». Таковы «Поэт и толпа» и «Пророк» Пушкина, «Поэт и гражданин» Некрасова, размышления об участи двух поэтов в «Мертвых душах» Гоголя, «Раз-

говор с фининспектором о поэзии» Маяковского. Неудивительно, что именно в сфере литературного творчества, наиболее интеллектуального и проблемного, формируются направления в искусстве: классицизм, сентиментализм и т. д.

И наконец, во многих широко известных литературных произведениях художественные образы предваряются или сопровождаются собственно публицистическими обобщениями. Так, в «Похвале Глупости» Эразма Роттердамского изображение условного персонажа (самой Глупости) нередко уступает место отвлеченным суждениям, принадлежащим, по сути, автору. Большая часть глав книги Радищева «Путешествия из Петербурга в Москву» имеет зачины или концовки чисто публицистического характера. В 3-м и 4-м томах «Войны и мира» Л. Толстого художественно-образные картины также порой уступают место философско-историческим раздумьям писателя. Публицистическое начало ощутимо во многих произведениях Салтыкова-Щедрина (вспомним «Введение» к циклу «Мелочи жизни»), в повести А. Франса «Суждения господина Жерома Куаньяра», в романе Т. Манна «Доктор Фаустус». Все эти примеры свидетельствуют о точках соприкосновения литературы, искусства остро проблемного, с публицистикой.

Обобщающие суждения писателя, однако, не должны становиться самодовлеющими. В подлинно художественных произведениях литературы они не подменяют образов, а дополняют их.

## МЕСТО ЛИТЕРАТУРЫ В РЯДУ ИСКУССТВ

Универсальность и непосредственно выраженная, открытая проблемность литературы определяют ее место в ряду искусств. В XIX в. неоднократно говорилось, что словесное искусство (поэзия) являет собою наиболее богатый и важный для общества вид искусства. «Поэзия, — утверждал В. Г. Белинский, — есть высший род искусства... Посему поэзия заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств. Поэзия представляет собой всю целость искусства...» (*25*, 7, 9).

Это суждение весьма характерно для эстетики прошлого столетия: в эпоху интенсивного утверждения реализма литература в ряду искусств заняла первое место. Белин-

ский был прав, воздав ей высшие почести. И не только применительно к своему времени, но и к последующим эпохам.

Благодаря своим широким познавательным возможностям, распространению грамотности и большим тиражам книг литература на протяжении XIX—XX вв. обрела огромное общественное значение. При этом она все интенсивнее воздействовала на другие виды искусства. Образы, созданные писателями, живут второй жизнью в актерском исполнении с эстрады, по радио и телевидению, в театре и кино, а также в скульптуре, живописи и графике, в музыке и хореографии.

Вместе с тем в приведенном высказывании Белинского есть известная односторонность. Виды искусства равноценны. Они, как нередко говорят, составляют «семью муз». И литература, при всех ее достоинствах, вовсе не стоит н а д иными формами художественного творчества.

Соотношения между видами искусства исторически изменчивы. Так, в раннем, синкретическом искусстве доминировали танец и пантомима. Для античности характерно преобладание скульптурной пластики. В европейской средневековой культуре (как и в ряде восточных стран) наиболее влиятельным видом искусства была архитектура. Эстетика эпохи Возрождения и классицизма основывалась преимущественно на опыте живописи. В теориях немецкого романтизма «первые места» в искусстве делили музыка и поэзия. И только в реалистической эстетике XIX—XX вв. пальма первенства была отдана литературе.

В наше время оказалась актуальной и острой проблема «сосуществования» литературы с кинематографией и особенно с телевидением. Ряд зарубежных специалистов утверждает, что письменность (в частности, и художественная литература) исторически себя исчерпала и вынуждена уступить место новой форме массовой коммуникации — телевидению[1]. В основе таких представлений — резкая недооценка значения интеллектуальных и идеологических начал человеческого существования, которые воплощены в письменной речи. Хотя на протяжении последних десятилетий и произошло заметное переключение внимания широкой публики с книги на телеэкран,

---

[1] Критический анализ подобных взглядов М. Маклюэна дан в статье Ю. Давыдова «Гедонистический мистицизм и дух «потребительского общества»//Теории, школы, концепции (критические анализы): Художественное произведение и личность. М., 1975.

литература остается (и, бесспорно, останется) авторитетным видом искусства.

Все сказанное о специфических свойствах искусства вообще и литературы в частности служит основой для понимания отдельных произведений художественной словесности — различных сторон их содержания и, далее, их формы.

## ДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ НА РОДЫ

Произведения художественной словесности принято объединять в три большие группы, получившие название литературных родов, — эпос, драма и лирика.

Эпос и драма имеют ряд общих свойств, отличающих их от лирики. В эпических и драматических произведениях воссоздаются события, протекающие в пространстве и времени. Здесь изображаются отдельные лица (персонажи), их взаимоотношения, намерения и поступки, переживания и высказывания. И хотя воспроизведение жизни в эпосе и драме неизменно выражает авторское осмысление и оценку характеров персонажей, читателям нередко кажется, что изображенные события произошли независимо от воли автора. Иначе говоря, произведения эпические, и в особенности драматические, могут создавать иллюзию своей полной о б ъ е к т и в н о с т и.

Драма и в особенности эпос обладают неограниченно широкими идейно-познавательными возможностями. Свободно осваивая жизнь в ее пространственной и временно́й протяженности авторы эпических и драматических произведений могут рисовать яркие, детализированные разнообразные картины бытия в его изменчивости, конфликтности, многоплановости и одновременно проникать в глубины сознания людей, воссоздавать их внутреннюю жизнь. При этом оба литературных рода способны запечатлевать самые разные характеры и соотношения их с жизненными обстоятельствами. Драма и эпос, говоря иначе, «действуют» в бескрайне широкой содержательной сфере: им доступны л ю б ы е темы, проблемы и виды пафоса.

Эпические и драматические произведения вместе с тем резко отличаются друг от друга. Организующее формальное начало эпоса — п о в е с т в о в а н и е о событиях в жизни персонажей и их поступках. Отсюда название этого рода литературы (гр. epos — слово, речь). Средства предметной изобразительности здесь используются наиболее свободно и широко.

В драме (гр. drao — действую) повествование в сколько-нибудь развитой форме отсутствует. Текст произведения состоит прежде всего из высказываний самих персонажей, посредством которых они действуют в изображаемой ситуации. Авторские же пояснения к словам героев сведены к так называемым ремаркам (фр. remarquer — замечать), имеющим лишь вспомогательное значение. Специфика драмы как литературного рода определяется ее предназначенностью для сценической постановки.

Слово «лирика» образовано от древнегреческого названия музыкального инструмента лиры, под аккомпанемент которой исполнялись (пелись) словесные произведения. Лирика отличается от эпоса и драмы прежде всего предметом изображения. Развернутое и детализированное воспроизведение событий, поступков, взаимоотношений людей в ней отсутствует. Лирика художественно осваивает преимущественно внутренний мир человека как таковой: его мысли, чувства, впечатления. В ней максимально воплощается субъективное начало человеческой жизни. Однако ощущение полной, «абсолютной» субъективности лирики, возникающее порой при ее чтении, является иллюзорным: лирическое творчество содержит глубокие познавательные обобщения.

Речь в лирике выступает прежде всего в ее выразительной (экспрессивной) функции, она непосредственно и активно воплощает эмоциональное отношение к жизни высказывающегося (носителя речи) — так называемого лирического героя. Поэтому речевой строй лирического произведения — его важнейшее формальное начало: нюансы словоупотребления и построения фраз, а также ритмическая упорядоченность текста здесь особенно существенны.

Понятие литературного рода возникло в античной эстетике, в сочинениях Платона и Аристотеля. В третьей главе аристотелевской «Поэтики» говорится о существовании в поэзии (т. е. искусстве слова) трех «способов подражания»: «Подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собой, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных» (*20,* 45). Обозначенные Аристотелем «способы подражания» впоследствии и стали называть **литературными родами.** Это понятие характеризует

как содержательные, так и формальные свойства словесно-художественных произведений.

Эпос, лирика и драма сформировались на самых ранних этапах существования общества, в первобытном синкретическом творчестве. Происхождению литературных родов посвятил первую из трех глав своей «Исторической поэтики» Ал-р Н. Веселовский (*36,* 200—313); в ней он доказывал, что литературные роды возникли из обрядового хора первобытных народов.

Обрядовый хор, сопровождавший пляску и мимические действия, включал в себя, по мысли Веселовского, возгласы радости и печали, которые выражали коллективную эмоциональность. Из подобных возгласов возникла лирика, которая впоследствии отделилась от обряда и обрела художественную самостоятельность. Из выступлений запевал (корифеев) обрядового хора сформировались лироэпические песни (кантилены). Из этих песен, впоследствии тоже отделившихся от обряда, возникли героические поэмы (эпопеи). И, наконец, из обмена репликами участников обрядового хора возникла драма.

Теория происхождения литературных родов, выдвинутая Веселовским, подтверждается множеством известных современной науке фактов из жизни первобытных народов. Так, несомненно возникновение театральных представлений (а на их основе — и драмы) из обрядовых игрищ.

Вместе с тем в теории Веселовского не учтено, что эпос и лирика могли формироваться и независимо от обрядовых действий. Мифологические сказания, из которых впоследствии сложились прозаические легенды (саги) и сказки, появились вне обрядового хора. Их не пели, а рассказывали друг другу представители племени. Лирика тоже могла возникать вне обряда. Лирическое самовыражение имело место в производственных (трудовых) и бытовых отношениях первобытных народов. Таким образом, существовали разные пути формирования литературных родов, и обрядовый хор был одним из них.

Под влиянием литературного процесса представления о родах так или иначе менялись. Они были приведены в систему представителями немецкой эстетики конца XVIII — начала XIX в.: в работах Шиллера и Гёте, позднее — Шеллинга и Гегеля. В русле идей этих авторов (прежде всего Гегеля) развивал свою теорию литературных родов Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841). Он видел в эпосе, драме, лирике

определенные типы содержания и разграничивал роды с помощью категорий «объекта» и «субъекта» художественного познания. Эпические произведения связывались с представлением об объекте. «Эпическая поэзия, — писал Белинский, — есть по преимуществу поэзия объективная, внешняя, как в отношении к самой себе, так и к поэту и его читателю» (*25, 9*). И дальше: «Здесь не видно поэта; мир, пластически определенный, развивается сам собою, и поэт является только как бы простым повествователем того, что свершилось само собой» (*25* 10). Лирика, напротив, понималась как сфера субъективности поэта. «Лирическая поэзия, — читаем у Белинского, — есть по преимуществу поэзия *субъективная*, внутренняя, выражение самого поэта» (*25,* 10). И, наконец, драма рассматривалась как «синтез» объективности и субъективности. Произведение этого литературного рода, по Белинскому, «есть примирение противоположных элементов — эпической объективности и лирической субъективности» (*25,* 16).

Эта концепция литературных родов обобщает многовековой художественный опыт. Многие из высказанных Белинским мыслей унаследованы советским литературоведением, для которого особенно важен акцент на содержательные функции родовых форм.

Вместе с тем в названной статье есть известная односторонность: не только драма, но и любое художественное произведение соединяет в себе объективность (т. е. отражает действительность) и субъективность (поскольку оно выражает осмысление писателем жизни). Об этом неоднократно говорил и сам Белинский в более поздних работах. Он, в частности, подчеркивал важность субъективного начала в эпических произведениях, прежде всего в романах и повестях.

Наряду с делением литературы на роды (эпос, лирика, драма) существует деление ее на поэзию и прозу. В обиходной речи лирические произведения нередко отождествляются с поэзией, а эпические — с прозой. Подобное словоупотребление неточно. Каждый из литературных родов включает в себя как поэтические (стихотворные), так и прозаические (нестихотворные) произведения. Эпос на ранних этапах искусства был чаще всего стихотворным (эпопеи античности, французские песни о подвигах, русские былины и исторические песни и т. п.). Эпические в своей родовой основе произведения, написанные стихами, нередки в литературе нового времени («Дон-Жуан» Байрона, «Евгений Онегин» Пушкина, «Кому на Руси жить

хорошо» Некрасова). В драматическом роде литературы также применяются как стихи, так и проза, порой соединяемые в одном и том же произведении (многие пьесы Шекспира, «Борис Годунов» Пушкина). Да и лирика, по преимуществу стихотворная, иногда бывает прозаической.

В теории литературных родов возникают и иные, более серьезные терминологические проблемы. Слова «эпическое» («эпичность»), «драматическое» («драматизм»), «лирическое» («лиризм») обозначают не только родовые особенности произведений, о которых шла речь, но и другие их свойства.

Эпичностью называют величественно-спокойное, неторопливое созерцание жизни в ее сложности и многоплановости, широту взгляда на мир и его приятие как некоей целостности. В этой связи нередко говорят об «эпическом миросозерцании», художественно воплотившемся в гомеровских поэмах и ряде позднейших произведений («Война и мир» Л. Толстого). Эпичность как идейно-эмоциональная настроенность может иметь место во всех литературных родах — не только в эпических (повествовательных) произведениях, но также в драме («Борис Годунов» Пушкина) и лирике («На поле Куликовом» Блока). Драматизмом принято называть умонастроение, связанное с напряженным переживанием каких-то противоречий, с взволнованностью и тревогой. И, наконец, лиризм — это возвышенная эмоциональность, выраженная в речи автора, рассказчика, персонажей. Драматизм и лиризм тоже могут быть свойственны всем литературным родам. Так, исполнены драматизма роман Л. Толстого «Анна Каренина» и стихотворение Цветаевой «Тоска по Родине». Лиризмом проникнуты роман Тургенева «Дворянское гнездо», пьесы Чехова «Три сестры» и «Вишневый сад», рассказы и повести Паустовского.

Важно поэтому различать, с одной стороны, эпос, драму, лирику как литературные роды, а с другой — эпичность, драматизм, лиризм как эмоциональную настроенность произведений.

*Раздел второй*

# ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ

*Глава IV*

## ИДЕЙНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Воспроизводя жизнь в слове, используя все возможности человеческой речи, художественная литература превосходит все другие виды искусства разносторонностью, разнообразием и богатством своего с о д е р ж а н и я. Содержанием нередко называют то, что непосредственно изображено в произведении, то, что можно пересказать после его прочтения. Но это неточно. Если перед нами эпическое или драматическое произведение, то пересказать можно то, что случилось с героями, что с ними произошло. Изображенное в лирическом произведении пересказать, как правило, вообще невозможно. Поэтому надо различать то, что п о з н а е т с я в произведении, и то, что в нем и з о б р а ж а е т с я. Изображаются персонажи, творчески созданные, вымышленные писателем, наделенные всякого рода индивидуальными особенностями, поставленные в те или иные взаимоотношения. Познаются общие, существенные особенности жизни. Индивидуальные поступки и переживания персонажей и героев служат способом выражения идейно-эмоционального осмысления и эмоциональной оценки общего, существенного в жизни. Анализ произведения и должен заключаться в том, чтобы через внимательное рассмотрение всего непосредственно изображенного углубиться до понимания выраженной в нем эмоционально-обобщающей мысли писателя, которую час-

то называют идеей. Но этот термин будет объяснен позднее, а пока заметим, что содержание художественного произведения заключает в себе разные стороны, для определения которых существуют три термина — тематика, проблематика, идейно-эмоциональная оценка. Начинать анализ, естественно, надо с того, какие характерные явления действительности нашли отражение в данном произведении. Это вопрос об особенностях тематики.

## ТЕМАТИКА ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

**Тема** (гр. thema буквально значит нечто, положенное в основу) — это предмет познания. **Тематика** — это те явления жизни, которые отражены в том или ином высказывании или сочинении, в произведении искусства, в частности художественной литературы.

Предметом изображения в произведениях художественной литературы (словесности) могут быть самые различные явления человеческой жизни, жизни природы, животного и растительного мира, а также материальной культуры (здания, обстановка, виды городов и т. п.). Иногда изображаются даже фантастические существа — говорящие и мыслящие животные и растения, различного рода духи, боги, великаны, чудовища и т. п.

Но основным предметом познания в художественной литературе (в ее отличии от синкретического словесного творчества первобытного общества) являются характерные особенности человеческой жизни в ее социальной сущности. Иначе говоря — это социальные характеры людей как в их внешних проявлениях, отношениях, деятельности, так и в их внутренней, душевной жизни, в состоянии и развитии их мыслей и переживаний.

Социальный характер, как уже указывалось, — это индивидуальное воплощение тех или иных общих, существенных, социально-исторических особенностей человеческой жизни. Социальным характером всегда обладает та или иная личность с ее индивидуальными чертами и свойствами. Но не всякая индивидуальность отличается ярко выраженной характерностью. Характер — это такая индивидуальность, которая воплощает в себе какие-то общие, существенные особенности социальной жизни людей со значительной степенью отчетливости и активности.

Образы животных, растений, виды природы часто имеют в художественной литературе иносказательное и служебное значение. Они или знаменуют собой людей, как это почти всегда бывает, например, в баснях, или создаются для выражения человеческих переживаний, особенно в лирических образах природы. Еще чаще явления природы с ее растительным и животным миром изображаются как та естественная среда, в которой протекает человеческая жизнь с ее социальной характерностью.

В реальной жизни существенные особенности людей, выражающиеся в их индивидуальности, всегда формируются под действием социальных отношений какой-то страны и эпохи. В этом смысле человеческие характеры всегда *исторически конкретны*. Каждая среда, страна, эпоха рождает свои, особенные характеры людей со всей разносторонностью и сложностью их жизни.

Так, в русском столичном дворянском обществе первой половины XIX в., представлявшем как будто одну классовую среду, были люди разного уровня мышления и разных взглядов. Одни вели спокойное, беззаботное, обеспеченное существование. Таких, например, изобразил Пушкин в лице графа Нулина или Л. Толстой в лице Анатоля Курагина. Другие более или менее активно участвовали в идейно-политической борьбе, которая уже тогда разделяла круги столичного дворянства на два враждебных лагеря. Многие из них были сторонниками и защитниками самодержавия и крепостничества. Таких, например, показал Грибоедов в «Горе от ума» в лице Скалозуба и Фамусова или Л. Толстой в «Войне и мире» в лице старого князя Курагина, Друбецкого, Берга. Немногие, сознавая реакционность самодержавия, крепостнической власти, подавляющей страну, стремились к ее свержению. Это были декабристы, о которых позднее упомянул Некрасов в поэме «Русские женщины». Были и такие, которые в своей враждебности к «светской черни» не шли дальше личного, индивидуалистического протестантства, — это Онегин у Пушкина, Печорин у Лермонтова, Бельтов у Герцена.

Существовали различия и между участниками революционного движения, приведшего к победе Великого Октября; между теми, кто участвовал в строительстве социализма в нашей стране. Так, Горький в романе «Мать» показал революционеров-подпольщиков, вышедших не только из рабочей среды, как Павел, Ниловна, Андрей Находка, но и из среды демократической интеллигенции, овладевшей социалистическими идеалами. Это Наташа, Саша, Егор Ива-

нович, Софья, Николай Иванович. И в романе Шолохова «Поднятая целина» коммунисты, участвовавшие в преобразовании крестьянской жизни, — люди с разными социальными характерами. Давыдов — питерский рабочий с крепкими пролетарскими традициями, политически сознательный, уверенный в своих действиях; Нагульнов и Разметнов — выходцы из крестьянской бедноты, мыслящие и чувствовавшие в значительной мере стихийно.

Тематика произведений является выражением особенностей национальной жизни определенной эпохи. Так, например, тематическая организация романов Бальзака обусловлена своеобразием жизни французского буржуазно-дворянского общества 20—40-х годов XIX в. В отличие от образов протестующих дворянских интеллигентов типа Онегина, Печорина, характерных для передовой русской литературы того же времени, главные герои Бальзака — люди из обедневшего дворянства, пытающиеся сохранить свои аристократические привычки и вернуть утраченное достоинство путем выгодных связей и карьеры, или же это буржуазные дельцы, банкиры, ростовщики, или преуспевающие плуты, строящие свою карьеру на овладении тайнами частной жизни, на шантаже, ловкости, обольщении женщин и т. п.

Каждый писатель всегда тяготеет к выбору и изображению определенных характеров. Такое тяготение объясняется не только особенностями личного жизненного опыта писателя, не только индивидуальными свойствами его таланта, но прежде всего — его принадлежностью к тому или иному течению общественной мысли и вытекающей отсюда его идейной активностью, наличием у него определенного миросозерцания, определенных идеологических взглядов.

Переломы, происходящие в общественной жизни, обычно очень быстро отражаются на тематике художественных произведений. Но эти перемены могут быть двоякого рода. Они выражаются в появлении новых социально-исторических характеров, что, естественно, обусловливает новизну тематики в литературе того или иного периода. Так, появление рабочего класса и активизация его деятельности в России не могли не привлечь внимания русских писателей начала XX в., в первую очередь М. Горького.

Но известно, что перемены в общественной жизни обнаруживаются и иначе: они сказываются в появлении новых идей и настроений, которые по-

буждают литературу к освоению неизвестных ей до тех пор характеров. При этом нередко бывает так, что те или иные характеры, которые давно существовали в реальной действительности, неожиданно становятся предметом активного интереса со стороны различных писателей, — тем самым создается иллюзия, что они только что появились в самой жизни.

В 40-е годы прошлого века русская литература как бы открыла для себя самый факт существования так называемого «маленького» человека — мелких чиновников, обитателей городских трущоб, чердаков, окраин, а также крестьян. Вспыхнувший интерес к таким характерам вызвал к жизни целый поток рассказов и очерков, посвященных одной и той же теме, авторами которых были писатели с различными идейными взглядами, — такие, как Тургенев и Григорович, Некрасов и Салтыков-Щедрин, Достоевский и Герцен и др.

Определенные социальные характеры встречаются не только в реалистической литературе, но и в произведениях классицизма, сентиментализма, романтизма, а также в произведениях более ранних эпох. Авторы их тоже выбирают, обобщают и творчески типизируют наиболее характерные, с их точки зрения, человеческие отношения и переживания. Эти отношения могут отражать черты как той эпохи, к которой принадлежит сам автор, так и других эпох, к которым принадлежат изображенные автором герои.

Так, многие герои Шекспира выражают в своих монологах философские раздумья о человеческих судьбах, характерные для эпохи Возрождения. Но они же предстают и как определенные социально-исторические характеры, действующие в условиях своего времени, нередко более раннего по отношению к эпохе Шекспира. При этом очень часто они принадлежат к придворной среде или к среде высшей феодальной знати, к той или иной группе внутри этой среды. Этот интерес к характерам людей, занимающих в обществе высокое положение и обладающих властью, объясняется не аристократическими симпатиями и связями Шекспира, а особенностями его миросозерцания — желанием выразить свои мысли о сущности высшей власти, ее национальном значении, взаимоотношении ее с народом, соблазнах и злоупотреблениях правящих кругов.

Подобный интерес к характерным представителям высших слоев общества проявляли в своих трагедиях

и писатели классицизма — Корнель и Расин во Франции, Сумароков и Княжнин в России.

В сентименталистских произведениях XVIII в. принцип сословности в выборе характеров уступает место поискам добродетельных и высоконравственных героев в разной социальной среде. Среди них могли быть и знатные дворяне (Юлия, Вольмар в романе Руссо «Юлия, или Новая Элоиза»), и разночинцы (учитель Сен-Пре из того же произведения), и крестьяне (Лиза в повести Карамзина), и слуги (Памела из одноименного романа Ричардсона).

Писатели-романтики, очень часто обращавшиеся в поисках своих идеалов к историческому прошлому, также находили там героев с определенными социальными характерами. Так, в романах В. Скотта всегда на первом плане рыцари (Айвенго, Квентин Дорвард), представители шотландских кланов (Мак Ивор, Роб Рой), короли, принцы, герцоги (Ричард Львиное Сердце), а у Гюго главные герои — люди из городских низов (Эсмеральда, Квазимодо в «Соборе Парижской богоматери»).

В произведениях русских романтиков — Рылеева, Жуковского — встречаются характеры из разных кругов русского и западноевропейского средневекового общества. В поисках характеров сильных, героических, способных на самоотверженную борьбу за национальные интересы, Рылеев чаще всего обращается к княжеской среде и выбирает таких героев, как Святослав, Александр Тверской, Дмитрий Донской. Но в одной из своих «дум» он изображает в качестве национального героя крестьянина Ивана Сусанина. Жуковский, исходя из своих идеалов и представлений о возвышенном, романтическом, изобразил в балладе «Эолова арфа» нежную любовь и тайные свидания аристократки Минваны и бедного певца Арминия, отправленного за это в изгнание и умершего там.

Таким образом, выбор характеров зависит от миросозерцания писателя, его общественных взглядов. А сущность самих характеров, составляющих тематику произведения, определяется состоянием общественной жизни той среды и эпохи, которая изображается в произведениях.

Но тематикой не исчерпывается содержание литературных произведений. Еще более важна другая сторона их содержания — проблематика.

## ПРОБЛЕМАТИКА ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Проблематика (гр. problema — нечто, брошенное вперед, т. е. выделенное из других сторон жизни) — это идейное осмысление писателем тех социальных характеров, которые он изобразил в произведении. Осмысление это заключается в том, что писатель выделяет и усиливает те свойства, стороны, отношения изображаемых характеров, которые он, исходя из своего идейного миросозерцания, считает наиболее существенными.

Определяя основные задачи искусства, Чернышевский подчеркивал, что «кроме воспроизведения жизни, искусство имеет еще и другое значение — объяснение жизни» (*99*, 85). Соглашаясь в принципе с такой мыслью, следует заметить, что слово «объяснение» не совсем подходит к произведениям искусства, оно более уместно в науке. Писатели редко и обычно в малой мере стремятся к «объяснениям» своего замысла; почти всегда они выражают свое осмысление характеров в их изображении.

Так в поэме Пушкина «Цыганы» изображены характеры «диких» цыган, кочующих в степях Бессарабии, и характер молодого человека Алеко, принадлежавшего ранее к образованным и свободолюбивым кругам столичного общества, но бежавшего из «неволи душных городов» («его преследует закон») к цыганам. Это тематика поэмы, необычная, до тех пор не известная русским читателям. Эта новая тематика поэмы была порождена новой, романтической проблематикой. Последняя заключается в том, что поэт всячески подчеркивает в изображении цыганской жизни ее совершенную вольность, полное отсутствие в ней какого-либо принуждения (трудового, гражданского, семейного), а в характере Алеко — стремление приобщиться к свободной жизни цыган, стать «вольным, как они», и неудачу таких его стремлений, вызванную вспышкой эгоистических страстей в его душе, воспитанной «неволей душных городов».

Проблематика в еще большей степени, чем тематика, зависит от миросозерцания автора. Поэтому жизнь одной и той же социальной среды может быть осознана различно писателями, имеющими разное идейное миросозерцание. Горький и Куприн изображали в своих

поризведениях фабрично-заводскую рабочую среду. Однако в осознании ее жизни они далеки друг от друга. Горького в романе «Мать», в драме «Враги» интересуют в этой среде люди, политически мыслящие и нравственно сильные. Он подмечает в них те ростки социалистического самосознания, развитие которых скоро сделает эту классовую среду наиболее активной и общественно прогрессивной силой, противостоящей всему деградирующему буржуазно-дворянскому строю. Куприн же в повести «Молох» видит в рабочих безликую массу измученных, страдающих, достойных сочувствия людей, не способных противостоять капиталистическому Молоху, пожирающему их силу, ум, здоровье и вызывающих самые горькие размышления у гуманистически настроенной демократической интеллигенции.

Но сами социальные характеры, изображенные в произведении, и их эмоциональное осмысление со стороны автора могут находиться в разном соотношении. Во многих произведениях литературы античности, средних веков и начала нового времени осмысление характеров, выделение и усиление некоторых, наиболее существенных их свойств часто имело для самих авторов и читателей более важное значение, нежели изображение этих характеров во всей их целостности, во всей их многогранности и реальности. Осознаваемые автором свойства характера при этом настолько выделялись и усиливались, что заслоняли собой и подчиняли себе все прочие. В результате характеры становились как бы только носителями этих наиболее существенных свойств — героизма, самоотверженности, мудрости или жестокости, льстивости, жадности и т. п., а сами эти свойства получали поэтому широкое обобщающее значение. Образы персонажей произведений, основанные на таком осмыслении их характеров, легко приобретали нарицательное значение.

Так изобразил Шекспир датского принца Гамлета, выделив и резко усилив в его характере нравственные колебания, тяжелую внутреннюю борьбу между чувством долга отомстить за смерть отца его убийце, завладевшему престолом, и смутным сознанием невозможности одному выступить против царящего кругом зла; поэтому этот образ получил нарицательное значение.

Мольер в комедии «Тартюф», выведя в лице главного героя пройдоху и лицемера, обманывающего прямодушных и честных изобразил все его мысли и действия

как проявления этой основной отрицательной черты характера. Пушкин писал об этом: «У Мольера Лицемер волочится за женой своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение — лицемеря; спрашивает стакан воды — лицемеря» (*80*, 322). Имя Тартюфа стало нарицательным обозначением лицемеров.

Анализируя такие образы и целые произведения, надо обращать внимание не только на их очень заостренную проблематику, но и на социально-историческую сущность изображенных в них характеров, которая и давала возможность такого осмысления их. У Мольера Тартюф — это не случайный выскочка, проникший в дворянскую среду. Свои обманы он лицемерно прикрывает проповедью религиозной нравственности, что было характерно для реакционных церковников Франции эпохи Мольера.

В более поздние эпохи, особенно к началу XIX в., передовые писатели разных европейских стран стали глубже проникать в сущность человеческих отношений, яснее осознавать связь человеческих характеров с определенной средой, определенными условиями жизни. Поэтому и осознание характеров изображаемых ими героев становилось все более разносторонним и многогранным. Проблематика произведений заключалась теперь в том, что наиболее важные свойства характеров героев выделялись среди многих других связанных с ними, но иногда и противоречащих им.

В реалистических произведениях проблематика бывает особенно трудна для анализа, так как эти произведения часто заключают в себе очень широкое и разностороннее изображение характеров; и в многогранности их изображения открываются те их существенные особенности, которые наиболее важны для писателя. Пример этого — изображение некоторых главных героев в «Войне и мире» Л. Толстого. Так, князь Андрей показан писателем в самых разных связях и взаимоотношениях со многими героями как в мирной жизни, так и на войне. В его личности проявляются самые разные качества — ум, образованность, способность к военной и государственной деятельности, критическое отношение к свету, искренняя симпатия к отцу и сестре, любовь к сыну и Наташе, дружеское отношение к Пьеру и т. д.

Но эта многогранность характера Андрея все же таит в себе определенное авторское осмысление. Толстой акцентирует внимание на тех чертах, которые представляются ему наиболее существенными в нравственно-психологи-

ческом отношении, — это слишком сильно развитое личностное начало и некоторая рассудочность, преобладание умственной сферы сознания над эмоциональной и вытекающее отсюда скептическое отношение к жизни. Наличие персонажей, обладающих целостностью поведения, миропонимания, переживаний, — необходимое условие существования полноценных эпического и драматического произведений[1].

При анализе проблематики надо иметь в виду, что писатели очень часто прибегают к сопоставлению характеров и раскрытию интересующих писателя черт по контрасту. При этом особенно отчетливо выступают именно те грани характеров, которые представляются писателям наиболее важными, значительными и в которых заключается идейная проблема произведения. Так, еще в народных сказках добрая колдунья противопоставлялась злой мачехе, умные старшие братья — младшему брату Иванушке-дурачку, который оказывался смышленее и удачливее их.

Антитетичность характеров обычно резко подчеркнута в произведениях классицизма. Антитезы составляют существенную сторону проблематики и в реалистических произведениях. В них с еще большей отчетливостью отражаются и преломляются реальные противоречия самой действительности. Так, повесть Лермонтова «Княжна Мери» построена на антитезе характера Печорина, с его глубокими и затаенными романтическими стремлениями, характеру Грушницкого, с его наигранной и показной романтикой; повесть Чехова «Человек в футляре» — на контрасте политической трусливости Беликова и свободомыслия Коваленко; «Русский лес» Леонова — на антитезе граждан-

---

[1] В модернистской литературе широко распространялось неверное представление, будто понятие «персонаж» устарело, так как сознание современного человека являет собой нечто неупроченное и хаотическое. Подобные мысли, опираясь на опыт литературы «потока сознания» (Дж. Джойс, М. Пруст), настойчиво выражают представители французского «нового романа» (А. Роб-Грийс, Н. Саррот). Предметом художественного изображения провозглашается «чистое» сознание человека, утратившего свою личность под напором впечатлений извне. Персонаж рассматривается лишь в качестве «подпорки» (необязательной, в конечном счете даже ненужной) для воспроизведения этого «чистого» сознания. Отрицание персонажа означает одновременно отрицание всей системы художественного освоения жизни, характерной для эпоса и драмы. Отсюда распространенные в модернистской эстетике лозунги «антиромана», «антитеатра» и т. п.

ской честности Вихрова и карьеризма, продажности Грацианского; «Живые и мертвые» Симонова — на противопоставлении глубоко осознанного патриотизма Серпилина, Синцова и многих других представителей советского общества трусливому эгоизму таких людей, как Баранов.

Не всегда, однако, сопоставление характеров героев строится по их контрасту. Нередко встречается более сложное соотношение между характерами внутри литературного произведения. Примеры такого изображения характеров легко найти в творчестве Чехова, например в пьесе «Вишневый сад». Лопахин и Трофимов не только противопоставлены Раневской и Гаеву, но и сопоставлены друг с другом. Оба они размышляют о необходимости перемен в русской жизни и при этом их мысли чем-то сходны между собой; оба они говорят о важности труда, о преодолении барской лени, инертности, паразитизма, неприспособленности, хотя осознают это по-разному.

Во многих произведениях мы не найдем сколько-нибудь ощутимого противопоставления изображенных характеров, потому что в них подчеркиваются особенности жизни одной социальной среды. Так, например, в Ноздреве, Плюшкине, Собакевиче, Манилове, несмотря на все их индивидуальные различия, просматривается то общее, что было свойственно провинциальной крепостническо-дворянской среде, — ее паразитизм, интерес только к собственным выгодам, полное отсутствие гражданских интересов, соединенное с самодовольством и надутой важностью. И Гоголь не столько противопоставляет своих героев, сколько дополняет одного другим.

Проблематика литературных произведений может отражать разные стороны общественной жизни. Она может быть нравственной, философской, социальной, идейно-политической, социально-политической и т. д. Это зависит от того, на каких сторонах характеров и на каких противоречиях акцентирует внимание писатель.

Пушкин в характере Онегина, Лермонтов у Печорина осознавали в основном идейно-политическое недовольство реакционным укладом русской жизни. Тургенев в «Дворянском гнезде» раскрывает в Лаврецком прежде всего ощущение гражданско-нравственного долга перед Россией и ее народом. В «Отцах и детях» Тургенева основное внимание сосредоточено на философских позициях героев, в особенности на материалистических воззрениях Базарова; поэтому в романе такое значительное место занимают философские споры между

героями. В поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» раскрываются социальные антагонизмы между дворянством и крестьянством. В связи с этим в крестьянской жизни подчеркивается ужасающая бедность, забитость, зависимость от помещиков; в жизни помещиков — властность, жестокость, самоуправство, паразитизм. В романе Горького «Мать», в «Разгроме» Фадеева, в «Чапаеве» Фурманова основное внимание сосредоточено на политических сторонах жизни и деятельности героев, на революционной борьбе трудящихся масс с самодержавной властью, контрреволюционными силами, интервентами.

Особенно важно то, насколько глубоки и значительны литературные произведения по своей проблематике. Значительность и глубина проблематики зависит от того, насколько серьезны и существенны те противоречия самой действительности, которые писатели могут осознать благодаря особенностям своего миропонимания.

Таковы, например, различия в изображении крестьянской жизни у Тургенева и Некрасова. Тургенев, с его либерально-просветительскими взглядами, видит в жизни крестьян страдания их под гнетом помещиков и сознает, что несчастья и горести народа проистекают не столько от жестокости и легкомыслия отдельных дворян, сколько вообще от рабского положения крестьянства. Но он интересуется при этом главным образом нравственным достоинством отдельных крестьян и показывает, что нередко крестьяне в гораздо большей мере, чем помещики, могут обладать не только добрым сердцем, но и глубоким умом и эстетическими склонностями, а иногда и способностью к социальному недовольству. Само раскрытие высоких нравственных свойств и человеческого достоинства людей из народа было выражением протеста писателя против крепостничества.

Некрасов, с его революционно-демократическими идеалами, осознает жизнь народа гораздо глубже. В его изображении крестьянин, угнетенный помещиками и чиновниками, — это прежде всего труженик, «сеятель и хранитель» родной земли, создатель всех материальных ценностей, за счет которых живет все общество. И вместе с тем крестьянство у него — самостоятельная социальная сила, могущая противостоять своим поработителям.

Из сказанного можно сделать вывод, что проблематика представляет собой более активную сторону идейного содержания произведений, нежели их тематика, и что тематика в значительной мере определяется проблематикой.

Писатель всегда выбирает для своего изображения те или иные характеры и отношения именно потому, что его особенно интересуют определенные стороны и свойства этих характеров и отношений.

## ИДЕЙНО-ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ОЦЕНКА ЖИЗНИ В ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Тематикой и проблематикой произведений не исчерпывается, однако, их идейное содержание.

Завершая свои рассуждения о задачах искусства, Чернышевский верно указал, что произведения искусства, наряду с тем, что они «воспроизводят» жизнь и «объясняют» ее, имеют еще и третье значение — «значение приговора о явлениях жизни» (*99*. 86). Действительно, произведения искусства, художественной литературы в особенности, всегда выражают идейно-эмоциональное отношение писателей к тем социальным характерам, которые ими изображены. Именно в идейной оценке характерного сильнее и яснее всего проявляется идеологическая сущность произведений художественной литературы. Именно благодаря выражению этой оценки в образах литературные произведения так сильно действуют на мысли, чувства, волю читателей и слушателей, на весь их внутренний мир.

Выраженное в произведении отношение к жизни, или ее идейно-эмоциональная оценка, всегда зависит от осмысления писателем изображаемых им характеров и всегда тем самым вытекает из его мировоззрения.

Так, Пушкин показывал вольную жизнь цыган для того, чтобы выразить свое романтическое восхищение гражданской вольностью вообще и глубокое недовольство «неволей душных городов». Островский изображал самодурство купцов и помещиков для того, чтобы осудить все русское «темное царство» своей эпохи. Горький вскрывал «свинцовые мерзости» мещанской среды, чтобы выразить свое возмущение тупой и жестокой жизнью буржуазно-дворянского общества.

Идейно-эмоциональная оценка изображаемых характеров, как видно из этих примеров, заключает в себе две основные возможности. Писатель может выражать удовлетворение осознаваемой им жизнью, сочувствие к тем или иным ее свойствам, восхищение ими, оправдание их, короче говоря, свое идейное утверждение жизни. Или же он может выражать недовольство какими-то

другими свойствами жизни, их осуждение, вызванный ими протест и негодование, короче говоря, свое идейное отрицание изображаемых характеров.

Соотношение идейного утверждения и идейного отрицания социальных характеров, изображенных в произведениях, может быть различным. В зависимости от своих взглядов на жизнь, а также от того, какие идейно-творческие задачи писатель перед собой ставит, он может сосредоточиться в своем произведении преимущественно или всецело на таких сторонах изображаемых характеров, которые достойны идейно-эмоционального утверждения, или, наоборот, только на таких, которые заслуживают идейно-эмоционального отрицания.

Так, Чернышевский, стремясь наметить пути революционной деятельности передовой демократической молодежи своего времени, написал роман «Что делать?» для раскрытия в основном положительных свойств социальных характеров, взятых из этой среды. Поэтому образы «новых людей» в этом романе выражают идейное утверждение утопически понятой возможности социальной революции в России. Гоголь же в «Ревизоре» или Салтыков-Щедрин в «Истории одного города» и «Помпадурах и помпадуршах» сосредоточились на отрицательных сторонах жизни и деятельности чиновников, представляющих реакционную самодержавную власть, ее самодовольство и деспотизм по отношению к народу. Произведения эти, заключая в себе всецело сатирическое изображение реакционной, антинародной деятельности чиновников, выражают идейное отрицание самодержавия.

Но часто бывает иначе. Писатели-романисты обычно показывают своих главных героев в различных связях с окружающей общественной жизнью, а сами характеры — в соотношении их положительных и отрицательных сторон, в изменении и развитии. Поэтому и идейно-эмоциональная оценка характеров бывает при этом разносторонней, иногда даже двойственной.

Так осознан и оценен, например, характер главного героя романа Шолохова «Тихий Дон». Трагическая судьба Григория Мелехова обусловлена тем, что в его сознании сосуществуют и борются две основные тенденции. Одна из них — это тяга к крестьянской жизни, любовь к труду, к тихому Дону, который является для него олицетворением вольной, независимой, трудовой казацкой жизни. Этой тягой и определяется внутренняя неприязнь и даже вражда Мелехова к тем чистым, выхоленным, презираю-

щим физический труд офицерам, с которыми свела его судьба в белой армии. Другая тенденция проявляется в неумении Григория осознать противоречия, которые разделяют его с офицерской средой, и ощутить себя частицей той многомиллионной крестьянской массы, которая поднялась в годы гражданской войны на борьбу за свои права. Отсюда — его глубокое недоверие к большевикам, метания, противоречивость его поступков, невозможность для него пристать к тому лагерю, с которым его сближают кровные интересы казака-труженика. Это определяет и отношение писателя к характеру своего героя; оно заключает в себе разные тенденции: утверждение его силы, независимости, глубокое сочувствие стремлениям Григория самостоятельно разобраться в противоречиях окружающей жизни и в то же время чувство сожаления к нему, неодобрение его метаний, его недоверия к революции, защищающей интересы крестьянства.

Идейно-эмоциональная оценка изображаемых характеров является самой активной стороной содержания произведения.

## ИДЕЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Из предшествующего следует, что содержание произведения неоднозначно и неоднородно. Для определения этой сложности и многослойности и используются предлагаемые выше понятия — тематика, проблематика и идейно-эмоциональная оценка.

При анализе произведения нередко встречается термин «идея». При этом идея, понимаемая как эмоционально-обобщающая мысль, ассоциируется с осмыслением и оценкой характеров. Это мнение требует уточнения. Если говорить об идее, то надо иметь в виду, что сущность ее прежде всего зависит от того, какие социальные характеры выбирает автор в силу особенностей своего идейного миропонимания. Осмысление характеров в художественном творчестве — это выделение и усиление тех свойств и сторон их жизни, которые существуют в самих этих характерах. Эмоциональная оценка — отношение писателя к этим характерам, выраженное через их изображение. Значит, все стороны идейного содержания художественного произведения — тематика, проблематика и идейная оценка — находятся в органическом единстве. Поэтому их нельзя разделять, а можно и нужно различать в процессе анализа отдельного произведения. Следова-

тельно, идея литературного произведения — это единство всех сторон его содержания; это образная, эмоциональная, обобщающая мысль писателя, проявляющаяся и в выборе, и в осмыслении, и в оценке характеров.

При анализе произведения следует также иметь в виду, что писатель, выделяя, усиливая, развивая интересующие его стороны в характерах персонажей, не ограничивается этим, но выявляет так или иначе в своем изображении и другие стороны характеров, хотя и менее для него существенные. Такая полнота типизации характеров создает почву для переосмысления идеи произведений в последующие периоды, а также для различной трактовки их критиками. С различной интерпретацией одних и тех же произведений мы встречаемся очень часто.

Так, например, в романах Пушкина, Лермонтова и Герцена изображаются характеры, взятые из среды дворянской интеллигенции 20—30-х и начала 40-х годов прошлого века. При изображении этих характеров, в чем-то различных, но в основном сходных между собой, всем трем писателям важно было показать разочарованность, критицизм героев, глубокую неудовлетворенность их окружающей жизнью, стремление противопоставить себя консервативной дворянской среде.

В новый период русской общественной жизни, в 60-е годы XIX в., революционные демократы по-своему понимали развитие русского общества. Н. А. Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?» иначе осознал сущность тех же характеров. Критик обратил основное внимание не на те стороны этих характеров, которые были сформированы идейно-нравственной атмосферой 20—30-х годов, а на те, которые определялись общими условиями социальной жизни дворянской молодежи, — на избалованность, пассивность, неумение трудиться, отсутствие интереса к народной жизни. По этим признакам он сблизил Онегина, Печорина, Бельтова с Обломовым и назвал все эти свойства их характеров «обломовщиной». Такое понимание вытекало из революционно-демократического миросозерцания Добролюбова, который в условиях идейно-политической борьбы 60-х годов и решительного размежевания между либералами и демократами резко критиковал либерально-дворянскую интеллигенцию и понимал, что она уже не может играть руководящую идейную роль.

Идейное осмысление писателем изображаемых характеров и вытекающая из него идейно-эмоциональная оценка их представляют, в своем единстве, активные

стороны содержания произведения. Поэтому их вместе можно называть идейно-эмоциональной направленностью произведения, или тенденцией (лат. tendere — направлять, стремиться).

Тенденция художественных произведений всегда выражена в образах. Но бывает и так, что писатель все же высказывает в произведениях от себя немало отвлеченных суждений, поясняя свою образную мысль, разъясняя свой замысел. Таковы отвлеченные рассуждения Чернышевского в романе «Что делать?» или Л. Толстого в «Войне и мире». Происходит это потому, что искусство не отгорожено непроходимой стеной от других видов общественного сознания. Писатель никогда не бывает только художником — «чистым» художником, как выражались философы и критики, стремившиеся оторвать искусство от общественной жизни. У писателя всегда существуют и такие общественные взгляды, которые получают свое выражение в общих, отвлеченных понятиях, — взгляды политические, философские, моральные, религиозные и т. п.

Эти взгляды часто заключают в себе очень абстрактное понимание перспектив социально-исторического развития, отвлеченные идеалы писателя. Нередко писатели так увлечены своими общими, отвлеченными убеждениями, что стремятся высказать их в своих произведениях — или от своего лица, или от лица рассказчика, или в рассуждениях персонажей. Отсюда — в произведении, наряду с его основной, образной, художественной тенденцией, возникает иногда рассудочная тенденциозность. Нередко писатель поясняет с ее помощью идейно-эмоциональную направленность своего произведения, вступая иногда в противоречие с ней. Героев, которым писатель поручает высказать свои общие отвлеченные рассуждения, называют «резонерами» (фр. raisonner — рассуждать).

У Энгельса есть убедительное разъяснение этого вопроса. В письме к М. Каутской, оценивая ее повесть «Старые и новые», он упрекает писательницу за то, что она идеализировала своих положительных героев, что в одном из них, Арнольде, «личность... растворяется в принципе». «Очевидно, — замечает Энгельс, — Вы испытывали потребность публично заявить в этой книге о своих убеждениях, засвидетельствовать их перед всем миром». «Я ни в коем случае, — пишет он дальше, — не противник тенденциозной поэзии как таковой <...> Но я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из обстанов-

ки и действия, ее не следует особо подчеркивать, и писатель не обязан преподносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов» (*5*, 333).

Значит, Энгельс считал резонерские речи персонажей произведения, в которых «особо подчеркивается» его тенденция, недостатком произведения, идущим в ущерб его художественности. В истинном искусстве идейная направленность произведения сама по себе вытекает из всех отношений, действий, переживаний персонажей («из обстановки и действия») и из всех средств его изобразительности и выразительности.

Подобную особенность К. Маркс и Ф. Энгельс находили в трагедии Ф. Лассаля «Франц фон Зиккинген», которую они оценивали в своих письмах автору. Так, Маркс упрекал Лассаля за то, что тот написал свою трагедию *«по-шиллеровски»*, превращая индивидуумы в «простые рупоры духа времени» (т. е. заставляя своих героев слишком длинно и отвлеченно рассуждать о проблемах, характерных для их эпохи), и указывал, что ему надо было «в большей степени *шекспиризовать*» (т. е. писать, как Шекспир, в трагедиях которого идейная тенденция возникает из самого хода событий, а резонерские высказывания отсутствуют) (*4*, 484).

Но, конечно, все дело здесь в степени резонерства писателя и его героев. Если она невелика, если речи персонажей, поясняющие тенденцию произведения, вполне соответствуют самой сущности их социальных характеров и обладают эмоциональностью, если личность персонажей не теряется в их высказываниях, не «растворяется в принципе», тогда это не наносит ущерба художественности произведения.

Если же резонерство выдвигается на первый план, если отвлеченные рассуждения персонажей очень длинны, так что, читая или слушая со сцены, зрители или читатели даже забывают, кто, для чего, при каких обстоятельствах это говорит, тогда писатель нарушает законы художественного творчества, выступает полухудожником, полупублицистом.

Сравним с этой точки зрения два произведения — «Мертвые души» Гоголя и «Воскресение» Л. Толстого. В повести Гоголя ведется рассказ о жизни помещиков и чиновников, с которыми познакомился Чичиков во время покупки «мертвых душ», и в повествование нередко вплетаются высказывания самого автора, так называемые

«отступления». Таковы его рассуждения о толстых и тонких, о чинопочитании, о тонкости обращения, о том, какие характеры легче изображать, о том, какой задор может быть у людей. Особенно большое значение и высокую эмоциональность имеют мысли Гоголя о типах писателей, его раздумья о судьбах России. Но в них нет рассудочности и тенденциозности. Они представляют собой выражение чувств и эмоциональных раздумий писателя, которые характеризуют его личность, его отношение к художественному творчеству, но в которых он не стремится нарочито разъяснить читателям идейную направленность своего произведения.

Иначе написано «Воскресение» Л. Толстого. В начале романа, а также во многих других его эпизодах и сценах писатель стремится дать понять читателям свои общие взгляды на сущность человеческих отношений, на религию, мораль и на русское судопроизводство. Для этого он вводит в текст отвлеченные рассуждения, разъясняющие читателям действия героев и авторское отношение к ним. Таковы его рассуждения о животном и духовном началах в человеке (гл. XIV), о сути учения Иисуса Христа, о бессмысленности церковных обрядов, об обмане, которому подвергали церковники человеческие души (гл. X), о сущности человеческого характера (гл. IX).

Однако в огромном большинстве случаев писатели обходятся без отвлеченных пояснений и даже, наоборот, избегают их. Писателя-художника всегда интересуют не общие выводы, которые может сделать читатель, а осмысление и оценка социальных характеров в их о б р а з н о м воплощении. При создании произведения перед глазами автора возникают живые личности его героев со всеми особенностями их жизни. Писатель воображает их действия, отношения, переживания, и его самого увлекает жизнь изображаемых персонажей.

Поэтому и восприятие художественных произведений сильно отличается от восприятия сочинений научного или публицистического характера. Читатель обычно искренне поддается иллюзии того, что все, изображенное в произведении, — это сама жизнь; он увлекается действиями, судьбами героев, переживает их радости, сочувствует их страданиям или же внутренне их порицает. При этом читатель часто сразу не осознает, какие существенные особенности воплощены в героях и во всем ходе изображаемых событий и какое значение имеют подробности их поступков и переживаний. А ведь эти подробности

создаются писателем для того, чтобы через них возвысить характеры одних героев в сознании читателя и снизить характеры других. Только перечитывая произведения и раздумывая о них, читатель может прийти к осознанию того, какие общие свойства жизни воплощены в тех или других героях и как их осмысляет и оценивает писатель. В этом ему часто помогает литературная критика.

## ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРАВДИВОСТЬ И ЛОЖНОСТЬ ИДЕИ

Эмоциональная оценка социальных характеров, заключая в себе их идейное утверждение или идейное отрицание, всегда вытекает из их осмысления писателем и, далее, из особенностей его миросозерцания, его общественных взглядов на жизнь. Но в не меньшей мере она определяется *объективными* особенностями самих изображенных характеров и должна *соответствовать* этим особенностям в их утверждении и отрицании.

Когда Чернышевский писал о трех задачах искусства, он назвал последнюю из них «вынесением приговора», который искусство «произносит» изображаемым явлениям жизни. Этим он сравнил писателя с судьей. В результате разбирательства дела суд выносит обвинительные или оправдательные приговоры тем лицам, которые отвечают перед законом за свои действия, иногда за всю свою деятельность. И в интересах не только тех, кто предстал перед судом, но и в интересах всего общества и оправдательные, и обвинительные приговоры суда должны быть справедливыми. Для этого суд должен тщательно разобрать все обстоятельства дела с точки зрения юридических, а иногда и моральных норм. И суд должен исходить в своих приговорах из того, чего на самом деле объективно достоин каждый, представший перед ним, а не из каких-либо преднамеренных и предвзятых мнений, субъективных симпатий и антипатий. В противном случае его приговоры могут оказаться несправедливыми, ложными.

В содержании художественных произведений, особенно литературных, происходит нечто подобное в еще большей степени. Ведь писатель выносит свой «приговор» не отдельным реальным личностям, а социальным характерам — вымышленным героям, воплощающим в себе существенные свойства жизни целых социальных слоев и движений определенной страны и эпохи. Поэтому со-

циальные силы, которые представляют общество в его историческом развитии, всегда бывают глубоко заинтересованы в том, чтобы «приговоры», выносимые писателем различным социальным характерам, были справедливы. Для общества очень важно, чтобы писатель выражал такое идейно-эмоциональное осмысление изображаемых характеров, которого эти характеры действительно достойны по объективным, существенным свойствам своей жизни, по своему месту и значению в национальной жизни вообще, в перспективах ее развития.

Утверждающего, оправдывающего, возвышающего идейного осмысления и эмоциональной оценки достойны те социальные слои, жизнь и деятельность которых имеет положительное, прогрессивное значение для всего общества, для его исторического развития. Отрицающего, осуждающего, разоблачающего осмысления и оценки заслуживают те слои общества, чья жизнь и деятельность так или иначе препятствует национальному развитию, в той или иной мере наносят ему ущерб, имеют регрессивное и реакционное значение. Идейно-эмоциональное осмысление характеров в соответствии с их объективным национально-историческим значением, положительным или же отрицательным, само получает тем самым общественно национально-прогрессивную значимость. Это исторически объективная правдивая тенденция произведения. И наоборот, утверждающее идейно-эмоциональное осмысление таких характеров, которые по своему объективному значению для жизни общества достойны отрицания, и идейное отрицание тех характеров, которые в исторической перспективе жизни общества заслуживают идейного утверждения, представляют собой исторически объективную ложную тенденцию произведения, имеющую национально-реакционное значение.

Так, в I части «Мертвых душ» Гоголь выразил сатирико-юмористическое отрицание пустой и самодовольной жизни крепостнического, реакционного чиновно-помещичьего общества в русском губернском городе и окружающих его усадьбах. И эта оценка вполне соответствовала самой сущности изображаемых характеров, она была исторически правдивой и осталась таковой навсегда. Во II же части «Мертвых душ», особенно в образах помещика Костанжогло и откупщика Муразова, Гоголь тщетно пытается найти в жизни тех же слоев русского общества

положительные свойства и дать им идейно-утверждающую эмоциональную оценку. Такая оценка противоречила сущности изображаемых характеров: она была исторически ложной, национально-реакционной. Писатель идеализировал то, что объективно не было достойно идеализации. Вот почему Гоголю, большому и чуткому художнику, так долго творчески не удавалась вторая часть его «поэмы»; он так и не смог закончить ее до своей смерти.

Из этого не следует, что жизнь и деятельность господствующих слоев классового общества всегда заслуживает только отрицательного осмысления и оценки. В определенные исторические эпохи различные слои господствующего класса и создаваемая ими государственная власть, угнетавшая трудящиеся массы своей страны, осуществляла тем не менее национально-прогрессивную политическую и культурную деятельность, достойную соответствующего идейно-эмоционального осмысления в произведениях художественной литературы.

Так, в России в первой четверти XVIII в. происходила быстрая перестройка материальной и духовной национальной культуры на передовой западноевропейский лад. Происходила она по инициативе и при активнейшем личном участии царя Петра I. Вместе с тем Петр впервые полностью ввел в России самодержавный принцип правления (абсолютную монархию), он сохранил крепостное право и часто жестоко и грубо применял власть при проведении своих реформ. Но реформы эти имели огромное общенациональное значение, благодаря им Россия стала одной из мировых держав. Поэтому и позднее, на протяжении XVIII в., русские передовые писатели во главе с Ломоносовым и Фонвизиным с восхищением напоминали в своих одах, поэмах и драматических произведениях о деятельности Петра, ставили его в пример русским царицам — Елизавете, Екатерине II, стремясь побудить их к продолжению политики великого предшественника. Через сто лет после смерти Петра I Пушкин возвеличил его в поэме «Полтава». Идейная тенденция этих произведений была исторически правдивой и для тех времен национально-прогрессивной.

Пушкин прославлял Петра и построенную им новую столицу и во вступлении к поэме «Медный всадник». Но проблематика этой поэмы в целом гораздо сложнее: поэт не только любовался столицей, созданной в прошлом прогрессивной самодержавной властью, которая к его времени уже потеряла свое национально-прогрессивное зна-

чение, но и раскрыл в поэме другую сторону деятельности русского самодержавия — ее антинародность, ее губительность для жизни трудящихся масс. Он изобразил в поэме гибель мелкого петербургского чиновника Евгения и его невесты Параши от страшного наводнения, которое нанесло большой ущерб столичной бедноте и которое вообще произошло потому, что Петр основал город «под морем», не считаясь со страданиями и даже жизнью народных низов. Поэтому образ медного всадника выступает в поэме как символ былой национальной прогрессивности самодержавной власти и вместе с тем как символ всегдашней и неизменной ее антинародности. Обе стороны идейной направленности поэмы — и идейное утверждение самодержавной власти, и ее идейное отрицание, — при всей их внутренней противоречивости, имели и имеют до сих пор исторически правдивое значение.

К середине XIX в. самодержавие окончательно утратило свою прогрессивность и в его деятельности возобладали реакционные, антинародные тенденции, которые проявлялись как в отношении к народу, так и в отношении к представителям передовой общественной мысли — декабристам, революционерам-демократам, народовольцам. Поэтому ее отрицание стало исторически прогрессивным.

С такой оценкой самодержавной власти мы встречаемся в сатирах Салтыкова-Щедрина, в частности в «Истории одного города». В лице гротескно изображенных глуповских градоначальников Щедрин выявляет различные типы самодержавных правителей. Раскрывая «способности» каждого из градоначальников, писатель показывает, каковы конкретные проявления политики русского самодержавия и в чем ее реакционность, достойная всяческого осуждения. Это бессмысленная жестокость и несправедливость, глубоко враждебное отношение к народу, его беспощадное угнетение и подавление, нетерпимость к инакомыслящим («хватали, ловили, секли, пороли, описывали и продавали»), организация бессмысленных войн, нелепое понимание цивилизаторской деятельности и т. п.

На современном этапе исторического развития в разных странах выступают различные социальные и политические силы. В их деятельности обнаруживаются разные тенденции. Но как в жизни, так и в литературе эти силы получают различную оценку, соответствующую или не соответствующую их сущности.

Так, одним из очень значительных исторически прогрессивных движений 30-х годов нашего века была на-

циональнo-революционная, антифашистская борьба в Испании (1936—1939), возглавленная республиканцами и поддержанная представителями различных прогрессивных партий, в особенности коммунистами всех стран. Эта война оставила заметный след в мировой литературе (Э. Хемингуэй, Б. Брехт, К. Чапек), в том числе в советской (документальные очерки И. Эренбурга, «Испанский дневник» М. Кольцова, повесть К. Паустовского «Созвездие гончих псов», пьеса А. Афиногенова «Салют, Испания!» и др.). Испанская тема нашла отражение в мировой поэзии — в стихах П. Неруды, Н. Гильена, Н. Вапцарова, П. Элюара. В большинстве произведений, посвященных этой борьбе, обнаруживается исторически истинная оценка событий, отмечается стремление защитить, утвердить, отстоять и возвысить тот пафос, который воодушевлял испанских борцов и всех тех, кто помогал или сочувствовал им в справедливой борьбе за свободу и независимость против реакционных национальных сил и мирового фашизма. При этом надо, конечно, иметь в виду, что глубина понимания социальных противоречий, которые вызвали к жизни это движение, и перспектив его развития в творчестве разных художников мира была различной.

Произведения, содержащие в себе исторически истинную оценку изображаемых явлений и характеров, являются исторически прогрессивными по своему содержанию.

*Глава V*

## ПАФОС И ЕГО РАЗНОВИДНОСТИ

Из сказанного в предыдущей главе очевидно, что идейная направленность литературно-художественного произведения определяется в первую очередь тем, как осмысляет и оценивает писатель явления жизни, которые он воспроизводит. Глубокая и исторически правдивая идейно-эмоциональная оценка изображаемых характеров, порождаемая их объективным национальным значением, является **пафосом** творческой мысли писателя и его произведения.

В лекциях по эстетике Гегель обозначал словом «пафос» (гр. pathos — сильное, страстное чувство) высокое воодушевление художника постижением сущности изображаемой жизни, ее «истины». Воплощение пафоса философ считал «главным как в произведениях искусства, так и в

восприятии последнего зрителем». Белинский, разделяя во многом точку зрения Гегеля, подчеркнул, что пафос вытекает из миросозерцания художника, из его возвышенных общественных идеалов, из его стремления разрешить острые социальные и нравственные проблемы современности. Первостепенную задачу критики он видел в том, чтобы, анализируя произведение, определить его пафос (*26*, 312—314).

Но не в каждом художественном произведении есть пафос. Его нет, например, в натуралистических произведениях, копирующих действительность и лишенных глубокой проблематики. Авторское отношение к жизни не возвышается в них до пафоса. В произведениях с ложной идеей субъективный пафос писателя не оправдан сущностью изображаемых явлений, искажает их и потому отличается нарочитостью и ходульностью.

Содержание пафоса в произведении с исторически правдивой идейной направленностью имеет два источника. Оно зависит и от мировоззрения художника, и от объективных свойств тех явлений жизни (тех характеров и обстоятельств), которые писатель познает, оценивает и воспроизводит. В силу их существенных различий пафос утверждения и пафос отрицания в литературе тоже обнаруживает несколько разновидностей. В произведении может быть героический, трагический, драматический, сентиментальный и романтический, а также юмористический, сатирический и другие виды пафоса. Их следует рассмотреть более подробно.

Все виды пафоса возникают первоначально в сознании общества, а затем находят выражение в художественном творчестве. Героический, драматический, трагический пафос, сентиментальность, романтика, юмор, сатира в художественном произведении — все это глубокое идейное осознание и правдивая эмоциональная оценка противоречий, существующих в действительности.

Но характеры, отношения, деятельность людей в их реальности многосторонни и изменчивы. Те их противоречия, которые вызывают различные виды пафоса, часто бывают тесно связаны между собой, переходят одно в другое и даже пронизывают друг друга. В соответствии со знаменитым изречением: «от великого до смешного» всего «один шаг» — могут быть близки и перечисленные разновидности пафоса.

В художественном произведении в зависимости от его проблематики иногда доминирует один вид пафоса или об-

наруживается сочетание разных его видов. Известно, что проблематика многих произведений отличается бóльшей или меньшей односторонностью, а на ранних ступенях истории художественного творчества также и отвлеченностью. Писатели обычно сосредоточиваются на каких-то одних сторонах изображаемых характеров и отношений, усиливая и развивая их, нередко даже совсем отвлекаясь от всех прочих сторон. Отсюда и пафос произведения может быть преимущественно героическим, трагическим и т. п.

В литературе последних столетий, особенно в реалистической, все чаще произведение, иногда даже один образ, выражает различные свойства и оттенки пафоса, вытекающие из сложности и разносторонности осознаваемых писателем характеров и отношений. Для того чтобы понять при анализе произведений преобладание и переходы тех или иных разновидностей пафоса, необходимо выяснить особенности каждого из них. При этом, как уже говорилось, следует иметь в виду, что пафос в искусстве создается художественными средствами — изображением персонажей, их поступков, их переживаний, событий их жизни, всем образным строем произведения.

## ГЕРОИЧЕСКИЙ ПАФОС

Героический пафос заключает в себе утверждение величия подвига отдельной личности и целого коллектива, огромного значения его для развития народа, нации, человечества. Предметом героического пафоса в литературе является героика самой действительности — активная деятельность людей, благодаря которой осуществляются великие общенационально-прогрессивные задачи.

Содержание героики различно в разных национально-исторических обстоятельствах. Овладение стихиями природы, отпор иноземным захватчикам, борьба с реакционными силами общества за передовые формы социально-политической жизни, за развитие культуры — все это требует от человека способности возвыситься до интересов и целей коллектива, осознать их как свое кровное дело. Тогда общие интересы становятся внутренней потребностью личности, мобилизуют ее силу, мужество, волю и вдохновляют ее на подвиг. По словам Гегеля, «всеобщие силы действия» человеческого общества становятся «силами души» отдельного человека, как бы воплощаются

в его характере, в его действиях (*43*, 1, 195). Героика всегда предполагает свободное самоопределение личности, ее действенную инициативу, а не послушную исполнительность.

Воплощение в действиях о т д е л ь н о й личности, при всей ограниченности ее сил, в е л и к и х, н а ц и о н а л ь н о-п р о г р е с с и в н ы х стремлений — такова положительная внутренняя противоречивость героики в жизни.

Образно раскрывая основные качества героических характеров, восхищаясь ими и воспевая их, художник слова создает произведения, проникнутые героическим пафосом[1]. Он не просто воспроизводит и эмоционально комментирует героику действительности, а идейно-творчески переосмысляет ее в свете своего идеала гражданской доблести, чести, долга. Он претворяет жизнь в образный мир произведения, выражая свое представление о подвиге, о сущности героического характера, его судьбе и значении. Героика действительности отражается в художественном произведении преломленно и гиперболически в вымышленных, порой даже фантастических персонажах и событиях. Многообразны поэтому не только реальные героические ситуации и характеры, но и интерпретация их в литературе.

Интерес к героике обнаруживается еще в древнейших произведениях синкретического творчества, в которых наряду с образами богов появились образы богатырей, или, как их называли в Греции, героев (гр. héros — владыка, господин), совершающих небывалые подвиги на благо своего народа. Такие образы были созданы в эпоху расцвета родового строя — в «век героев»[2], когда заметно возросла самостоятельность отдельной личности, повысилось значение ее инициативных действий в жизни народного коллектива. На праздниках в честь победоносного сражения хор славил победителей, а те рассказывали о недав-

---

[1] Следует отметить, что в истории литературы встречается и ложная, фальшивая героизация, например завоевателей, колонизаторов, защитников реакционного режима и т. д. Она искажает суть реальной исторической ситуации, придает произведению ложную идейную направленность.

[2] Название «век героев» впервые появилось в поэме древнегреческого поэта Гесиода «Теогония» («Происхождение богов») и сохранилось до сих пор в современной исторической науке. Оно означает огромный период в жизни человечества — от высшей ступени развития родового строя до образования и раннего существования государства как организации классового общества.

них схватках с врагами. Как показал в своем исследовании А. Н. Веселовский (*36*, 267), такие рассказы, становясь достоянием племени, ложились в основу исторических легенд, песен, мифов. В устной передаче подробности изменялись, получали гиперболическое изображение и фантастическое истолкование. Так возникали образы героев — доблестных, мужественных, способных совершать великие подвиги, вызывающих восхищение, преклонение, желание подражать им. В древнегреческих мифах это Геракл с его двенадцатью подвигами или Персей, который отрубил голову горгоне Медузе. В «Илиаде» Гомера — это Ахилл, Патрокл, Гектор, прославившиеся в битвах под Троей.

Героические образы м и ф о в и л е г е н д широко использовались в литературе последующих эпох. Подвергаясь переосмыслению, они тем не менее сохраняют значение вечных символов человеческого героизма. Они утверждают ценность подвига и героику как высшую норму поведения для каждого члена народного коллектива.

На более поздних этапах общественного развития, в классовом обществе, героическая проблематика приобрела новую остроту и более широкое значение. В произведениях ф о л ь к л о р а — исторических песнях, былинах, богатырских сказках, эпопеях, воинских повестях — в центре стоит могучий, справедливый богатырь-воин, защищающий свой народ от иноземных захватчиков. Он рискует жизнью не по предписанию свыше, не по обязанности — он сам свободно принимает решение и отдает всего себя великой цели. Поступки его менее произвольны, более осознанны, чем у мифологического героя, они вызваны чувством чести, долга, внутренней ответственности. И эпический певец часто раскрывает высокое национальное самосознание героя, патриотический смысл его деяний.

«За милую Францию» умирает Роланд в «Песни о Роланде». Стойко сражаются с сарацинами, саксами, норманнами и другие герои французских «шансон де жест» («песен о деяниях»), прославляющих идеального, доброго, непобедимого в бою короля Карла Великого. Герой испанской «Песни о моем Сиде» Родриго де Бивар храбро бьется с маврами за освобождение родной земли. Во славу великого Киева совершают свои подвиги русские богатыри Добрыня Никитич, Алеша Попович, Илья Муромец. Эпический певец видит в героях воплощение мощи народа, утверждающего свою национальную самостоятельность.

В героических произведениях художественной л и т е-

ратуры, созданных в процессе индивидуального творчества, своеобразие идеологических убеждений автора сказывается более определенно, чем в фольклоре. Например, древнегреческий поэт Пиндар, славя в своих одах героев, исходит из того понимания «доблести», которое было характерно для аристократии: он видит в доблести не личное, а наследственное, родовое качество. Современник же Пиндара Симонид выражает иную, демократическую точку зрения, когда славит героев, павших в борьбе против персов. Вот как звучит его надпись на месте битвы спартанцев, павших при Фермопилах:

Путник, пойди, возвести нашим гражданам в Лакедемоне,
Что, их заветы блюдя, здесь мы костьми полегли.

Сдержанные, полные скорби слова идейно утверждают достоинство всех граждан, до конца оставшихся верными своему долгу. Таким образом, уже в древнегреческой литературе героика осмысляется с различных идейных позиций.

Начиная с эпохи Возрождения содержание национально-исторической героики в значительной степени связано с процессами образования феодальных государств, позднее — с формированием буржуазных наций. В произведениях художественной литературы, отражающих и воспевающих героику, часто воспроизводятся реальные события, действуют исторические лица. В инициативных свободных действиях героев находит зримое воплощение движение истории. Так, в русской литературе деятельность Петра I была воспета Ломоносовым в одах и поэме «Петр Великий», а позже Пушкиным в лирике, в поэме «Полтава», во вступлении к «Медному всаднику». Откликом на войну 1812 г. были «Певец во стане русских воинов» Жуковского, «Воспоминания в Царском Селе» Пушкина, «Бородино» Лермонтова. С эпической широтой воспроизведена героика этой борьбы в «Войне и мире» Л. Н. Толстого.

Но героики требует не только борьба с внешним врагом. Разрешение внутренних гражданских конфликтов, без которых нет развития общества, порождает революционную героику. Это героика свободно принятого на себя гражданского долга, высокой ответственности за судьбы родины, готовности вступить в неравную борьбу с господствующими силами реакции. Она требует от героя не только большого мужества, целеустремленности, самоотверженности, но и гораздо бóльшей идеологической

самостоятельности, чем борьба с внешним врагом. В художественной литературе еще Эсхил, использовав древний миф о Прометее — титане, давшем людям огонь и наказанном за это Зевсом, утверждал героику тираноборчества. Позднее Мильтон, обратившись к библейским легендам, передал в «Потерянном рае» героику английской буржуазной революции. По-своему раскрыл героический характер Прометея Шелли в поэме «Прометей освобожденный».

Революционное истолкование нередко получала и героика национальной борьбы за свободу. Так, прославляя борьбу греческого народа за независимость, Пушкин и поэты-декабристы выражали протест против гнета русского самодержавия.

Наиболее последовательно и открыто революционную героику утверждает литература социалистического реализма. «Мать» и «Враги» Горького, «Левый марш» Маяковского, «Железный поток» Серафимовича, «Бронепоезд 14-69» Иванова, «Баллада о гвоздях» Тихонова, «Чапаев» Фурманова раскрывают подъем самосознания, социальной активности широких демократических кругов, охваченных революционным порывом. Стихия революции в этих произведениях предстает как стихия героическая, не только разрушительная, но и созидательная по своему историческому значению. Это новое понимание героики массового движения за революционное преобразование общества.

Итак, героический пафос выражает стремление художника показать величие человека, совершающего подвиг во имя общего дела, идейно утвердить в сознании общества значение такого характера и его нравственной готовности к подвигу.

Героический пафос в художественных произведениях разных эпох чаще всего осложняется драматическими и трагическими мотивами. Победа над национальными и классовыми врагами нередко завоевывается ценой жизни героев и страданий народа. В героической поэме Гомера «Илиада» борьба между ахейцами и троянцами приводит к драматическим эпизодам — смерти Патрокла и Гектора, тяжело переживаемой их друзьями и близкими. Полно драматизма и изображение гибели Роланда при столкновении с более сильными отрядами врагов.

В героических произведениях поэтов-декабристов отражены драматические моменты гибели героев и трагическое предчувствие поражения.

〈...〉
Известно мне: погибель ждет
Того, кто первый восстает
На утеснителей народа, —
Судьба меня уж обрекла.
Но где, скажи, когда была
Без жертв искуплена свобода?
〈...〉

В этом монологе Наливайко из одноименной поэмы Рылеева раскрыто трагическое самосознание человека, готового жертвовать собой ради идеалов свободы.

В произведениях социалистического реализма героический пафос чаще всего сочетается с романтическим и драматическим пафосом.

### ПАФОС ДРАМАТИЗМА

Драматизм в литературе, как и героика, порождается противоречиями реальной жизни людей — не только общественной, но и частной. Драматичны такие жизненные положения, когда особенно значительные общественные или личные стремления и запросы людей, а иногда сама их жизнь оказываются под угрозой поражения и гибели со стороны независимых от них внешних сил. Такие положения вызывают соответствующие переживания в душе человека — глубокие опасения и страдания, сильную взволнованность и напряженность. Эти переживания или ослабляются сознанием своей правоты и решимостью бороться, или приводят к безнадежности и отчаянию.

Драматические положения и вызываемые ими драматические переживания людей часто становятся предметом глубокого идейного осмысления и оценки в произведениях художественной литературы и создают их собственный пафос. Но эти осмысление и оценка могут иметь различную направленность. Писатель (сказитель, певец) может глубоко сочувствовать персонажам, драматичности их положения, их борьбе за осуществление своих стремлений, за свою судьбу и жизнь. Тогда драматизм становится идейно-утверждающим пафосом самого произведения, находящим выражение во всем его образном строе.

Автор древнерусской «Повести о разорении Батыем Рязани» с тяжелым душевным надрывом и проникновенным сочувствием изображает гибель рязанского княжества от внезапного нападения татарской орды — истребление в не-

равном бою «удальцов, резвецов рязанских», смерть князей, разрушение церквей и всего города, поражение богатыря Евпатия, стремящегося отплатить Батыю за уничтожение Рязани. Своим драматизмом повесть как бы взывает к общенациональному отмщению коварному и жестокому врагу.

Но писатель (сказитель, певец) может и осуждать характеры своих персонажей в драматизме их положения, переживаний, борьбы. Он может видеть в страданиях персонажей справедливое возмездие за ложность их стремлений, приведших к драматизму их положения. Тогда драматизм становится идейно-отрицающим пафосом самих произведений, выражающимся в их образном строе.

В пьесе Эсхила «Персы» изображается страшное нравственное смятение в персидских придворных кругах при вести о разгроме персидского флота при Саламине. Царь Ксеркс оплакивает вместе с хором это тяжелое поражение своей державы. Но для Эсхила и греческой общественности сценическое представление этих драматических переживаний персов было актом осуждения сильного и опасного врага, посягнувшего на их национальную свободу, а косвенно — и актом торжества их победы над этим врагом.

Осуждая с драматическим пафосом неправые, ложные стремления и действия своих персонажей, писатель не всегда при этом отрицает сами характеры в их социальной сущности. Автор «Слова о полку Игореве», например, видит в главных персонажах — Игоре и Всеволоде — достойных представителей русского княжеского рода, сильных и смелых воителей. Изображение решающей битвы русских с половцами проникнуто героическим пафосом («Ярый тур Всеволод! Стоишь ты на обороне, брызжешь на воинов стрелами, гремишь о шлемы мечами харалужными» и т. д.). Однако доминирует в повести пафос сильного драматизма, который выражает осуждение всего самонадеянного похода Игоря в глубь половецких степей, окончившегося тяжелым поражением и навлекшего беды на всю Русскую землю («И застонал, братья, Киев от печали, а Чернигов от напастей. Тоска разлилась по Русской земле, печаль глубокая потекла средь земли Русской» и т. п.).

Драматизм положений и переживаний, возникающих в военных столкновениях между народами, часто воспроизводится в художественных произведениях всех стран и

эпох; есть он и в советской литературе разных периодов ее развития. Так, в «Разгроме» Фадеева драматическим пафосом проникнуто повествование о дальневосточном партизанском отряде Левинсона, отходящем в тяжелых боях под натиском превосходящих сил японской армии и белогвардейских отрядов. Глубочайший пафос идейно-утверждающего драматизма доминирует и в произведениях, раскрывающих героику борьбы советских людей с фашизмом, — в повестях А. Бека «Волоколамское шоссе», К. Симонова «Дни и ночи», его романах «Солдатами не рождаются», «Живые и мертвые», партизанских повестях В. Быкова «Круглянский мост», «Сотников», «Волчья стая», а также «Знак беды».

Драматические положения и переживания возникают также в ходе гражданской борьбы прогрессивных и реакционных сил в исторической жизни разных народов. Такой драматизм нередко ложится в основу пафоса литературного произведения, усиливая его утверждающую или отрицающую идейную направленность. Например, в поэме Некрасова «Русские женщины» раскрыто глубоко драматическое положение Трубецкой и Волконской, жен ссыльных декабристов. Побуждаемые глубоким нравственным и гражданским самосознанием, они приняли решение ехать к своим мужьям в сибирские рудники. Им пришлось перенести тяжелый разрыв с близкими, настойчивое сопротивление властей, тяготы и испытания далекого пути. Разговор княгини Трубецкой с иркутским губернатором в первой части поэмы с наибольшей остротой выражает драматическую напряженность стремлений героини преодолеть все препятствия на избранном ею пути. Драматизм служит здесь поэтическому утверждению нравственной высоты русской женщины.

Накал революционной борьбы народовольцев-семидесятников показан в романе С. Степняка-Кравчинского «Андрей Кожухов». Полная опасностей жизнь Андрея и его товарищей в политическом подполье, тщетные попытки освободить заключенных друзей, присутствие среди враждебной толпы при страшной казни Бориса и Зины, отчаянное решение Андрея «одному идти на царя», порожденные этим мрачные и напряженные переживания — все это полно глубокого драматизма. Направленность романа двойственна: автор и восхищается беззаветным мужеством своего героя, и хочет подвести читателей к сознанию того, что огромные усилия революционеров, не опирающихся на народные массы, по существу, бесплодны.

В отличие от такой двойственности в романе Горького «Мать», в его пьесе «Враги» выражается целостная утверждающая направленность драматизма политической борьбы.

Но драматические противоречия гражданской жизни и порождаемые ими переживания не всегда проявляются непосредственно в открытом столкновении социальных сил. Ими создаются нередко такие свойства человеческих характеров, которые обнаруживаются в частных, бытовых, семейных, личных отношениях. Драматизм положения и переживаний отдельной личности оказывается тогда для писателя как бы «симптомом» социальных и политических противоречий. Творческое воспроизведение драматизма такого рода встречается в художественной литературе разных эпох.

Особенно значительны в этом отношении романы, драмы, лирика конца XVIII и первой половины XIX в. — эпохи резких антагонизмов между старым уходящим в прошлое самодержавно-крепостническим укладом жизни и новыми идейными стремлениями, связанными с формированием буржуазного строя, тогда еще прогрессивного, но уже проявляющего все сильнее свою собственную противоречивость. В Германии, например, это были такие драмы Шиллера, как «Разбойники» и «Коварство и любовь»; в Англии — такие поэмы Байрона, как «Паломничество Чайльд Гарольда», «Гяур», «Корсар», «Лара»; во Франции — такие романы, как «Отец Горио» Бальзака, «Исповедь сына века» Мюссе, «Красное и черное» Стендаля; в России — «Горе от ума» Грибоедова, «Евгений Онегин» Пушкина, «Герой нашего времени», поэмы и лирика Лермонтова, «Кто виноват?» Герцена.

Положение главных героев таких произведений, внутренне протестующих против консервативности окружающего их общества, глубоко драматично. Но драматизм этот проявляется только в их индивидуалистических переживаниях, в конфликтах их частной жизни, в неустроенности их личной судьбы, в идейном «скитальчестве». Драматично, например, положение Жюльена Сореля в романе «Красное и черное». Этот юноша обладает демократическими стремлениями и в глубине души враждебен всему реакционному буржуазно-дворянскому укладу жизни. Но он скрывает эту враждебность и стремится достичь только своей, индивидуальной независимости, используя в этих целях любовные связи с женщинами из презираемой им привилегированной среды. Он запутывается в этих отноше-

ниях, проявляет авантюризм и бесславно гибнет на плахе. Автор на стороне своего героя в его скрытом стихийном протесте, но он против него в его индивидуалистических метаниях. Такая двойственность в идейной направленности драматизма характерна для всех подобных произведений.

В этом романе Стендаля драматизм положения главных героев усиливается обстоятельствами социального неравенства — *противопоставлением плебейства знатности, бедности богатству*. В последующую эпоху развития буржуазного общества в разных странах такие обстоятельства все чаще привлекали к себе внимание писателей, вызывая их резко критическое отношение. Наиболее яркие примеры — «Отец Горио» Бальзака, «Оливер Твист» и «Крошка Доррит» Диккенса, «Бедные люди», «Униженные и оскорбленные» Достоевского, «Бесприданница» А. Островского и т. п. Драматизм положения и переживаний персонажей в этих произведениях мотивирует и усиливает выраженный в них пафос отрицания социального неравенства в его последствиях для человеческой личности.

В «Преступлении и наказании» глубоко драматично положение всей семьи Мармеладова, находящейся на грани нищеты, в особенности его старшей дочери Сони, решившейся — *ради спасения семьи — продавать себя* на улице, и его жены, вынужденной просить милостыню с малыми детьми и дошедшей до безумия. С наибольшей силой драматизм выражен в речи отчаявшегося пьяного Мармеладова, обращенной к богу.

Наряду с различными драматическими ситуациями, создаваемыми так или иначе обстоятельствами *общественной* жизни, писатели нередко изображают также драматизм *личных* отношениях людей, и это отражается в пафосе их произведений. Драматично, например, положение главной героини в романе Флобера «Госпожа Бовари», стремившейся преодолеть мещанскую ограниченность своей семейной жизни путем тайных любовных связей, которые казались ей возвышенными, романтическими, но в действительности были пошлым обманом, приведшим ее к гибели. В романе Л. Толстого драматично положение Анны Карениной, не испытавшей любви в замужестве и впервые познавшей глубокое чувство в связи с Вронским. Порвав с мужем, а через это и со светским обществом, лицемерно охраняющим семейную нравственность, Анна была вынуждена принять на себя всю тяжесть

сословного изгнанничества, но не вынесла его. В «Дяде Ване» Чехова драматично положение Войницкого, принесшего свою жизнь в жертву ученой карьере профессора Серебрякова и слишком поздно понявшего внутреннюю несостоятельность этой карьеры. В «Битве в пути» Г. Николаевой драматически безвыходно сильное, глубокое чувство Бахирева и Тины, находящееся в противоречии с их семейными отношениями и общественным мнением. Таким образом, создавая драматически напряженные ситуации в судьбе своих персонажей, писатели получают возможность отчетливее передать идейное понимание и оценку существенных противоречий общественной жизни.

Драматизм положений и переживаний людей в реальной действительности и персонажей в литературных произведениях создается воздействием внешних сил и обстоятельств, угрожающих их стремлениям и их жизни. Но нередко воздействие внешних обстоятельств порождает в сознании человека внутреннюю противоречивость, борьбу с самим собой. Тогда драматизм углубляется до трагизма.

## ТРАГИЧЕСКИЙ ПАФОС

Слова «трагический», «трагизм» произошли от древнегреческого названия народных хоровых обрядовых представлений смерти и воскресения бога плодородия Диониса. Позднее у греков возник классово-государственный строй; это поставило перед ними нравственные вопросы, которые они пытались разрешать в пьесах, изображающих конфликты человеческой жизни. Старое название представлений сохранилось, но им стали обозначать само содержание таких пьес. Аристотель писал в своей «Поэтике», что трагедия возбуждает у зрителя чувства «сострадания и страха» и приводит к «очищению («катарсису») подобных аффектов» (*20*, 56).

По мифологическим взглядам древних греков, над жизнью людей господствует воля богов, «роковые» предопределения «судьбы». В некоторых трагедиях, например в «Эдипе-царе» Софокла, это прямо изображалось. Герой трагедии Эдип, не ведая того, стал преступником — убийцей своего отца и мужем своей матери. Вступив на престол, Эдип своими преступлениями навлек на город чуму. Как царь он должен разыскать преступника и спасти народ. Но в поисках обнаруживается, что преступник —

именно он сам. Тогда Эдип, испытывая тяжелые нравственные страдания, ослепляет себя и уходит в изгнание. Эдип сам виновен в своих преступлениях, но и автор трагедии, Софокл, и его герой осознают все случившееся как проявление «рока», «судьбы», которая, по их верованиям, предопределена свыше и от которой люди не могут уйти. Такое понимание жизни выражалось и в других античных трагедиях. Поэтому в теориях трагедии и трагического, в частности у Гегеля, их определение связывалось так или иначе с понятиями «рока», «судьбы», во власти которых вся жизнь людей, или с понятием «вины» трагических героев, нарушивших какой-то высший закон и расплачивающихся за это.

Чернышевский справедливо возражал против таких сужающих вопрос понятий и определил трагическое как все «ужасное» в жизни человека (*99*, 30). Однако его определение надо признать слишком широким, так как «ужасными» могут быть и драматические положения, и те, которые создаются внешними несчастными случайностями. Видимо, более близко к истине определение трагического, данное Белинским: «Трагическое заключается в столкновении естественного влечения сердца с идеею долга, — в проистекающей из того борьбе и, наконец, победе или падении» (*24*, 444). Но и такое определение нуждается в серьезных дополнениях.

Трагизм реальных жизненных положений и вызываемых ими переживаний следует рассматривать по сходству и вместе с тем по контрасту с драматизмом. Находясь в трагическом положении, люди испытывают глубокую душевную напряженность и взволнованность, причиняющую им страдания, часто очень тяжелые. Но эта взволнованность и страдания порождаются не только столкновениями с какими-то внешними силами, ставящими под угрозу важнейшие интересы, иногда самую жизнь людей и вызывающими сопротивление, как это бывает в положениях драматических. Трагизм положения и переживаний заключается в основном во в н у т р е н н и х противоречиях и борьбе, возникающих в сознании, в душе людей. Каковы же могут быть эти внутренние противоречия?

По определению трагического, данному Белинским, одна сторона внутренней противоречивости — это «естественное влечение сердца», т. е. душевные личные привязанности, любовные чувства и т. п., а другая сторона — «идея долга», то, что препятствует «влечению сердца», но с чем любящего связывает сознание нравственного закона.

Обычно это бывают законы брака, данные обеты, ответственность перед семьей, родом, государством.

Все эти отношения только тогда могут стать одной из сторон внутреннего, трагического противоречия, когда они имеют для человека не внешнюю принудительность, но осознаются им как высшие нравственные силы, стоящие над его личными интересами и имеющие для него «сверхличное» значение. Это всегда общественное значение, хотя нередко оно истолковывается в религиозном или абстрактно-моралистическом плане. Возникающая в душе человека внутренняя борьба, борьба с самим собой, вызывает в нем патетическое переживание и обрекает его на глубокие страдания. Все это возможно лишь для человека, обладающего высоким нравственным развитием, способным углубиться до трагических переживаний в своем самосознании. Человек ничтожный, лишенный нравственного достоинства, не может стать трагическим субъектом.

Художественная литература, изображая трагические положения и переживания персонажей, всегда учитывает нравственный уровень их характеров. Однако (как и в изображении драматичных положений и переживаний) пафос трагического героя и пафос автора не всегда совпадают. Трагический пафос самого произведения, вытекающий из идейного миросозерцания писателя, может иметь различную направленность — и утверждающую, и отрицающую. Писатель сознает историческую прогрессивность и правдивость тех высоких нравственных идеалов, во имя которых его герой переживает трагическую борьбу с самим собой, или же сознает их историческую ложность и обреченность. Все это не может не сказаться на исходе трагической борьбы литературного героя, на всей его судьбе и на пафосе произведения, в котором, однако, всегда звучит скорбь о страдании человеческого духа.

Таким образом, трагическое положение заключается в противоречии и борьбе личных и «сверхличных» начал в сознании человека. Такие противоречия возникают и в общественной, и в частной жизни людей.

Один из важнейших и очень распространенных типов трагических конфликтов, необходимо возникающих в развитии разных народов, заключается в противоречии между «исторически необходимым требованием» жизни и «практической невозможностью его осуществления» (*4*, 495). Подобного рода конфликты с особенной силой проявляются тогда, когда государственная власть господствующих

классов уже потеряла свою прогрессивность, стала реакционной, но те социальные силы нации, которые хотели бы ее свергнуть, еще слишком слабы для этого. Такой конфликт изображен во многих литературных произведениях, раскрывающих трагизм народных восстаний, например восстания рабов в Древнем Риме под предводительством Спартака в романе Джованьоли «Спартак» или стихийного крестьянского восстания в «Капитанской дочке» Пушкина, а также трагизм многих более сознательных политических движений. При этом трагизм обычно сочетается с героикой и драматизмом.

Героико-трагическим пафосом проникнуто художественное творчество поэтов-декабристов («Аргивяне» Кюхельбекера, «думы» и поэмы Рылеева, а также их лирика). То же можно сказать о творчестве писателей-народников (лирика В. Фигнер, роман Степняка-Кравчинского «Андрей Кожухов»).

Однако трагические противоречия могут возникать также в жизни тех прогрессивно мыслящих представителей общества, которые не участвуют непосредственно в героической борьбе против реакционной власти, но настроены оппозиционно по отношению к ней. Сознавая необходимость и в то же время невозможность своими силами изменить существующее положение вещей, остро ощущая свое одиночество, эти люди также приходят к трагической самооценке. Такого рода трагизм показал, например, Шекспир в «Гамлете». Герой этой трагедии понимает, что его месть королю Клавдию не может что-либо существенно изменить в обществе, в котором он живет, — Дания останется «тюрьмой». Но и примириться с окружающим злом Гамлет, человек высоких гуманистических идеалов, не может. Осмысляя политические и нравственные проблемы века в философском плане, он приходит к идейному кризису, разочарованию в жизни, настроениям обреченности. Но он нравственно побеждает страх смерти.

Трагическим пафосом часто проникнуты и те произведения, которые воспроизводят частную жизнь, нравственно-бытовые отношения людей, не связанные непосредственно с политическими конфликтами.

Трагический конфликт в семейно-бытовых отношениях показан А. Островским в пьесе «Гроза» (которая неточно названа им «драмой»). Выданная замуж не по своей воле Катерина трагически колеблется между сознанием своего супружеского долга, сызмала внушенного ей религиозными

представлениями ее среды, и любовью к Борису, которая кажется героине выходом из семейной порабощенности. Она идет на свидание к Борису, но сознание своей греховности берет в ней верх, и она кается перед мужем и свекровью. Затем, не вынеся угрызений совести, презрения и попреков семьи, равнодушия Бориса, полного одиночества, Катерина бросается в реку, но ее гибелью Островский утверждает силу и высоту ее характера, отвергающего нравственные компромиссы.

Трагический пафос находит выражение не только в драматургии, но и в эпосе, и в лирике. Так, в сознании Мцыри, героя одноименной поэмы Лермонтова, таится глубокое противоречие между его презрением к рабской жизни монастыря, жаждой освободиться от нее, романтическими стремлениями в воображаемый «чудный мир тревог и битв» и невозможностью найти путь в этот мир, сознанием своей слабости, воспитанной в нем рабской жизнью, чувством обреченности. «Мцыри» — поэма романтико-трагическая по своему пафосу.

Прекрасный пример трагизма в лирике — цикл стихотворений А. Блока «На поле Куликовом», написанный в 1908 г., задолго до войны и революции. Эти стихотворения иносказательно, на исторической тематике, выразили великую любовь поэта к своей родине, а вместе с тем хотя и смутное, но глубокое осознание им обреченности всего самодержавно-дворянского уклада русской жизни, с которым поэт был крепко связан по рождению и воспитанию. Стихи проникнуты ощущением трагической невозможности сберечь и спасти эту жизнь от неизбежной гибели.

Раскрывая трагические конфликты жизни, писатели иногда выражают идейное отрицание и характеров героев, и вытекающих из них действий. В трагедии Пушкина «Борис Годунов» вся государственная деятельность главного героя протекала в тяжелой борьбе с враждебными ему внутренними силами, в атмосфере нарастающего нравственного его осуждения. «Мнение народа» становится как бы трагедийным хором, напоминающим Борису о его злодействе, совершенном ради захвата политической власти и вызывающем страшные мучения нечистой совести. Всем развитием сюжета своей реалистической трагедии Пушкин выражает идейное осуждение героя, поправшего нравственный закон.

В советской литературе нашли отражение трагические конфликты, которые возникали в условиях Великой Октябрьской социалистической революции, гражданской вой-

ны, позднее — войны с фашистской Германией. Таковы, например, действия и переживания женщины-комиссара в развязке «Оптимистической трагедии» В. Вишневского. Окруженная со своим батальоном немцами, героиня, чтобы выиграть время для наступления других отрядов, обрекает себя на смерть перед самой победой, призывая матросов быть стойкими в борьбе. Или Федор Таланов в «Нашествии» Леонова, преодолевая тяжелые переживания, порожденные его прошлым, и свой разлад с семьей, самоотверженно выдает себя перед врагами за командира партизан Колесникова и идет на смерть.

Итак, трагические противоречия, возникающие в процессе развития общества, имеют в конечном счете не случайный, а социально-исторический характер. Они проявляются в поступках и нравственном мире людей. обрекая их на страдания, иногда на смерть. Воспроизводя трагические конфликты, писатели усиливают в сюжетах произведений мучительные переживания своих героев и нагнетают тяжелые события в их жизни, раскрывая тем самым свое понимание трагических противоречий жизни.

Если героический пафос всегда является идейным утверждением изображаемых характеров, то драматический и трагический виды пафоса могут заключать в себе как их утверждение, так и их отрицание. Сатирическое же изображение характеров всегда несет в себе осуждающую идейную направленность.

## САТИРИЧЕСКИЙ ПАФОС

Сатирический пафос — это наиболее сильное и резкое, негодующе-насмешливое отрицание определенных сторон общественной жизни. Словом «сатира» (лат. satura — смесь) некоторые римские поэты называли сборники стихотворений с насмешливо-поучающей направленностью — басен, анекдотов, бытовых сценок. В дальнейшем такое название перешло на содержание произведений, в которых человеческие характеры и отношения становятся предметом насмешливого осмысления и соответствующего изображения. В таком значении слово «сатира» и утвердилось в мировой литературе, а затем и в литературоведении.

Сатирическая оценка социальных характеров убедительна и исторически правдива только тогда, когда эти характеры достойны такого отношения, когда в них есть такие свойства, которые вызывают к себе отрицательное, насмешливое отношение писателей. Только

в этом случае насмешка, выраженная в художественных образах произведений, будет вызывать понимание и сочувствие у читателей, слушателей, зрителей. Таким объективным свойством человеческой жизни, вызывающим к ней насмешливое отношение, является ее комизм. Убедительное определение комизма было дано Чернышевским: комизм — это «внутренняя пустота и ничтожность (человеческой жизни. — *Е. Р.*), прикрывающаяся внешностью, имеющей притязание на содержание и реальное значение» (*99*, 31).

Следовательно, когда человек по своему существу, по общему складу своих интересов, мыслей, чувств, стремлений пуст и ничтожен, но претендует на значительность своей личности, сам не сознавая в себе этой противоречивости, тогда он комичен; люди сознают комизм его поведения и смеются над ним.

Склонность многих писателей подмечать комическое в жизни и творчески воспроизводить его в своих произведениях определяется не только свойствами их прирожденного таланта, но и тем, что в силу особенностей их мировоззрения они обращают преимущественное внимание на несоответствие претензии и реальных возможностей в людях определенной социальной среды.

Так, Гоголь надеялся на нравственное исправление русского дворянства и чиновничества как руководящих слоев общества своего времени. Но осмысляя их жизнь в свете своих высоких гражданских идеалов, писатель обнаружил, что за внешним сословным самомнением, самодовольством, зазнайством скрывается ограниченность и низменность интересов, склонность к пустым развлечениям, к карьере и выгоде. И чем выше по своему положению стояли тогда те или иные дворяне и чиновники, тем сильнее проявлялась комическая сущность их в действиях, речи, тем резче осмеивал их Гоголь в повестях и пьесах.

Вот изображение чиновно-дворянского «общества» на главной улице Петербурга: «Мало-помалу присоединяются к их обществу все, окончившие довольно важные домашние занятия, как то: поговорившие со своим доктором о погоде и о небольшом прыщике, вскочившем на носу, узнавшие о здоровьи лошадей и детей своих... Все, что вы ни встретите на Невском проспекте, все исполнено приличия... Вы здесь встретите бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстук... Здесь вы встретите усы чудные, никаким пером, никакою кистью неизобразимые; усы, которым посвя-

щена лучшая половина жизни, — предмет долгих бдений во время дня и ночи... Здесь вы встретите такие талии, какие даже вам не снились никогда: тоненькие, узенькие талии, никак не толще бутылочной шейки...» и т. д. («Невский проспект»).

Притворно-хвалебный тон гоголевского изображения выражает его насмешливое, иронические отношение (гр. eirōneia — притворство) к столичному светскому обществу. В насмешке слышится скрытое недоброжелательство и враждебность писателя к этим высокопоставленным людям, придающим большую важность всяким пустякам. Ирония Гоголя иногда становится еще более резкой и переходит в сарказм (гр. sarkasmos — терзание) — осмеяние негодующее и обличительное. Тогда его изображение проникается сатирическим пафосом (например, в лирической концовке «Невского проспекта»).

Сатирический пафос порождается объективными комическими свойствами жизни, и в нем ироническая насмешка над комизмом жизни соединяется с резким обличением, негодованием. Сатира не зависит, следовательно, от произвола писателя, от его личного желания осмеять что-то. Она требует соответствующего предмета — комичности самой осмеиваемой жизни. Сатирический смех — это смех очень глубокий и серьезный. Об отличительных особенностях такого смеха Гоголь писал: «Смех значительнее и глубже, чем думают. Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей, — но тот смех, который... углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы, без проницающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы человека» (*45*, 169).

Именно смех «проницающий», углубляющий предмет, составляет неотъемлемое свойство сатиры. Он отличается от простой шутливости или издевки своим познавательным содержанием. И если такой смех, по словам Белинского, «уничтожает вещь», то тем, что «слишком верно характеризует ее, слишком верно высказывает ее безобразие». Он происходит «от умения видеть вещи в настоящем виде, схватывать их характеристические черты, высказывать смешные стороны» (*24*, 244). И относится такой смех не к отдельному лицу или событию, а к тем общим, характерным особенностям социальной жизни, которые нашли в них свое проявление. Вот почему сатира помогает осозна-

вать какие-то важные стороны человеческих взаимоотношений, дает своеобразную ориентировку в жизни, освобождает от ложных, изживших себя авторитетов.

Все это определяет место сатирического изображения жизни в литературе разных народов. Сатира возникла исторически позднее, чем героика, трагизм, драматизм. Наиболее интенсивно она развивалась тогда, когда жизнь господствующих слоев и их государственная власть начинали терять свое былое прогрессивное значение и все больше обнаруживать свою консервативность, свое несоответствие интересам всего общества.

В древнегреческой литературе сатирическое обличение жизни господствующих слоев дано уже в баснях Архилоха (сына рабыни, ведущего скитальческий образ жизни). С особой силой сатирический пафос выражен во многих комедиях Аристофана. Например, в комедии «Всадники», написанной в период кризиса рабовладельческой афинской демократии, изображена борьба Кожевника (Пафлагонца) и Колбасника (Поракрита) за власть в доме старого Демоса, олицетворявшего афинский народ. Побеждает Колбасник, который, задабривая Демоса, угощает его украденным у Пафлагонца зайцем. Вся комедия направлена против военной политики стоящей у власти радикальной партии, ее лидера Клеона (которого зрители легко угадывали в лице Пафлагонца).

В римской литературе славу наиболее острого сатирика приобрел Ювенал. Например, в четвертой сатире Ювенал рассказывает о том, как рыбак принес в дар императору огромную рыбу и государственный совет на особом заседании обсуждал, как ее приготовить, на каком блюде подать, чтобы она была достойна императорского стола.

Большое развитие сатирическое осмысление и изображение жизни господствующих слоев общества получило в западноевропейских литературах в эпоху Возрождения. Наиболее значительным его выражением была монументальная повесть французского писателя Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1533—1534). В ней дана критика самых разнообразных сторон жизни средневекового общества. Рабле остро высмеивает феодальные войны, изображая поход короля Пикрошоля против отца Гаргантюа. Воспользовавшись ссорой пастухов и пекарей из-за лепешек, Пикрошоль развязывает войну, не соглашаясь ни на какие уступки. Он самодовольно жаждет мирового господства, уверен, что все крепости и города падут без всякого сопротивления, мечтает о добыче, заранее раздает

приближенным свои будущие владения, но терпит полное поражение. Едко высмеивает Рабле и господствующую религиозную идеологию, нелепости священного писания.

Столь же выдающееся значение в развитии мировой сатирической литературы имела повесть английского писателя Дж. Свифта «Путешествие Гулливера» (1726). Обобщая свои наблюдения над столкновениями политических партий в Англии, Свифт показывает борьбу за власть Тремексенов и Слемексенов, отличающихся друг от друга лишь высотой каблуков на башмаках, но придающих этому большое значение. А император колеблется, поэтому у него один каблук выше другого, и он прихрамывает. Так же желчно высмеивает Свифт и внешнюю политику страны. Великие державы Лилипутия и Блефуску ведут ожесточеннейшую войну, возникшую из-за того, что в первой из них указом императора предписано разбивать яйцо с острого конца, а во второй — с тупого; и кровавой войне не видно конца.

В России развитие сатиры также было тесно связано с исторической жизнью общества. В XVII в. сатира представлена в народном творчестве («Повесть о Ерше Ершовиче», «Шемякин суд»), в XVIII в. — в творчестве Кантемира, Ломоносова, Новикова, Фонвизина, Крылова. Расцвет русской сатиры падает на XIX в. и обусловлен все усиливающейся антинародностью самодержавного крепостнического строя и ростом освободительного движения в стране. Сатирическим пафосом проникнуты «Горе от ума» Грибоедова, эпиграммы Пушкина и Лермонтова, «История села Горюхина» Пушкина, творчество Гоголя. Мировое значение имеет сатира Салтыкова-Щедрина, прежде всего его «История одного города» (1869—1870).

Исходя из своих революционно-демократических взглядов, Салтыков-Щедрин остро раскрыл глубокое социально-политическое противоречие русской общественной жизни целой исторической эпохи. Он показал полное вырождение самодержавной власти, которая представляет собой косную, тупую и жестокую силу, существующую только для подавления народа и доведшую его до состояния «глуповства», до способности или рабски умиляться своими начальниками, или стихийно и жестоко бунтовать. Писатель всецело сосредоточился на этом отрицательном политическом состоянии власти и народа, художественно воплотив его в фантастических образах и сценах, вызывающих у читателей саркастический смех. В изображении жизни народа его сатира граничит с трагизмом.

В советской литературе, отражающей прогрессивное развитие всего общества, сатирическое изображение жизни, естественно, не получает такого размаха, но все же имеет свои основания. Сатира направлена прежде всего против врагов революции. Таковы, например, сатирические басни Демьяна Бедного или «Окна РОСТА» Маяковского. Позже появляются сатирические произведения, изобличающие не только внешних врагов Советской страны, но и пережитки старого в сознании и поведении людей, а также раскрывающие противоречивые явления в жизни нового общества. Стихотворение Маяковского «Прозаседавшиеся», вызвавшее положительную оценку у В. И. Ленина, высмеивает бюрократический стиль работы, когда людям «поневоле приходится разрываться» между множеством заседаний. Та же проблематика разработана поэтом в комедии «Баня»: Главначпупс Победоносиков, кичась своими прежними заслугами перед революцией (в которой он не участвовал), тормозит движение «машины времени» вперед.

Сатирические произведения созданы также И. Ильфом и Е. Петровым, Е. Шварцем, С. Михалковым, Ю. Олешей, М. Булгаковым и другими писателями.

## ЮМОР

Юмористическое отношение к жизни долгое время не умели отличить от отношения сатирического. Только в эпоху романтизма литературные критики и представители эстетической и философской мысли осознали его как особый вид пафоса.

Слово «юмор» (англ. humor — влага, жидкость) сначала получило значение жидкости в человеческом организме, а затем, в переносном смысле, — нрава человека, далее, — расположения его духа и, наконец, — душевной склонности к шутке, насмешливости.

Юмор, подобно сатире, возникает в процессе обобщающего эмоционального осмысления комической внутренней противоречивости человеческих характеров — несоответствия реальной пустоты их существования субъективным претензиям на значительность. Как и сатира, юмор представляет собой насмешливое отношение к таким характерам со стороны людей, которые могут осмыслить их внутреннюю противоречивость. Однако противоречия между реальной пустотой жизни и претензией на ее значительность могут проявляться в разных областях деятельности людей — не только в их гражданских, но и в их

частных отношениях. Вследствие ложной социальной самооценки люди и в бытовой, семейной жизни также могут обнаруживать внутреннее противоречие между тем, чем они являются на самом деле, и тем, за кого они хотят себя выдать. Здесь люди также могут обманываться в истинном значении своих действий, переживаний, стремлений, своей роли в обществе и претендовать на значительность, которой у них на самом деле нет. Такое внутреннее противоречие их социального самосознания, их действий, образа жизни комично и вызывает к себе насмешливое отношение.

Но это смех иного рода, чем в сатире. Неоправданные претензии на значительность в частной, а не в гражданской жизни не затрагивают непосредственно интересов всего общества или целого коллектива. Эти претензии вредят не столько окружающим, сколько самим людям, которым они свойственны. Поэтому такие люди вызывают к себе насмешливое отношение, соединенное не с негодованием, а с жалостью, грустью об их самообманах и заблуждениях, об унижении человеческого достоинства.

Юмор — это и есть смех над относительно безобидными комическими противоречиями, соединенный нередко с жалостью к людям, проявляющим эту комичность. Именно к юмору очень подходит то определение смеха, которое дано Гоголем в начале VII главы «Мертвых душ», когда он писал, что ему «долго еще определено... озирать всю громадно-несущуюся жизнь...сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы!» (Иначе: *слезы сквозь смех*, а не *смех сквозь слезы*, как часто говорят. — *Е. Р.*)

Но откуда же возникают в юмористическом смехе жалость, грусть, слезы? Они вытекают из сознания глубокого несоответствия между комическими свойствами наблюдаемых характеров и высоким нравственным идеалом юмориста. Настоящий юмор всегда исходит из обобщающего, философского раздумья над недостатками жизни.

В русской литературе величайшим юмористом был Гоголь, величайшим сатириком — Салтыков-Щедрин. Это различие вытекало из особенностей мировоззрения писателей. Салтыков-Щедрин мыслил политически, выход из социальных противоречий своего времени он видел в уничтожении самодержавно-помещичьей власти и революционно-демократическом переустройстве общества.

Гоголь также обладал гражданскими идеалами. Но он полагал, что жизнь русского общества может измениться к лучшему только тогда, когда господствующие слои — дворянство и чиновничество — осознают свои обязанности,

свой долг перед родиной, встанут на путь нравственного исправления. Комические противоречия дворянской и чиновничьей жизни он оценивал с точки зрения этих гражданско-нравственных идеалов. Поэтому там, где Гоголь затрагивал общественную деятельность правящих дворянско-чиновничьих групп (провинциальное чиновничество в «Ревизоре», столичное «общество» в «Невском проспекте» и губернское — в «Мертвых душах»), его насмешка становилась сатирической. Изображая же помещиков и чиновников в их частной жизни, он был, в основном, юмористом.

Особенно характерна в этом отношении «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — повесть о двух провинциальных помещиках, ведущих в своих маленьких усадьбах совершенно пустое, никчемное существование, но воображающих себя людьми важными и значительными. Внезапная ссора из-за пустяка, обида на друга и двенадцатилетняя судебная тяжба, изнуряющая их материально и нравственно, все эпизоды их ссоры (спиливание гусиного хлева, прошения в суд, попытки примирения) в полной мере раскрывают ничтожность нравственной жизни героев и нелепость той важности, которую они придают каждому своему поступку. Гоголь весело смеется над такой жизнью, но заканчивает повествование грустной обобщающей мыслью, имеющей философское содержание: «Скучно на этом свете, господа!»

Яркий пример юмористического произведения — повесть Ч. Диккенса «Посмертные записки Пикквикского клуба» (1837), в которой изображаются комические приключения мистера Пикквика и его друзей, принадлежащих к буржуазным кругам Лондона. Простодушно вообразив себя настоящими учеными и хорошими спортсменами, они попадают во всякого рода нелепые и смешные, но в общем совершенно безобидные положения (приняв, например, придорожный камень за археологическую находку или рыбку, пойманную в пруде Гайд-парка, за научное открытие). Об их приключениях Диккенс рассказывает очень серьезным тоном, что усиливает юмористическое впечатление от его повести.

Юмор, в отличие от сатиры, не всегда выражает идейное осуждение характера, иногда он передает авторскую симпатию к герою, как в «Тарасе Бульбе» Гоголя, в «Попрыгунье» и других рассказах Чехова.

Некоторая общность юмора и сатиры сближает их и по принципам художественного воплощения. Комизм харак-

теров в основном проявляется во внешних чертах и поведении людей — в их наружности, жестах, манерах, действиях, высказываниях. Писатели-юмористы и писатели-сатирики обычно почти не раскрывают внутренний мир своих героев (или делают это в слабой степени), но выделяют и усиливают в своем повествовании комизм внешних деталей изобразительности (портретов, речевой характеристики персонажей, сюжетных сцен).

## ПАФОС СЕНТИМЕНТАЛЬНОСТИ

Рассмотренные виды пафоса развивались уже на ранних этапах литературно-художественного творчества разных народов. В отличие от них пафос сентиментальности (фр. sentiment — чувство, чувствительность) стал активно развиваться и получил свое осмысление позднее. Его развитие породили определенные обстоятельства социальной жизни. Важнейшим из них было усилившееся к середине XVIII в. нравственное разложение господствующих классов старого феодально-дворянского общества (Франция, Россия, Германия), а также общества буржуазно-дворянского (Англия). Осознавая все растущую нравственную развращенность утонченной и усложненной городской, столичной жизни, некоторые наиболее чутко мыслящие писатели, враждебные этим слоям, стали искать им антитезу в жизни нравственно неиспорченной, простой, естественной, близкой к природе. Они находили эти положительные свойства в патриархальных слоях крестьянства и городского трудящегося люда, а также в среде патриархального усадебного дворянства.

Умиляясь проявлением нравственной чистоты и естественности в характерах и отношениях таких слоев общества, эти писатели сами стремились нравственно приобщаться к их жизни. Они искали в своем собственном внутреннем, духовном мире подобные положительные свойства и культивировали в себе чувствительные переживания. Это приводило к развитию их эмоционального самосознания и рефлексии (фр. reflexion — размышление, раздумывание). В свете таких переживаний они и изображали в своих произведениях характеры простых людей, безыскусственность их отношений, близость к природе, а также характеры представителей дворянской и разночинной интеллигенции, враждебных развращенному «обществу», склонных к самосозерцанию и чувствительности.

Таким образом, сентиментальный пафос — это душев-

ная умиленность, вызванная осознанием нравственных достоинств в характерах людей, социально униженных или связанных с безнравственной привилегированной средой. В литературных произведениях сентиментальность имеет идейно-утверждающую направленность.

Так, во Франции XVIII в. особенно значительным сентиментальным произведением был роман в письмах «Юлия, или новая Элоиза» Руссо, писателя с революционно-демократическими общественными взглядами. В романе изображены сентиментальные любовные отношения между девушкой из знатной дворянской семьи Юлией д'Этанж и скромным разночинцем Сен-Пре. Чувствительность в их отношениях возникает потому, что, преодолевая сословные предрассудки, Юлия смогла увидеть в безвестном учителе, служившем в ее богатом доме, человека, равного себе по нравственным достоинствам. Это пробуждало и в самом Сен-Пре, несмотря на его бедность и зависимость, соответствующую высокую самооценку. Руссо идейно утверждает чувствительность в их отношениях, раскрывая переживания своих героев в их тайной переписке.

В английской литературе сентиментальные романы писал Ричардсон. В первом из его романов — «Памеле» — социальный конфликт противоположен конфликту, положенному в основу «Новой Элоизы» Руссо. Здесь добродетельная бедная девушка Памела, находящаяся в услужении у богатого сквайра Б., подвергается его любовным преследованиям и в письмах к родителям выражает чувствительные переживания, вызывая явное сочувствие автора.

В немецкой литературе XVIII в. самое характерное сентиментальное произведение — повесть Гёте «Страдания юного Вертера». Пафос ее создается изображением переживаний юноши, разочаровавшегося в пустой и суетной жизни городского дворянско-чиновного общества. Вертер ищет удовлетворения в простой сельской жизни, в чувствительном любовании природой, в помощи бедным. Его трогательная любовь к Лотте безнадежна — Лотта замужем. И из-за драматической безвыходности своего положения, неосуществимости своего возвышенного идеала Вертер кончает жизнь самоубийством.

В России в конце XVIII в., после Пугачевского восстания и революционных событий во Франции, самодержавная власть перешла к крутой политической реакции, а в столичной светской жизни усилились бюрократизм, чинопочитание, угодничество, погоня за выгодой. Тогда в некоторых кругах консервативной дворянской интеллигенции

возникло стремление уйти от нравственного разложения своей среды в простую, неиспорченную, патриархально-усадебную жизнь. Это сопровождалось переходом от культа разума, рассудка (характерного для литературы классицизма) к культу чувства, чувствительных переживаний и к сентиментальной идеализации внутреннего мира писателя, к любованию естественной жизнью народа и природы («натуры»).

Чувствительные переживания Карамзина, Жуковского и других писателей, близких к ним по взглядам, имели свое идейно-познавательное значение. Идеализируя патриархально-усадебную жизнь, ее нравственную чистоту, эти писатели стали находить идеальные свойства и в тесно связанной с нею крестьянской жизни. Они стремились видеть в характерах крестьян не недовольство и протест, а доброту и смирение. Подобное осмысление и оценка крестьян особенно ярко выражены в повести Карамзина «Бедная Лиза». Писатель высказывает в ней обобщающую мысль о том, что и «крестьянки любить умеют». Такое «открытие» возвышенных, человеческих чувств в простых, зависимых людях вызывало у писателя-сентименталиста умиление и растроганность. Карамзин впервые дал понять дворянскому обществу, что крестьянин тоже человек. Но, увлекшись такой идеей, он изобразил свою героиню Лизу неправдоподобно чувствительной и даже экзальтированной девушкой, покончившей с собой из-за несчастной любви к молодому дворянину Эрасту, который соблазнил ее и бросил.

«Открытием» тогда было сознание не только способности крестьян к чувствительным переживаниям, но и способности самого автора, писателя-сентименталиста, увидеть высокое в низком, душевно умилиться простотой и тишиной патриархально-усадебной и крестьянской жизни и связанной с нею природы. Важно было также и высокое нравственное наслаждение писателя этим собственным своим умилением, развитие сердечной рефлексии, самосозерцания. Это содействовало утонченному изображению душевной жизни и было большим художественным достижением творчества русских дворянских сентименталистов.

Надо отметить, что сентиментальные умонастроения выражались тогда не только в творчестве писателей, стоявших на консервативных позициях. Если Карамзин и его последователи своей идеализацией патриархальных отношений призывали к мирной жизни усадьбы и деревни, то Радищев хорошо понимал всю глубину противоречий

между ними. В «Путешествии из Петербурга в Москву» он показал страшное угнетение крепостного крестьянства помещиками и чиновниками. Еще в большей мере, нежели Карамзин, он видел в простом крестьянине человека, способного к возвышенным переживаниям. Книга Радищева, проникнутая глубоким сердечным сочувствием народу, была направлена на защиту его от поработителей. «Я взглянул окрест меня, — писал Радищев, — душа моя страданиями человечества уязвленна стала». Идеалом писателя было полное освобождение крестьянства.

Хотя пафос сентиментальности особенно проявился в произведениях второй половины XVIII в., из этого не следует, что такой разновидности пафоса не существовало в литературе предыдущих и последующих эпох. Сентиментальность как пафос надо отличать от сентиментализма как литературного направления. Немецкий поэт и драматург Ф. Шиллер в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» правильно указывал, что зачинателем сентиментальной поэзии был еще римский поэт Гораций — «поэт культурного и испорченного века», воспевавший в противовес ему «спокойное блаженство» патриархальной жизни. Но, конечно, собственно сентиментальная рефлексия проявлялась в его лирике еще очень слабо.

Сентиментальная направленность нередко возникала и в литературе XIX в. Так, в некоторых реалистических произведениях русской литературы 40—60-х годов XIX в. выражается чувствительное отношение к жизни крепостного крестьянства. Например, в «Бежином луге» и «Живых мощах» Тургенева, повести Григоровича «Антон Горемыка», некоторых поэмах Некрасова («Орина, мать солдатская», «Мороз, Красный нос»). Немало чувствительности в изображении усадебных, патриархальных отношений в повести Л. Толстого «Детство», еще больше в изображении жизни мелкого чиновника Девушкина в повести Достоевского «Бедные люди». Сентиментальность встречается во многих произведениях советских писателей (В. Астафьева, К. Паустовского, В. Распутина, В. Белова).

### РОМАНТИЧЕСКИЙ ПАФОС (РОМАНТИКА)

Как трагизм положений и переживаний следует рассматривать по отношению к драматизму, так и романтический пафос надо рассматривать по отношению к сентиментальному — по сходству и вместе с тем по контрасту.

Общие свойства романтики и сентиментальности обус-

ловлены тем, что их основой является высокий уровень развития эмоционального самосознания человеческой личности, рефлективности ее переживаний. Такой уровень эмоционального самосознания образованные, мыслящие слои общества разных народов достигли исторически поздно — в эпоху разложения старого феодально-дворянского общества и перехода к буржуазным отношениям. Особый подъем романтического пафоса в жизни и литературе происходит в конце XVIII в. — после расцвета сентиментальности, в период революционных сдвигов и потрясений в общественной жизни передовых стран Европы. Огромное значение имела буржуазная революция 1789—1794 гг. во Франции, оказавшая большое влияние на общественное сознание, а отсюда и на литературу других стран. Но в каждой стране того времени существовали и свои противоречия социальной жизни, порождавшие глубокую неудовлетворенность и активные рефлективно-эмоциональные искания возвышенных идеалов, романтические умонастроения.

В чем же заключается существенное различие сентиментального и романтического пафоса? Сентиментальность — это рефлексия умиленности, обращенная к отживающему, уходящему в прошлое укладу жизни с его простотой и нравственной неиспорченностью отношений и переживаний. Романтика — это рефлективная душевная восторженность, обращенная к тому или иному возвышенному «сверхличному» идеалу и его воплощениям.

Сфера романтики, по мнению Белинского, который увидел в ней пафос творчества, — это «вся внутренняя, задушевная жизнь человека, та таинственная почва души и сердца, откуда подымаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазиею» (*26*, 145—146). Здесь верно указано, что «стремления к лучшему и возвышенному» тогда обретают романтическую настроенность, когда они не рассудочны, а исходят из эмоциональных глубин душевной жизни человека; поэтому лишены были романтики самые патетические, но рассудочные произведения поэтов классицизма. Ломоносов писал, например: «Восторг внезапный ум пленил... Ведет на верьх горы высокой...» В его переживаниях решающее значение имели «восторг ума», возвышенные размышления и рассуждения, а не эмоционально-рефлективная восторженность.

Другую важнейшую сторону романтики Белинский видел в том, что она возникает из «стремлений» к возвышенным идеалам и содержание таких идеалов определяет характер самого романтического пафоса. Поэтому романтика бывает различной в произведениях разных писателей даже в пределах одной национальной литературы.

В русской литературе, например, первыми романтиками были такие непохожие друг на друга поэты, как Жуковский, Пушкин, поэты-декабристы. Жуковский начал свое творчество как сентименталист, стремившийся «быть другом мирных сел, любить красы природы» и передававший в лирике настроения уныния, меланхолии, разочарования, тоски. Переход к романтике в его творчестве наметился тогда, когда сентиментально-меланхолические переживания осложнились у него напряженным ожиданием встречи с умершей возлюбленной в ином мире, восторженно-радостным предчувствием такой встречи, томительно-страстным стремлением к ней. В стихотворном послании «К Нине» (1808) он писал:

О Нина, я внемлю таинственный голос:
Нет смерти, вещает, для нежной любви;
Возлюбленный образ, с душой неразлучный,
И в вечность за нею из мира летит —
Ей спутник до сладкой минуты свиданья.

В этих настроениях отчетливо видна их связь с сентиментальным миросозерцанием поэта; доминирующей стала романтически-восторженная мечта, влекущая в таинственно-неопределенный, но истинно прекрасный мир вечности. Мотивы чудесного, фантастического в лирике и балладах Жуковского 1808—1827 гг. раскрывали его романтику — культ высокой, чистой, нравственно возвышающей любви, веру в возможность таинственного общения с потусторонним миром, восторженное ощущение своей духовной причастности к этому миру.

Совсем иной была романтика молодого Пушкина. В 1818 г. он писал «К Чаадаеву»:

Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы!

Товарищ, верь: взойдет она,
Звезда пленительного счастья,
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена!

Здесь поэт мечтает не о таинственно-чудесном общении с потусторонним миром, а об освобождении от самодержавной власти. Подъем романтического самосознания вызван устремленностью к идеалу гражданской свободы. Осуществ-

ление такого идеала возможно было только в самоотверженной борьбе, героический пафос которой с большой силой проявился в творчестве Рылеева и Кюхельбекера.

Позже, в период южной ссылки, Пушкин стал искать свободу в простой воинственной жизни горцев, в бродячей жизни цыганского табора. Там увидел он воплощение настоящей «вольности» и изобразил эту жизнь с романтически эмоциональным подъемом. Изменились идеалы поэта, изменилось и содержание его романтики, — сохранив гражданский характер, она утратила непосредственное политическое звучание, но осложнилась новыми идейными мотивами.

Таким образом, разница идеалов определила отличие нравственно-религиозной романтики Жуковского от политической и гражданской романтики Пушкина.

В других национальных литературах различия романтического пафоса также вытекали из особенностей идеалов тех или иных писателей. В Англии это было различие романтических стремлений консервативных поэтов «озерной школы» — Колриджа и Вордсворта, искавших свои идеалы в патриархальном прошлом, и романтического пафоса таких поэтов, как Байрон и Шелли, выражавших в лирике и поэмах мотивы общественного протеста и освободительной борьбы. Зачинателем романтического творчества во Франции был Шатобриан, уходивший в своем творческом воображении от революционной современности к жизни полудиких племен, не затронутых цивилизацией; позднее Гюго выразил в своей лирике и драматургии романтические переживания, связанные с борьбой демократических масс против пережитков феодальных отношений. И в Германии такие писатели, как Новалис, Гельдерлин, Гофман, сильно отличались друг от друга в проблематике и пафосе своего романтического творчества.

Расцвет романтики в художественном творчестве конца XVIII и первой трети XIX в. позволил литературной общественности и критике передовых стран Европы наметить само понятие романтизма и осознать его исторические границы. Но романтика в литературе возникала и в другие эпохи, задолго до того, как появилось понятие о ней.

Еще поэты и драматурги эпохи Возрождения выражали романтические переживания. Так, Петрарка в сонетах, посвященных Лауре, Сервантес в «Дон Кихоте», Шекспир в «Ромео и Джульетте» и других пьесах открыли способность отдельной личности, преодолевающей нормы господствующей морали, возвыситься в своем эмоциональном мире до стремлений к «сверхличному» возвышенному идеалу. С по-

зиций гуманистической веры в человека они высоко оценили сам непосредственный эмоциональный порыв личности к освобождению от нравственной регламентации извне, от традиций старого общества.

Романтика продолжала развиваться в литературе и после того, как направление романтизма потеряло свое значение. Для многих произведений русского критического реализма характерна, в той или иной мере, романтическая направленность. Таков, например, роман Тургенева «Дворянское гнездо» или те главы «Войны и мира» Л. Толстого, в которых изображается счастливая жизнь молодых Ростовых в Отрадном и в Москве, или такие повести Короленко, как «Соколинец», «Художник Алымов». В этих произведениях романтические переживания принадлежат или самим героям, или рассказчику, а писатели идейно утверждают романтику персонажей, развивают и усиливают ее в своем изображении.

Позднее романтический пафос стал закономерной стороной содержания литературы социалистического реализма. Им пронизаны «Разгром» и «Молодая гвардия» А. Фадеева, лирика В. Маяковского и В. Луговского, многие произведения, посвященные Отечественной войне, повести Ч. Айтматова.

Итак, романтика — это восторженное состояние души, вызванное стремлением к возвышенному идеалу и могущее быть объективированным в тех сторонах и явлениях жизни, которые связаны с сознанием этого идеала[1].

Таковы некоторые разновидности пафоса, встречающиеся в литературе. Все они создаются противоречиями социальных характеров, которые писатели осмысляют на основе своих идейных позиций. Эти позиции заключают в себе партийность общественного мышления писателей и обусловлены классовостью их мировоззрения.

---

[1] В то же время и в жизни, и в литературе встречается ложная романтика. Это романтическое позерство, чаще всего подражательное и только претендующее на подлинно эмоциональную глубину. Такого «романтика» Лермонтов показал в Грушницком, Гончаров — в Александре Адуеве, Фадеев — в Мечике. Ложноромантическую позицию может занять и писатель в своем творчестве.

*Глава VI*

# ПАРТИЙНОСТЬ И КЛАССОВОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## ПАРТИЙНОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ

До 30-х годов XIX в. даже самые передовые мыслители полагали, что общественная жизнь всех народов мира исторически развивается или по воле высших, божественных сил (по Гегелю — как воплощение саморазвития «мирового духа»), или же по мысли и указанию имеющих власть высокопоставленных личностей (царей, князей, военачальников). И только в результате социально-политических событий во Франции: великой буржуазной революции, последующей феодальной реакции и возникновения буржуазной республики в 1830 г. — передовые буржуазные историки в этой стране, а затем и в других странах пришли к мысли, что национальные общества исторически развиваются в процессе столкновения социальных сил, их борьбы за собственность на средства производства и за охраняющую ее политическую власть.

Это было зарождением методологии исторического материализма, разработанной позднее, в 1840—1880-е годы, К. Марксом и Ф. Энгельсом. Отсюда и возникали понятия общественных классов и классовой сущности деятельности людей, а позднее и ее партийность.

При наличии в национальных обществах определенных форм собственности на средства производства и определенных форм власти, их охраняющих, в них всегда — так или иначе — возникают социальные силы и общественные движения или стремящиеся сохранить и защитить эти сложившиеся формы, или же как-то их изменить, или же совсем устранить их и заменить иными. Принадлежность к тем или другим из этих общественных движений, деятельность ради их успехов, ради осуществления их социальных взглядов и политических идеалов — это и есть классовость деятельности членов общества; а само содержание этих взглядов и идеалов — партийность их деятельности и их идеалов.

Но до конца XIX в. даже в самых передовых странах еще не существовало крепко сплоченных и организованных политических партий с четко сформулированными, сознательно намеченными программами и внутренней дисциплиной. Не употреблялся в этом смысле и сам термин — «по-

литическая партия» [от латинского слова pars (род. п. — partis), по-русски — часть, в данном случае — часть социально сознательных и активных слоев общества].

В одной из самых ранних своих статей Ленин употребил впервые этот термин применительно к общественному миропониманию и вытекающей из него деятельности людей «...Материализм, — писал он, — включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы» (*8*, 419). Партийность, иначе говоря, есть прямая и открытая защита взглядов и интересов определенной общественной группы, определенного социального класса в оценке явлений и событий действительности.

Более широкое и подробное разъяснение такого понимания партийности применительно к политической борьбе и ее выражению в литературе Ленин дал в статье «Партийная организация и партийная литература», написанной осенью 1905 г. Это был период подъема русского революционного движения, когда литература, выражающая взгляды социал-демократии, партии революционного рабочего класса, выходила из положения запрещенной, нелегальной и почти полностью могла печататься и распространяться открыто. Ленин настаивал поэтому на том, чтобы, становясь легальной, эта литература всецело сохраняла свою партийность. «Литературное дело, — писал он, — должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы» (*10*, 101).

Этому препятствовало тогда то обстоятельство, что некоторые литераторы, организационно принадлежавшие к социал-демократической партии, не проявляли, однако, в своих печатных выступлениях достаточной идейной последовательности и верности тем принципам общественно-исторического миропонимания, которые являются основой политической программы и деятельности этой партии.

Были и такие литераторы, которые, входя в партию, поддавались воздействию «буржуазно-анархического индивидуализма». Они могли оказаться при этом в плену «буржуазно-торгашеских литературных отношений» — требований и вкусов «буржуазной публики» и «подкупов» со стороны буржуазных издателей. Все это в кругах буржуазной интеллигенции часто осуществлялось тогда во имя идеалов «абсолютной свободы, абсолютно-индивидуального идейного творчества».

Ленин разоблачал эти иллюзии. Он утверждал, что такой свободы вообще не бывает: «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя» (*10*, 104). А затем он указывал и на крайние случаи подчинения художественного творчества интересам и соблазнам предпринимательства. «Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы, — писал он, — есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания» (*10*, 104).

Литературе «лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией» Ленин противопоставлял литературу «действительно-свободную, *открыто* связанную с пролетариатом». «Это будет свободная литература, — писал он, — потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды». «Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата...» (*10*, 104).

Выступая против партийных литераторов, проявляющих в своих сочинениях черты «буржуазно-анархического индивидуализма», Ленин указывал, что социал-демократическая партия является «вольным союзом» и что этот союз «волен также прогнать таких членов, которые пользуются фирмой партии для проповеди антипартийных взглядов» (*10*, 102). Именно к ним обращено восклицание Ленина: «Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверхчеловеков!» (*10*, 100).

Возражая «истеричным интеллигентам», которые могут поднять «вопль» против требования сделать социал-демократическую литературу «*частью* общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного-единого, великого социал-демократического механизма», Ленин разъяснял условность этих метафорических выражений. «Спору нет, — писал он, — в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию». Но, тем не менее, «литературное дело» должно быть «неразрывно связано» со всей работой партии (*10*, 101).

Таким образом, по мысли Ленина, литература, выражающая взгляды и идеалы политического движения революционного рабочего класса, обладает высокой степенью партийности. Эта высокая степень партийности заключается, во-первых, в том, что лица, создающие социал-демократи-

ческую литературу, сознательно и внутренне свободно связывают свое творчество с мировоззрением и общественной борьбой революционного пролетариата; во-вторых, в том, что это мировоззрение представляет собой «последнее слово революционной мысли человечества».

«Последнее слово» — значит недавно достигнутый наиболее высокий уровень развития научной и философской мысли, показывающий историческую закономерность и необходимость перехода общества от капиталистического строя к социалистическому и решающее значение в этом переходе революционной борьбы пролетариата. Сознание всего этого и вдохновляет участников социал-демократического движения и возглавляющей его партии на свободное служение идеалам социализма и делу социалистической пролетарской революции. А отсюда вытекает, далее, последовательность их политического мышления и их внутренняя, свободная ответственность за свою политическую деятельность.

Научно-философская теория, обосновывающая переход общества к социализму, была разработана К. Марксом и Ф. Энгельсом в 40—80-х годах XIX в. и развита Лениным применительно к историческим условиям первой четверти XX в. Теория эта получила название диалектического и исторического материализма. Вот почему Ленин и писал в своей ранней, цитированной выше статье, что историко-материалистическое понимание общественной жизни «обязывает» при оценке событий «прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы», т. е. революционного социал-демократического пролетариата. В этом и заключается партийность мышления тех людей, которые овладели таким пониманием, для которых оно стало сознательно и свободно усвоенным мировоззрением, проявляющимся и в создаваемой ими литературе.

Из всего сказанного, однако, не следует, что партийность мировоззрения и деятельности людей может и могла существовать только на этой наиболее высокой ступени, достигнутой в революционном социал-демократическом движении. Партийность менее высокого уровня существовала и существует у участников других общественных движений и других исторических эпох. Они также могли «прямо и открыто» становиться «на точку зрения» определенной общественной группы, определенного класса, хотя в их мировоззрении и не было научности — верного понимания закономерностей общественного развития.

Так, обозревая в 1907 г. «классы и партии», представители которых участвовали в прениях по аграрному вопросу во 2-й Государственной думе, Ленин сравнивал выступления «беспартийных крестьян» и крестьян «партийных» (трудовиков и эсеров). Он пришел к выводу, что у тех и других — «те же требования, то же миросозерцание», но «партийные крестьяне» проявляют «больше сознательности», у них «цельнее понимание зависимости между разными сторонами вопроса» (*12*, 375).

Оценивая мировоззрение «партийных крестьян», Ленин так пишет о выступлении одного крестьянина-трудовика: «Вы видите: этот идеолог крестьянства стоит на типической точке зрения французского просветителя XVIII века. Он не понимает исторической ограниченности, исторически-определенного содержания *его* справедливости. Но он *хочет* — и класс, который он представляет, *может* во имя этой абстрактной справедливости *смести дотла* все остатки средневековья» (*12*, 376—377).

Значит, наряду с социал-демократической партийностью в русском революционном движении 1905—1907 гг. проявлялась и «просветительски»-крестьянская партийность. Ее сторонники свободно и открыто защищали точку зрения своего класса, но она отличалась «ограниченностью» и «абстрактностью» своих взглядов и идеалов.

В русском передовом общественном движении того времени проявлялась также и «революционность» «беспартийная», которую Ленин показал и оценил в статье «Социалистическая партия и беспартийная революционность» (осень 1905 г.). «Революционность» эта выражалась, по Ленину, в многочисленных и разнообразных «требованиях» со стороны широких демократических слоев, враждебных самодержавно-помещичьему строю, но не имевших еще ясных социально-политических идеалов. Поэтому эти требования не шли дальше удовлетворения правовых и культурных интересов. «Потребность в «человеческой», культурной жизни, — писал Ленин, — в объединении, в защите своего достоинства, своих прав человека и гражданина охватывает все и вся, объединяет все классы, обгоняет гигантски всякую партийность, встряхивает людей, еще далеко-далеко не способных подняться до партийности» (*11*, 136).

Ленин, однако, подчеркивал, что это только «внешняя беспартийность», только «видимость беспартийности», так как под правовыми и культурными требованиями широких демократических масс скрывались, по сути дела, буржуаз-

ные стремления освободить капиталистический строй от «пережитков крепостного права».

Таковы были большие различия в уровне партийности среди социальных слоев, участвовавших в революции 1905—1907 гг.

Но большие различия существовали в этом отношении и раньше, на предыдущих этапах исторического развития общества, в разных странах, у представителей различных общественных движений — в их мировоззрении, политической борьбе и выражавшей их взгляды литературе. Дело в том, что в обществе, разделенном на классы, всегда были глубокие социально-экономические и политические противоречия, а отсюда и противоречия идейные. Они разъединяли целые классы и классовые группы в их взглядах и идеалах, но вместе с тем они и объединяли людей с одинаковыми или близкими взглядами и идеалами. Наиболее активные из таких людей часто образовывали идейные группировки, иногда даже союзы и содружества.

Такие идейные содружества не обладали еще тем высоким уровнем внутренней политической организованности и дисциплинированности, какой характерен для политических партий конца XIX и XX в. Но в широком смысле слова это все же были партии. В их взглядах, политической деятельности и литературе всегда проявлялась определенная партийность.

Таковыми были, например, в России дворянские революционеры, участники Северного и Южного обществ «декабристов», во главе с Пестелем и Рылеевым в их борьбе с крепостниками. Таковыми были революционные демократы 60-х годов во главе с Чернышевским, Добролюбовым, Некрасовым в борьбе со всем самодержавно-помещичьим строем. Таковыми были во Франции конца XVIII в., периода великой буржуазной революции, «жирондисты» и «якобинцы» в борьбе с феодальной реакцией. В английском обществе и парламенте того же и последующего времени — консервативные «тори» и либеральные «виги». В Древнем Риме I в. до н. э. — сторонники вновь возникающей императорской власти и сторонники старого республиканского строя, представители которых во главе с Брутом убили Юлия Цезаря, и т. д.

Итак, во взглядах людей разных стран и эпох, в их общественной деятельности, в политической и публицистической литературе, которую в основном имел в виду Ленин в цитированных выше статьях, проявлялась партийность р а з н о г о у р о в н я. Это могла быть скрытая, иногда

неосознанная партийность, которая выступала под видом внешней беспартийности, или же партийность в различной степени сознательная, но исходящая из более или менее ограниченного и абстрактного понимания исторического развития общества, или, наконец, сознательная и свободная партийность, вытекающая из верного, исторически-конкретного понимания закономерностей общественного развития.

Все эти различные уровни партийности проявлялись и проявляются также и в художественной литературе, но особенным, специфическим путем: в идейной направленности (тенденции) художественных произведений, образно воспроизводящих жизнь, — в определенном выборе социальных характеров, их идейно-эмоциональном утверждающем или отрицающем осмыслении в процессе творческой типизации. Такая типизация совершается путем создания вымышленных персонажей посредством гиперболизма, иногда даже фантастики в деталях их изображения.

Поэтому партийность художественного обобщения, осмысления и оценки жизни не получает своего прямого, непосредственного и легко воспринимаемого проявления. Она таится, так сказать, во всей системе образов произведения, даже во всех их изобразительных и выразительных деталях. Ее невозможно легко и просто перевести на язык отвлеченных понятий и определений. Но она всегда находит свое выражение и всегда воспринимается читателями, хотя они и не всегда ее осознают.

Кроме того, одна и та же партийность мировоззрения писателя (или писателей, близких друг другу по своим взглядам) обычно получает свое выражение в произведениях с различным идейным содержанием — разной тематикой, проблематикой и идейной оценкой. Эти произведения могут выражать разные стороны общественного миропонимания писателя, его взглядов на жизнь.

Так, Лермонтов, выразивший в своем творчестве идейные умонастроения следующего за декабристами поколения дворянских революционеров, жившего в условиях тяжелой политической реакции Николая I, написал почти одновременно три поэмы с различным идейным содержанием. В «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», изображая русскую жизнь XVI в., эпоху царствования Ивана Грозного, он показал трагическую обреченность

людей, смелый, но одинокий протест выступавших против деспотической самодержавной власти в защиту своего человеческого достоинства. В «Тамбовской казначейше», изображая свою современность, поэт дал сатирическое разоблачение низких нравов царских бюрократов и офицерства. В поэме «Мцыри», показывая юношу-горца, бежавшего из монастырского плена, он выразил свои отвлеченные романтические стремления к свободе, к борьбе за нее и трагическую неосуществимость этих стремлений. Осознание трагической обреченности одинокого протеста против деспотизма, сатира на приспешников деспотической власти и романтические мечты о неосуществимой борьбе за свободу — все это было различным проявлением одной идейно-политической позиции поэта, выражавшего идеи дворянской революционности 30-х годов XIX в.

Некрасов, выдающийся поэт русской революционной демократии 40—70-х годов, посвятил свое творчество в основном изображению тяжелой, подневольной жизни крестьянства до и после реформы 1861 года. Он понял, что труд крестьянства является основой жизни всего общества; в труде и борьбе крестьянства за свою свободу он видел будущее России. С особенной силой, с горечью и глубоким сочувствием поэт выразил свое осмысление и оценку народной жизни в «Размышлениях у парадного подъезда», поэмах «Железная дорога», «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо». В них он затронул отчасти и жизнь помещиков, крупных чиновников, духовенства, сатирически раскрыв их паразитизм, самодовольство и ограниченность интересов. Но об идейных исканиях революционно-демократической интеллигенции Некрасов писал гораздо меньше (поэма «Рыцарь на час», образ Гриши Добросклонова в поэме «Кому на Руси жить хорошо»).

С большой глубиной и гневным сатирическим пафосом жизнь господствующих слоев изобразил в своих повестях другой выдающийся писатель-демократ, современник и единомышленник Некрасова, Салтыков-Щедрин («История одного города», «Помпадуры и помпадурши» и др.). А борьбу демократической интеллигенции за ее социалистические идеалы с большим романтическим подъемом показал в романе «Что делать?» крупнейший идеолог и вождь революционной демократии 60-х годов Чернышевский. Таким образом, в произведениях этих писателей, значительно отличающихся друг от друга по содержанию,

идейной направленности, нашло свое выражение единое и разностороннее революционно-демократическое миропонимание, обладающее своей, особенной, ярко выраженной партийностью.

Подобное различие содержания можно найти и в произведениях Горького. Так, написав почти одновременно пьесу «Мещане» и «Песню о Буревестнике», писатель в первой выразил в основном идейное отрицание жизни русского мещанства с его обывательскими интересами и политической неустойчивостью; во второй — романтическое ожидание приближающейся революционной «бури» и стремление к героической революционной борьбе. То и другое было разными сторонами одной идейно-политической позиции, заключающей в себе высокую, но еще не вполне созревшую социал-демократическую партийность.

Идейная партийность произведений Лермонтова, писателей революционной демократии и Горького была, следовательно, различна по своему у р о в н ю, каждый раз исторически обусловленному.

Партийность взглядов Лермонтова была исторически ограниченной. К его времени русская самодержавная власть, подавившая восстание дворянских революционеров, декабристов, дошла до предела своей реакционности и антинародности, и Лермонтов, вслед за поэтами-декабристами и Пушкиным, гневно осуждал эту власть и все реакционное дворянское общество. Но подобно декабристам Лермонтов в своих идеалах был «далек от народа», в его убеждениях не было последовательного демократизма, он жаждал свободы и мечтал о ней, но эти мечты имели отвлеченный, субъективный характер, заставлявший поэта нередко прибегать к фантастике и символике.

Некрасов, Чернышевский, Щедрин были, наоборот, сознательными и последовательными крестьянскими демократами. Отчетливо сознавая глубочайшие и непримиримые противоречия между интересами всех господствующих слоев общества и интересами трудящегося народа, крестьянства, они не только не боялись массового протеста крестьянства против помещичье-чиновничьей власти, но и стремились превратить этот стихийный протест в сознательное революционное движение. Однако они не могли еще понять, что крестьянство уже начало расслаиваться, что в нем появились предприниматели, экономически угнетающие бедноту. Поэтому надежды Некрасова на имущественное равенство и всеобщее процветание деревни, освобожденной от власти помещиков и чиновников (поэма

«Дедушка»), или вера Чернышевского в победу коллективного труда в мастерских («Что делать?») были их социально-исторической утопией. Партийность творчества революционно-демократических писателей была очень сильна и конкретна в критике существующего строя, но очень слаба и абстрактна в их утопических идеалах.

Партийность творчества Горького развивалась в своем содержании. Создавая пьесу «Мещане» и «Песню о Буревестнике», писатель уже был, в своем миропонимании, пролетарским демократом и социалистом. В названной пьесе он противопоставил мещанам сознательного рабочего машиниста Нила и полагал, что основными участниками той социальной «бури», которую предвещал его символический «буревестник», будут люди, подобные Нилу. Но Горький не умел тогда показать те основные общественные силы, на которые опирается мещанство, и не разглядел еще в жизни массовой борьбы рабочего класса с его угнетателями. В творчестве писателя проявлялась отчасти отвлеченная революционная романтика. Новый период в творчестве Горького наступил на подъеме революционного движения, когда в 1906 г. он написал роман «Мать» и драму «Враги». В этой драме писатель поднялся до наибольшей исторической конкретности своего миропонимания и партийности творчества и показал два борющихся социально-политических лагеря — дворянско-буржуазный и пролетарский, и не только в их внешних столкновениях, но и в их общественном самосознании.

Но в художественной литературе проявлялась и скрытая партийность, внешне выступавшая под знаменем «беспартийности». Таково было творчество писателей, которые относили свои произведения к сфере «чистого искусства», не связанного будто бы с общественными интересами их современности, вдохновленного исканиями «вечных начал» истины, добра, красоты. В русской литературе XIX в. такой взгляд на свое творчество и на искусство вообще выражал Жуковский, позднее — Тютчев, Фет, Майков, А. К. Толстой, в начале XX в. — поэты-«символисты» во главе с В. Ивановым, Белым, а также с Блоком, Брюсовым в ранний период их творчества. Отрицание ими общественных позиций в художественном творчестве было только видимостью беспартийности. В своем творчестве эти поэты действительно стремились уйти от противоречий общественной жизни в мир личных, в большинстве случаев любовных, переживаний, в романти-

ческое восхищение красотой природы. И в таком уходе выражались настроения социальной ущербности и упадка, а вместе с тем и скрытого недоверия к новым, прогрессивным силам и путям национального развития, определяемые отсутствием сознательного демократизма в общественном миросозерцании названных поэтов. «Беспартийность» их творчества была только внешней.

Итак, художественная литература на всем протяжении своего исторического развития заключала в себе тот или иной уровень открытой или скрытой, или неосознанной партийности. Став еще на ранних ступенях возникновения классового общества особым видом общественного сознания, литература — как и искусство вообще — *всегда* выражала в своих произведениях определенную идеологическую тенденцию, утверждающую или отрицающую те или иные основы и перспективы общественного развития.

## КЛАССОВОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ

Различия в содержании и уровне партийности, свойственные творчеству писателей разных стран и эпох, возникают не сами по себе. Они определяются прежде всего разным состоянием национального общества в те или иные исторические эпохи, затем — вытекающими отсюда различиями в политической борьбе классов за те или иные пути национального развития и, наконец, — особенностями социального положения и участия в политической борьбе тех классов, общественными стремлениями которых вдохновляются писатели в своем мировоззрении и творчестве. Значит, **партийность** творчества писателя заключает в себе общественный смысл идейной направленности его произведений. **Классовость** же творчества — это та позиция писателя в противоречивом соотношении социальных сил, из которой вытекает идейная направленность его произведений.

Существенные различия в партийности мировоззрения и творчества писателей разных стран и эпох возникают не сами по себе. Они определяются разным состоянием всего национального общества в ту или иную историческую эпоху и разным положением социальных классов, идейные взгляды которых выражают в своем творчестве эти писатели.

Классовость литературы — это очень сложная методологическая проблема, которую литературоведение не сразу научилось правильно разрешать. И в русском литерату-

роведении, которое в этом отношении идет впереди других, в первый период усвоения и разработки историко-материалистической методологии преобладало неправильное понимание этого вопроса. Оно получило в дальнейшем критическое название «вульгарной социологии». В 1910—1920-х годах это научное направление было особенно ярко представлено работами В. М. Фриче, П. С. Когана, В. Ф. Переверзева и многих других литературоведов.

Представители этого направления неправильно полагали, что художественная литература, как и другие виды искусства, является выражением социальной психологии отдельных классов или прослоек того или иного класса — классовых групп. Изучая особенности социальной психологии различных классов, чтобы объяснить этим особенности их художественного творчества, они рассматривали жизнь каждого класса, его общественное «бытие» изолированно от жизни других классов и тем самым — от жизни всего общества в целом. А в самом общественном бытии отдельных классов они сосредоточивали свое внимание, преимущественно или всецело, на их экономическом положении и стремились «вывести» из экономики класса его психологию, а из психологии — его художественную литературу. Если даже они и учитывали политическое положение класса, то все же рассматривали класс в его обособленном существовании и в его собственных, узких общественных интересах. Такое понимание не соответствует реальным отношениям социальной жизни.

Во-первых, классы не живут изолированно друг от друга, но занимают определенное место и играют определенную роль в жизни *всего* национального общества, в различных ее сторонах. Экономическое положение класса определяется его имущественными и производственными отношениями с другими классами, и такие отношения всегда заключают в себе те или иные *противоречия*, часто очень сильные и глубокие. Эти противоречия проявляются в правовой и политической борьбе классов, в организации господствующим классом государственной власти для защиты своих социальных интересов. Всем этим определяется не только психология класса, но и его *идеология* — его мировоззрение, общественные стремления и идеалы в их столкновении с мировоззрением и идеалами других классов.

Во-вторых, политическая и идейная борьба не только разъединяет классы, но и объединяет их в определенные

общественные движения и идейные течения. Политическая деятельность и идеи каждого общественного движения, а также деятельность и идеи государственной власти всегда или способствуют, или препятствуют развитию всего общества, его переходу на новую, более высокую ступень исторического развития. Бывают эпохи, когда государственная власть того или иного господствующего класса стоит во главе национального развития, вдохновляет его. В другие эпохи она оказывается силой, задерживающей развитие общества. Политическая и идейная борьба общественных движений и государственной власти имеет всегда, таким образом, или национально-прогрессивное, или национально-консервативное, а часто и реакционное значение. В каждую эпоху особенно большое, ведущее значение для всего общества получают прогрессивные идеи того или иного общественного движения.

В-третьих, художественная литература, как и другие виды искусства, всегда является выражением не просто психологии различных классов, но их психологии, пронизанной идеологическими взглядами и стремлениями определенных общественных движений, имеющими обобщающее значение. Отсюда и возникает у писателей интерес к определенным социальным характерам, их идейно-эмоциональное осмысление, представляющее собой тенденцию отдельных произведений, в которой и проявляется партийность миропонимания писателей.

Из всего этого следует, что для выяснения классовости творчества отдельных писателей и вытекающей отсюда его партийности историку литературы недостаточно учитывать только экономическое положение классов в ту или иную эпоху национального развития. Литературовед должен при этом исходить из понимания всего сложного переплета политической и идейной борьбы между различными общественными движениями, существующими в ту эпоху, и национально-прогрессивного или реакционного значения их общественных взглядов и идеалов. Особенности этих взглядов и идеалов всегда создаются не экономическим положением отдельных классов, как полагали представители «вульгарной социологии», а всем экономическим, политическим, идеологическим соотношением классовых сил, существующим в такой-то стране в такую-то эпоху.

Сторонники «вульгарной социологии» неубедительно разрешали вопрос о классовости творчества поэтов-декаб-

ристов и других литературных представителей дворянской революционности — Пушкина, Грибоедова, Лермонтова, раннего Герцена. Враждебность этих писателей к деспотизму самодержавия и крепостничества, стремление к освобождению крестьян объяснялось ими экономическими и политическими интересами тех слоев дворянства, которые перешли в своих поместьях к капиталистическому предпринимательству и которых стесняли поэтому отношения крепостного права и защищавшая эти отношения самодержавная власть. Только поэтому будто бы все эти писатели и выступали против самодержавия и его приспешников.

На самом деле дворянское предпринимательство во времена Пушкина, Грибоедова, Рылеева было еще очень слабо развито. Протест этих писателей, против фамусовых и скалозубов, против «аракчеевщины» и «светской черни» имел другое, более общее основание. Это было все растущее сознание того, что самодержавно-крепостнический строй уже стал преградой развития всего русского общества, что он невыносимо угнетает передовые слои страны, жаждущие ее освобождения, и ее закрепощенные народные массы. Такое сознание особенно усилилось после победоносной Отечественной войны 1812 г. Тогда и стали возникать тайные общества.

Но в России тогда еще не было и не могло быть сознательного и последовательного антидворянского, демократического движения. А представители дворянской революционности сами были выходцами из различных слоев дворянства и не могли пренебрегать интересами своего сословия, его земельной собственностью и государственной властью. Поэтому они колебались между идеалом либеральных реформ, освобождающих крестьян, но сохраняющих власть дворянства, и демократическим идеалом полной свободы народа. Они с сочувствием изображали передовую дворянскую молодежь (Чацкий, Онегин, Печорин) в конфликте с реакционным «обществом», ее романтические стремления к идеальной свободе (Алеко среди цыган, Мцыри в его мечтах о свободной и воинственной жизни среди горцев). Все это порождало, с одной стороны, ограниченность партийности мировоззрения и творчества писателей, связанных с движением дворянской революционности, а с другой стороны, удивительное богатство и разнообразие содержания и формы их творчества, особенно творчества Пушкина.

Выясняя классовость творчества писателей револю-

ционной демократии — Некрасова, Чернышевского, Салтыкова-Щедрина, Помяловского, Успенского, Короленко и других — сторонники «вульгарно-социологической» методологии «выводили» особенности этого творчества из психологии разночинцев. В условиях начавшегося в России капиталистического развития разночинцы были новой культурной силой, идущей на смену дворянской интеллигенции. Выходцы из неимущих социальных низов, они будто бы только поэтому были враждебны всем основам жизни дворянского класса, всему его идеалистическому миропониманию. Благодаря своему демократизму, трезвости мысли и силе воли они стремились будто бы только к тому, чтобы проложить себе дорогу в жизни в борьбе с привилегированными слоями общества.

Такое объяснение также было односторонним и упрощенным. Среди разночинцев были люди с разными взглядами. Разночинцем был и Достоевский, но он, в зрелый период своего творчества, был враждебен революционной демократии с ее материалистическими убеждениями и идеалами крестьянских восстаний и прогрессивного общинного социализма. Некрасов, Чернышевский, Салтыков-Щедрин и другие были не просто разночинцами, но революционными демократами, сознававшими наступающий общий кризис всего самодержавно-помещичьего строя, вставшими на защиту народных масс и сумевшими взглянуть на всю общественную жизнь своего времени с точки зрения народных интересов.

Враждебность этих писателей к дворянству и царскому чиновничеству была не только узкоклассовой и психологической, но и национально-прогрессивной и идейной. Они видели в этих слоях общества угнетателей народа и показывали в своих произведениях паразитизм их жизни, нравственное вырождение, жестокость и тиранство по отношению к закабаленному крестьянству. Во всем этом у них не было колебаний, свойственных дворянским революционерам. Будущее России они представляли себе как полное освобождение крестьянства силой его революционных восстаний, что было тогда недостижимо из-за политической и идейной незрелости народных масс. И их идеал всеобщего благосостояния народа, его коллективного, общинного свободного труда был утопией. Революционные демократы еще не умели разглядеть и до конца понять, к чему ведет начавшееся капиталистическое развитие России и какую новую социальную силу скоро проявит в себе рабочий класс, возникающий в результате такого

развития. Из всего этого и вытекала, с одной стороны, своя, особенная ограниченность и отвлеченность партийности мировоззрения и творчества писателей революционной демократии, а с другой стороны, сила разоблачения всего существующего правопорядка, которые они выражали в своих произведениях.

Таким образом, классовость творчества отдельного писателя или целой группы писателей необходимо объяснять не изолированным бытием какого-то отдельного класса или классовой группы и не вытекающей из него психологией, а всем взаимоотношением классов, существующим в определенную эпоху — их политической и идейной борьбой не только за свои узкоклассовые экономические интересы, но и за те или иные перспективы всего национального развития. Такое объяснение должно быть не исторически абстрактным, а конкретно-историческим.

Без разрешения такой задачи нельзя понять ни партийности мировоззрения и творчества писателей, по-разному выражающейся в идейной направленности (тенденции) их произведений, ни содержания этих произведений как единства их тематики, проблематики и пафоса, а отсюда и особенностей их формы.

Путем конкретно-исторического выяснения классовости и партийности творчества всех более или менее значительных писателей различных эпох и национальных литератур можно ответить на важнейший для литературоведения научный вопрос. Это вопрос о закономерностях развития каждой национальной литературы в каждую историческую эпоху. Без этого невозможно понять национальное, а нередко и мировое значение крупнейших произведений разных национальных литератур.

## ПАРТИЙНОСТЬ И КЛАССОВОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН

Выше шла речь о партийности и классовости литературы, которая издавна создавалась и до сих пор создается в разных странах в условиях разделения общества на антагонистические классы, с их глубоким имущественным, правовым, политическим неравенством.

В 1917 г. в России произошла социалистическая революция, положившая начало строительству общества нового типа, в котором нет экономической эксплуатации и

политического угнетения одних классов другими. После второй мировой войны и разгрома фашизма строительство нового общества, не разделенного на антагонистические классы, началось в ряде стран Европы и Азии, а позднее — Африки и Америки. Во всех этих странах стала постепенно создаваться новая литература, вдохновленная конкретно-историческими идеалами построения и защиты общества нового, социалистического типа. Ее можно называть поэтому социалистической литературой в отличие от литературы буржуазного и феодального общества. Произведения этой литературы также рассматриваются с точки зрения их партийности и классовости. Почему это так?

Потому, с одной стороны, что процесс подавления и переформирования всех антагонистических классов в обществе, строящем социализм, происходит не сразу, а постепенно и растягивается на целые десятилетия. Даже перестройка крупной буржуазной собственности на социалистический лад происходит в некоторых социалистических странах по отдельным этапам, путем последовательного сращения ее с общенациональной промышленностью. Мелкая частная промышленность и торговля в городах и мелкая земельная собственность в деревне нередко продолжают существовать еще длительное время. Даже в Советском Союзе, первой социалистической стране, которая долгое время находилась во враждебном окружении и в которой национализация земли и буржуазной собственности проходила быстро и резко, сельское буржуазное и единоличное крестьянское хозяйство существовало еще полтора десятилетия после начала революции.

Значит, каждая социалистическая страна по-своему проходит период развития, когда антагонистические классы еще отчасти существуют. Поэтому идеология общества не может быть единой. И в художественной литературе могут проявляться различные, иногда даже противоречащие друг другу идейные тенденции.

В литературе социалистических стран напряженная политическая борьба старых собственнических классов и их партий с новой властью и стоящими на ее стороне трудящимися массами, организованными рабочими, коммунистическими партиями нередко осмысляется и оценивается по-разному. Так, например, в романе Фадеева «Разгром» выражается идейное утверждение борьбы партизанского отряда, возглавленного сучанскими рабочими-шахтерами и руководимого интеллигентом-коммунистом

Левинсоном, и отрицание враждебных белогвардейских сил, а также колеблющейся, слабой в своей революционности мелкобуржуазной интеллигенции в лице Мечика. В повести Фурманова «Чапаев» показан процесс идейного роста партизанского вожака Чапаева под влиянием большевика-комиссара Клычкова. Но в «Тихом Доне» Шолохова идейный акцент уже другой. Здесь наибольшее значение для писателя имеет не столько руководство коммунистов идейно колеблющейся массой казачества в борьбе с белогвардейскими отрядами, сколько самый процесс колебаний середняцкой прослойки казачества в лице Григория Мелехова, приводящий его к идейному тупику. А в ранней повести Вс. Иванова «Партизаны» первый план повествования занимают сибирские крестьяне-партизаны и подчеркивается стихийность и неорганизованность их участия в гражданской войне.

Такие различия в идейном содержании художественной литературы народов, строящих социализм, усложнялись и другим обстоятельством. В создании этой литературы принимали и принимают участие и такие писатели, которые получили идейное воспитание и начали творить еще в среде старой буржуазно-дворянской интеллигенции, в условиях старого, классового, буржуазного общества. Некоторые из них смогли довольно быстро идейно перестроиться и внести свой вклад в развитие социалистической литературы наряду с писателями, вышедшими из пролетарских и прогрессивно-демократических низов. В русской литературе такими были Федин, Леонов, А. Толстой и др.

Но были писатели, которые гораздо медленнее изживали свое дореволюционное, несоциалистическое мировоззрение, а иногда и не могли всецело его изжить. Таким был, в частности, один из талантливейших русских поэтов Сергей Есенин. За короткий (пятнадцатилетний) период своего творчества он прошел сложный путь идейного и творческого развития. Но основу его идеологического «миросозерцания», сложившегося еще до Великой Октябрьской социалистической революции, составляют мотивы любования старым, патриархальным укладом русской крестьянской жизни и связанной с ним русской природой, а также мотивы горького, подчас трагического осознания безвозвратности исчезновения этого бытового и нравственного уклада. Есенина на какое-то время вдохновила происходившая в стране революционная борьба — он и себя готов был назвать большевиком. Но, по сути дела,

его вдохновляла не пролетарская революционность, а борьба широких слоев крестьянства за землю и волю против самодержавно-помещичьего строя. Его увлечение революцией было поэтому недолгим. Поэзия Есенина в последние годы его жизни все больше проникалась мотивами элегической грусти по уходящей старой крестьянской Руси и связанными с этим мотивами личной идейной и нравственной «неприкаянности» и тупика, хотя в некоторых произведениях (поэме «Анна Снегина» и др.) поэт приходил, отчасти, к осознанию закономерностей социалистической революции. Значит, при отчетливости исходных классовых корней творчества Есенина идейная направленность и партийность его произведений была очень сложной и изменчивой.

Но, рассматривая проблему классовости и партийности литературы социалистического общества, необходимо ставить вопрос гораздо шире. Дело в том, что социально-политическая, а отсюда и идейная жизнь всех социалистических стран и каждой из них в отдельности антагонистически противостоит социально-политической и идейной жизни окружающих их стран буржуазных.

В наибольшей мере такой антагонизм обращен к странам, капиталистическое развитие в которых находится на очень высоком уровне и приводит поэтому к особенно глубоким и обостренным классовым конфликтам, а отсюда и к особенно сильной и глубокой враждебности их правящих классов к социалистическим странам, ко всем принципам их социальной и идеологической жизни. Чем в большей мере страны социализма изживают классовые антагонизмы в своей собственной жизни и через это внутренне консолидируются, тем сильнее они классово-антагонистически противостоят развитым капиталистическим государствам с их враждебной социализму империалистической политикой и идеологией.

Из всего этого вытекает классовость и порождаемая ею партийность всей идеологии, в частности художественной литературы, в международном масштабе. Особенно прямо и активно она выражается в творчестве представителей социалистической литературы разных стран тогда, когда они непосредственно изображают реакционные, антидемократические черты в общественной жизни, идеологии и быте капиталистических стран. Таковы, например, еще в дореволюционной социалистической литературе очерки М. Горького «Город Желтого Дьявола», или,

позднее, лирический цикл «Стихи об Америке» В. Маяковского, или роман И. Эренбурга «Трест Д. Е.», или, отчасти, роман К. Федина «Города и годы» и т. п.

Еще сильнее международная антагонистическая классовость и вытекающая из нее партийность социалистических литератур проявляются тогда, когда в произведениях изображается империалистическая, позднее — фашистская военная агрессия против социалистических стран. Таковы, например, многочисленные стихотворения Демьяна Бедного или стихотворения Маяковского из «Окон РОСТА», направленные против буржуазной интервенции 1919—1922 гг., «Молодая гвардия» Фадеева, «Непокоренные» Горбатова, военные повести и романы Симонова, Казакевича и других писателей, направленные против фашистских захватчиков.

## *Глава VII*

## ТВОРЧЕСКИЕ МЕТОДЫ
### (принципы художественного отражения жизни)

В предыдущих главах, рассматривающих вопрос об особенностях идейного содержания литературных произведений, речь шла преимущественно об активных сторонах этого содержания, вытекающих из мировоззрения писателя, — об его идейном осмыслении и эмоциональной оценке изображаемой жизни. О социальных характерах, которые отражаются в произведении, говорилось только как об основном предмете художественного познания, могущем возбудить у писателя то или другое его осмысление, ту или иную оценку.

При этом разъяснялось, что человеческие, социальные характеры всегда отличаются большей или меньшей сложностью, разносторонностью, что писатели, исходя из своего мировоззрения, всегда проявляют особенно большой идейный интерес к некоторым сторонам, свойствам, отношениям социальных характеров и в процессе создания произведений именно эти стороны так или иначе выделяют, усиливают, развивают.

Но пока еще совсем не говорилось о том, что социальные характеры людей, которые писатели творчески типизируют в своих произведениях и которые тем самым в

них осознаются и отражаются, имеют свои реальные свойства, не зависящие от сознания писателей, от того, как они их оценивают, что характеры имеют свои реальные внутренние закономерности. Это новый вопрос, также относящийся к особенностям содержания литературных произведений.

Суть этого вопроса заключается в том, что в зависимости от склада своего мировоззрения писатели могут осознавать или не осознавать реальные внутренние закономерности изображаемых ими характеров, что, и не осознавая их, они могут все же с большей или меньшей глубиной отражать эти закономерности в художественном воспроизведении характеров. Если писатель, создавая действия, отношения, переживания своих вымышленных героев, исходит при этом из внутренних закономерностей их социальных характеров, его произведения приобретают тем самым такое свойство, которое обычно называют **реализмом.** Если же писатель обходит эти внутренние исторически конкретные закономерности характеров своих героев в угоду исторически отвлеченной идейно-эмоциональной тенденции своего замысла, то его произведения оказываются нереалистическими.

Реалистическое и нереалистическое воспроизведение социальных характеров это и есть **принципы художественного отражения жизни.** Еще сравнительно недавно, в 1930-е и 1940-е годы (а иногда и сейчас), такие принципы советские литературоведы называли художественными, или **творческими, методами.** Однако за последние 10—15 лет значение термина «метод» несколько изменилось. Многие литературоведы теперь этим словом называют особенности идейного содержания произведения в целом — принципы отбора, осмысления, оценки характеров, а иногда и особенности формы (художественные «приемы»). Но, конечно, в науке недопустимо употребление одного и того же термина в разных значениях. Здесь понятие метода будет рассматриваться в том значении, в каком определены выше принципы художественного отражения жизни.

## СУЩНОСТЬ РЕАЛИЗМА

В художественной литературе реализм развивается постепенно, в течение многих столетий. Но понимание того, что он существует, и самый термин «реализм» возникли лишь в середине XIX в. Уже тогда писатели и критики в

России — сначала Пушкин, потом Белинский — обратили внимание на о с о б у ю общность писателей, творивших в разное время и сильно отличавшихся друг от друга по своим общественным воззрениям, тематике, проблематике, пафосу творчества. Эта общность была признана в дальнейшем и учеными. Они стали объединять таких непохожих друг на друга писателей, как Шекспир и Сервантес, Стендаль и Бальзак, Диккенс и Теккерей, Гоголь и Л. Толстой, Горький и Шолохов, одним названием — «реалисты».

Сначала критики увидели в реализме преимущественно процесс преодоления писателями той о д н о с т о р о н н о с т и в изображении характеров людей, которая была до того свойственна произведениям средневековой литературы, классицизма, романтизма, и способность разностороннего изображения характеров. С этой точки зрения критики, вслед за Пушкиным, противопоставляли Шекспира классицисту Мольеру и романтику Шиллеру. Тем самым был верно отмечен один из существенных признаков реализма. Но для полного определения этого принципа художественного отражения жизни надо было поставить и решить вопрос о том, почему реалистически изображенные характеры сохраняют свою разносторонность. Близко к решению такого вопроса подошел еще Пушкин, заметив по поводу шекспировских пьес, что в них «о б с т о я т е л ь с т в а р а з в и в а ю т перед зрителем их разнообразные и многосторонние х а р а к т е р ы» (*80*, 210. Разрядка наша. — *П. Н.*).

В середине XIX в. русская революционно-демократическая критика, благодаря материалистическому пониманию человеческой природы, пыталась обосновать идею зависимости художественного характера от объективных социально-исторических обстоятельств и подготовила тем самым верную трактовку реалистического принципа отражения жизни. Абстрактное изображение личности, без попыток объяснения причин ее поведения, воспринималось этой критикой как отход от такого принципа. Так, Добролюбов выразил неудовлетворенность образом Валковского в романе Достоевского «Униженные и оскорбленные», увидев в нем абстрактное «собрание злодейских черт», и противопоставил его классическим типам реалистической литературы — гоголевскому Чичикову и гончаровскому Обломову — по той причине, что последние объяснены авторами социально-психологически.

Но прежде чем прийти к научной формуле реализма,

теоретическая мысль должна была поставить и решить вопрос о том, что такое «обстоятельства», которые влияют на изображаемые характеры, и почему развитие характеров в зависимости от них является основной чертой реализма.

Еще демократическая теоретико-литературная мысль открыла социальную природу обстоятельств, формирующих характеры, и это было важным методологическим ключом к познанию реалистической литературы. Обстоятельства стали понимать не как внешние особенности среды, обстановки и т. п., а как социальные отношения и социальную борьбу, определяющие историческое движение общества, а следовательно, и отдельной личности. Поэтому в том случае, если критики замечали, что писатель более глубоко, чем его предшественники, осознает связь созданных им художественных персонажей с социальными обстоятельствами страны и эпохи и более глубоко раскрывает взаимодействие между ними, то в этом они видели развитие реализма, совершенствование реалистического принципа отражения жизни.

Так, Чернышевский, сопоставляя Гоголя и Салтыкова-Щедрина, отметил преимущество последнего в одном отношении: автор «Губернских очерков», в отличие от Гоголя, «очень хорошо понимает, откуда возникает взяточничество, какими фактами оно поддерживается, какими фактами могло бы быть истреблено» (*103*, 633).

Но только конкретно-историческая теория, определив сущность человека как совокупность общественных отношений, а затем научно объяснив само содержание этих отношений, могла создать и создала предпосылки для верного и полного выяснения взаимодействия между двумя основными «слагаемыми» в реалистической литературе: характерами и обстоятельствами.

Конкретным литературоведческим определением специфики реалистического отражения жизни следует считать точную формулу Энгельса, данную им в письме к М. Гаркнесс: «... реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение (точнее дан перевод в 1-м издании: «верность передачи». — *П. Н.*) типичных характеров в типичных обстоятельствах» (*6*, 35).

В письме к Ф. Лассалю по поводу его трагедии «Франц фон Зиккинген» Энгельс дал определение типического характера, с одобрением отмечая, что главные действующие лица его произведения «*являются действительно* представителями определенных классов и направлений» и

«черпают мотивы своих действий не в... индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет» (*4*, 492). Но Энгельс видит у Лассаля в изображении главного героя трагедии, рыцаря Зиккингена, восстающего против высшей феодальной власти, отступление от реализма, потому что Зиккинген показан без четкой и последовательно социальной обусловленности своего характера. В том же письме Энгельс говорит и о типических обстоятельствах. В его трактовке они выступают как существенные социальные отношения в соответствующую эпоху. Лассаль не показал в своей трагедии широкого социального фона, не выявил различия классовых интересов дворян и крестьян, не раскрыл также участия в событиях передовых слоев городской буржуазии. Значит, он не воспроизвел полностью основных типических обстоятельств немецкой общественной жизни XVI в., не раскрыл в конкретной связи с ними характеров своих героев и его творческий принцип не оказался достаточно реалистическим.

Опираясь на концепцию Энгельса, можно сделать вывод, что своеобразие реалистического принципа отражения жизни заключается в том, что все основные существенные особенности и отношения изображаемых характеров воспроизводятся в их обусловленности типическими обстоятельствами.

Хороший пример — развитие характера царя Бориса в первой русской реалистической трагедии «Борис Годунов» Пушкина. Антагонизм между царем и народом, представляющий собой основное типическое обстоятельство трагедии, оказывает своё воздействие на чувства и переживания царя. От того, как развивается этот антагонизм, полностью зависит острота переживаний Бориса: чем больше народ, страдающий от гнета, осуждает царя, тем сильнее становятся муки совести Бориса, убившего царевича Димитрия (*60*, 119—121).

Так как подобное взаимодействие обстоятельств и характеров в настоящем художественном произведении не подчеркивается, не демонстрируется автором открыто, то отсюда и возникает представление, будто в реалистических произведениях происходит «саморазвитие» характеров. На самом деле характеры персонажей развиваются не сами по себе, а под воздействием типических обстоятельств, хотя последние могут быть и не изображены в произведении.

## РЕАЛИЗМ И ДРУГИЕ ПРИНЦИПЫ ОТРАЖЕНИЯ ЖИЗНИ

Писатели прошлого века, овладевшие реалистическим отражением жизни, часто обнаруживали, однако, в своих произведениях *противоречия* между субъективными творческими замыслами и реализмом художественных обобщений в жизни. Раскрыв в творчестве писателей такое противоречие, русская классическая критика увидела в нем специфические познавательные возможности художественного творчества, которое может отражать в своих образах внутреннюю «логику» изображаемых характеров, не подчиняясь субъективным тенденциям авторского замысла.

Добролюбов писал о том, что художник стремится говорить о жизни на ее собственном языке и при этом может «жертвовать даже отвлеченною логичностью, в полной уверенности, что жизнь, как и природа, имеет свою логику и что эта логика, может быть, окажется гораздо лучше той, какую мы ей часто навязываем» (56, 28).

Но для того чтобы понять, как и почему происходит в реалистической литературе победа «логики» жизни над «логикой» авторской мысли, надо было глубже рассмотреть вопрос об *особенностях мировоззрения* писателя. Необходимость исследования мировоззрения писателя для выяснения специфики его творческих принципов подсказывалась всем историческим опытом литературы.

К реализму часто приходили в своем творчестве и те писатели, которые обладали *исторически отвлеченным* — консервативным или прогрессивно-утопическим — миропониманием. Они, конечно, не могли вследствие этого верно *понять* сущность социальной жизни, историческую конкретность ее развития и определяющее воздействие ее противоречий на формирование человеческих характеров. Однако в их произведениях все же очень часто наряду с исторически неверным, *отвлеченным* пониманием характеров персонажей осуществлялось верное, *конкретное*, реалистическое их воспроизведение. Отчего возникает такое противоречие?

Некоторые литературоведы и критики как в прошлом, так и в настоящее время объясняют это тем, что изображаемая жизнь как бы сама по себе верно отражается своей внутренней «логикой» в произведениях писателей, вопреки их мировоззрению, вопреки их взглядам. Полу-

чается, что творческая мысль писателя не властвует над всем тем, что возникает в его произведениях, что он творит в значительной мере бессознательно. Такое объяснение неубедительно, оно может смыкаться с ложными теориями самодовлеющего, «чистого» искусства.

Правильное решение этой проблемы впервые намечено Добролюбовым в статье «Темное царство». Он различает в мировоззрении писателя две разные стороны: его «миросозерцание» и его «теоретические соображения»; причем первое из них не выражается в отвлеченных понятиях. «Но напрасно стали бы мы, — пишет Добролюбов, — хлопотать о том, чтобы привести миросозерцание в определенные логические построения, выразить его в отвлеченных формулах. Отвлеченностей этих обыкновенно не бывает в самом сознании художника; нередко даже в отвлеченных рассуждениях он высказывает понятия, разительно противоположные тому, что выражается в его художественной деятельности» (*56*, 22). Значит, отвлеченные понятия писателя, по Добролюбову, не являются основой его «художественной деятельности»: в последней выражается, по преимуществу, его «миросозерцание», и оно может даже противоречить его умственным, «логическим построениям».

Различие в мировоззрении писателя двух сторон — «миросозерцания» и «теоретических соображений» — разъясняет вопрос о том, почему писатели, неверно, отвлеченно понимающие жизнь, по своим консервативным или прогрессивно-утопическим взглядам, могли тем не менее приходить в своих произведениях к реализму. Писателей могут привести к реализму особенности их «миросозерцания», являющегося основой художественного творчества.

Вот пример разъяснений этого вопроса. В 1858 г. в журнале «Атеней» была опубликована статья Чернышевского «Русский человек на rendez-vous», в которой критик с революционно-демократических позиций рассмотрел героя повести Тургенева «Ася» — господина N. В нравственной слабости этого персонажа, оказавшегося несостоятельным перед сильным чувством любви Аси, Чернышевский увидел результат социальной слабости героя как представителя дворянского сословия, уходящего со сцены истории. Вскоре в том же журнале «Атеней» один из идеологов дворянского либерализма, П. Анненков, выступил со статьей «Литературный тип слабого человека». Оспаривая точку зрения Чернышевского, он отмечал, что

недостатки тургеневского героя нетипичны для русского дворянства и, по мнению критика, ему не стало время петь отходную.

Тургенев считал себя обязанным выразить отношение к этим двум противоположным социально-историческим концепциям. Он ответил на полемику романом «Дворянское гнездо». Его намерение согласиться с Анненковым, а не с Чернышевским угадывается сразу, особенно в тех местах романа, где его автор рассказывает о роде Лаврецких, эволюция которого должна внушать самые оптимистические предположения относительно судеб русского дворянства вообще (прадед Федора Лаврецкого жил полуживотными инстинктами, дед был почти свободен от них, отец нравственно прогрессировал настолько, что мог преодолеть генеалогические предрассудки: женился на крепостной). Главный герой романа Федор Лаврецкий должен, по замыслу автора, пойти дальше своих предков в духовном совершенствовании. Некоторые подробности поведения Лаврецкого говорят о том, что Тургенев последовательно стремился осуществить этот замысел. Герой порывает с праздным и порочным кругом людей, проникается убеждением, что «надо землю пахать», сам начинает вести простую, трудовую жизнь и т. д. Лаврецкому остается пройти испытание, в котором в основном раскрывается содержание почти всех тургеневских романов и повестей, в частности «Аси», — испытание его нравственной стойкости и решительности в любви к женщине.

Герой романа не выдерживает этого испытания. Вопреки стремлению автора опоэтизировать отношения Лаврецкого и Лизы и снять со своего героя всякую ответственность за его любовную неудачу, Лаврецкий изображен в эпилоге романа человеком нравственно сломленным этой неудачей, погруженным в тяжелые личные переживания, ведущим «бесполезную жизнь». Развязка романа противоречит его начальному замыслу. Чернышевский был прав.

Таким образом, при изучении мировоззрения писателя надо учитывать его сложность и возможную внутреннюю противоречивость. В своем отвлеченном теоретическом мышлении писатель может исходить из неверного понимания перспективы общественного развития и той роли, которую в нем могут играть те или иные слои общества. Но в непосредственном идейном осознании и оценке жизни этих слоев, в своем «миросозерцании», писатель может прийти к более верному, конкретному отражению действительных свойств их жизни, ее силы и

слабости. Либеральные идеалы Тургенева, в свете которых он хотел дать идейное утверждение характера Лаврецкого, не соответствовали реальным перспективам развития русского дворянства. Но как художник Тургенев осознал социальную слабость своего героя и реалистически раскрыл ее в ходе событий своего романа. Критическая тенденция романа взяла верх над утверждающей тенденциозностью его замысла. Это было характерным свойством всей реалистической литературы XIX в. И другие писатели-реалисты той эпохи, русские и западноевропейские, приходили к реализму в критическом изображении жизни. Поэтому реализм того времени и получил название критического.

В работах Ленина можно найти более точное разъяснение вопроса о противоречии между реализмом и исторической абстрактностью отражения характеров в творчестве многих писателей. Ленин показал необходимость различать в мировоззрении писателей их «сознание» и «понимание» ими противоречий социальной жизни. Так, говоря об отношении народнических публицистов и писателей журнала «Отечественные записки» к буржуазным, антагонистическим отношениям пореформенной России, Ленин отмечал, что народники «хотя и не умели понять этой антагонистичности, но сознавали ее и хотели бороться против самой организации общества, порождавшей антагонистичность...» (*8*, 293). Народнические литераторы видели и глубоко осознавали, в частности, процесс капитализации русской деревни, подчас ярко воссоздавали его в своих повестях и очерках. Но они не понимали исторических и социальных истоков этого процесса, считая его результатом временного и внешнего воздействия города, признавая возможность прямого перехода русской патриархальной общины к социалистическому обществу. Эти теоретические иллюзии Ленин называл и романтическими мечтаниями, и социальным прожектерством (см. *9*, 534, 539).

«Сознавали», но неверно «понимали»! В этом диалектическом определении системы взглядов содержится ключ и к правильному исследованию всякого противоречивого мировоззрения, и к решению проблемы соотношения мировоззрения и творчества художников-реалистов. Верное осознание писателями-народниками буржуазных противоречий проявилось в реалистическом воспроизведении ими жизни, а неверное, отвлеченное «понимание» ими этих противоречий — в ошибочных слабых теориях и в нереали-

стических особенностях их художественного воспроизведения.

Пример этого — произведения самого крупного художника, разделявшего народнические иллюзии, Гл. Успенского. Он видел разложение крестьянского общинного быта в результате вторжения новой силы — денег, но тем не менее уповал на социальную, и особенно нравственную, прочность общинной жизни. Как и все народники, Успенский осознавал силу рождающегося в деревне кулачества, неизбежность превращения большей части крестьян в люмпен-пролетариев, но, не понимая закономерностей подобных явлений, пытался в своих художественных очерках «Крестьянин и крестьянский труд», «Власть земли» доказать спасительность для крестьянства «власти» земледельческого труда и идеализировал эту «власть».

Из разъяснений Ленина можно сделать вывод, что вообще непосредственное конкретное осознание писателями характеров и отношений социальной жизни приводит их к реализму художественного отражения, а исторически отвлеченное и поэтому неверное понимание ими действительности побуждает их отходить от реализма и создавать нереалистические, схематичные художественные обобщения.

Все это помогает понять степень художественной ценности произведений. Исторически отвлеченное понимание изображаемых характеров не позволяет писателю дать конкретные художественные мотивировки действий и отношений героев. Этим нарушается принцип обусловленного обстоятельствами «самодвижения» характеров. Разъяснение этого вопроса можно встретить и в трудах Маркса. Так, основные персонажи романа Сю «Парижские тайны» действуют, по его мнению, не вследствие естественных стремлений, вызванных конкретными, социальными обстоятельствами, а под влиянием авторских «навязчивых идей». Эжен Сю абстрагируется от социальных обстоятельств, сформировавших характер главной героини, и мотивы ее поступков ищет в ней самой, не пренебрегая при этом собственной консервативной концепцией. Следовательно, схематизм характера персонажа вытекает из слабых сторон мировоззрения писателя. Все это, по мысли Маркса, делает роман и неправдивым, и нереалистическим.

В чем теоретический смысл подобного наблюдения? Реализма нет в тех произведениях, где отвлеченная идейная заданность играет самодовлеющую роль, не опи-

рается на то «саморазвитие» изображаемых характеров, которое имеет жизненные, социальные импульсы. Реализм есть там, где образы героев выступают не иллюстрацией отвлеченных идей писателя, а воплощают в себе внутреннюю закономерность жизни той или иной страны и эпохи. В творческом проявлении эта внутренняя закономерность характеров героев способна преодолеть отвлеченные замыслы писателя или вступить с ними в противоречие, если они не совпадают с такой закономерностью.

Итак, наряду с реалистическим отражением характеров и их отношений в литературных произведениях часто возникает и нереалистическое их отражение. Оно заключается в том, что писатель подчиняет развитие характеров своих персонажей, их действия, отношения, переживания своим исторически отвлеченным представлениям о жизни, вытекающим нередко, хотя и не всегда, из абстрактных теоретических взглядов писателя.

Литература античная и средневековая была в основном нереалистической в своем отражении жизни. В литературе последующих эпох такое отражение жизни также еще значительно преобладало. Начиная с эпохи Возрождения реализм возникал и постепенно развивался в художественной литературе. Своего развития и расцвета он достиг в литературе европейских народов во второй трети XIX в. При этом в разных национальных литературах, в творчестве разных писателей он был разным по глубине и значительности.

Сущность художественного отражения жизни заключается в том, в какой степени характеры героев в тех или иных произведениях обусловлены объективным ходом жизни, а в какой — субъективным и отвлеченным авторским пониманием. Последнее может совпадать с «логикой» социальных характеров и отношений действительности, а может и противоречить ей.

При изучении эпических произведений гораздо легче возникают и различаются понятия социальных характеров, литературных типов, персонажей произведений и образов этих персонажей. Социальный характер — это определенные существенные особенности национально-исторической жизни, проявляющиеся с какой-то степенью активности в деятельности отдельных людей. Литературный тип — это определенный социальный характер, воплощенный в отдельной личности, созданной творческим воображением писателя для совершенного и законченного выражения идейного осмысления и эмоциональной оценки этого

характера. Персонаж произведения — это и есть созданная для этого личность во всей ее индивидуальности, действующая в сюжете произведения. Образ персонажа — эти система всех средств его изображения: предметных деталей, композиционных приемов и словесных, семантических и синтаксических средств.

Писатели с различным идеологическим миросозерцанием, осознавая и оценивая один и тот же социальный характер, создают различные литературные типы. Один и тот же литературный тип, даже у одного писателя, может воплощаться в разных персонажах. Один и тот же персонаж в процессе творческой работы писателя может изменяться в системе средств своего изображения.

Бывают такие произведения, в которых сталкиваются различные принципы отражения жизни. В этом случае все зависит от того, какой из них преобладает. Так, Тартюф у Мольера — типичный характер лицемерного пройдохи, пытающегося воспользоваться наивностью и доверчивостью дворянства. Этот характер в какой-то мере мотивирован типическими обстоятельствами французской общественной жизни XVII в. И по логике изображаемых в пьесе событий Тартюф должен оказаться победителем. Но в последнем акте комедии на сцене вдруг появляется представитель будто бы всевидящего и справедливого монарха, разоблачает лицемера и берет его под арест. Торжествует не реальное соотношение типических характеров, а отвлеченный нравственный идеал автора: «добро побеждает зло». Стало быть, в конце комедии возобладали не реалистические принципы отражения, а идейная направленность, вытекающая из о т в л е ч е н н ы х общественных взглядов писателя.

Надо иметь также в виду, что и в период расцвета реализма нереалистическое воспроизведение жизни может иметь большой «удельный вес» в произведении. Автор может стремиться провести через все произведение свою отвлеченную идею, но тем не менее в процессе творчества преодолевать ее и приходить к реализму. Таково «Воскресение» Л. Толстого, где идея нравственного возрождения центрального персонажа, Нехлюдова, отражающая религиозно-нравственные иллюзии писателя, постоянно «проверяется» в процессе реалистической типизации жизненных явлений и обнаруживает в результате этого свою утопичность. Упование автора на спасительную силу морального «воскресения» человека оказывается слабее реальных обстоятельств, определивших жизненную и нрав-

ственную судьбу Катюши Масловой (да и самого Нехлюдова), воспроизведенных Л. Толстым с огромной художественной силой.

Все это разъясняет вопрос об однолинейности и многосторонности изображения характеров. Сложность и разносторонность характеров чаще всего возникает тогда, когда писатель изображает их в связи с жизненными, исторически значимыми обстоятельствами во всей их сложности и противоречивости. Многосторонность изображения возникает, так сказать, естественно. Тут наиболее эффективно проявляется закон реалистической типизации.

Но отступления писателя от реализма, отвлеченность его мышления далеко не всегда лишают произведение художественной правдивости и приводят писателя к творческой неудаче. Развитие литературы происходило таким образом, что в определенные исторические периоды, особенно до господства реализма, произведения часто бывали отвлеченными по отражению жизни, но заключали в себе при этом историческую правдивость содержания и достигали высокой степени художественности. Это зависело от уровня художественного мышления писателя, от его соответствия прогрессивным историческим тенденциям национального, социального и нравственного развития общества.

Так, столь важная для киевского периода русской истории XII в. идея объединения русских земель, положенная безвестным автором в основу «Слова о полку Игореве» в качестве главной идеи, воплощена с такой последовательностью и художественной силой, что «Слово» стало выдающимся явлением мировой литературы.

Образцом литературы, созданной по «нормативным» принципам, являются произведения классицизма. Но и они отличаются большой исторической правдивостью содержания. Так, трагедия Корнеля «Сид», одно из высших проявлений классицистического искусства Франции, воплощает в себе главную авторскую идею — мысль о государстве как олицетворении разума и общественных, национальных интересов, правдиво передает драматические коллизии того времени, воспроизводит существенные стороны нравственной жизни героев не вопреки этой идее, а во многом именно благодаря ее последовательному выражению. Главные герои трагедии, Родриго (Сид) и Химена, переживают тяжелый разлад между любовью друг к другу и сознанием своего семейного и сословного долга. Выход из этого противоречия помогает им найти воля монарха, подчиняю-

щая сословные интересы интересам государственным, общенациональным.

Романтизм с его нереалистическим изображением свободной, независимой личности, поступающей по своим внутренним нравственным законам, также (а часто еще в большей степени, чем классицизм) имел своим художественно-познавательным результатом высокую степень идейной и психологической правдивости. Так, мятежно восставая против общества, не признающего свободы личности, романтические герои Байрона (Манфред), Лермонтова (Демон), несмотря на отсутствие у них положительных общественных идеалов, уже в силу своего беспощадного отрицания сложившегося общественного уклада оказывались способными помочь прогрессу исторического познания и были поэтому исторически правдивы.

Таким образом, исторический процесс литературы — это процесс приближения к реализму, а затем его формирования и развития. В пределах же развития собственно реалистической литературы самым важным следует признать процесс преодоления противоречия в мировоззрении писателей.

## ОСНОВНЫЕ ТИПЫ РЕАЛИЗМА

Полное преодоление этого противоречия стало возможным благодаря овладению писателями научным, конкретно-историческим пониманием жизни. Исходя из него писатели смогли в своих произведениях соединить глубокое и верное непосредственное осознание жизненных процессов с глубоким и верным пониманием их причин, результатов и перспектив. Так возникла качественно новая особенность реализма, его более высокая ступень, получившая название **социалистического реализма.** В чем его отличие от реализма критического?

В произведениях критического реализма всегда утверждались положительные, часто очень высокие, идеалы писателей. Но в период, когда еще не возникло подлинно научное представление об исторических процессах, даже у самих передовых писателей эти идеалы были исторически отвлеченными.

Такие идеалы создавались субъективными общественными (классовыми) стремлениями писателей, не вытекающими из реального соотношения социальных сил той или иной страны и эпохи, из возникающих отсюда перспек-

тив национального развития. Это были идеалы, в которых желаемое осознавалось как действительное. Таковы были, например, идеалы писателей русской революционной демократии с их утопическим социализмом. Они с глубоким реализмом, с правдивым сатирическим пафосом раскрывали антинародную паразитическую сущность жизни дворянства и чиновничества, но их надежда на революционную победу крестьянства с его патриархально-общественным укладом жизни была исторической иллюзией. Поэтому реализм в ту эпоху возникал лишь в критическом изображении действительности.

Социалистический реализм начал складываться — прежде всего в русской литературе — в начале XX в. Происходило это потому, что в художественном творчестве стали принимать участие такие писатели, которые активно овладевали мировоззрением, основанным на научном понимании конкретно-исторических закономерностей общественного развития. Это было мировоззрение революционной социалистической демократии, которая к 1905 г. стала в России наиболее передовым общественным движением, постепенно приобретавшим руководящее идейно-политическое значение в общенациональной борьбе за уничтожение реакционного буржуазно-помещичьего строя.

Писатели, идейно примыкавшие к этому движению, постепенно изживали историческую отвлеченность своих общественных взглядов. Их идеалы становились конкретно-историческими. Это приводило их к тому, что они оказывались реалистами не только в критической направленности идейного содержания своих произведений, но и в направленности у т в е р ж д а ю щ е й — в изображении положительных социальных характеров, показанных в верно понятой перспективе их соотношения и развития. Идеалы художников, ставшие конкретно-историческими, наконец-то получили возможность не «нормативного», а истинно реалистического претворения, отвечающего закономерностям развития воплощающих их характеров. Пафос утверждения и художественные характеры, в которых он воплощался, создали тем самым новый принцип реалистического отражения жизни. Однако во многих произведениях социалистического реализма очень сильно и критическое изображение определенных сторон жизни, подчиняющееся пафосу утверждения. Социалистический реализм не «отменил» основных особенностей критического реализма, он сохранил и даже развил их. Художественные характеры в произведениях социалистического

реализма, как и в «старом реализме», выступают всегда в их обусловленности социальными обстоятельствами.

Так, первые произведения социалистического реализма — роман «Мать» и пьеса «Враги» Горького — потому и считаются классическими, что в них со всей отчетливостью проявилась указанная закономерность. В характерах пролетарских революционеров, изображенных Горьким, нельзя заметить внутренней непоследовательности, а в сюжетах, раскрывающих эти характеры, художественно целесообразны каждый эпизод, каждая подробность действия. Воплощая в драме «Враги» идею исторического торжества рабочего класса, Горький верно воспроизвел социальные отношения между антагонистическими классами, показал нравственную деградацию буржуазии в союзе с реакционными монархическими силами и нравственную сплоченность и силу пролетариата. Моральная несостоятельность Скроботовых и Бардиных вытекает, как это и следует по исторической (а в драме соответственно по художественной) логике, из реакционности и сложности их политических и идейных принципов. Нравственное же превосходство положительных персонажей — Синцова, Грекова, Левшина — создается их идейной сознательностью, верным пониманием неизбежности торжества того дела, которому они отдают свою жизнь. Отрицание старых сил и утверждение новых осуществлено художником в полном соответствии с типическими обстоятельствами русской общественной жизни. Идейная направленность драмы возникла не вследствие отвлеченной тенденции теоретической мысли писателя, а в результате верного, исторически конкретного понимания и непосредственного осознания им политических и идеологических процессов, происходящих в России в начале XX в. Писатель верно передал социальную психологию рабочих — герои его драмы сами осознают и чувствуют историческую перспективность и целесообразность своей борьбы со Скроботовыми и Бардиными.

Впоследствии такая глубоко осознанная концепция объективного развития истории и личности была положена в основу произведений других писателей. Так, Фадеев в романе «Разгром», опираясь на традиции Л. Толстого в изображении многосторонности и психологической сложности человека, стремился — прежде всего в образе Левинсона — воплотить ту особенность духовной жизни, которая была продиктована социалистической идеологией. Она получила, в частности, свое выражение в таких про-

граммных словах писателя: «Видеть все так, как оно есть, для того, чтобы изменить то, что есть, приближать то, что рождается и должно быть, — вот к какой — самой простой и самой нелегкой — мудрости пришел Левинсон» (*95*, 105).

Фадеев в полной мере осуществил свое стремление. Левинсон стал образцом художественного типа в литературе социалистического реализма именно вследствие глубокой внутренней связи между поступками этого зрелого революционера, его отношением к людям и трезвым, беспощадным осознанием объективных требований к жизни, которые должны определять такое отношение. Все революционное движение также нуждалось в верном и трезвом понимании жизни, без которого невозможны были столь необходимые всему революционному народу борьба со старым и создание нового, социалистического строя жизни.

Единство диалектики истории и диалектики мышления писателя, а также его героев, воплощающих положительные, утверждающие идеалы, и есть основной закон литературы социалистического реализма, следование которому и развитие которого приводило и будет приводить к значительным художественным достижениям и открытиям.

Это достоинство нового реализма кажется особенно значительным в произведениях, очень больших по эпическому размаху, насыщенных сложными психологическими характеристиками самых разнообразных по социально-нравственному содержанию действующих лиц. Наиболее яркий пример — «Тихий Дон» Шолохова.

Замечательная особенность социалистического реализма в том, что он отвечает познавательным и идейным потребностям нового, самого сильного и революционного в истории общественного движения. Поэтому в Уставе Союза советских писателей сказано: «Социалистический реализм... требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма».

Рассмотренные черты не исчерпывают, конечно, всех особенностей литературы социалистического реализма — они многочисленны и разнообразны, — но определяют то, что является главным в ней как литературе, в основе которой лежит новый творческий метод.

Итак, содержание литературно-художественных произведений — это воспроизведенные в них социальные характеры (тематика произведений) в их идейном осмыслении и эмоциональной оценке (проблематика и пафос произведений). Последние две стороны содержания — это идейная направленность (тенденция) произведений в ее исторически объективной правдивости или ложности. В идейной направленности произведения проявляется общественная позиция (партийность) писателя в ее социальной обусловленности (классовости). В соотношении изображенных характеров, которые в жизни всегда исторически конкретны, их осмыслении и оценке писателем, которые бывают исторически отвлеченными, заключается принцип художественного отражения жизни — реалистический или нереалистический.

Литературные произведения всегда создаются для выражения их содержания и без него не могут возникать и существовать. Только изучая содержание произведений, литературоведы могут понять их идеологическую сущность, художественную специфику, историческую обусловленность, их место в национально-литературном развитии и прийти к установлению закономерностей этого развития.

Но содержание произведений всегда выражается в их форме — в тех средствах, на которых и с помощью которых строятся художественные образы в их типизирующе-гиперболической заостренности и экспрессивности. Содержание произведений нельзя изучать помимо их выражения в художественной форме.

*Глава VIII*

## ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА В ЕЕ СООТНЕСЕННОСТИ С СОДЕРЖАНИЕМ

### ОСНОВНЫЕ СТОРОНЫ ФОРМЫ

Содержание произведений искусства может существовать только в соответствующей ему системе средств и способов его выражения, т. е. в художественной форме. Форма вторична по отношению к содержанию, произ-

водна от него. Вместе с тем в произведениях подлинно художественных она обладает а к т и в н о с т ь ю, т. е. определенной силой эстетического воздействия на читателей.

**Литературно-художественная форма** сложна и многопланова. В соответствии с давней традицией, упрочившейся и в советском литературоведении, мы рассмотрим форму как единство трех ее основных сторон (или «уровней»). Это предметная изобразительность произведения, его речевой строй и, наконец, его композиция. Названные стороны словесных произведений были выделены еще античной риторикой. Отмечалось, что оратору необходимо, во-первых, найти материал (т. е. избрать предмет, который будет обозначен речью), во-вторых, как-то расположить (построить) этот материал, в-третьих, воплотить его в такие слова, которые произведут впечатление на слушателей.

Термином **«предметная изобразительность»** обозначаются все те индивидуальные жизненные явления с их подробностями, которые воспроизведены писателем. Персонажи произведения и показанные в нем события составляют наиболее крупные единицы предметной изобразительности, которые слагаются из ее компонентов.

К о м п о н е н т ы предметной изобразительности разнокачественны. Это прежде всего обозначение поступков, движений, поз, жестов, мимики персонажей. Далее — это высказывания действующих лиц, лирических героев, рассказчиков: диалоги и монологи (в том числе внутренние), с помощью которых воспроизводятся деяния людей, а также их намерения, умонастроения, впечатления. Сферу предметной изобразительности составляют также обозначения черт наружности героев (портретные характеристики), их внутреннего облика и отдельных душевных состояний (психологические характеристики). И, наконец, это картины природы (пейзажи) и собственно предметного, «вещного» мира, составляющие обычно обстановку изображаемого действия, но порой имеющие и самостоятельное значение.

Перечисленные компоненты предметной изобразительности, в свою очередь, слагаются из отдельных д е т а л е й. От эпохи к эпохе предметный (в широком смысле) мир все настойчивее осваивается в его мельчайших подробностях.

Когда сюда, на этот гордый гроб
Придете кудри наклонять и плакать...

По поводу этих строк из пушкинского «Каменного гостя» писатель Ю. Олеша заметил: «Кудри наклонять» — это результат обостренного приглядывания к вещи, несвойственного поэтам тех времен. Это слишком «крупный план» для тогдашнего поэтического мышления... Во всяком случае, это шаг поэта в иную, более позднюю поэтику»[1].

Своего рода максимума достигла детализация изображаемого в реалистической литературе второй половины XIX столетия. Знаменательно утверждение Л. Толстого, что воздействие на читателя «только тогда достигается и в той мере, в какой художник находит бесконечно малые моменты, из которых складывается произведение искусства»[2].

Вторую сторону литературно-художественной формы составляет **речевой строй** произведения. Этот собственно словесный уровень формы тоже сложен и многопланов. Он включает в себя использованные писателем лексико-фразеологические ресурсы языка, семантику художественной речи (в частности, применение переносных значений слова), ее синтаксис, фонетику и ритмику.

И, наконец, третьей стороной литературно-художественной формы является **композиция** произведения. Этот термин, широко употребляемый в литературоведении и искусствоведении, произошел от латинского слова componere, что значит складывать, строить, оформлять. Композиция — это взаимная соотнесенность и расположение в тексте произведения единиц изображаемого и речевых средств. Она включает в себя и расстановку персонажей (их «систему»), и сопоставление сюжетных эпизодов, и порядок сообщения о ходе событий, и смену приемов повествования, и соотнесенность деталей изображаемого (а также отдельных речевых оборотов), и членение произведения на части, главы, абзацы, строфы, акты, сцены, явления и т. п. Воспользовавшись современной терминологией, можно сказать, что композиция составляет с т р у к т у р н ы й аспект художественной формы. Это совокупность соотношений между ее элементами. «Композиция — это дисциплинирующая сила и организатор произведения, — говорится в одной из литературоведческих работ. — Ей поручено следить за тем, чтобы ничто не вырывалось в сторону, в собственный закон, а именно сопрягалось в

[1] Олеша Ю. Ни дня без строчки. М., 1965. С. 209.

[2] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: [В 90 т.] М., 1951. Т. 30. С. 128.

целое... Ее цель — расположить все куски так, чтобы они замыкались в полное выражение идеи»[1].

Благодаря композиции (если она поистине художественна) содержание открывается читателю на протяжении всего текста, вплоть до финала, так что читаемое воспринимается как своего рода цепь неожиданностей. Построением произведения читателю задаются ритм подъемов и спадов напряжения, а также последовательность и темп сменяющих друг друга эмоций.

Композиционные приемы и средства дополняют и углубляют смысл изображенного писателем. В своей же совокупности они придают произведению завершенность и цельность. Композиция как бы увенчивает литературно-художественную форму. «В настоящем художественном произведении... — говорил Л. Толстой, — нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не нарушив значения всего произведения»[2].

Отметим, что в современном литературоведении бытует и иное, более локальное и узкое использование термина «композиция». Так, В. В. Кожинов единицами композиции считает приблизительно то, что нами обозначено как компоненты предметной изобразительности: монологи, диалоги, портреты, пейзажи, а также повествование, описание, лирические отступления и т. п.[3].

## ФУНКЦИИ ФОРМЫ И ПРИНЦИПЫ ЕЕ ИЗУЧЕНИЯ. ПОНЯТИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Литературное произведение — это эстетическое единство всех сторон его формы, служащее в конечном счете воплощению художественного содержания. Элементы формы всегда взаимосвязаны: каждый из них занимает в системе приемов и средств, использованных в произведении, определенное место, т. е. соотнесен с данной системой. Эту соотнесенность вслед за Ю. Н. Тыняновым терминологически определяют как конструктивную функцию способов выражения. [Функцией (от лат. functio) принято называть проявление свойств объекта в опреде-

---

[1] Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., 1965. С. 425.

[2] Русские писатели о литературном труде (XVIII—XX вв.): В 4 т. Л., 1955. Т. 3. С. 537.

[3] Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 433—434.

ленной системе отношений, а применительно к речевой деятельности и искусству — роль того или иного формального элемента в составе высказывания (языкового или художественного). Однако художественные средства никогда не остаются чисто формальными (исключение составляют лишь сугубо экспериментальные произведения): они имеют определенный смысл, воплощают духовно-творческое намерение писателя, неотъемлемо важны для раскрытия художественного содержания. Это важнейшее, главное назначение художественной формы как целого и ее отдельных компонентов вслед за М. М. Бахтиным характеризуют как содержательную функцию. Содержательная функция приемов и средств — это их смысловая значимость, проявление и воплощение в них идеи произведения.

Сформулированными положениями и определяются принципы научного рассмотрения литературно-художественных творений. Прежде всего, идейно-художественное содержание не может быть постигнуто сколько-нибудь конкретно и убедительно посредством простого извлечения из произведения отдельных суждений автора, или путем обсуждения каких-то единичных, кажущихся особенно важными «фрагментов» текста, или же на основе каких-то внетекстовых фактов и умозрительных выкладок. Оно открывается литературоведу лишь в результате тщательного изучения формы в ее многоплановости и целостности, со всеми ее компонентами и нюансами. При рассмотрении литературного произведения необходимо самое пристальное внимание к наличествующим в нем «факторам художественного впечатления» (по меткому выражению М. М. Бахтина), главное же — к взаимосвязям и «сцеплениям» приемов и средств.

Первоначальная задача литературоведа, изучающего произведение, состоит в описании его формы: литературовед констатирует и систематизирует те компоненты текста, которые способны воздействовать на читателя, пробуждая в нем те или иные чувства и мысли. Научное описание литературно-художественной формы не является занятием механическим. Это дело творческое: опираясь на собственное читательское восприятие произведения и используя свои профессиональные навыки и знания, литературовед отделяет в произведении существенное от менее существенного, функционально значимое от нейтрального, вспомогательно-служебного, порой даже случайного. В этой связи для ученых оказывается важным понятие

мотива. Данным термином обозначаются наиболее значимые и, как правило, повторяющиеся в произведении (или во всем творчестве писателя) «опорные» художественные приемы и средства. Так, часто встречающееся в повестях и романах Достоевского слово «вдруг» воплощает мысль писателя, что жизнь людей чревата возможностью внезапных, резких сдвигов в их положении (удач и неудач, счастливых стечений обстоятельств и катастроф) и психике (неожиданных духовных взлетов либо, напротив, срывов и падений). Сюжетно-психологический мотив ухода человека от привычного для него образа жизни (чаще всего остающегося неосуществленным намерением) важен и у Чехова, много писавшего о современных ему недовольных и смятенных интеллигентах. Мотив переодевания весьма характерен для комедий и фарсов на протяжении целого ряда веков. В традиционных жанрах бытовал мотив узнавания героем его благородного происхождения; он звучал, как правило, в финалах повестей, романов, комедий.

Описание системы мотивов отдельных произведений (а также их групп) — необходимое условие их научного постижения.

Изучение произведений, однако, не сводится к описанию элементов их формы (в том числе выявлению мотивов). Специалисту важно уяснить функции формы, которая может считаться в полной мере изученной только в том случае, если осознана ее содержательная значимость. Цель литературоведа, говоря иначе, состоит в том, чтобы рассмотреть форму с ее «составляющими» не только констатирующе (описательно), чисто аналитически, но и функционально, синтетически, целостно, в ее «соподчиненности» художественному смыслу.

В этой связи оказывается насущным понятие интерпретации (от лат. interpretatio — объяснение, истолкование). Интерпретация в литературоведении — это совокупность суждений, направленных на постижение авторской концепции (идеи) словесно-художественного произведения и истолковывающих его содержание (смысл).

В отличие от интерпретаций литературных произведений режиссерами, актерами, чтецами, а также критиками-эссеистами, литературоведческая интерпретация основывается прежде всего на аналитическом рассмотрении словесно-художественной формы произведения. При этом, подобно любому другому научному высказыванию, она должна обладать достоверностью и объективностью.

Иначе интерпретация окажется непричастной науке о литературе. Объективность суждений о сути творений искусства достигается нелегко, ибо каждый читатель (в том числе и специалист-литературовед) воспринимает произведение искусства непосредственно, эмоционально, а потому субъективно, на свой «индивидуальный лад». Именно с этим самоочевидным фактом связаны наиболее трудно решаемые проблемы научного изучения литературного творчества.

Бытовала и бытует поныне точка зрения, согласно которой объективно-достоверные суждения об идее произведения невозможны в принципе, поскольку творения поистине художественные неопределенны в их содержательной форме, «многосмысленны», а воспринимающий вкладывает в созданные автором образы что-то свое. Так, Шеллинг, яркий представитель романтической философии и эстетики, полагал, что произведение искусства «допускает бесконечное количество толкований, причем никогда нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении как таковом»[1]. Подобный взгляд, выражая его с предельной резкостью, отстаивали А. А. Потебня и его единомышленники. Подчеркивалось, что решающая роль в художественном смыслообразовании принадлежит не авторам, а читателям. Так, Потебня утверждал, что содержание произведения «развивается» не в художнике, а в понимающих: «Заслуга художника не в том minimum'е содержания, которое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание»[2].

Подобные взгляды нуждаются в непредвзятом и критическом обсуждении. Бесспорная заслуга Шеллинга, Потебни и их единомышленников состоит в том, что они судят о закономерностях постижения художественного произведения с учетом творческой активности воспринимающего. Нет сомнений, что читатель осваивает мысли и чувства, вложенные автором в образы, избирательно, на основе собственного опыта достраивает и обогащает произведение в акте восприятия. Творения искусства как бы требуют читательских домыслов, сотворчества, духовной инициативы, обсуждений, споров. Таковы, например «Гам-

---

[1] *Шеллинг Ф. В. И.* Система трансцендентального идеализма. М., 1936. С. 383.

[2] *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 181—182.

лет» Шекспира, «Фауст» Гёте, романы Достоевского, пьесы Чехова, толковавшиеся на протяжении ряда эпох совершенно по-разному.

Вместе с тем приведенные суждения Шеллинга и Потебни односторонни, ибо смысловая неопределенность произведений искусства в них абсолютизируется, а конкретность мыслей и чувств, вложенных автором в созданные им образы, напротив, игнорируется. Ведь какой бы загадкой для читателей, а также литературоведов ни являлись иные художественные творения, они в той или иной степени обладают смысловой о п р е д е л е н н о с т ь ю, постижение которой и составляет «сверхзадачу» собственно научных интерпретаций литературы. «Художественность... — замечал Ф. М. Достоевский, — есть способность до того ясно выразить... свою мысль, что читатель... совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение»[1].

Художественное содержание, однако, не может быть исчерпано какой-либо единичной трактовкой, но его толкование может и даже должно отличаться обоснованностью и достоверностью. Литературоведческие интерпретации (подобно всем иным формам научного знания) способны вобрать в себя лишь относительные истины о художественных произведениях. Никакому осмыслению произведений искусства (даже самому проникновенному и глубокому) не дано оказаться единственно и исчерпывающе правильным. Процесс постижения смысла великих художественных творений нескончаем.

Освоению содержания художественных произведений в составе науки о литературе принадлежит важное и почетное место. По мысли Д. С. Лихачева, вопросы интерпретации составляют своего рода центр литературоведческих дисциплин[2]. Вне постижения смысла творений словесного искусства невозможно себе представить ни серьезного историко-литературного исследования, ни учебного пособия по литературе, ни вузовской лекции, ни школьного урока. Литературоведческие интерпертации, всегда опирающиеся на анализ формы произведения, вызывают к себе самое разное отношение. Некоторые ученые и писатели предостерегают специалистов по литературе от аналитического «разъятия» художественных образов, утверждая,

---

[1] *Достоевский Ф. М.* Об искусстве. М., 1973. С. 68—69.

[2] См.: *Лихачев Д. С.* Литература. Реальность. Литература. Л., 1981. С. 199—200.

что их ядро «нерасщепимо», выражают скептически настороженное, порой даже негативное отношение к понятийно-логическим построениям литературоведов.

Вместе с тем люди, воспринимающие искусство активно, творчески, испытывают властную потребность силой мысли «прокорректировать» свои эмоциональные впечатления от прочитанного и вообще художественно воспринятого. И им, несомненно, нужны литературоведческие интерпретации, опирающиеся на анализ. Хорошо сказал об интеллектуально-художественных запросах воспринимающей публики Г. А. Товстоногов: театральный зритель после спектакля на протяжении какого-то промежутка времени «обменивает» испытанные им ранее чувства на мысли[1]. Подобную потребность испытывает и активный, творческий читатель, которому важно отдать себе отчет в истоках и подоплеке эмоций, которые вызвало у него прочитанное. Нет сомнений, что для такого читателя литературоведческие интерпретации насущны. Они имеют большое общественно-культурное значение (по аналогии с другими областями знаний последнее можно назвать практическим или прикладным).

Переходя далее к развернутой характеристике формы в ее содержательной значимости, мы раскроем сначала о б щ и е свойства эпических и драматических произведений, а затем рассмотрим с п е ц и ф и ч е с к и е особенности каждого из трех родов литературы.

*Глава IX*

## ОБЩИЕ СВОЙСТВА ЭПОСА И ДРАМЫ

### ПЕРСОНАЖИ И ИХ СИСТЕМА

В эпических и драматических произведениях изображаются человеческие индивидуальности с присущими им поведением, наружностью, миропониманием. Это индивидуальности принято называть либо характерами, либо действующими лицами, либо героями произведения, либо, наконец, персонажами. Термин «персонаж» взят из фран-

---

[1] См.: *Товстоногов Г. А.* О профессии режиссера. М., 1965. С. 264.

цузского языка и имеет латинское происхождение. Словом persona называли маску, которую надевал актер, а позднее — изображенное в художественном произведении лицо.

Говоря о созданных авторами человеческих индивидуальностях, мы будем чаще пользоваться термином «персонаж», поскольку словом «характер» обозначается объект художественного познания: воплощение в человеческой индивидуальности общих, существенных, социально обусловленных свойств ряда людей. Два других термина («герой» и «действующее лицо») в качестве обозначения вымышленных писателем индивидуальностей тоже неточны. Слово «герой» неудачно применительно к персонажам, в которых преобладают отрицательные черты. Так, Чичикова, Плюшкина, Собакевича можно назвать героями только иронически. Выражение «действующее лицо» не выглядит убедительным в применении к персонажам, которые проявляют себя в поступках меньше, нежели в эмоциональном восприятии окружающего и размышлениях по поводу увиденного. Вспомним Николеньку Иртеньева в «Детстве» Л. Толстого, Раневскую в «Вишневом саде» Чехова, Ганса Касторпа в романе Т. Манна «Волшебная гора».

Персонаж — это не сумма деталей, из которых слагается изображение человека, но целостная личность, воплощающая характерные черты жизни и вызывающая к себе определенное отношение читателя. Это отношение во многом «задается» творческой волей автора. «Персонажи художественного произведения — не просто двойники живых людей, — отмечал Б. Брехт, — а образы, очерченные в соответствии с идейным замыслом автора»[1]. В образах персонажей рельефно и ярко воплощается содержание эпических и драматических произведений, это — первичная сторона их формы, во многом определяющая и сюжет, и подбор деталей, и речевые средства.

Если на ранних этапах развития словесного искусства персонажи выступали лишь в качестве вершителей поступков, только как субъекты действия, то позднее они все настойчивее наделялись определенными свойствами характера; герои литературных произведений становились все более многоплановыми. Для литературы нового времени в этом отношении значим художественный опыт Шекспи-

---

[1] *Брехт Б.* Театр: В 5 т. М., 1965. Т. 5. Ч. 2. С. 213.

ра, предварившего принципы реалистического творчества XIX—XX вв. «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, — заметил А. С. Пушкин, — но существа живые, исполненные многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен»[1].

В образах персонажей, созданных писателями разных эпох и стран, отражаются исторически и национально разнокачественные типы поведения людей. В высказываниях, поступках, позах и жестах литературных героев отражаются (и определенным образом оцениваются авторами) **формы поведения**, обладающие социально-культурной характерностью. Этим термином обозначается воплощение жизненных установок и внутреннего мира человека в его внешнем облике, главным образом — в действиях (словесных и жестовых). Если в обществах и литературах древних и средневековых преобладали этикетная заданность поведения и его ритуальность, патетичность, театральная эффектность, то в культуре последних столетий выдвинулись на первый план в качестве неотъемлемой жизненной ценности личностная свобода поведения, его безэффектность и бытовая простота. В составе форм поведения различимы также искусственность и естественность, серьезность и игровая веселость, нередко сопряженная со смехом.

В образах персонажей художественно осваиваются, далее, формы сознания людей, тоже обладающие культурно-исторической разнокачественностью. Тщательно индивидуализированное воспроизведение внутренней жизни человека обозначают термином «психологизм».

На ранних стадиях развития литературы психологизм не был ярко выраженным: еще отсутствовал художественный интерес к умонастроениям человека, которые непосредственно не связаны с его деяниями. Все, находящееся вне сферы решительных поступков и поворотных событий, для эпоса и драмы как бы не существовало.

Но уже в народных сказках мы встречаем характеристики (пусть краткие) того, что подумали, почувствовали или захотели сделать персонажи (будь то волк, лисица, мужик). Обозначения переживаний долгое время остава-

---

[1] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1950. Т. 5. С. 261.

лись элементарно простыми. В произведении выявлялись сила, напряженность, острота какого-либо одного чувства или намерения. Умонастроения персонажей раскрывались в сообщениях либо об их страдании, либо об их радости. Так, описание в последней главе «Илиады» горя Приама, хоронящего своего сына Гектора, — это одно из глубочайших проникновений античной литературы в мир человеческих переживаний. А вместе с тем психологизм, в современном смысле этого слова, здесь отсутствует. О силе отцовского горя свидетельствуют поступок Приама, не побоявшегося ради выкупа тела Гектора отправиться в стан ахейцев, к Ахиллу, слова самого героя о постигшей его беде («Я испытую, чего на земле не испытывал смертный»), стенания Приама, проливаемые им слезы, о которых говорится неоднократно, пышность похорон, завершивших девятидневное оплакивание Гектора. Не «диалектика» переживаний выявляется здесь. В гомеровской поэме с максимальной целеустремленностью запечатлевается о д н о чувство — чувство отцовского горя, предельное в своей силе и ярости.

Упрочение психологизма в литературе происходит в XVIII в. В произведениях писателей-сентименталистов на первом плане — душевные состояния людей, тонко и глубоко чувствующих. На возвышенно трагических, нередко иррациональных переживаниях личности сосредоточено внимание литературы романтизма (повести Гофмана, поэмы и драмы Байрона). Внедрение психологизма в литературе конца XVIII — начала XIX в. было связано с резко возросшим интересом писателей к в н у т р е н н и м м о т и в а м человеческого поведения. Ф. Шиллер писал: «Мы должны видеть не только, как он (герой. — *В. Х.*) совершает свой поступок, но и как задумывает его. Его мысли значат для нас бесконечно больше, чем поступки, и нам гораздо важней источники этих мыслей, чем последствия его поступков»[1].

Традиция психологизма была развита представителями реалистической литературы XIX в. Бальзак и Стендаль, Лермонтов и Тургенев воспроизводили сложные умонастроения, порой конфликтно сталкивавшиеся между собой.

Иначе обстоит дело в творчестве Достоевского и Л. Толстого, художественно освоивших так называемую

---

[1] *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1956. Т. 3. С. 497.

диалектику души человека. В повестях и романах этих писателей с небывалой полнотой и конкретностью воспроизведен сам процесс формирования мыслей, чувств и намерений человека. «Внимание графа Толстого, — утверждал Чернышевский, — более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует...»[1].

Психологизм Толстого и Достоевского — это выражение интереса к текучести характера, к всевозможным сдвигам во внутренней жизни человека, к глубинным пластам его личности, к умонастроениям и помыслам, которые часто не воплощаются в поступке, в индивидуальной и социальной судьбе. В персонажах этих писателей таятся какие-то значительные духовные возможности, осуществляемые далеко не сразу или не осуществляемые вовсе.

Освоение Л. Толстым и Достоевским «диалектики души», тщательное изображение ими «таинственного процесса» формирования мыслей и чувств (Чернышевский) — это одно из замечательных открытий в области литературного творчества. На традиции этих писателей опирается последующая литература, не только повествовательная, но и драматическая (пьесы Чехова, О'Нила).

Существуют разные формы психологизма. Достоевскому и Л. Толстому, Шолохову и Фолкнеру присущ психологизм явный, открытый, демонстративный. Вместе с тем писателям эпохи расцвета реализма свойственны и иные способы освоения внутреннего мира человека. Так, Тургенев утверждал, что писатель должен быть «тайным» психологом. Для ряда эпизодов его произведений характерен психологизм недоговоренностей и недомолвок. Чувства и мысли персонажей порой лишь угадываются в их впечатлениях от окружающего и их поведении. Такого рода психологизм преобладает в повестях, рассказах и драмах Чехова. Решающую роль здесь играют беглые, как бы вскользь брошенные суждения о чувствах и намерениях

---

[1] *Чернышевский Н. Г.* Детство и отрочество. Сочинения графа Л. Н. Толстого // Собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 2. С. 422.

героев. Так, Гуров, приехавший в город С., чтобы встретиться с Анной Сергеевной («Дама с собачкой»), видит у ворот дома ее белого шпица. Он «хотел позвать собаку, но у него вдруг забилось сердце, и он от волнения не мог вспомнить, как зовут шпица». Эти два внешне незначительных штриха — забилось сердце и не удалось вспомнить кличку собаки — выступают в качестве симптома большого и серьезного чувства героя, перевернувшего всю его жизнь, хотя о любви Гурова к Анне Сергеевне не сказано прямо. Психологизм «тайный», связанный, с широким использованием п о д т е к с т а, с обилием намеков и недомолвок, сторонящийся прямых характеристик человеческих переживаний, присущ ряду писателей-реалистов XX в.

Психологизм занял значительное место и в советской литературе, но произошло это не сразу. В литературном творчестве начала 20-х годов внимание акцентировалось на задачах политической агитации и этим задачам психологизм изображения не отвечал. Сфера личного самосознания человека в те годы мало осваивалась советской литературой. Как писал Луначарский в 1920 г., пафос коммунизма выражался в том, что личность была «готова зачеркнуть себя ради победы передового класса человеческого рода»[1].

Но уже в середине 20-х годов советские писатели обратились к внутреннему миру своих современников. Исполнены психологизма такие произведения литературы 20-30-х годов, как «Разгром» Фадеева, «Города и годы» Федина, «Жизнь Клима Самгина» Горького, «Тихий Дон» Шолохова, произведения А. Толстого, Леонова, Платонова, Булгакова. Современная советская литература, наследуя опыт крупнейших писателей XIX и XX вв., широко опирается на традицию психологизма. Об этом свидетельствуют произведения Шукшина, Вампилова, Трифонова, Астафьева, Залыгина, Распутина.

Образы персонажей, как уже говорилось, создаются при активном участии вымысла и одновременно — путем «обработки» и «достраивания» их литературных и жизненных прототипов. При этом авторы, воплощая в произведениях собственный взгляд на жизнь, видоизменяют облик «традиционного» персонажа и жизненного «прообраза» своего героя. Так, вслед за испанским драматургом

---

[1] *Луначарский А. В.* Силуэты. М., 1965. С. 130.

XVII в. Тирсо де Молиной о соблазнителе женщин Дон-Жуане писали Мольер, Байрон, Пушкин, А. К. Толстой, Л. Украинка, Б. Шоу, М. Фриш и многие другие. Каждый из авторов внес в традиционный образ какой-то новый смысл. Если Тирсо де Молина карал своего героя за эгоизм, жестокость, а главное — за безбожие, то Пушкин рисовал Гуана как «импровизатора любовной песни», поэтизируя в нем человека, верного своей натуре, свободного от какой-либо корысти и чуждого страху смерти.

Жизненными прототипами литературных персонажей могут быть как исторические личности, так и частные лица, биографически близкие писателю. Прототипом героя нередко является сам автор, что наиболее характерно для автобиографических произведений.

Использование прототипов порой связано с глубоко личными, интимными сторонами жизни писателя, не заинтересованного в их разглашении и обсуждении публикой. Поэтому — особенно применительно к современной автору литературе — существуют этические границы изучения прототипов. Ведь это изучение может неприметно обернуться бестактным «подглядыванием» за писателем и его ближайшим окружением. Знаменателен протест Т. Манна против предания гласности (которое угрожало обидой и скандалом) того факта, что прототипом Пепперкорна, одного из персонажей его романа «Волшебная гора», послужил известный немецкий драматург Г. Гауптман. По мысли Т. Манна, обилие сведений о прототипах литературных героев может стать помехой читательскому восприятию произведения: «Знание истоков, вспоивших вдохновение художника», порой способно смутить людей и даже «уничтожить воздействие прекрасного произведения»[1]. Вместе с тем читатели (в том числе и литературоведы) испытывают пристальный интерес (что вполне естественно и законно) к личности автора, к «точкам пересечения» его биографического и художественного опыта. Поэтому соотнесение литературных персонажей с жизненными прототипами составляют одну из важных и насущных тем литературоведческих исследований.

В творении подлинно художественном персонажи составляют завершенную систему. Они соотнесены, «сцеплены» между собой не только ходом изображаемых событий (что бывает не всегда), но и логикой художественного

---

[1] *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 7. С. 49.

мышления писателя. Система персонажей раскрывает содержание произведений, но сама она являет одну из сторон их композиции.

На ранних стадиях развития словесного искусства — в сказках, баснях, былинах, средневековых житиях и мистериях — сопоставления персонажей были в большинстве случаев прямолинейными, по-своему схематичными и всецело сводились к резким антитезам.

Произведения же более поздних эпох часто строятся на многоплановых сопоставлениях действующих лиц. Подобные сопоставления могут основываться как на сходстве, так и на различиях между персонажами. Пример того — роман Пушкина «Евгений Онегин». Здесь три главных героя — Онегин, Татьяна, Ленский — противопоставлены окружающей их усадебной и светской «черни», а в определенных планах и друг другу. Так, скептицизм Онегина подчеркивает романтическую мечтательность Ленского и Татьяны, а наивная восторженность Ленского оттеняет глубину натуры Татьяны. Весьма сложны системы персонажей в романах Бальзака и Диккенса, Л. Толстого и Достоевского, в драматических произведениях Чехова и Горького.

Содержательно значимыми становятся и чисто количественные пропорции между действующими лицами. Так, существенно, что в «Горе от ума», по словам самого автора, двадцать пять глупцов на одного здравомыслящего человека, что Чацкий среди действующих лиц комедии находит лишь недоброжелателей и врагов. Грибоедову важно было запечатлеть одиночество, разобщенность, практическую беспомощность немногочисленных свободолюбивых людей своего времени. Иная картина в пьесах Чехова. В «Дяде Ване» и «Трех сестрах» бóльшая часть героев близка автору недовольством жизнью, надеждами на лучшее, романтическими порывами. Самодовольство и косность воплощены в немногих персонажах (Серебряков в «Дяде Ване», Наташа и отчасти Кулыгин в «Трех сестрах»). Подобные «пропорции» между персонажами раскрывают представления Чехова о всеобщем и повсеместном брожении в современном ему русском обществе.

Существуют различия между персонажами главными, центральными, и второстепенными, эпизодическими. Во многих произведениях на первый план выдвигается одно лицо, на судьбе которого всецело сосредоточено внимание читателя («Прикованный Прометей» и «Гамлет», «Дон Кихот» и «Жизнь Клима Самгина»).

В иных произведениях, напротив, «на равных правах» выступает целая группа персонажей. Таковы Пьер Безухов, Андрей Болконский, Наташа Ростова, княжна Марья, Николай Ростов в «Войне и мире» Л. Толстого; братья Карамазовы и их отец в последнем романе Достоевского; Астров, Войницкий, Серебряков, Соня и Елена Андреевна в пьесе Чехова «Дядя Ваня»; Катя, Даша, Телегин и Рощин в «Хождении по мукам» А. Толстого; Воланд, Понтий Пилат и Иешуа, Мастер и Маргарита в романе Булгакова «Мастер и Маргарита».

Эпизодические персонажи, которым автор уделяет значительно меньше внимания, чем центральным фигурам, в большинстве случаев играют вспомогательную роль. Таковы вестники в античных трагедиях, наперсницы главных героинь в драматических произведениях классицизма, в известной мере — шекспировские шуты. Роль второстепенных персонажей нередко сводится к функции «пружины», приводящей в движение механизм сюжета. Так, Кизил и Булава в комедии Шекспира «Много шума из ничего» невольно содействуют благополучной развязке: разоблачению клеветы, жертвой которой оказалась добродетельная Геро. Но порой второстепенные по месту их в сюжете персонажи первостепенно важны для выражения идеи произведения. Напомним Гришу Добросклонова в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо?», Рахметова в романе Чернышевского «Что делать?», Платона Каратаева из «Войны и мира» Л. Толстого, Тушина в романе Гончарова «Обрыв».

Уяснение и разработка системы персонажей — существенное звено в творческой работе писателя. Знаменателен рассказ А. Фадеева о создании романа «Разгром»: «Образ Метелицы в романе был мною намечен как самая десятистепенная фигура... в процессе же работы... я почувствовал, что на этой фигуре надо остановиться гораздо больше, я понял, что образ Метелицы важен для характеристики Левинсона. В образе Метелицы мне показалось необходимым воплотить те черты характера, которых не хватает у Левинсона... Это заставило меня гораздо более полно разработать образ взводного командира» (*96*, 915).

Система персонажей сообщает художественной форме произведения единство. Эта ее конструктивная функция особенно резко бросается в глаза, когда изображаемые писателем события не находятся в причинно-следственных связях друг с другом. Так, в романе Л. Толстого «Анна Каренина» нет узла событий, который бы свел воедино

судьбы всех героев. Каждая из трех групп действующих лиц (Анна, Вронский и Каренин; Левин и Кити; Стива Облонский и Долли) изображается как бы независимо от двух других. «Треугольник» Кити — Вронский — Анна возникает в качестве частного и кратковременного эпизода; контакты Анны с семьей Облонского и с Левиным тоже не играют в романе большой роли. Подобная разобщенность судеб героев вызвала недоумение одного из читателей, обратившегося по этому поводу с письмом к автору. Л. Толстой ответил, что отсутствие прямого общения между действующими лицами не случайно, так как «архитектура» (точнее — композиция) его романа основана на «внутренних связях» между действующими лицами, а не на их знакомстве (т. е. на системе персонажей как таковой, а не на едином узле взаимоотношений между ними) (*91*, 377). Подобную же роль играет система персонажей в драмах Горького. «Вы берете кусок эпохи в крепчайшей политической установке, — писал Горькому Немирович-Данченко по поводу пьесы «Враги»,— и ракрываете это не цепью внешних событий, а через характерную группу художественных портретов, расставленных, как в умной шахматной композиции. Сказал бы даже, мудрой композиции» (*70*, 449). «Расстановка» действующих лиц в таких произведениях, как «Анна Каренина» Л. Толстого и «Враги» Горького, скрепляет воедино, «цементирует» все изображенное писателем и становится особенно важным средством воплощения их идеи.

Персонажи, составляющие систему,— это, как видно, сторона литературно-художественной формы, наиболее тесными узами связанная с содержанием. И при уяснении идеи эпического или драматического произведения важно понять прежде всего функцию системы персонажей — ее значение и смысл. Именно с этого естественно начинать рассмотрение новеллы или романа, комедии или трагедии.

## ПОНЯТИЕ О СЮЖЕТЕ

В произведениях эпических и драматических, как уже говорилось, изображаются события в жизни персонажей, их действия, протекающие в пространстве и времени. Эта сторона художественного творчества (ход событий, складывающийся обычно из поступков героев, т. е. пространственно-временна́я динамика изображенного) обозначается термином **сюжет** (фр. sujet — предмет, тема).

В обиходной речи сюжет нередко отождествляется с содержанием произведения. Так, в ответ на чью-либо просьбу напомнить содержание романа нередко пересказывают происшедшие с героем события (он поехал туда-то, там познакомился с ней и т. п.). Но такой пересказ отнюдь не является раскрытием содержания, он лишь кратко обозначает сюжет произведения, который относится к области художественной формы. Подобно другим сторонам формы, сюжет выражает идейно-тематическую концепцию произведения: в ходе событий воплощается художественная мысль писателя.

Сюжетность — важное и ценное качество художественной литературы, а также родственных ей театра и кино. Сюжеты создают поле действия для персонажей и тем самым позволяют автору выявить и осмыслить их характеры. Посредством сюжета писатели нередко воспроизводят становление личности персонажа. Недаром Горький, говоря о сюжете как системе взаимоотношений героев (их симпатиях и антипатиях), охарактеризовал его как «историю роста и организации того или иного характера» (*48*, 215).

Это суждение, однако, не является определением сущности сюжета. Как уже говорилось, во многих эпических и драматических произведениях персонажи изображаются вне становления их характеров. Формулировка Горького в большей мере применима к литературным сюжетам эпохи расцвета реализма: в социально-психологических романах, повестях и драмах XIX—XX вв. обнаруживается эволюция жизненных позиций, взглядов, эмоционального мира героев.

Понимание сюжета как хода событий имеет в русском литературоведении давнюю традицию. Оно сложилось еще в XIX в. (см., например, работу А. Н. Веселовского «Поэтика сюжетов»). Наряду с этим традиционным представлением о сюжете современное литературоведение предлагает и иное. То, что дореволюционные русские ученые рассматривали как с ю ж е т, представители формальной школы стали называть ф а б у л о й (лат. fabula — сказание, басня). Термином же «сюжет» они обозначали художественно «обработанную» фабулу, т. е. расположение событий, фактов и их подробностей в тексте произведения. Подобное понимание фабулы и сюжета было предложено В. Б. Шкловским. Оно получило широкое распространение в литературоведении 20-х годов. «Совокупность событий в их взаимной внутренней связи... назовем фабулой,—

писал Б. В. Томашевский. — Художественно построенное распределение событий в произведении именуется *сюжетом*» (*93*, 134—136).

Разграничение, с одной стороны, хода самих изображаемых событий и, с другой, последовательности их изображения, осуществленное Шкловским и другими представителями формальной школы, явилось значительным шагом вперед в теоретическом изучении литературно-художественной формы. Но резкое видоизменение терминов нарушило привычное для русского литературоведения словоупотребление. В этом смысле оно не представляется удачным.

Последовательность подачи событий и их подробностей в тексте произведения (то, что Шкловский называл сюжетом) мы будем в дальнейшем называть композицией сюжета, его компонентов и деталей. А за термином «сюжет» сохраним его первоначальное значение, восходящее к XIX в.

Литературные сюжеты создаются по-разному. Изображаемые события часто являются писательским вымыслом «в чистом виде»— плодом воображения автора. Таковы многие произведения, изобилующие фантастическими мотивами: «Путешествие Гулливера» Свифта, «Нос» Гоголя, «История одного города» Салтыкова-Щедрина.

Вместе с тем сюжеты могут иметь свои жизненные «прототипы», воспроизводимые достоверно и полно. Во-первых, это произведения, основу которых составляют исторические события («Слово о полку Игореве», «Война и мир» Л. Толстого); во-вторых, это автобиографические повести (например, С. Аксакова, Л. Толстого, М. Горького, К. Паустовского); в-третьих, произведения, сюжеты которых созданы по следам уголовных историй («Дело корнета Елагина» Бунина, отчасти «Братья Карамазовы» Достоевского, «Воскресение» и «Живой труп» Л. Толстого). В подобных случаях сюжет создается путем обработки известных писателю жизненных фактов.

Существует еще один источник сюжетного творчества. Писатели широко опираются на уже известные литературные сюжеты, обрабатывая их по-новому, дополняя и трансформируя на свой лад. Это называется заимствованием.

Заимствованные сюжеты преобладали в словесном искусстве ранних стадий его развития, вплоть до эпохи Возрождения и классицизма. Творчество эпических и драматических писателей являло собой обработку сюжетов,

восходящих к предыдущим эпохам, к народному творчеству, к мифологии. Большинство драматических произведений Шекспира основано на сюжетах, знакомых средневековой европейской литературе. Традиционные сюжеты (прежде всего античные) широко использовались классицистами: Расином и Мольером, Ломоносовым и Сумароковым. О большой роли сюжетных заимствований говорил Гёте: «Я советую... браться за уже обработанные темы. Сколько раз, например, изображали Ифигению,— и все же все Ифигении разные, потому что каждый видит и изображает вещи по-другому, по-своему» (*110*, 169).

В литературе последних столетий, особенно в творчестве писателей-реалистов, на первый план выдвигаются вновь созданные, оригинальные сюжеты. Однако традиционные, заимствованные из предшествующей литературы сюжеты продолжают играть значительную роль. Так, мотивы легенды о чернокнижнике Фаусте, восходящие к немецкому средневековью, дали человечеству в XIX в. гётевского «Фауста», а в XX столетии роман Т. Манна «Доктор Фаустус». Широко используются в литературном творчестве также сюжеты фольклорные, античные, библейские, евангельские (например, роман Булгакова «Мастер и Маргарита»).

Опираясь на уже известные литературе сюжеты, писатели и поэты ставили и ставят глубокие нравственно-философские проблемы. Порой они художественно воплощают чрезвычайно широкие обобщения, сопоставляя друг с другом (как по сходству, так и по контрасту) явления разных исторических эпох.

Сюжеты складываются главным образом из действий персонажей. Слово «д е й с т в и е» используется в литературоведении по-разному. В широком смысле слова действие, как его понимал Лессинг,— это любой процесс, протекающий во времени. В составе же литературного сюжета действие составляет цепь поступков персонажей, а также их чувств, мыслей и намерений, которые выражаются в движениях, произносимых словах, жестах, мимике.

Литературе известны разные типы действия. В одних случаях сюжет строится на изображении решительных поступков персонажей и поворотных, «узловых» моментов в их жизни. Действие при этом оказывается исполненным в н е ш н е й динамики: в его процессе и результате как-то меняются взаимоотношения между героями, их личная судьба или общественное положение. В других

случаях события выступают прежде всего в качестве источника размышлений и переживаний персонажей. Действующие лица при этом проявляют свои мысли и чувства в поведении (словах, жестах, мимике), но не делают ничего такого, что вносило бы в их жизнь заметные внешние перемены. И динамика действия оказывается по преимуществу в н у т р е н н е й[1]. В ходе событий претерпевает изменение не столько положение героев, сколько их психологическое состояние. Этот тип действия особенно широко распространен в литературе XIX—XX вв.

Два названных типа действия разграничены Б. Шоу, который в работе «Квинтэссенция ибсенизма» (*108*, 65—68) полемично противопоставил традиционные хитросплетения событий и обсуждения персонажами современных пьес создавшихся в их жизни положений. Важнейшим началом действия пьес Ибсена и всей новой драмы Б. Шоу считал «дискуссию» между героями.

Терминами «внешнее» и «внутреннее» действие пользовался К. С. Станиславский. В главе книги «Моя жизнь в искусстве», посвященной Чехову, он писал: «Его пьесы очень действенны, но только не во внешнем, а во внутреннем своем развитии. В самом бездействии создаваемых им людей таится сложное внутреннее действие. Чехов лучше всех доказал, что сценическое действие надо понимать во внутреннем смысле...» (*85*, 221).

Сюжеты с преобладанием внешнего действия основаны главным образом на п е р и п е т и я х. Этим термином со времени Аристотеля обозначаются внезапные и резкие сдвиги в судьбах персонажей — всевозможные повороты от счастья к несчастью и наоборот. Перипетии имели огромное значение в героических сказаниях древности и в волшебных сказках, в комедиях и трагедиях античности и Возрождения, в ранних новеллах и романах (любовно-рыцарских и авантюрно-плутовских). Жизнь вырисовывалась в таких произведениях как арена счастливых и несчастливых стечений обстоятельств, которые капризно и прихотливо сменяют друг друга. Герои при этом изображались во власти судьбы, все время готовящей им неж-

[1] Термин «внутреннее действие» таит в себе известную долю условности: любое сюжетное действие (в том числе так называемое «внутреннее») являет собой воплощение мыслей и чувств персонажей в их в н е ш н е м поведении (речевом, жестовом, мимическом).

данные перемены. «О, исполненная всяких поворотов и непостоянная изменчивость человеческой участи!»— восклицает повествователь в романе Гелиодора «Эфиопика». Подобные высказывания являют собой «общее место» литературы античности и Возрождения. Они повторяются и всячески варьируются у Софокла и Сенеки, Боккаччо и Шекспира: еще и еще раз заходит речь о «превратностях» и «кознях», о «непрочных милостях» судьбы, которая является «врагом всех счастливых» и «единственной надеждой несчастных». В сюжетах с преобладанием внешнего действия и его перипетий, как видно, широко воплощается представление о власти над человеческими судьбами всевозможных *случайностей*.

Вместе с тем в произведениях с резко выраженными и многочисленными перипетиями часто выдвигались на первый план инициативные действия героев. Авторы подчеркивали прежде всего способность персонажей к решительным поступкам. И изображавшиеся повороты в жизни героев во многом определялись их собственной силой и смелостью, ловкостью и смекалкой. В наибольшей степени это характерно для новелл и комедий Возрождения.

На протяжении последних двух столетий наряду с традиционным внешним действием получило широкое распространение действие внутреннее. Последовательно и полно воплотилось оно в творчестве Чехова. Основа сюжетов здесь не событийные перипетии (они практически отсутствуют), а подъемы и спады эмоций персонажей, часто не зависящие от каких бы то ни было событий; восприятие и осмысление все новых фактов, интеллектуальные прозрения, переходы от иллюзорных представлений к более трезвому и глубокому взгляду на мир или же, напротив, все большее подчинение инерции обывательщины.

Обращение писателя к внутреннему действию обусловлено неуклонно возраставшим художественным интересом к многоплановости человеческой личности и ее сложным отношением с окружающей реальностью.

Литература XIX—XX вв. широко опирается и на внешнее действие, основанное на перипетиях, и на действие внутреннее, связанное с динамикой умонастроений героев. Внешнее действенное начало весьма существенно в произведениях Достоевского и Диккенса, Леонова и Булгакова, Шолохова и Фолкнера. В творчестве Чехова и Хемингуэя оно играет более скромную роль: для этих писателей

характерна простота сюжетного вымысла (свойство литературных произведений, которому в свое время придавал большое значение Белинский).

## СЮЖЕТ И КОНФЛИКТ

Важнейшая функция сюжета — обнаружение жизненных противоречий, т. е. к о н ф л и к т о в (в терминологии Гегеля — коллизий).

Конфликты, лежащие в основе эпических и драматических произведений, весьма разнообразны. Порой они являются лишь казусами, случайностями в чистом виде (так обстоит дело во многих средневековых фаблью, возрожденческих новеллах, приключенческих и детективных романах). Но чаще они обладают общезначимостью и отражают определенные жизненные закономерности.

В произведениях с «пафосом социальности» (Белинский) конфликты осознаются и изображаются как порождение конкретно-исторических ситуаций. Здесь нередко акцентируются противоречия и столкновения между разными общественными группами, слоями, классами или же племенами, нациями, государствами. Таковы, например, «Борис Годунов» Пушкина и «Петр Первый» А. Толстого. Социально-классовые и национальные антагонизмы в этих произведениях воплощены непосредственно и открыто. Однако общественные противоречия могут запечатлеваться в изображаемых событиях и опосредованно, косвенно: преломляться в личных взаимоотношениях персонажей («Евгений Онегин» Пушкина, «Рудин» Тургенева, «Бедные люди» Достоевского).

При обращении писателей к философско-этической проблематике единичные события в жизни персонажей нередко соотносятся авторами с универсальными противоречиями бытия — его антиномиями. Таковы произведения, посвященные «вечным» темам: жизни и смерти, борьбе добра и зла, противостоянию гордыни и смирения, праведничества и преступности, противоположности между нравственным единением людей и их взаимным отчуждением, между их желанием удовлетворять личные запросы и готовностью жить по велениям нравственного долга, между возмездием и прощением и т. п. («Божественная комедия» Данте, «Король Лир» Шекспира, «Фауст» Гёте, «Маленькие трагедии» Пушкина, «Демон» Лермонтова, «Братья Карамазовы» Достоевского, «Роза и Крест» Блока, «Мастер и Маргарита» Булгакова).

Соотношения между конфликтами в жизни персонажей и ходом событий могут быть различными. Часто конфликт полностью воплощается и исчерпывает себя в ходе изображаемых событий. Он возникает на фоне бесконфликтной ситуации, обостряется и разрешается как бы на глазах читателей. Так обстоит дело в большей части литературных произведений эпохи Возрождения: в новеллах Боккаччо, комедиях и некоторых трагедиях Шекспира. Например, душевная драма Отелло всецело сосредоточена на том промежутке времени, когда Яго плел свою дьявольскую интригу. Злой умысел завистника — главная и единственная причина страданий главного героя. Конфликт трагедии «Отелло», при всей его глубине и напряженности, преходящ и локален. Имея в виду подобный тип конфликта и придавая ему всеобщее, универсальное значение, Гегель писал: «В основе коллизии (т. е. конфликта.— *В. Х.*) лежит *нарушение*, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено» (*43*, 1, 213).

Но бывает и иначе. В ряде эпических и драматических произведений события разворачиваются на постоянном конфликтном фоне. Противоречия, к которым привлекает внимание писатель, существуют здесь и до начала изображаемых событий, и в процессе их течения, и после их завершения. Происшедшее в жизни героев выступает как своего рода дополнение к и без того имевшимся противоречиям. Устойчиво конфликтные положения присущи едва ли не большей части сюжетов реалистической литературы XIX—XX вв.

На напряженно-конфликтном фоне развертываются события в произведениях Достоевского. Так, в романе «Идиот» настойчиво подчеркиваются постоянство и глубина жизненных противоречий, связанных, по мысли автора, с воцарившимся в русском обществе духом гордыни и собственничества, своеволия и разобщенности. Во власти болезненного самолюбия и ожесточения находятся не только Настасья Филипповна и Аглая, но и генерал Иволгин, его дети, Рогожин, больной Ипполит. Глубоко конфликтен в романе «Идиот» не только узел взаимоотношений центральных героев, трагически развязывающийся убийством Настасьи Филипповны и сумасшествием Мышкина, но и тот социально-психологический фон, на котором развертываются события.

В драмах Чехова также выявляется постоянная, во многом не зависящая от каких-либо частных и преходящих обстоятельств противоречивость жизни героев. Изображаемые писателем события, как правило, немногочисленны и не так уж значительны. Главное в сюжетах зрелых чеховских пьес — это изо дня в день ощущаемые неблагополучия, которые связаны как с узостью кругозора самих героев, так и с окружающей их атмосферой обывательщины и бескультурья. Артистов Художественного театра, игравших в пьесе «Дядя Ваня», Чехов предостерегал от чрезмерных акцентов на поворотных, внешне драматических моментах в жизни героев. Так, он отмечал, что столкновение Войницкого с Серебряковым — это не первоисточник драмы в их жизни, а лишь один из случаев, в котором эта драма проявилась.

Сюжетные конфликты и способы их воплощения, таким образом, разнообразны и исторически изменчивы.

## СЮЖЕТЫ ХРОНИКАЛЬНЫЕ И КОНЦЕНТРИЧЕСКИЕ

События, составляющие сюжет, соотносятся между собой по-разному. В одних случаях они находятся друг с другом лишь во временно́й связи (*Б* произошло после *А*). В других случаях между событиями, помимо временны́х, имеются причинно-следственные связи (*Б* произошло вследствие *А*). Так, во фразе *Король умер, и умерла королева* воссоздаются связи первого типа. Во фразе же *Король умер, и королева умерла от горя* перед нами связь второго типа.

Соответственно существуют две разновидности сюжетов. Сюжеты с преобладанием чисто временны́х связей между событиями являются хроникальными. Сюжеты с преобладанием причинно-следственных связей между событиями называют сюжетами единого действия, или концентрическими[1].

Об этих двух типах сюжетов говорил еще Аристотель. Он отмечал, что существуют, во-первых, «эписодические фабулы», которые состоят из разобщенных между собой событий, и, во-вторых, фабулы, основанные на действии

[1] Предлагаемая здесь терминология не является общепринятой. Типы сюжетов, о которых идет речь, называются также «центробежными» и «центростремительными» (см.: *Кожинов В. В.* Сюжет, фабула, композиция).

едином и цельном (термином «фабула» здесь обозначено то, что мы называем сюжетом).

Каждый из этих двух типов организации произведения обладает особыми художественными возможностями. Хроникальность сюжета — это прежде всего средство воссоздания действительности в разноплановости и богатстве ее проявлений. Хроникальное сюжетосложение позволяет писателю осваивать жизнь в пространстве и времени с максимальной свободой[1]. Поэтому оно широко используется в эпических произведениях большой формы. Хроникальное начало преобладает в таких повестях, романах и поэмах, как «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Дон Кихот» Сервантеса, «Дон-Жуан» Байрона, «Василий Теркин» Твардовского.

Хроникальные сюжеты выполняют разные художественные функции. Во-первых, они могут выявлять решительные, инициативные действия героев и всевозможные их приключения. Такие сюжеты называют авантюрными. Они наиболее характерны для дореалистических стадий развития литературы (от гомеровской «Одиссеи» до «Истории Жиль Блаза» Лесажа). Подобные произведения, как правило, многоконфликтны, в жизни персонажей поочередно возникают, обостряются и как-то разрешаются то одни, то другие противоречия.

Во-вторых, в хроникальных сюжетах может изображаться становление личности человека. Такие сюжеты как бы обозревают внешне не связанные события и факты, имеющие для главного героя определенный миросозерцательный смысл. У истоков этой формы — «Божественная комедия» Данте, своего рода хроника путешествия героя в загробное царство и его напряженных размышлений о миропорядке. Литературе последних двух столетий (в особенности роману воспитания) свойственна прежде всего хроникальность духовного развития героев, их формирующегося самосознания. Примеры тому — «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гёте; в русской литературе — «Детские годы Багрова-внука» С. Аксакова, автобиографические трилогии Л. Толстого и М. Горького, «Как закалялась сталь» Н. Островского.

---

[1] В хроникальных сюжетах события обычно подаются в их хронологической последовательности. Но бывает и иначе. Так, в «Кому на Руси жить хорошо» немало «отсылок» читателя к прошлому героев (рассказы о судьбах Матрены Тимофеевны и Савелия).

В-третьих, в литературе XIX—XX вв. хроникальное сюжетосложение служит освоению социально-политических антагонизмов и бытового уклада жизни определенных слоев общества («Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, «История одного города» Салтыкова-Щедрина, «Дело Артамоновых» Горького).

От хроникальности авантюр и приключений к хроникальному изображению процессов внутренней жизни героев и социально-бытового уклада — такова одна из тенденций эволюции сюжетосложения.

На протяжении последних полутора-двух столетий хроникальное сюжетосложение обогатилось и завоевало новые жанры. По-прежнему преобладая в эпических произведениях большой формы, оно стало внедряться в малую эпическую форму (многие рассказы из «Записок охотника» Тургенева, небольшие чеховские повести типа «В родном углу») и в драматический род литературы: в своих пьесах Чехов, а впоследствии Горький и Брехт пренебрегли традиционным в драматургии «единством действия».

Концентричность сюжета, т. е. выявление причинно-следственных связей между изображаемыми событиями, открывает перед художником слова иные перспективы. Единство действия дает возможность тщательно исследовать какую-то одну конфликтную ситуацию. К тому же концентрические сюжеты гораздо больше, чем хроникальные, стимулируют композиционную завершенность произведения. Вероятно, именно поэтому теоретики отдавали предпочтение сюжетам единого действия. Так, Аристотель относился отрицательно к «эписодическим фабулам» и противопоставлял им в качестве более совершенной формы сюжеты («фабулы»), где события связаны между собой. Он полагал, что в трагедии и эпопее должно даваться изображение «одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, что при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое» (*20, 66*). Цельным же действием Аристотель называл то, что имеет свое начало и свой конец. Речь, стало быть, шла о концентрическом сюжетосложении. И впоследствии этот тип сюжета рассматривался теоретиками как лучший, а то и единственно возможный. Так, классицист Буало считал сосредоточенность поэта на одном узле событий важнейшим достоинством произведения:

Нельзя событиями перегружать сюжет:
Когда Ахилла гнев Гомером был воспет,
Заполнил этот гнев великую поэму.
Порой излишество лишь обедняет тему (*34*, 87).

В драме концентрическое сюжетосложение вплоть до XIX в. господствовало практически безраздельно. Единство драматического действия считали необходимым и Аристотель, и теоретики классицизма, и Лессинг, и Дидро, и Гегель, и Пушкин, и Белинский. «Единство действия должно быть соблюдаемо», — утверждал Пушкин.

Эпические произведения малой формы (особенно новеллы) тоже тяготеют к сюжетам с единым узлом событий. Концентрическое начало присутствует также в эпопеях, романах, больших повестях: в «Тристане и Изольде», «Юлии, или Новой Элоизе» Руссо, «Евгении Онегине» Пушкина, «Красном и черном» Стендаля, «Преступлении и наказании» Достоевского, в большинстве произведений Тургенева, «Разгроме» Фадеева, повестях В. Распутина.

Хроникальные и концентрические начала сюжетосложения нередко сосуществуют: писатели отступают от главной линии действия и изображают события, связанные с ней лишь косвенно. Так, в романе Л. Толстого «Воскресение» присутствует единый узел конфликтных взаимоотношений главных героев — Катюши Масловой и Дмитрия Нехлюдова. Вместе с тем в романе отдана дань хроникальному началу, благодаря которому перед читателем вырисовываются и судебные процессы, и великосветская среда, и крупночиновный Петербург, и мир ссыльных революционеров, и жизнь крестьян.

Особенно сложны соотношения между концентрическим и хроникальными началами в сюжетах *многолинейных*, где одновременно прослеживается несколько событийных «узлов». Таковы «Война и мир» Л. Толстого, «Сага о Форсайтах» Голсуорси, «Три сестры» Чехова, «На дне» Горького.

## КОМПОНЕНТЫ СЮЖЕТА

В сюжетах (особенно концентрических) отчетливо вырисовываются стадии действия и лежащего в его основе конфликта. Они обозначаются общеизвестными терминами: завязка, кульминация, развязка. Так, в первом акте трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» происходит

событие, кладущее начало действию: вспыхивает взаимная любовь Ромео и Джульетты, впервые встретившихся на балу и тут же узнавших, что они принадлежат к враждующим семьям. Это завязка действия.

З а в я з к а обнаруживает и обостряет уже имевшиеся ранее противоречия в жизни героев или же сама создает («завязывает») какие-либо конфликты. В последнем случае ее можно назвать завязкой конфликта. Первая встреча героев шекспировской трагедии придает давней вражде Монтекки и Капулетти небывалую драматическую остроту: ранее существовавший конфликт обретает напряженность, он становится первостепенно важным для героев.

В последующих актах трагедии Шекспира, как это свойственно концентрическим сюжетам, дается р а з в и т и е д е й с т в и я, которое здесь протекает в неоднократных перипетиях. Священник Лоренцо венчает Ромео и Джульетту, надеясь, что их любовь положит конец давней вражде их родов. Но столкновение Ромео с двоюродным братом Джульетты Тибальтом, кончающееся смертью последнего, делает примирение невозможным. Однако Лоренцо выдвигает новый план, сулящий возлюбленным соединение и счастье: Ромео отправляется в изгнание, чтобы вернуться к Джульетте, когда поутихнут страсти отцов. После этого на Джульетту обрушивается новая беда: родители настаивают, чтобы она вышла замуж за Париса. Но и это несчастье будто бы предотвращается Лоренцо: Джульетта принимает снотворный порошок, ее как мертвую кладут в склеп, и Ромео должен прийти туда к моменту пробуждения Джульетты. Но происходит еще один — теперь уже роковой — поворот в развитии действия: Ромео не получает вовремя письма, и Лоренцо появляется в склепе уже после того, как Ромео принял яд, а Джульетта, пробудившись, закололась кинжалом.

Момент, когда Ромео, придя в склеп, видит Джульетту спящей и думает, что она мертва, является наиболее острым в развитии действия и вместе с тем высшей точкой конфликта. Подобные моменты максимальной напряженности, предельного обострения противоречий в жизни героев называют к у л ь м и н а ц и е й (лат. culmen — вершина). Кульминация, как правило, непосредственно предшествует р а з в я з к е действия — моменту, завершающему течение событий, кладущему ему конец. Развязка действия шекспировской трагедии —

это смерть Ромео и Джульетты и примирение Монтекки и Капулетти.

Эта развязка всецело исчерпывает, снимает, разрешает изображенный конфликт. Но так бывает далеко не всегда. Завершение действия (развязка) может и не устранять конфликтных положений. В финалах многих произведений противоречия в жизни персонажей остаются предельно острыми. Например, автор «Евгения Онегина» навсегда покидает героя «в минуту, злую для него». Хотя последней встречей Онегина и Татьяны история их взаимоотношений завершается, противоречия в жизни каждого из них по-прежнему мучительно напряженны. Таковы развязки «Горя от ума» Грибоедова и «Талантов и поклонников» А. Островского, романа Горького «Мать», «Разгрома» Фадеева и многих других произведений.

Завязка, кульминация и развязка даже в произведениях с концентрическими сюжетами иногда недостаточно отчетливо выражены, а то и вовсе отсутствуют. Нередко случается (особенно в драмах), что завязка остается в отдаленном прошлом и действие изображается не с самого начала, а с момента, близкого к кульминации. Например, в трагедии Софокла «Эдип-царь» невольное убийство Эдипом его отца Лайя, составляющее завязку действия, не изображено прямо: о нем говорится как о событии весьма давнем.

Сколько-нибудь отчетливо выраженная кульминация действия также не является необходимой. В большинстве хроникальных произведений кульминация отсутствует. Порой мы не находим ее и в концентрически построенных сюжетах. Так, внезапная развязка в повести Л. Толстого «Хаджи-Мурат» (бегство героя в горы и его смерть) не подготовлена каким-либо напряженным моментом в развитии действия.

Развязка играет ответственную роль в произведениях с сюжетными конфликтами, замкнутыми в пространстве и времени. В подобных случаях именно к ней устремлено внимание читателя. Он ждет, чем завершится воспроизводимая цепь событий.

Вместе с тем действие может и не иметь развязки. Это характерно главным образом для произведений, в основе которых — устойчивые конфликтные положения. Яркий пример отсутствия развязки действия — «Дама с собачкой» Чехова. Читатель расстается с Гуровым и Анной Сергеевной в тот момент, когда они убедились,

что не могут больше мириться со своим фальшивым положением. Лишены развязок повести В. Распутина «Деньги для Марии», «Прощание с Матёрой», финалы-многоточия которых побуждают читателя к тревожным размышлениям.

В эпоху расцвета реализма развязки стали играть более скромную роль, чем раньше. «Мы думаем, — писал Белинский, — что есть романы, которых мысль в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки» (*26*, 469). Добролюбов считал недостатком ранних пьес А. Островского чрезмерно «крутую развязку», которая внезапно и немотивированно разрешает противоречия в жизни героев. Б. Шоу в «Квинтэссенции ибсенизма» подчеркивал, что раскрытие в произведении глубоких жизненных противоречий несовместимо с присутствием развязки.

Существенными компонентами сюжетных произведений являются также экспозиция, предыстория и последующая история, пролог и эпилог.

Э к с п о з и ц и е й (лат. expositio — изложение, объяснение) называют изображение жизни персонажей в период, непосредственно предшествующий завязке. В рассмотренной нами шекспировской трагедии — это сцена Джульетты-девочки с няней и матерью, а также момент, когда Ромео перед первой встречей с Джульеттой рассказывает другу Меркуцио о своей прежней любви. Экспозиция мотивирует действие, которое развернется впоследствии, проливая на него дополнительный свет.

П р е д ы с т о р и е й (нем. Vorgeschichte) называют сообщение о прошлом персонажей. Предыстория объясняет читателю, как формировались характеры действующих лиц. В литературных сюжетах последних столетий описания прошлой жизни героев играют немалую роль. Вспомним обстоятельную предысторию Чичикова в «Мертвых душах» (последняя глава первой части); Лаврецкого и Лизы Калитиной в начале «Дворянского гнезда» Тургенева; Катерины в «Грозе» А. Островского — ее рассказ Варваре о привольном житье в родительском доме.

П о с л е д у ю щ а я  и с т о р и я (нем. Nachgeschichte) — это, напротив, сообщение о том, как сложились судьбы персонажей после завершения действия. Последующими историями завершаются многие повести и романы XIX в. («Отцы и дети» Тургенева, «Идиот» Достоевского).

Прологом (гр. prologos — вступление, предисловие) называют начальный эпизод эпического или (чаще) драматического произведения, где либо сообщается о намерениях и задачах автора, либо кратко излагаются показываемые в дальнейшем события, либо, наконец, изображается какое-то одно событие, отдаленное во времени от основного действия, предшествующее ему и проливающее на него свет (с двух таких прологов — «Театральное вступление» и «Пролог на небесах» — начинается «Фауст» Гёте).

Эпилог (гр. epilogos — заключение, послесловие) — завершающая часть произведения. Здесь автор (в драме — устами кого-либо из персонажей) обращается к публике непосредственно: высказывает какие-то обобщающие суждения, благодарит за внимание, просит о благосклонности. Такие эпилоги характерны, например, для комедий Шекспира.

Распространены — особенно в повестях и романах — также развернутые, «событийные» эпилоги. Они воспроизводят взаимоотношения персонажей через длительный промежуток времени после того, как развернулось и завершилось действие. Вспомним, например, «Преступление и наказание», где показано, как изменился на каторге Раскольников под воздействием Сони Мармеладовой, или «Войну и мир», где изображено, какой стала жизнь Безухова и Ростовых через восемь лет после того, как отшумела война 1812 г.

В области сюжетосложения, как видно, не существует каких-либо универсальных правил и норм. Наличие завязок, кульминаций и развязок, тем более предысторий, экспозиций и последующих историй, отнюдь не обязательно. В одних случаях лежащий в основе сюжета конфликт требует многочисленных перипетий; в других, напротив, для писателя важна неторопливость развертывания действия. В одних произведениях отчетливо поданная развязка необходима; достоинство других состоит, напротив, в ее отсутствии. Единственный всеобщий критерий художественности сюжета — это его соответствие содержанию данного произведения.

## КОМПОЗИЦИЯ СЮЖЕТА

Помимо внешних связей, временны́х и причинно-следственных, между изображаемыми событиями имеются связи внутренние, эмоционально-смысловые. Они-то

в основном и составляют сферу композиции сюжета. Так, соседство глав «Войны и мира», посвященных умиранию старого Безухова и веселым именинам в доме Ростовых, внешне мотивированное одновременностью этих событий, несет определенную содержательную нагрузку. Этот композиционный прием настраивает читателя на лад толстовских раздумий о неразделимости жизни и смерти.

Во многих произведениях композиция сюжетных эпизодов приобретает решающее значение. Таков, например, роман Т. Манна «Волшебная гора». Последовательно, без всяких хронологических перестановок запечатлевающий течение жизни Ганса Касторпа в туберкулезном санатории, этот роман вместе с тем содержит многозначительную и сложную систему сопоставлений между изображенными событиями, фактами, эпизодами. Недаром Т. Манн советовал людям, интересующимся его творчеством, прочитать «Волшебную гору» дважды: в первый раз — уяснить взаимоотношения героев, т. е. сюжет; во второй — вникнуть во внутреннюю логику сцеплений между главами, т. е. понять художественный смысл композиции сюжета.

Композиция сюжета — это также определенный порядок сообщения читателю о происшедшем. В произведениях с большим объемом текста последовательность сюжетных эпизодов обычно выявляет авторскую идею постепенно и неуклонно. В романах и повестях, поэмах и драмах поистине художественных каждый последующий эпизод открывает читателю нечто для него новое — и так вплоть до финала, который является обычно как бы опорным моментом композиции сюжета. «Сила удара (художественного) относится на конец», — отмечал Д. Фурманов (*82*, 4, 714). Тем более ответственна роль финального эффекта в небольших по объему одноактных пьесах, новеллах, баснях, балладах. Идейный смысл таких произведений нередко обнаруживается внезапно и лишь в последних строках текста. Так построены новеллы О'Генри: нередко их финалы выворачивают наизнанку сказанное ранее.

Порой писатель как бы интригует своих читателей: какое-то время держит их в неведении об истинной сути изображенных событий. Этот композиционный прием называют умолчанием, а тот момент, когда читатель, наконец, вместе с героями узнает о случившемся ранее, — узнаванием (последний термин принадле-

жит Аристотелю). Напомним трагедию Софокла «Эдип-царь», где ни герой, ни зритель и читатели долгое время не догадываются о том, что в убийстве Лайя повинен сам Эдип. В новое время подобные композиционные приемы используются преимущественно в авантюрно-плутовских и приключенческих жанрах, где первостепенно важна, как выражался В. Шкловский, «техника тайны».

Но и писатели-реалисты порой держат читателя в неведении о происшедшем. На умолчании построена повесть Пушкина «Метель». Лишь в самом конце читатель узнает о том, что Мария Гавриловна обвенчана с незнакомцем, которым, как выясняется, был Бурмин.

Умолчания о событиях могут придавать изображению действия большую напряженность. Так, читая «Войну и мир» впервые, мы долгое время вместе с семьей Болконских полагаем, что князь Андрей после Аустерлицкого сражения умер, и лишь в момент его появления в Лысых Горах узнаем, что это не так. Подобные умолчания очень характерны для Достоевского. В «Братьях Карамазовых», например, читатель на протяжении некоторого времени считает, что Федора Павловича убил его сын Дмитрий, и только рассказ Смердякова кладет конец этому заблуждению.

Важным средством сюжетной композиции становятся *хронологические перестановки* событий. Обычно они (подобно умолчаниям и узнаваниям) интригуют читателя и этим придают действию бóльшую занимательность. Но порой (особенно в реалистической литературе) перестановки диктуются стремлением авторов переключить читателей с внешней стороны происшедшего (что же случится с героями дальше?) на глубинную его подоплеку. Так, в романе Лермонтова «Герой нашего времени» композиция сюжета служит постепенному проникновению в тайны внутреннего мира главного героя. Сначала мы узнаем о Печорине из рассказа Максима Максимыча («Бэла»), потом — от повествователя-автора, дающего подробный портрет героя («Максим Максимыч»), и лишь после этого Лермонтов вводит дневник самого Печорина (повести «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист»). Благодаря избранной автором последовательности глав внимание читателя переносится с предпринимаемых Печориным авантюр на загадку его характера, «разгадываемого» от повести к повести.

Для реалистической литературы XX в. характерны произведения с развернутыми предысториями героев,

даваемыми в самостоятельных сюжетных эпизодах. Для того чтобы полнее обнаружить преемственные связи эпох и поколений, чтобы раскрыть сложные и трудные пути формирования человеческих характеров, писатели нередко прибегают к своего рода «монтажу» прошлого (подчас весьма далекого) и настоящего персонажей: действие периодически переносится из одного времени в другое. Подобного рода «ретроспективная» (обращенная назад, к ранее происшедшему) композиция сюжета характерна для творчества Г. Грина и У. Фолкнера. Она встречается и в некоторых драматических произведениях. Так, герои драм Ибсена часто рассказывают друг другу о давних событиях. В ряде современных драм то, о чем вспоминают персонажи, изображается непосредственно: в сценических эпизодах, которые прерывают основную линию действия («Смерть коммивояжера» А. Миллера).

Внутренние, эмоционально-смысловые связи между сюжетными эпизодами порой оказываются более важными, нежели связи собственно сюжетные, причинно-временны́е. Композицию таких произведений можно назвать активной, или, воспользовавшись термином кинематографистов, «монтажной». Активная, м о н т а ж н а я композиция позволяет писателям воплощать глубинные, непосредственно не наблюдаемые связи между жизненными явлениями, событиями, фактами. Она характерна для произведений Л. Толстого и Чехова, Брехта и Булгакова. Роль и назначение такого рода композиции можно охарактеризовать словами Блока из предисловия к поэме «Возмездие»: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор» (*32*, 297).

Композиции сюжета в системе художественных средств эпоса и драмы, таким образом, принадлежит весьма ответственное место.

## ВЫСКАЗЫВАНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ

Важнейшую сторону предметной изобразительности эпоса и драмы составляют высказывания персонажей, т. е. их диалоги и монологи. В эпопеях и романах, повестях и новеллах речь героев занимает очень значительную, иногда даже бо́льшую часть. В драматическом же роде литературы она господствует безусловно и абсолютно.

Диалоги и монологи — это выразительно значимые высказывания, как бы подчеркивающие, демонстрирующие свою «авторскую» принадлежность. Диалог неизменно связан с взаимным, двусторонним общением, при котором говорящий считается с непосредственной реакцией слушающего, главное же — активность и пассивность переходят от одних участников коммуникации к другим. Для диалога наиболее благоприятны устная форма контакта, его непринужденный и неиерархический характер: отсутствие социальной и духовной дистанции между говорящими. Для диалогической речи характерно чередование кратких высказываний двух (иногда и более) лиц. Монолог, напротив, не требует чьего-либо безотлагательного отклика и протекает независимо от реакций воспринимающего. Это не прерываемое «чужой» речью говорение. Монологи могут быть «уединенными», имеющими место вне прямого контакта говорящего с кем-либо: они произносятся (вслух или про себя) в одиночестве или в атмосфере психологической изолированности носителя речи от присутствующих. Но гораздо более распространены монологи обращенные, призванные активно воздействовать на сознание слушателей. Таковы выступления ораторов, лекторов, учителей перед учащимися[1].

На ранних этапах становления и развития словесного искусства (в мифах, притчах, сказках) высказывания персонажей обычно являли собой практически значимые реплики: изображаемые люди (или животные) кратко сообщали друг другу о своих намерениях, выражали свои желания или требования. Непринужденно разговорные диалоги присутствовали в комедиях и фарсах.

Однако в ведущих, высоких жанрах дореалистической литературы преобладала ораторская, декламационная, риторико-поэтическая речь персонажей, пространная, торжественная, внешне эффективная, по преимуществу монологическая.

Вот с какими словами обращается в «Илиаде» Гекуба к своему сыну Гектору, ненадолго покинувшему поля сражения и пришедшему в свой дом:

---

[1] Отметим, что в современном литературоведении диалогическая речь нередко понимается расширительно, как любое осуществление контакта, так что ей придается универсальность. При этом монологическая речь рассматривается как имеющая второстепенное значение и в чистом виде практически не существующая. Такого рода резкое и безусловное предпочтение диалогической речи имеет место в работах М. М. Бахтина.

Что ты, о сын мой, приходишь, оставив свирепую битву?
Верно, жестоко теснят ненавистные мужи ахейцы,
Ратуя близко стены? И тебя устремило к нам сердце:
Хочешь ты, с замка троянского, руки воздеть к Олимпийцу?
Но помедли, мой Гектор, вина я вынесу чашу
Зевсу отцу возлиять и другим божествам вековечным.
После и сам ты, когда пожелаешь испить, укрепишься;
Мужу, трудом истомленному, силы вино обновляет;
Ты же, мой сын, истомился, за граждан своих подвизаясь.

И Гектор отвечает еще более пространно, почему он не дерзнет возлиять Зевсу вино «неомытой рукою».

Такая условно-декламационная, риторическая, исполненная патетики речь особенно характерна для трагедий: от Эсхила и Софокла до Шиллера, Сумаркова, Озерова. Она была свойственна также персонажам ряда других жанров дореалистических эпох. В составе этой речи монологические начала, как правило, брали верх над диалогическими: риторика и декламация оттесняли на второй план, а то и сводили на нет непринужденную разговорность. Речь же обыденная, неприкрашенная использовалась преимущественно в комедиях и сатирах, а также в произведениях пародийного характера.

При этом в литературе преобладало так называемое о д н о г о л о с и е: персонажи высказывались в той речевой манере, которой требовала литературная (прежде всего жанровая) традиция[1].

Высказывание персонажа еще в малой степени становилось его речевой характеристикой. Разнообразие речевых манер и стилей в дореалистические эпохи запечатлевалось лишь в немногих выдающихся произведениях — в «Божественной комедии» Данте, повестях Рабле, пьесах Шекспира, «Дон Кихоте» Сервантеса. По наблюдениям одного из известных переводчиков, роман «Дон Кихот» разноречив и многоголосен: «...тут и язык крестьян, и язык тогдашней «интеллигенции», и язык духовенства, и язык знати, и студенческий жаргон, и даже «блатная музыка» (*68*, 114).

Реалистическому творчеству XIX—XX вв. присуще

---

[1] «Речь действующего лица, — пишет Д. С. Лихачев о древнерусской литературе, — это речь автора за него. Автор своего рода кукловод. Кукла лишена собственной жизни и собственного голоса. За нее говорит автор своим голосом, своим языком и привычным стилем. Автор как бы переизлагает то, что сказало или могло бы сказать действующее лицо... Этим достигается своеобразный эффект немоты действующих лиц, несмотря на всю их внешнюю многоречивость» (в сб.: XVIII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 313).

разноречие. Здесь, как никогда ранее, широко стала осваиваться социально-идеологическая и индивидуальная характерность речи персонажей, которые обрели собственные «голоса». При этом внутренний мир персонажа выявляется не только логическим смыслом сказанного, но и самой манерой, самой организацией речи.

Он мыслит: «Буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилеи стебелек;
Чтобы двухутренний цветок
Увял еще полураскрытый».
Все это значило, друзья:
С приятелем стреляюсь я.

Эти строки из «Евгения Онегина» прекрасно характеризуют строй души Ленского, который возносит свои переживания на романтический пьедестал и потому склонен к подчеркнуто-возвышенной, условно-поэтической речи, синтаксически усложненной и изобилующей метафорическими оборотами. Эти особенности высказывания героя особенно резко бросаются в глаза благодаря непринужденно свободному, житейски бесхитростному, совершенно «нелитературному» комментарию повествователя («Все это значило, друзья: || С приятелем стреляюсь я»). И на романтически эффектный монолог Ленского ложится печать иронии.

Писатели XIX—XX вв. (и в этом их величайшее художественное достижение) с небывалой дотоле широтой вводили в свои произведения непринужденную разговорную речь, преимущественно диалогическую. Живой разговор в его социальной многоплановости и богатстве индивидуально-выразительных начал и эстетической организованности отразился в «Евгении Онегине», в повествовательных произведениях Гоголя, Некрасова, Лескова, Мельникова-Печерского, в драматургии Грибоедова, Пушкина, Островского, Тургенева, Чехова, Горького.

Речь действующих лиц часто передает их неповторимые психологические состояния; высказывания, говоря словами Г. О. Винокура, строятся на «сгустках разговорной экспрессии» (*39*, 304). «Говорливость сердца» (выражение из романа «Бедные люди») свойственна не одним только героям Достоевского. Эта душевная способность человека освоена многими писателями-реалистами.

«Чтобы мыслить «образно» и писать так, надо, чтобы

герои писателя говорили каждый своим языком, свойственным их положению... — говорил Н. С. Лесков. — Человек живет словами, и надо знать, в какие моменты психологической жизни у кого из нас какие найдутся слова... Я внимательно и много лет прислушивался к выговору и произношению русских людей на разных ступенях их социального положения. Они все говорят у меня *по-своему*, а не по-литературному» (*82*, 3, 221). Эта традиция унаследована многими советскими писателями: «по-своему, а не по-литературному» говорят герои Шолохова и Зощенко, Шукшина и Белова.

*Глава X*

# ОСОБЕННОСТИ ЭПИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

## ОСНОВНЫЕ СРЕДСТВА ИЗОБРАЖЕНИЯ

В эпическом роде литературы, как отмечалось, решающую роль играет **повествование**, т. е. рассказ о происшедших событиях, который ведется «со стороны». Напомним суждение Аристотеля: эпический поэт рассказывает «о событии как о чем-то отдельном от себя». Между временем действия и временем повествования существует определенное расстояние. В отношении к повествованию изображаемое выступает как прошедшее. Для повествователя (рассказчика) характерна позиция человека, вспоминающего о случившемся. Повествование, говоря иначе, — это развернутое обозначение с помощью слов того, что произошло однажды.

Повествование знаменует обращение к прошлому и в тех случаях, когда оно ведется кем-либо из персонажей. Так, в последних трех частях романа «Герой нашего времени» («Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист») Печорин выступает одновременно и в качестве центрального персонажа и в роли повествователя (автора дневника). И, как это всегда бывает в эпических произведениях, наблюдается дистанция между первым и вторым: Печорин действует как «герой» собственных записок и анализирует происшедшее в качестве автора дневника. Временна́я дистанция между изображаемым действием и повествованием может быть большей или меньшей. В дневнике Печорина она не-

велика: лермонтовский герой делает записи по «живым следам» происшедшего. В других случаях (классические эпопеи древности, в какой-то мере автобиографические повести нового времени), напротив, повествуется о давних событиях.

Повествование в большинстве случаев ведется в грамматическом прошедшем времени. Но порой оно обретает форму настоящего времени. «Тысячи предметов отвлекают мое внимание... Вот стороной дороги бегут две потные косматые лошади», — сказано в повести Л. Толстого «Детство». В этих случаях, однако, грамматические формы настоящего времени выступают в функции времени прошедшего: читателю ясно, что рассказчик, Николенька Иртеньев, говорит о бегущих лошадях не в момент их бега, а вспоминает о них.

Дистанция между временем изображаемого действия и временем повествования — одно из важных свойств эпической формы.

Наряду с повествованием в эпопеях и романах, повестях и рассказах немалую роль играют **описания.** Это изображение предметного мира в его статике (бóльшая часть пейзажей, характеристики бытовой обстановки, черт наружности персонажей, их душевных состояний). Описаниями являются также словесные изображения периодически повторяющихся событий и фактов. «Бывало, он еще в постеле: || К нему записочки несут», — говорится, например, об Евгении Онегине в первой главе пушкинского романа. На описаниях того, что персонажи делают «обыкновенно», построены многие эпизоды произведений Гоголя, Гончарова, Тургенева, Чехова.

Описания природы, наружности персонажей и бытового уклада их жизни в какой-то мере сближают эпический род литературы с живописью и графикой. Хотя изображение предметов в их статике, как показал Лессинг, не доминирует в словесном искусстве, тем не менее в эпических произведениях оно весьма существенно. Своеобразное соперничество писателей с живописцами в области пейзажа, интерьера, натюрморта, портрета можно наблюдать в литературе всех эпох.

К повествованию нередко «подключаются» и **авторские рассуждения.** Они играют немалую роль в романах и повестях Достоевского и Л. Толстого, Франса и Т. Манна.

Повествование о действиях и событиях сопровождается, наконец, **высказываниями** персонажей: их монологами и диалогами, либо произносимыми, либо внутренними.

С помощью повествования, описаний, авторских рассуждений и высказываний персонажей жизнь в эпических произведениях осваивается свободно и широко.

В одних случаях писатель воссоздает замкнутые в пространстве и времени картины. И читатель имеет дело со сценическим эпизодом рассказа, повести или романа, в составе которых поведение героев тщательно детализируется. Подобным эпизодом является, например, изображение вечера в доме Анны Павловны Шерер в первых главах «Войны и мира» Л. Толстого.

В других случаях автор, напротив, сообщает о происходившем в длительные промежутки времени и в разных местах. Таким эпизодом является глава «Войны и мира», посвященная укладу московской жизни старого князя Болконского и его дочери. На протяжении нескольких страниц изображен весьма длительный период — целая зима. Или другой пример: описание в том же романе Москвы, опустевшей перед приходом французов. Это картины несценического характера, эпизоды обзорные, «панорамные», описательные, в которых повествование о подробностях действий персонажей и их собственные высказывания отодвигаются на второй план или отсутствуют вовсе.

Соединяя в одном произведении сценические эпизоды (повествовательно-диалогические) и эпизоды несценического типа, по преимуществу описательные, автор компактно и вместе с тем тщательно воссоздает процессы, протекающие в широком пространстве и на значительных промежутках времени. В этом отношении с эпическим родом литературы способно соперничать лишь киноискусство.

## КОМПОНЕНТЫ ПРЕДМЕТНОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ

В эпопеях и романах, повестях и новеллах изображаются прежде всего поступки персонажей. Они могут либо обозначаться суммарно, либо детализироваться в высказываниях действующих лиц, в их движениях, жестах, мимике. Основу повествования составляют характеристики действий героев.

На ранних этапах становления словесного искусства (в мифологических сказаниях, притчах, сказках, сагах,

исторических песнях) окружающая персонажей обстановка, а тем более их переживания не детализировались сколько-нибудь тщательно, так что текст в основном сводился к обозначению поступков.

Вот как начинается известная русская сказка «Лисичка-сестричка и волк»: «Жили себе дед да баба. Дед говорит бабе: «Ты, баба, пеки пироги, а я поеду за рыбой». Наловил рыбы и везет домой целый воз. Вот едет он и видит: лисичка свернулась калачиком и лежит на дороге. Дед слез с воза, подошел к лисичке, а она не ворохнется, лежит себе, как мертвая. «Вот будет подарок жене», — сказал дед, взял лисичку и положил на воз, а сам пошел впереди. А лисичка улучила время и стала выбрасывать полегоньку из воза все по рыбке да по рыбке, все по рыбке да по рыбке. Повыбросила всю рыбу и сама ушла».

Здесь ничего не говорится ни об обстановке действия, ни о чертах характера персонажей, ни об их переживаниях. Мысли и намерения обозначаются скупо и бегло. Поступки лишь называются: присутствуют только те подробности поведения героев, которые важны для понимания хода событий.

Такое словесно-художественное освоение жизни воспринимается современным читателем как нечто схематическое и даже примитивное. Вместе с тем простота подобного повествования по-своему привлекательна. И литература зрелых стадий развития (не одна только детская!) порой возвращается к давней повествовательной манере. В какой-то мере это можно сказать о прозе Пушкина, в частности о «Повестях Белкина». Как бы ни были они внутренне ироничны, рассказчик здесь предельно прост, даже наивен. Еще в большей степени свойственна изначальная бесхитростность басням, притчам и сказкам нового времени. Поражают своей внешней «элементарностью» поздние произведения Л. Толстого, среди которых наиболее значителен рассказ «Алеша Горшок».

Но в большей части своих жанров эпический род литературы от эпохи к эпохе все дальше отходил от скупых, «суммарных» обозначений. Вспомним, сколь тщательно изображена в шестой главе «Евгения Онегина» дуэль. Этот эпизод слагается из многочисленных «микропоступков» Онегина, его слуги, Ленского, Зарецкого: из их движений, жестов, реплик. Здесь — и опоздание Евгения, и его беглое извинение, и оскорбительное для противника «назначение» секундантом слуги. Вот что говорится про Онегина

после его пробуждения в день дуэли:

Он поскорей звонит. Вбегает
К нему слуга француз Гильо,
Халат и туфли предлагает
И подает ему белье.
Спешит Онегин одеваться,
Слуге велит приготовляться
С ним вместе ехать и с собой
Взять также ящик боевой.
Готовы санки беговые.
Он сел, на мельницу летит.
Примчались. Он слуге велит
Лепажа стволы роковые
Нести за ним, а лошадям
Отъехать в поле к двум дубкам.

В мельчайших подробностях мимики героев, выражения их лиц, глаз рисуется действие в романах и повестях Л. Толстого. Здесь как бы крупным планом подается все то, что при поверхностном восприятии поведения людей остается незамеченным. Вот характерные строки из «Войны и мира»: «Польщенный молодой человек с кокетливою улыбкой молодости ближе пересел к ней и вступил с улыбающейся Жюли в отдельный разговор, совсем не замечая того, что эта его невольная улыбка ножом ревности резала сердце красневшей и притворно улыбавшейся Сони. В середине разговора он оглянулся на нее. Соня страстно-озлобленно взглянула на него и, едва удерживая на глазах слезы, а на губах притворную улыбку, встала и вышла из комнаты».

Тщательная детализация действия приводит к тому, что в произведениях решающую роль обретают сценические эпизоды. У Стендаля и Бальзака, Тургенева и Гончарова, еще больше — у Л. Толстого и Достоевского доминирует изображение событий, строго сосредоточенных в пространстве и времени.

Возрастание в романах и повестях роли сценических эпизодов нередко называют «драматизацией» эпического рода литературы. Знаменательно противопоставление одним из критиков второй половины XIX в. двух манер повествования — «старинной» и «новой». При «старинной» манере излагается больше от автора и в общих чертах, меньше в виде разговоров и описания всех движений действующих лиц. При «новой» же манере все занято разговорами самих действующих лиц, а также характеристиками их жестов и мимики.

Наряду с диалогами и монологами, произносимыми

вслух, о которых говорилось в предыдущей главе, в эпических произведениях присутствуют внутренние монологи персонажей.

Большую роль в становлении внутреннего монолога сыграл роман писателя-сентименталиста Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». Это художественное средство нашло широкое применение также в творчестве писателей-романтиков, а позднее стало неотъемлемо важным в реалистической литературе. Внутренние монологи широко использованы в произведениях Л. Толстого и Достоевского. Здесь они порой занимают по нескольку страниц текста и выявляют весьма сложные, нередко потаенные, сокровенные переживания. Так, в последней главе седьмой части романа «Анна Каренина» с помощью внутренней речи переданы душевное смятение, боль, отчаяние Анны, едущей в Обираловку, где она бросится под поезд; а в «Преступлении и наказании» на нескольких страницах воссоздается вихрь мыслей Раскольникова после получения известия о предстоящем замужестве сестры.

На внутренних монологах обычно лежит печать художественной условности. Размышляя о чем-либо наедине с собой, человек не облекает свои мысли в четкие грамматические формы, законченные слова и предложения. Писатель же, чтобы быть понятым, вынужден придавать внутренней речи не свойственные ей организованность и упорядоченность. Он как бы проецирует словесно не оформленные движения человеческой души в общепонятные речевые формы.

В ряде случаев условность внутреннего монолога как бы подчеркивается писателем: словами обозначается то, о чем лишь мог думать персонаж, испытывая те или иные чувства.

Вот монолог едущего к Грушеньке в Мокрое и томимого ревностью Мити Карамазова: «Тут уже бесспорно, тут право ее и его; тут ее первая любовь, которую она в пять лет не забыла: значит, только его и любила в эти пять лет, а я-то, я зачем тут подвернулся? Что я-то тут и при чем? Отстранись, Митя, и дай дорогу! Да и что я теперь? Теперь уж и без офицера все кончено, хотя бы и не явился он вовсе, то все равно все было бы кончено...» И вслед за этим монологом — характерное пояснение повествователя: «Вот в каких словах он мог бы приблизительно изложить свои ощущения, если бы только мог рассуждать. Но он уже не мог тогда рассуждать». Подобные монологи иногда

называют «несостоявшимися», или «предположительными».

Во многих других случаях условность внутреннего монолога, напротив, скрадывается. Происходит это при изображении людей напряженно и активно мыслящих, каков, например, князь Андрей с его мечтами о военной карьере и ослепительной славе. Здесь внутренние монологи обретают непосредственную жизненную достоверность.

Литературно-условные и непосредственно-достоверные внутренние монологи нередко соседствуют друг с другом. Вот один из эпизодов «Войны и мира»: Николай, проиграв Долохову 43 тысячи, вернулся домой, полный отчаяния; Наташа заметила состояние брата, но, далекая от горя и печали, обманула себя. «Нет, мне слишком весело теперь, чтобы портить свое веселье сочувствием чужому горю», — почувствовала она и сказала себе: «Нет, я, верно, ошибаюсь, он должен быть весел так же, как и я». Первая фраза приведенного внутреннего монолога подчеркнуто условна: это не произнесенные Наташей Ростовой про себя слова, а авторская «расшифровка» чувства героини, не получившего речевого выражения. Вторая же фраза — прямое воспроизведение внутренней речи Наташи.

Весьма разноплановы внутренние монологи в произведениях Фолкнера. Непосредственно один за другим следуют порой краткие монологи-реплики одного и того же персонажа. Текст при этом поочередно фиксирует то, что герой произнес вслух; то, что он при этом подумал; то, что мгновенно и впервые (без слов) возникло в его сознании; то, что он и раньше знал непосредственным чувством, но не разумом и о чем он как бы вспомнил еще раз теперь. Некоторые слова и фразы, характеризующие наиболее глубокие слои сознания человека, Фолкнер выделяет курсивом (это, как правило, «несостоявшиеся» монологи).

Высказывания персонажей эпических произведений чаще всего взаимодействуют с поясняющими их высказываниями повествователя — с так называемыми авторскими психологическими характеристиками.

Внутренние монологи персонажей и авторские психологические характеристики в одних случаях отделены друг от друга, а в других как бы сливаются в несобственно-прямой речи. Это речь повествователя, пронизанная вместе с тем лексикой, семантикой, синтаксическими конструкциями речи персонажа, его интонациями, чувствами

и мыслями. В несобственно-прямой речи воссоздаются слова и речевые обороты того, о ком говорится в третьем лице. Повествователь-автор здесь как бы приспосабливает собственную манеру высказывания к речевой манере своего героя. Вот пример несобственно-прямой речи из повести Чехова «В родном углу»: «Она выписывала книги и журналы и читала у себя в комнате. И по ночам читала, лежа в постели. Когда часы в коридоре били два или три и когда уже от чтения начинали болеть виски, она садилась в постели и думала. Что делать? Куда деваться? Проклятый, назойливый вопрос, на который давно уже готово много ответов и в сущности нет ни одного. О, как это, должно быть, благородно, свято, картинно — служить народу, облегчать его муки, просвещать его. Но она, Вера, не знает народа. И как подойти к нему? Он чужд ей, неинтересен, она не выносит тяжелого запаха изб, кабацкой брани, немытых детей, бабьих разговоров о болезнях».

Подобное «слияние» повествователя с персонажем характерно для многих писателей нашего века (Платонов, Хемингуэй). С. Залыгин, автор «На Иртыше» и «Соленой Пади», отмечал, что Чаузов и Мещеряков (персонажи этих повестей. — *В. Х.*) «буквально заставляли... писать о них тем языком, который они считали приемлемым для себя... Конечно, этот язык оставался в то же время и моим, он лежал в пределах моих собственных возможностей, но эти собственные возможности как раз они-то и расширяли» (*59*, 120—121).

Эпическая форма, как видно, позволяет художнику слова проникать в тайники человеческой души. Здесь могут воспроизводиться (с помощью внутренних монологов персонажей и авторских психологических характеристик) такие стороны сознания людей, которые никак не проявляются в их наружности и поведении.

Характеристикам действий персонажей близки их **портреты.** Для дореалистических стадий литературы характерны идеализирующие или гротескные описания человеческой наружности, внешне эффектные и яркие, изобилующие метафорами, сравнениями, субъективно-оценочными эпитетами. Вот портрет одной из героинь поэмы «Шах-Наме» персидского поэта XI в. Фирдоуси:

Два лука — брови, косы — два аркана,
В подлунной не было стройнее стана.
Пылали розы юного лица,
Как два прекрасных амбры продавца.
Ушные мочки, словно день, блистали,

В них серьги драгоценные играли.
Как роза с сахаром — ее уста:
Жемчужин полон ларчик нежный рта.

Подобные портреты сохранились в литературе вплоть до эпохи романтизма. Так, о красавице полячке («Тарас Бульба»), в которую влюбился Андрий, Гоголь говорит, что она была «черноглазая и белая, как снег, озаренный утренним румянцем солнца», и что глаза ее, «глаза чудесные, пронзительно-ясные, бросали взгляд долгий, как постоянство». Такая идеализирующая портретная живопись соответствует изображению персонажа как носителя какого-то одного ярко выраженного, гиперболически подчеркиваемого качества.

В реалистической литературе (особенно первой половины XIX в.) получил распространение портрет, сочетающий «живопись» с психологическим анализом, запечатлевающий сложность и многоплановость облика персонажей. Вспомним активно аналитическую характеристику внешности Печорина («Максим Максимыч»), сообщающую о его фигуре и одежде, чертах его лица, цвете и выражении глаз («глаза не смеялись, когда он смеялся» — «это признак или злого нрава, или глубокой постоянной грусти»).

Позднее, в творчестве Л. Толстого и Чехова, на смену развернутым портретным характеристикам пришли портреты, даваемые бегло и вскользь, отмечающие какую-то одну черту наружности персонажа. Таковы упоминания о лучистых глазах княжны Марьи, верхней губке с усиками маленькой княгини («Война и мир» Толстого), «тонкой слабой шее» Анны Сергеевны («Дама с собачкой» Чехова). У Толстого с помощью подобных характеристик выявляется динамика душевной жизни персонажей. Так, выражение лица и глаз князя Андрея на различных этапах его жизни совершенно разное. Во время первого разговора с Пьером о предстоящем отъезде на войну лицо молодого Болконского дрожит нервическим оживлением каждого мускула. При встрече с Андреем через несколько лет Пьера поражает его «потухший взгляд». Совсем иначе князь Болконский выглядит в пору его увлечения Наташей Ростовой. А во время разговора с Пьером, накануне Бородинского сражения, на его лице неприятное и злобное выражение. В подобных случаях портрет как бы растворяется в изображаемом действии, становясь в большей мере обозначением мимического-

го поведения персонажа, нежели черт его наружности.

Давнюю и прочную традицию в литературе имеет изображение окружающих человека предметов. Во многих ранних эпических произведениях место и время развертывающихся событий обозначалось суммарно и отвлеченно («в незапамятные времена», «при царе Горохе», «в некотором царстве», «за тридевять земель»). Поэтому социально-бытовые условия жизни редко попадали в сферу словесного искусства.

Тем не менее описания вещей встречаются уже в народных сказках, песнях и былинах. В этих жанрах, сформировавшихся в дофеодальных и раннефеодальных обществах, часто говорится о вещах красивых, умело сделанных, ценных, свидетельствующих о роскоши и богатстве, а в конечном счете — о могуществе тех людей (воинов, волшебников, князей, царей), которым они принадлежат. Напомним «белокаменные палаты», «точеные столбы», чертоги с дверями «из чистого золота» в русских былинах. Сходные характеристики предметно-вещного мира мы находим в античных эпопеях. Подробно описываются в «Илиаде» дары, приносимые Приамом Ахиллу:

> ...поднявши красивые крыши ковчегов,
> Вынул из них Дарданион двенадцать покровов прекрасных,
> Хлен двенадцать простых и столько ж ковров драгоценных,
> Верхних плащей превосходных и тонких хитонов исподних...
>
> и т. д.

Такие описания вещного мира придают поэмам Гомера величавую неторопливость и колорит «пластичности», свойственный античному искусству в целом.

В новой литературе, особенно XIX в., мир вещей стал служить воссозданию социально-исторического колорита изображаемой жизни. Так, романы В. Скотта и В. Гюго сосредоточивали внимание читателя на быте далеких эпох, тщательно воспроизводя его подробности.

Для большинства писателей-реалистов характерно обстоятельное изображение современного, близкого им быта. Вещный мир в его социально-бытовой характерности вошел в русскую литературу со времени Пушкина (вспомним хотя бы описание в первой главе «Евгения Онегина» всего того, что украшало кабинет героя романа).

Вещи, окружающие героев и им принадлежащие, существенны для Гоголя и Л. Толстого, Гончарова и Леско-

ва. Описания предметного мира в реалистических произведениях по-разному характеризуют уклад жизни персонажей. В одних случаях быт дается в утверждающем, поэтическом освещении. Таков мир вещей в доме Ростовых, интимными узами связанный с жизнью Наташи, Николая, Сони. Таковы в «Соборянах» Лескова затейливо-узорчатые и ярко окрашенные одежды и иные предметы домашнего обихода, тешащие глаз и просветляющие душу Савелия Туберозова и его жены. В других случаях описания вещей выражают критическое отношение к людям, которые ими владеют. Так, резкое осуждение аристократической роскоши выражено в неторопливом описании спальни Нехлюдова и предметов его туалета (начало романа Л. Толстого «Воскресение»).

Характеристики вещного мира, обычно вспомогательные, в ряде произведений выдвигаются на первый план и становятся доминирующим художественным средством. Так, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя значительное место занимают описания вещей, по существу ненужных, находящихся не на своих местах, лишенных хорошего хозяина. Семечки от съеденных дынь, хранящиеся на память; самовар на столе, поставленном в пруду; валяющиеся на улице корки арбузов и дынь — все это имеет в повести глубокий художественный смысл. Благодаря подобным описаниям у читателя создается яркое представление не только о самих по себе предметах бытового обихода, но и (главное!) о владеющих этими предметами людях.

Мир вещей присутствует и в портретных характеристиках персонажей этой повести (головы Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича похожи на редьки хвостом вниз и хвостом вверх; нос последнего — в виде спелой сливы; стан Агафьи Федосеевны имеет сходство с кадушкой, а ноги подобны подушкам), и в их высказываниях, в том числе и во внутренних монологах. «Господи, боже мой, какой я хозяин! — размышляет Иван Иванович. — Чего у меня нет? Птицы, строение, амбары, всякая прихоть, водка перегонная, настоенная; в саду груши, сливы; в огороде мак, капуста, горох...» Гоголевские персонажи всецело сосредоточены на окружающем их быте. Из-за вещи (никому не нужное ружье) разгорается ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифировичем.

Картины вещного мира становятся, как видно, важнейшим средством воплощения содержания повести. Именно благодаря им по-гоголевски язвительно и весело осмеива-

ются миргородские обыватели-помещики, своей неодухотворенностью подобные вещам.

Изображение вещей в реалистической литературе часто имеет психологическую функцию. Вот как описывается в романе «Анна Каренина» возвращение Левина в свой дом после поездки в Москву, когда Кити отказалась принять его предложение: «Кабинет медленно осветился внесенной свечой. Выступили знакомые подробности: оленьи рога, полки с книгами, зеркало печи с отдушником, который давно надо было починить, отцовский диван, большой стол, на столе открытая книга, сломанная пепельница, тетрадь с его почерком. Когда он увидал все это, на него нашло на минуту сомнение в возможности устроить ту новую жизнь, о которой он мечтал дорогой. Все эти следы его жизни как будто охватили его...»

Здесь мир вещей помогает писателю проникнуть в глубины сознания героя. По словам одного из литературоведов, «быт нужен Толстому как проявитель души». То же самое можно сказать о Чехове, Бунине, Горьком и о многих других писателях. Предметно-вещный мир в их творчестве выявляет психологическое самочувствие персонажей.

Описание природы, **пейзажи** (фр. pays — страна, местность), тоже вошли в литературу давно. Они встречаются и в античных эпопеях, и в ранних греческих романах, и в средневековых житиях. Природа на ранних стадиях литературного развития часто олицетворялась: она изображалась, а в известной мере и понималась как некое живое существо. Так, в «Слове о полку Игореве» силы природы действуют наряду с персонажами и сопереживают им: солнечное затмение предостерегает Игоря от самостоятельного похода против половцев, обитатели лесов скорбят о предстоящем поражении его войска.

Вместе с тем уже в античной литературе природа стала изображаться в качестве ф о н а д е й с т в и я. В гомеровских поэмах нередки упоминания о наступившей ночи («Тогда же сумрак спустился на землю»), о восходе солнца («Встала младая с перстами пурпурными Эос») и т. п. Большее значение приобретает изображение природы как обстановки развертывающегося действия в романе Лонга «Дафнис и Хлоя», идиллиях Феокрита, так называемых пасторалях нового времени.

В литературе XVIII—XX вв. пейзажи обрели п с и х о л о г и ч е с к у ю з н а ч и м о с т ь. Они стали средством художественного освоения внутренней жизни человека.

Пальма первенства в этом отношении принадлежит писателям-сентименталистам, прежде всего Руссо. Формой выражения высоких свободолюбивых стремлений становятся литературные пейзажи в эпоху романтизма — в поэмах Байрона, Пушкина, Лермонтова. Подобную же роль картины природы играют в таких произведениях Горького, как «Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Песня о Соколе».

Пейзажи составляют важную грань реалистической литературы. Человек в живом общении с природой — это весьма существенная тема творчества Тургенева и Л. Толстого, Чехова и Бунина, Шолохова и Пришвина, Белова и Распутина. «Искать и открывать в природе прекрасные стороны души человеческой» (*78*, 83) — так определил задачу писателя-пейзажиста Пришвин.

В искусствоведении и литературоведении нередко говорят об индустриальном и городском пейзаже. В литературе последнего столетия городской пейзаж «завоевал права» благодаря произведениям Гоголя и Некрасова, Достоевского и Золя, Чехова и А. Белого. Особенно большое внимание уделили русские писатели видам Петербурга. Но основным значением слова «пейзаж» осталось художественное воспроизведение природы.

В большинстве случаев литературные пейзажи не являются доминирующим средством освоения жизни. Это частный, хотя и важный компонент предметной изобразительности. Однако в произведениях, посвященных взаимоотношениям человека и природы, пейзаж обретает подчас решающее значение («Мцыри» Лермонтова, «Записки охотника» Тургенева, «Казаки» Толстого, бóльшая часть произведений Пришвина). Образы гор, лесов, рек, лугов, полей здесь имеют не меньшую художественную значимость, нежели образы самих героев.

Компоненты и детали предметной изобразительности определенным образом взаимодействуют друг с другом. Их соотнесенность и расположение в тексте эпического произведения порой очень важны. Портреты и пейзажи, монологи и диалоги, бытовые и психологические характеристики с их деталями, говоря иначе, имеют свою к о м п о з и ц и ю, которая может обладать самостоятельной художественной значимостью: углублять и видоизменять смысл изображенного. Так, в начале повести Пушкина «Станционный смотритель» говорится о висящих на стене в доме Вырина картинках с изображением судьбы библейского блудного сына. Художественный смысл этого

описания проясняется позднее. «Авось приведу я домой заблудшую овечку мою», — думает смотритель, отправляясь в Петербург, куда увез его дочь Дуню гусар Минский. Благодаря сопоставлению описания картинок с этой репликой Самсона Вырина оказываются более понятными взгляды героя, его жизненные позиции. А к концу повести, где показано, что Дуня с Минским счастлива, становится ощутимой грустная ирония автора, лежащая в основе этого сопоставления: реальная жизнь не согласуется с наивными, патриархальными представлениями Вырина.

Многозначительным оказывается порой сближение тех или иных деталей в тексте произведения, их прямое «соседство» друг с другом. Первая глава гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», вероятно, потеряла бы очень многое, если бы характеристики обоих Иванов были даны поочередно: сначала все об Иване Ивановиче, а потом уже все об Иване Никифоровиче. Сведения об этих персонажах, перебивая друг друга, воплощают ироническое отношение к ним писателя. Источник комического эффекта здесь не только сами по себе обозначенные факты, но также их расположение в тексте. Вспомним: «Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх. Иван Иванович только после обеда лежит в одной рубашке под навесом; ввечеру же надевает бекешу и идет куда-нибудь... Иван Никифорович лежит весь день на крыльце, — если не слишком жаркий день, то обыкновенно выставив спину на солнце, — и никуда не хочет идти».

Многозначительные сближения деталей характерны для произведений Л. Толстого, Чехова, Бунина и других крупных писателей.

При чтении художественных произведений важно уловить «взаимную перекличку» компонентов изображаемого, ощутить художественный смысл сопоставления подробностей.

Существуют разные типы композиции предметно-изобразительных деталей. В произведениях одних писателей (например, Тургенева и Гончарова, Бальзака и Золя) портреты, пейзажи, собственно психологические характеристики, высказывания персонажей четко отделены друг от друга: последовательно и неторопливо характеризуются то одни, то другие группы фактов, предметов, явлений. Так, на первых страницах романа Гончарова «Обломов» медленно сменяют друг друга портретная характеристика

героя (занимающая целую страницу), описание его комнаты, повествование об его намерении подняться, наконец, с постели, характеристики посетителей Обломова и т. п.

При чтении произведений других писателей, напротив, часто создается впечатление, что речь идет обо всем сразу: бытовые, собственно психологические, портретные, пейзажные, речевые характеристики так компактны и так «слиты» в тексте произведения, что выделить что-то одно бывает нелегко. Так, Чехов рисует жизнь отдельными штрихами. Обстановка происходящего, подробности поведения персонажей, черты их наружности, впечатления и настроения отмечаются как бы вскользь. «У Чехова своя особенная форма, как у импрессионистов, — заметил Л. Толстой. — Смотришь, человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадаются ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собою не имеют. Но отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь, и в общем получается цельное впечатление. Перед вами яркая, неотразимая картина» (*84*, 228—229).

Композиция деталей предметной изобразительности важна во всех литературных родах. Но в эпических произведениях ее возможности особенно велики.

## ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ В ЕГО ОТНОШЕНИИ К ПЕРСОНАЖАМ

Эпическое повествование всегда ведется от чьего-то лица. В эпопее и романе, сказке и новелле прямо или косвенно присутствует повествователь — своего рода посредник между изображенным и слушателем (читателем), свидетель и истолкователь происшедшего.

Читатели далеко не всегда получают сведения о судьбе повествующего, об его взаимоотношениях с действующими лицами, о том, когда, где и при каких обстоятельствах ведет он свой рассказ, об его мыслях и чувствах. Дух повествования часто бывает «невесом и бесплотен» (Т. Манн). А вместе с тем речь повествователя обладает не только изобразительностью, но и выразительной значимостью; она характеризует не только объект высказывания, но и самого говорящего.

В любом эпическом произведении запечатлевается манера воспринимать действительность, присущая тому, кто повествует, свойственные ему «ви́дение мира» и способ мышления. В этом смысле правомерно говорить об **образе**

повествователя. Понятие это прочно вошло в обиход литературоведения благодаря работам Б. М. Эйхенбаума, В. В. Виноградова, М. М. Бахтина, Г. А. Гуковского. Эпическая форма воспроизводит не только рассказываемое, но и рассказывающего, она художественно запечатлевает манеру говорить и воспринимать мир, а в конечном счете — склад ума и чувств повествователя, его характер. Характер повествователя обнаруживается не в его действиях и не в прямых излияниях души, а в своеобразном повествовательном монологе. Выразительные начала такого монолога, являясь его вторичной функцией, вместе с тем очень важны.

Не может быть полноценного восприятия народных сказок без пристального внимания к их повествовательной манере, в которой за наивностью и бесхитростностью того, кто ведет рассказ, угадываются ирония и лукавство, жизненный опыт и мудрость. Невозможно почувствовать прелесть героических эпопей древности, не уловив возвышенного строя мыслей и чувств рапсода и сказителя. И уж тем более немыслимо понимание произведений Пушкина и Гоголя, Л. Толстого и Достоевского, Лескова и Тургенева, Чехова и Бунина без постижения «голоса» повествователя. Живое восприятие эпического произведения всегда связано с пристальным вниманием к той манере, в которой ведется повествование. Чуткий к словесному искусству читатель видит в рассказе, повести или романе не только сообщение о жизни персонажей с ее подробностями, но и выразительно значимый монолог повествователя. В эпическом произведении важно соотношение между объектом и субъектом повествования, или, иначе говоря, точка зрения повествователя на то, что им изображается.

Широко распространен тип повествования (наиболее ярко представлен он классическими эпопеями античности), при котором акцентируется дистанция между персонажами и тем, кто рассказывает о них. Повествователь говорит о событиях с невозмутимым спокойствием, ему присущ дар «всеведения», и его образ, образ существа, вознесшегося над миром, придает произведению колорит максимальной объективности. Недаром Гомера уподобляли небожителям-олимпийцам и называли «божественным».

Художественные возможности такого повествования рассмотрены немецкой эстетикой романтизма. «В эпосе... нужен рассказчик, — читаем мы у Шеллинга, — который невозмутимостью своего рассказа постоянно отвлекал бы

от слишком большого участия к действующим лицам и направлял бы внимание слушателей на *чистый результат*». И далее: «...Рассказчик чужд действующим лицам, он не только превосходит слушателей своим уравновешенным созерцанием и настраивает их своим рассказом на этот лад, но как бы заступает место необходимости...» (*104*, 399).

Основываясь на формах повествования, восходящих к Гомеру, теоретики неоднократно утверждали, что эпический род литературы — это художественное воплощение особого, «эпического» миросозерцания, которое отмечено максимальной широтой взгляда на жизнь и ее спокойным, радостным приятием.

Подобные представления о содержательных основах эпической формы односторонни. Дистанция между повествователем и действующими лицами подчеркивается далеко не всегда. Об этом свидетельствует уже античная проза: в романах «Метаморфозы» («Золотой осел») Апулея и «Сатирикон» Петрония персонажи сами рассказывают о виденном и испытанном. В таких произведениях выражается взгляд на мир, не имеющий ничего общего с так называемым «эпическим миросозерцанием».

В литературе последних двух-трех столетий возобладало личностное, демонстративно субъективное повествование. Повествователь стал смотреть на мир глазами одного из персонажей, проникаясь его мыслями и впечатлениями. Яркий пример тому — подробная картина сражения при Ватерлоо в «Пармском монастыре» Стендаля. Эта битва воспроизведена отнюдь не по-гомеровски: повествователь как бы перевоплощается в героя, юного Фабрицио, и смотрит на происходящее его глазами. Дистанция между ним и персонажем практически исчезает, точки зрения обоих совмещаются. Такому способу повествования порой отдавал дань Л. Толстой. Бородинская битва в одной из глав «Войны и мира» показана в восприятии не искушенного в военном деле Пьера Безухова; военный совет в Филях подан в виде впечатлений девочки Малаши. В «Анне Карениной» скачки, в которых участвует Вронский, воспроизведены дважды: один раз — пережитые им самим, другой — увиденные глазами Анны. Нечто подобное свойственно также произведениям Достоевского и Чехова, Флобера и Т. Манна. Герой, к которому приблизился повествователь, изображается как бы изнутри. «Нужно перенестись в действующее лицо», — замечал Флобер. При сближении повествователя с кем-либо из персонажей широко используется несобственно-прямая

речь, так что голоса повествующего и действующего лица сливаются воедино. Совмещение точек зрения повествователя и персонажей в литературе XIX—XX вв. вызвано возросшим художественным интересом к своеобразию внутреннего мира людей, а главное — пониманием жизни как совокупности непохожих одно на другое отношений к реальности, качественно различных кругозоров и идейно-нравственных позиций.

В литературе XIX—XX вв. сформировался новый способ повествования, при котором рассказ о происшедшем является одновременно внутренним монологом героя. Так построены повесть Гюго «Последний день приговоренного к смерти», рассказ Достоевского «Кроткая», «Лейтенант Густль» Шнитцлера. Подобная форма повествования используется также в литературе «потока сознания» (Джойс, Пруст), где она служит воспроизведению внутренней жизни людей как хаотической и неупорядоченной.

Способы повествования, таким образом, весьма разнообразны. Наиболее распространенная форма эпического изображения — рассказ от третьего, неперсонифицированного лица, за которым стоит автор. Но повествователь вполне может выступить в произведении и как некое «я». Таких персонифицированых повествователей, высказывающихся от своего собственного, «первого» лица, естественно назвать **рассказчиками**[1].

Рассказчик часто является одновременно и персонажем произведения: либо второстепенным (Максим Максимыч в повести «Бэла» из «Героя нашего времени»), либо одним из главных действующих лиц (Гринев в «Капитанской дочке», Иван Васильевич в рассказе Л. Толстого «После бала»).

Фактами своей жизни и умонастроениями многие из таких рассказчиков-персонажей близки (хотя и не тождественны) самим писателям. Это свойственно произведениям автобиографическим («Детство. Отрочество. Юность» Л. Толстого, «Как закалялась сталь» Н. Островского). Но чаще судьба, жизненные позиции и переживания героя, ставшего рассказчиком, заметно отличаются от того, что присуще автору («Робинзон Крузо» Дефо, «Подросток» Достоевского, «Моя жизнь» Чехова).

В ряде произведений рассказчики высказываются в

---

[1] Предлагаемое здесь разграничение понятий не является общепризнанным. Слова «повествователь» и «рассказчик» нередко используются как синонимы.

манере, которая не тождественна авторской, а порой резко с ней расходится. Таковы повести и романы, имеющие форму м е м у а р о в и п и с е м: «Юлия, или Новая Элоиза» Руссо, «Записки сумасшедшего» Гоголя. Реагируя на многочисленные нарекания читателей по поводу неправильностей языка романа «Бедные люди», Достоевский писал: «Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и не в догад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может» (*58*, 86).

Таковы и с к а з о в ы е формы. Сказовое повествование (сказ) ведется в манере, резко отличающейся от авторской, и ориентируется на формы устной речи. Сказ получил распространение в русской литературе XIX в. начиная с 30-х годов. Например, в слегка пародийных «Повестях Белкина» Пушкина дается сочувственно-ироническая характеристика не только действующих лиц, но и рассказчиков. Подобной формой повествования пользовались Гоголь и Лесков, Вс. Иванов и Леонов, Бабель и Зощенко.

«Неавторское» повествование (как имитирующее письменную речь, так и «сказовое») позволяет писателям свободнее и шире запечатлевать различные типы речевого мышления, в частности прибегать к стилизациям и пародиям.

Замена неперсонифицированного повествователя рассказчиком в пределах произведения оказывается источником важных композиционных приемов.

Это, во-первых, о б р а м л е н и е сюжета, вводящее и характеризующее рассказчика. Так, в своеобразную рамку повествования о Шахразаде и царе Шахрияре заключены сказки «Тысяча и одна ночь». Подобным образом оформлены циклы новелл эпохи Возрождения, в частности «Декамерон» Боккаччо. Обрамляющие эпизоды нередко придают таким циклам морально-дидактический смысл.

В новой, прежде всего реалистической литературе обрамляющие эпизоды и основной сюжет нередко составляют внутреннее, смысловое, своего рода монтажное единство. Так, в рассказе Чехова «Человек в футляре» личность и судьба учителя Беликова приобретают более глубокую значимость благодаря обрамляющим эпизодам, в которых изображены расположившиеся на ночлег после охоты ветеринар Чимша-Гималайский и учитель Буркин.

Существенную роль в эпических произведениях могут играть, во-вторых, в с т а в н ы е р а с с к а з ы. Такова

сказка об Амуре и Психее, включенная в роман Апулея «Метаморфозы» («Золотой осел»), или история капитана Копейкина в «Мертвых душах» Гоголя.

Способы и приемы повествования, о которых шла речь, составляют особую сторону композиции эпического произведения. Эта собственно повествовательная композиция порой оказывается сложной и многоплановой[1]. Реалистическая литература XIX—XX вв. знает произведения, на протяжении которых способы повествования неоднократно меняются. Писатели порой «поручают» рассказывать о событиях поочередно нескольким героям («Герой нашего времени» Лермонтова, «Бедные люди» Достоевского, «Иметь и не иметь» Хемингуэя, «Особняк» Фолкнера). Последовательность переходов от одного способа повествования к другому исполнена в этих произведениях глубокого художественного смысла. Накопленные словесным искусством богатства повествовательной формы великолепно использованы в творчестве Т. Манна. Его роман «Лотта в Веймаре» — яркий образец содержательно значимой повествовательной композиции.

Во многих эпических произведениях важны эмоционально-смысловые связи между высказываниями повествователя и персонажей. Их переплетение и взаимодействие придает художественной речи внутреннюю диалогичность. Текст романа, повести, рассказа при этом запечатлевает совокупность разнокачественных и как-то сталкивающихся между собой сознаний и речевых манер.

Голоса, принадлежащие разным лицам, могут не только воспроизводиться поочередно (сначала говорит кто-то один, потом — другой), но и соединяться в одних и тех же речевых единицах, что имеет место, во-первых, в несобственно-прямой речи и, во-вторых, в высказываниях повествователя или персонажа, пронизанных «чужими» мыслями и словами, которые приводятся в кавычках или как бы в кавычках. «Раскольников, — сказано в «Преступлении и наказании», — «безобразную» мечту как-то даже поневоле привык считать уже предприятием, хотя все сам себе не верил. Он даже шел теперь делать пробу своему предприятию, и с каждым шагом волнение его возрастало все сильнее и сильнее». В этом фраг-

---

[1] Существует терминологическая традиция, согласно которой повествовательная композиция обозначается словом «фабула», используемым в данном случае полемично в формальной школе (см.: *Поспелов Г. Н.* Теория литературы. М., 1940. С. 175—176).

менте некоторые слова («безобразная» мечта, «проба», «предприятие») соответствуют мышлению не повествователя (для него эти слова в значительной мере чужие), а Раскольникова, обдумывающего план убийства. Наряду с «голосом» повествователя здесь присутствует и «голос» персонажа. И взаимодействием этих голосов Достоевский проникает в душу своего героя, а вместе с тем достигает глубины анализа его переживаний и намерений.

Подобное повествовательное многоголосие свойственно не всем эпическим произведениям. Оно не характерно для так называемых «канонических» жанров давних эпох. Так, в эпопеях античности безраздельно господствовал возвышенно-неторопливый, торжественный голос повествователя, в тон которому высказывались и герои. В романах, напротив, широко представлены внутренняя диалогичность речи и ее многоголосие. Благодаря этой стороне повествовательной формы литература осваивает характерность мышления людей в богатстве и разнообразии его речевых форм; в поле зрения писателей попадают процессы духовного (прежде всего интеллектуального) общения между людьми.

---

Художественно-познавательные возможности эпического рода литературы очень велики. Повествовательная форма свободно «вбирает» в себя различного типа сюжеты. При этом в одних случаях событийность произведения предельно активна, максимально выражена (творчество Достоевского, опиравшегося на традицию авантюрного романа); в других — ход событий ослабляется и не приковывает к себе читательского внимания, так что происшедшее как бы тонет в цепи психологических характеристик героев, их собственных раздумий, а также авторских описаний и рассуждений (повести Чехова 90-х годов, романы Т. Манна «Волшебная гора» и «Доктор Фаустус»). Неторопливость развертывания действия весьма распространена в эпических жанрах. Порой, ссылаясь на высказывания Гёте и Шиллера, литературоведы утверждают, что «замедляющие мотивы» составляют существенную черту эпического рода литературы в целом (*87*, 1964, 48).

К тому же объем текста эпических произведений практически неограничен. Этот род литературы включает в себя как короткие рассказы (юмористика раннего Чехова, новеллы О'Генри), так и произведения, рассчитанные

на длительное слушание или чтение: многотомные эпопеи и романы, охватывающие жизнь с необычайной широтой. Таковы индийская «Махабхарата», древнегреческие «Илиада» и «Одиссея», «Война и мир» Л. Толстого, «Жан-Кристоф» Роллана, «Тихий Дон» Шолохова.

Эпическое произведение может «вобрать» в себя такое количество характеров, обстоятельств, событий, судеб, деталей, которое недоступно ни другим родам литературы, ни какому-либо иному виду искусства. При этом повествовательная форма способствует глубочайшему проникновению во внутренний мир человека. Ей вполне доступны характеры сложные, обладающие множеством черт и свойств, незавершенные и противоречивые, находящиеся в движении, становлении, развитии.

Хотя все эти возможности эпического рода литературы используются далеко не во всех произведениях, со словом «эпос» прочно связано представление о художественном воспроизведении жизни в ее целостности, о раскрытии сущности целой эпохи, о масштабности и монументальности творческого акта. Эпический род литературы как бы концентрирует в себе те возможности художественного познания действительности, которыми в большей или меньшей степени обладают и иные виды искусства. Не существует (ни в сфере словесного искусства, ни за его пределами) групп художественных произведений, которые бы так свободно проникали одновременно и в глубину человеческого сознания и в ширь бытия людей, как это делают повести, романы, эпопеи.

*Глава XI*

## ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Драматические произведения организуются высказываниями персонажей. По словам Горького, «пьеса требует, чтобы каждая действующая единица характеризовалась словом и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора» (*50*, 596). Развернутое повествовательно-описательное изображение здесь отсутствует. Собственно авторская речь, с помощью которой изображаемое характеризуется извне, в драме вспомогательна и эпизодична. Таковы название пьесы, ее жанровый подзаголовок, указание на место и время действия, список персонажей, иногда

сопровождаемый их краткой суммирующей характристикой, предваряющие акты и эпизоды описания сценической обстановки, а также ремарки, даваемые в виде комментария к отдельным репликам героев. Все это составляет побочный текст драматического произведения. Основной же его текст — это цепь диалогических реплик и монологов самих действующих лиц.

Отсюда некоторая органиченность художественных возможностей драмы. Писатель-драматург пользуется лишь частью предметно-изобразительных средств, которые доступны создателю романа или эпопеи, новеллы или повести. И характеры действующих лиц раскрываются в драме с меньшей свободой и полнотой, чем в эпосе. «Драму я...воспринимаю, — замечал Т. Манн, — как искусство силуэта и ощущаю только рассказанного человека как объемный, цельный, реальный и пластический образ» (*69*, 386). При этом драматурги, в отличие от авторов эпических произведений, вынуждены ограничиваться тем объемом словесного текста, который отвечает запросам театрального искусссства. Сюжетное время в драме должно поместиться в строгие рамки времени сценического. А спектакль в привычных для европейского театра формах продолжается, как известно, не более трех-четырех часов. И это требует соответствующего размера драматургического текста.

Вместе с тем у автора пьесы есть и существенные преимущества перед создателями повестей и романов. Один изображаемый в драме момент плотно примыкает к другому, соседнему. Время воспроизводимых драматургом событий на протяжении сценического эпизода (см. гл. X) не сжимается и не растягивается; персонажи драмы обмениваются репликами без сколько-нибудь заметных временны́х интервалов, и их высказывания, как отмечал Станиславский, составляют сплошную, непрерывную линию. Если с помощью повествования действие запечатлевается как нечто прошедшее, то цепь диалогов и монологов в драме создает иллюзию настоящего времени. Жизнь здесь говорит как бы от своего собственного лица: между тем, что изображается, и читателем нет посредника — повествователя. Действие драмы протекает будто перед глазами читателя. «Все повествовательные формы, — писал Ф. Шиллер, — переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим» (*106*, 58).

Драматический род литературы воссоздает действие с

максимальной непосредственностью. Драма не допускает суммарных характеристик событий и поступков, которые подменяли бы их детализацию. И она является, как заметил Ю. Олеша, «испытанием строгости и одновременно полета таланта, чувства формы и всего особенного и удивительного, что составляет талант» (*71*, 252). Подобную же мысль о драме высказал Бунин: «Приходится сжимать мысль в точные формы. А ведь это так увлекательно».

## ФОРМЫ ПОВЕДЕНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ

Персонажи драмы обнаруживают себя в поведении (прежде всего в произносимых словах) более рельефно, чем персонажи произведений эпических. И это закономерно. Во-первых, драматическая форма располагает действующих лиц к «многоговорению». Во-вторых, слова героев драмы ориентированы на широкое пространство сцены и зрительного зала, так что речь воспринимается как обращенная непосредственно к публике и потенциально громкая. «Театр требует... преувеличенных широких линий как в голосе, декламации, так и в жестах» (*98*, 679), — писал Н. Буало. А Д. Дидро замечал, что «нельзя быть драматургом, не обладая красноречием» (*52*, 604).

Поведение персонажей драмы отмечено активностью, броскостью, эффектностью. Оно, говоря иначе, театрально. **Театральность** — это ведéние речи и жестикуляция, осуществляемые в расчете на публичный, массовый эффект. Она является антиподом камерности и невыразительности форм действования. Исполненное театральности поведение становится в драме важнейшим предметом изображения. Драматическое действие часто вершится при активном участии широкого круга людей. Таковы многие сцены шекспировских пьес (особенно финальные), кульминации «Ревизора» Гоголя и «Грозы» Островского, опорные эпизоды «Оптимистической трагедии» Вишневского. На зрителя особенно сильно действуют эпизоды, где на сцене есть публика: изображение собраний, митингов, массовых представлений и т. п. Оставляют яркое впечатление и сценические эпизоды, показывающие немногих людей, если их поведение открыто, не заторможено, эффектно. «Как в театре разыграл», — комментирует Бубнов («На дне» Горького) исступленную тираду отчаявшегося Клеща о правде, который неожиданным и резким вторжением в общий разговор придал ему собственно театральный характер.

Вместе с тем драматурги (в особенности сторонники

реалистического искусства) испытывают потребность выйти за рамки театральности: воссоздать человеческое поведение во всем его богатстве и многообразии, запечатлев и частную, домашнюю, интимную жизнь, где люди выражают себя в слове и жесте скупо и непритязательно. При этом речь героев, которая по логике изображаемого не должна бы быть эффектной и яркой, подается в драмах и спектаклях как пространная, полноголосая, гиперболически выразительная. Здесь сказывается некоторая ограниченность возможностей драмы: драматурги (как и актеры на сцене) вынуждены возводить «нетеатральное в жизни» в ранг «театрального в искусстве».

В широком смысле любое произведение искусства условно, т. е. не тождественно реальной жизни. Вместе с тем термином **условность** (в узком смысле) обозначаются способы воспроизведения жизни, при которых подчеркиваются несоответствие и даже контраст между формами, изображенного и формами самой реальности. В этом отношении художественные условности противостоят «правдоподобию», или «жизнеподобию». «Все должно быть по существу жизненно, не обязательно все должно быть жизнеподобно, — писал Фадеев. — Среди многих форм может быть и форма условная» (*96*, 662) (т. е. «нежизнеподобная». — *В. Х.*).

В драматических произведениях, где поведение героев театрализуется, условности находят особенно широкое применение. О неминуемом отходе драмы от жизнеподобия говорилось неоднократно. Так, Пушкин утверждал, что «изо всех родов сочинений самые неправдоподобные сочинения драматические» (*79*, 266), а Золя называл драму и театр «цитаделью всего условного» (*61*, 350).

Персонажи драм часто высказываются не потому, что это нужно им по ходу действия, а в силу того, что автору требуется что-то объяснить читателям и зрителям, произвести на них определенное впечатление. Так, в драматические произведения иногда вводятся дополнительные персонажи, которые либо сами повествуют о том, что не показывается на сцене (вестники в античных пьесах), либо, становясь собеседниками главных действующих лиц, побуждают их рассказывать о происшедшем (хоры и их корифеи в античных трагедиях; наперсницы и слуги в комедиях античности, Возрождения, классицизма). В так называемых эпических драмах актеры-персонажи время от времени обращаются к зрителям, «выходят из роли» и как бы со стороны сообщают о происходящем.

Данью условности является, далее, насыщенность речи в драме сентенциями, афоризмами, рассуждениями по поводу происходящего. Условны и монологи, произносимые героями в одиночестве. Такие монологи являют собой не собственно речевые действия, а чисто сценический прием вынесения наружу речи внутренней; их немало как в античных трагедиях, так и в драматургии нового времени. Еще более условны реплики «в сторону», которые как бы не существуют для других находящихся на сцене персонажей, но хорошо слышны зрителям.

Было бы неправильно, конечно, «закреплять» театрализующие гиперболы за одним лишь драматическим родом литературы. Аналогичные явления характерны для классических эпопей и авантюрных романов, если же говорить о классике XIX в. — для произведений Достоевского. Однако именно в драме условность речевого самораскрытия героев становится ведущей художественной тенденцией. Автор драмы, ставя своего рода эксперимент, показывает, как высказывался бы человек, если бы в произносимых словах он выражал свои умонастроения с максимальной полнотой и яркостью. Естественно, что драматические диалоги и монологи оказываются куда более пространными и эффектными, чем те реплики, которые могли бы быть произнесены в аналогичном жизненном положении. В результате речь в драме нередко обретает сходство с речью художественно-лирической либо ораторской: герои драматических произведений склонны изъясняться как импровизаторы — поэты или искушенные ораторы. Поэтому отчасти прав был Гегель, рассматривая драму как синтез эпического начала (событийность) и лирического (речевая экспрессия).

От античности и до эпохи романтизма — от Эсхила и Софокла до Шиллера и Гюго — драматические произведения в подавляющем большинстве случаев тяготели к театрализации резкой и демонстративной. Л. Толстой упрекал Шекспира за обилие гипербол, из-за чего будто бы «нарушается возможность художественного впечатления». С первых же слов, — писал он о трагедии «Король Лир», — видно преувеличение: преувеличение событий, преувеличение чувств и преувеличение выражений» (*89*, 252). В оценке творчества Шекспира Л. Толстой был неправ, но мысль о приверженности великого английского драматурга к театрализующим гиперболам совершенно справедлива. Сказанное о «Короле Лире» с не меньшим основанием можно отнести к античным комедиям и траге-

диям, драматическим произведениям классицизма, трагедиям Шиллера и т. п.

В XIX—XX вв., когда в литературе возобладало стремление к житейской достоверности художественных картин, присущие драме условности стали сводиться к минимуму. У истоков этого явления так называемая «мещанская драма» XVIII в., создателями и теоретиками которой были Дидро и Лессинг. Произведения крупнейших русских драматургов XIX в. и начала XX столетия — А. Островского, Чехова и Горького — отличаются достоверностью воссоздаваемых жизненных форм. Но и при установке драматургов на правдоподобие изображаемого сюжетные, психологические и собственно речевые гиперболы сохранялись. Даже в драматургии Чехова, явившей собой максимальный предел «жизнеподобия», театрализующие условности дали о себе знать. Всмотримся в заключительную сцену «Трех сестер». Одна молодая женщина десять-пятнадцать минут назад рассталась с любимым человеком, вероятно, навсегда. Другая пять минут назад узнала о смерти своего жениха. И вот они, вместе со старшей, третьей сестрой подводят нравственно-философские итоги происшедшему, размышляя под звуки военного марша об участи своего поколения, о будущем человечества. Вряд ли можно представить себе это происшедшим в реальности. Но неправдоподобия финала «Трех сестер» мы не замечаем, так как привыкли, что драма ощутимо видоизменяет формы жизнедеятельности людей.

## НАПРЯЖЕННОСТЬ ДЕЙСТВИЯ И ВНУТРЕННИЙ МИР ПЕРСОНАЖЕЙ

Способы сюжетосложения в драме могут быть разными. Драматическому роду литературы, как и эпическому, доступны и прямое и косвенное воплощение конфликтов в изображаемых событиях; и внешнее, и внутреннее действие; концентрические, и хроникальные сюжеты. Современные литературоведы и театроведы все настойчивее выступают против догматических ограничений в сфере драматического сюжетосложения, на которых настаивали теоретики и прошлых эпох (требование единого конфликта между героями и прямого изображения их борьбы, завершающейся развязкой). «Уплотненное» в скупом сценическом времени действие драмы обычно бывает весьма активным и целеустремленным. Гёте в письмах к Шиллеру

справедливо отмечал, что для драмы в гораздо большей степени, чем для эпоса, характерны мотивы, безостановочно устремляющие действие вперед. При этом драматические произведения как бы предельно заполнены событиями. Драма, по сравнению с любой другой литературной формой, умещает большее число событий в меньшем пространстве и времени.

Во многих пьесах сложные и запутанные происшествия «концентрируются» на малых промежутках сюжетного времени. Насыщены поворотными событиями «Сид» Корнеля, «Федра» Расина, комедии Мольера, «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя.

Сконцентрированность событий характерна (хотя и в меньшей степени) также для многих драм, действие которых развернуто на длительном промежутке времени. Например, у Чехова в отдельных актах его пьес (несмотря на то, что преобладает здесь действие внутреннее) происходит много важного для героев. Так, в первом акте «Трех сестер» появляется Вершинин, с ним знакомится и впервые заинтересованно разговаривает Маша; объясняется в любви Ирине Тузенбах; делает предложение Наташе Андрей. И все это в одном помещении (гостиная в доме Прозоровых) на протяжении менее часа!

С насыщенностью событиями связаны острота и напряженность воссоздаваемых в драме конфликтов. В романе, повести или рассказе могут преобладать эпизоды, которые выявляют состояние равновесия и умиротворенности («Дафнис и Хлоя» Лонга, «Старосветские помещики» Гоголя, «Хорь и Калиныч» Тургенева, «Детство» Толстого). В драме же на первый план неизменно выдвигаются жизненные положения, связанные с какими-то антагонизмами и столкновениями.

Конфликтность в разных драматических жанрах имеет различный характер. Фарсы, а также многие комедии изобилуют недоразумениями и забавными стычками персонажей. В трагедиях же, собственно драмах и так называемых «высоких комедиях» воплощаются конфликты серьезные и глубокие. Драматический род литературы в целом тяготеет к остроконфликтным положениям. Еще Гегель отмечал, что «богатая коллизиями» (т. е. конфликтами. — *В. Х.*) ситуация является преимущественным предметом драматического искусства» (*43*, 1, 213).

Конфликт в подавляющем большинстве случаев пронизывает все драматическое произведение и ложится в

основу каждого его эпизода. Поэтому персонажам драмы свойственна напряженность переживаний. Действующие лица трагедий, комедий, драм почти все время находятся в состоянии взволнованности и беспокойства, ожидания и тревоги (первые сцены «Гамлета», «Фауста» и «Горя от ума», «Грозы», «Оптимистической трагедии»). Режиссер Художественного театра В. И. Немирович-Данченко, работая над пьесой Чехова «Три сестры», внушал артистам, что им надо «нажить» неудовлетворенность, проникнуться беспокойством действующих лиц, прочувствовать их нервозность и взвинченность. Драматическая напряженность присуща также многим комедиям. Так, в «Хвастливом воине» Плавта почти все персонажи озабочены спасением из плена юной Филокомасии; в «Ревизоре» Гоголя уездные чиновники встревожены приездом ревизора. Напряженность действия комедий часто питается мелкими, недостойными человека желаниями и стремлениями. Но она, в подавляющем большинстве случаев, присутствует и в этом жанре.

Отсюда — своеобразие психологического изображения. Чувства и намерения, недостаточно оформившиеся, находящиеся в переплетении с другими, как правило, не становятся предметом драматического изображения. В драме трудно представить себе что-либо подобное эпизоду из «Войны и мира», когда Петя Ростов накануне рокового для него сражения дремлет около ночного костра, грезит и слушает звучащую в нем самом музыку. Сложные, не обладающие определенностью переживания доступны в полной мере только эпической форме — внутреннему монологу с сопровождающими его авторскими характеристиками.

Психологическая сфера драмы — это сильные, всецело завладевшие человеком чувства, осознанные намерения, сформировавшиеся мысли. По словам Шиллера, театр и драма возникли из потребности человека «ощущать себя в состоянии страсти» (*107, 15*). Для драматурга и актера, по мысли Станиславского, важен прежде всего волевой стержень эмоций. Так, Чехов, тщательно прослеживавший смену настроений своих героев, выявлял их постоянную встревоженность, по-своему активную неудовлетворенность жизнью. Даже Метерлинк, которого интересовали иррациональные, мистические переживания человека, в таких пьесах, как «Смерть Тентажиля», придавал подобным чувствам определенность и силу.

Напряженность переживаний, способность безоглядно предаваться страстям, резкость оценок, внезапность реше-

ний характерны для действующих лиц драмы значительно более, чем для персонажей эпических произведений. Знаменитый французский трагик Тальма отмечал, что драматург «соединяет в тесном пространстве, в промежутке каких-либо двух часов все движения... которые даже и страстное существо может часто только пережить в долгий период жизни» (*86*, 33).

Не удивительно поэтому, что в пьесах преобладают персонажи с немногими, резко выраженными чертами. «...Драматические герои большей частью проще внутри себя, — замечал Гегель, — чем эпические образы» (*43*, 1, 247). Хотя драме и доступна нюансировка впечатлений, умонастроений и переживаний героев (напомним пьесы Ибсена и Чехова), в этой области она заметно уступает эпическим жанрам, прежде всего социально-психологическому роману.

## КОМПОЗИЦИЯ СЮЖЕТА

Предназначенные для сценического исполнения, драмы членятся на а к т ы (действия), отделяемые один от другого прямым или косвенным указанием на перерыв в театральном представлении (антракт). Делению пьес на акты положила начало древнеримская драматургия (Плавт, Теренций). Пятиактная форма, возникшая в античной литературе, надолго укоренилась в европейской драме нового времени. В литературе последних столетий нередки также четырехактные и трехактные драматические произведения.

Однако подобное членение текста пьес не стало универсальным. Его не было в средневековой европейской драматургии и в творчестве Шекспира, пьесы которого лишь впоследствии были разбиты на акты в соответствии с нормами классицизма. Отсутствует членение на акты также в ряде драм XIX—XX вв. (первая часть «Фауста» Гёте, «Борис Годунов» Пушкина, пьесы Брехта, многочисленные одноактные драмы небольшого объема).

В пределах актов выделяются я в л е н и я (нем. Auftritt), иногда неточно называемые «сценами» (лат. scena). Это часть текста драматического произведения, на протяжении которой состав действующих на сцене лиц остается неизменным. Текстуальное выделение явлений есть уже в римских комедиях. Оно становится нормой у классицистов и держится до XIX в. включительно. В средневековой же драматургии, в творчестве Шекспира,

у писателей предромантизма и романтизма (Гёте, Клейст) явления не отмечаются.

В драматургии рубежа XIX—XX вв., где резко усложнились формы действия и усилилась динамика переживаний персонажей, явления перестали фиксироваться и, по существу, исчезли. Реплики персонажей в пределах акта составили теперь как бы сплошной поток (пьесы Ибсена, Гауптмана, Метерлинка, Шоу). Знаменательно наличие явлений в ранних драмах Чехова и отсутствие их в «Чайке» и последующих пьесах. Не обозначены явления также у Блока, Горького, большинства драматургов последних десятилетий.

Акты и явления, как правило, фиксируются в драматических произведениях с резко выраженным, исполненным динамики, единым внешним конфликтом. Текстуальное обозначение актов и явлений придает пьесам внешнюю композиционную завершенность: стадиям действия сообщается бóльшая отчетливость.

Но особенно существен иной аспект композиции драматических произведений: их членение на сценические эпизоды, нередко называемые картинами или сценами (см. гл. X, с. 221).

Для малой драматической формы характерны пьесы, состоящие всего лишь из одного сценического эпизода. Таковы «Медведь», «Свадьба», «Юбилей» Чехова. Произведения же большой драматической формы, занимающие театральное представление целиком, состоят из нескольких эпизодов: время действия здесь так или иначе прерывается, часто при этом меняется и его место.

В преобладающих формах европейского (в том числе русского) театрально-драматического искусства действие сосредоточивается в немногочисленных и достаточно крупных эпизодах. Этот художественный принцип восходит к античным трагедиям.

Во времена классицизма членение драмы на сценические эпизоды совпадало с членением их на действия (акты). Это свойственно и более поздним драматическим произведениям (бóльшая часть пьес А. Островского, Чехова, Горького). Вместе с тем действия (акты) драмы нередко состоят из двух, трех или более эпизодов.

Сосредоточение действия в сравнительно немногих и пространных сценических эпизодах, с одной стороны, сковывает писателя: лишает его той свободы организации сюжета, которая присуща эпическим произведениям. Но с другой стороны, такое построение делает драматическое

действие более детализированным. В развернутых эпизодах полнее выявляются мысли и чувства персонажей. При этом концентрация действия в пространстве и времени создает иллюзию реальности изображаемого, важную для театрального зрителя.

Для классической восточной и средневековой европейской драмы (традиции последней сохранились в народных театральных представлениях), напротив, характерно дробление действия на многочисленные и короткие фрагменты. Так, в спектаклях китайского народного театра место и время действия меняются очень часто. При таком дроблении изображаемого драматическая форма приближается к эпической. Драматург уподобляется повествователю. Он как бы говорит читателям и зрителям: а теперь перенесемся туда-то, сопоставим эти два факта, пропустим какой-то промежуток времени и т. п. Поэтому драму, где действие дробится на фрагменты, нередко называют эпической. Этим выражением («эпическая драматургия», «эпический театр») пользовался Брехт. Термин «эпическая драма» не является достаточно строгим. Подобно «обычным» драматическим произведениям, пьесы, называемые эпическими, складываются из сценических эпизодов, занятых речевыми действиями персонажей. Они являются к а к б ы повествовательными, к а к б ы эпическими.

Эпическое построение дает драме очень многое. Во-первых, с его помощью жизнь в пространстве и времени охватывается более свободно. Во-вторых, современная эпическая драма широко опирается на собственно-композиционные эффекты. Благодаря дроблению сценических эпизодов она оказывается в высшей степени «монтажной». При этом частые переносы действия в пространстве и времени разрушают иллюзию достоверности изображаемого и напоминают читателям, в особенности зрителям, что они имеют дело не с реальностью, но с плодами вымысла и игрой.

Драма XX в. — в том числе советская — опирается как на привычные в Западной Европе и России способы организации сценических эпизодов, так и на опыт эпической драмы.

## ОСОБЕННОСТИ РЕЧИ

Драматурги используют такие формы речи, которые позволяют актерам-персонажам обращаться сразу и к партнерам по сцене и к зрителю: драматическая речь

одновременно осуществляет живой речевой контакт героев друг с другом и общение актеров со зрительным залом. Высказывания обладают здесь особой эмоционально-убеждающей силой, что сближает их с ораторскими выступлениями и лирическими произведениями. Главным речевым «носителем» драматического действия является диалог: персонажи общаются (и в частности, конфликтуют) друг с другом, обмениваясь репликами. Диалог с максимальной активностью выявляет положения данного момента в их неповторимости, «материализует» ход событий и динамику взаимоотношений героев.

Будучи адресована к публике, драматическая речь выступает как монологическая, точнее — в качестве обращенного монолога, ибо контакт актеров-персонажей со зрителями является односторонним: последние не в состоянии влиять на течение речи, запрограммированное драматургом. Монологические начала драматической речи проявляются двояко: во-первых, в качестве подспудного компонента диалогических реплик, которые косвенно, не целеустремленно адресованы зрителям; во-вторых, в виде собственно монологов — пространных высказываний, выходящих за рамки взаимного общения персонажей и прямо обращенных к публике. Ярко выраженная диалогичность в драматических произведениях, говоря иначе, неизменно сосуществует с монологичностью как скрытой, внутренней, так и явной, внешней.

Монолог в драме — уникальное и неоценимо важное художественное средство. Он выявляет смысл изображенного, усиливает драматизм действия и его впрямую выражает. О монологе как раскрытии внутреннего мира героев драмы неоднократно говорили классицисты и просветители. По словам Д. Дидро, «монолог является моментом передышки для действия и волнений для персонажа»; монологи «производят очень сильный эффект» потому, что «посвящают в тайные замыслы героев» (*53*, 409—410, 381).

К тому же монологические начала драмы участвуют в создании эмоциональной атмосферы, общей для автора, персонажа, актера и воспринимающей публики. Это важнейшее средство единения сцены и зрительного зала, «материализация» чувств, вызываемых у публики произведением. Таковы выступления хора в трагедиях и комедиях древности, тирады резонеров в драматургии классицизма, а также высказывания героев реалистических пьес, как бы ждущих сострадательного отклика зрителей (финаль-

ные монологи «Дяди Вани» и «Трех сестер»), песни («зонги») в современном эпическом театре.

Наряду с пространными монологами контакт со зрительным залом успешно осуществляют краткие, афористически-меткие суждения, сентенции, пословицы, часто являющиеся своего рода редуцированными монологами. Подобные реплики имеют обобщающий характер, а потому способны в равной мере задевать за живое как прямых участников разговора, так и его свидетелей (в том числе театральных зрителей). Афористичность речи дает о себе знать и в античной драматургии (особенно в комедиях), и в народном театре средневековья, и в творчестве Шекспира, и в трагедиях Шиллера. Неоценимо важны остроумные реплики-обобщения, ставшие впоследствии пословицами, в «Горе от ума» Грибоедова; меткие народные изречения в пьесах Островского; афоризмы в драматургии Горького. «Действующие лица в хорошей пьесе должны говорить афоризмами. Эта традиция идет издавна»,— утверждал автор «На дне» (*82*, 1, 745).

Соотношения в драме между диалогической и монологической речью исторически изменчивы. «Дореалистическая» драматургия в большой степени монологична, в ней ярко выражены песенно-лирические и риторико-поэтические начала. На протяжении же последних двух столетий монолог акцентируется значительно меньше; в реалистических пьесах он обычно нивелируется в цепи непринужденно-разговорных диалогов. «Для монологов «Горя от ума»,— утверждал Г. О. Винокур,— существенно прежде всего то, что подавляющее их большинство непосредственно участвует в сценическом диалоге и облечено в соответствующие внешние диалогические формы» (*38*, 278). Диалогические приемы преобладают над монологическими в пьесах Гоголя и Островского, Чехова и Горького, в советской драматургии последних десятилетий, в частности в пьесах А. Вампилова. На протяжении XIX—XX вв. драматическая речь освободилась от былой риторической «заданности», обрела большую энергию индивидуализирующей характеристики персонажа, каким он является в данный момент действия и в данном психическом состоянии. Однако в реалистической драматургии сохраняют свою значимость и собственно монологи. Вспомним многочисленные раздумья вслух Катерины из «Грозы», или вдохновенные речи чеховского Пети Трофимова о прошлом и будущем России, или рассуждения горьковского Сатина о человеке.

Диалог и монолог в драме, как видно, дополняют друг друга и в равной мере необходимы. При этом они активно взаимодействуют, нередко составляя единый, нерасторжимый словесный сплав: разговорно-непринужденный диалог поэтически и риторически преображается, а исполненные лиризма и риторики монологи, напротив, окрашиваются в разговорно-диалогические тона.

## ДРАМА В ЧТЕНИИ И НА СЦЕНЕ

Драма находится в точке пересечения театра как искусства синтетического (в спектаклях драматического театра искусство слова соединяется с пантомимой, т. е. изображением человека посредством движений, жестов и мимики, а нередко и с другими искусствами — декорационной живописью, музыкой, танцем) и литературы.

Целесообразно терминологически различать понятия драмы и драматургии. Драматургия — это сюжетно-композиционная основа спектаклей и фильмов. Она может иметь либо форму литературного драматического произведения, состоящего в основном из высказываний персонажей, либо форму сценария (произведение, где наряду с высказываниями персонажей важны описания того, что зритель впоследствии увидит на сцене или экране). Сценарная форма драматургии преобладает в киноискусстве. Драматический же театр в большинстве случаев основывается на созданной писателем драме, которая впоследствии превращается режиссером-постановщиком в сценарий, а затем и в спектакль. Составляя драматургическую основу спектакля, бытуя в их составе, драма имеет и собственно литературную значимость. Она воспринимается в чтении, выступая в качестве завершенного словесно-художественного произведения. Драма, говоря иначе, имеет в искусстве как бы две жизни.

Но так обстояло дело не всегда. Эмансипация драмы от сцены осуществлялась постепенно — на протяжении ряда столетий и завершилась сравнительно недавно: в XVIII—XIX вв. Всемирно-значимые образцы драматургии (от античности и до XVII в.) в пору их создания практически не осознавались как литературные произведения: они бытовали только в составе сценического искусства. Ни Шекспир, ни Мольер не воспринимались их современниками как писатели. Решающую роль в упрочении представления о драме как произведении, предназначенном не только для сценической постановки, но и для

чтения, сыграло «открытие» во второй половине XVIII столетия Шекспира как великого драматического поэта. Отныне драмы стали интенсивно читаться. Благодаря многочисленным печатным изданиям в XIX—XX вв. драматические произведения оказались важной разновидностью художественной литературы.

В XIX в. (особенно в первой его половине) литературные достоинства драмы порой ставились выше сценических. Так, Гёте полагал, будто «произведения Шекспира не для телесных очей» (*44*, 410—411), а Грибоедов называл «ребяческим» свое желание услышать стихи «Горя от ума» со сцены. Получила распространение так называемая Lesedrama (драма для чтения), создаваемая с установкой прежде всего на восприятие в чтении. Таковы «Фауст» Гёте, драматические произведения Байрона, маленькие трагедии Пушкина, тургеневские драмы, по поводу которых их автор замечал: «Пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении» (*94*, 542).

Принципиальных различий между Lesedrama и пьесами, которые ориентированы авторами на сценическую постановку, не существует. Драмы, создаваемые для чтения, часто являются потенциально сценическими. И театр (в том числе современный) упорно ищет и порой находит к ним ключи, свидетельства чему — успешные постановки тургеневского «Месяца в деревне» (прежде всего это знаменитый дореволюционный спектакль Художественного театра) и многочисленные (хотя далеко и не всегда удачные) сценические прочтения пушкинских маленьких трагедий в XX в.

Давняя истина остается в силе: важнейшее, главное предназначение драмы — это сцена. «Только при сценическом исполнении,— отметил А. Н. Островский,— драматургический вымысел автора получает вполне доконченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью» (*72*, 63).

Полноценная драма обладает как собственно литературными достоинствами, так и сценичностью. Сценично то драматическое произведение, которое способно воплотиться в богатом интонационно-жестовом рисунке актерских ролей и впечатляющих режиссерских мизансценах. Критерии сценичности исторически изменчивы. Они зависят от того, что́ являет собой театральное искусство той или иной страны в данную эпоху, какие установились

в нем соотношения между сценической речью и пантомимой, насколько важна в спектакле внешняя, бытовая обстановка действия, в какой мере инициативен и самостоятелен режиссер и т. п.

Так, напевная патетическая декламация была неотъемлемой чертой классицистического театра, но она чужда современной сцене. Поэтому трагедии Корнеля и Расина в эпоху их создания были в высшей степени сценичными, а в XX в., когда в театре акцентируются зрелищные, пантомимические начала, они в значительной мере утратили это качество. Высказывания, ориентированные на декламационную манеру исполнения, стали вызывать недоверие уже в прошлом столетии. Даже тексты творений Шекспира и Мольера оказываются излишне многословными для реалистического театра. Режиссеры сокращают или даже устраняют некоторые монологи персонажей, а также вводят новые «сцены без слов». Именно в этом направлении К. С. Станиславский обработал трагедию Шекспира «Отелло». В подобных случаях произведение давней эпохи приводится в соответствие с новыми требованиями сценичности.

В наш век, когда резко возросла творческая инициатива режиссеров и обогатилась постановочная техника, потенциально сценическое начало нередко обнаруживается в произведениях, не принадлежащих к драматическому роду литературы. Об этом свидетельствуют многочисленные инсценировки эпических произведений, лучшие из которых вошли в «золотой фонд» нашего театра. Это «Мертвые души», «Анна Каренина» (1930-е годы) и «Господа Головлевы» (1980-е годы) в Московском Художественном театре, «Жизнь Клима Самгина» в Театре имени Маяковского, «Петербургские сновидения» в Театре имени Моссовета (по «Преступлению и наказанию»), «Тихий Дон» в Ленинградском Большом драматическом театре.

Создание спектакля на основе драматического произведения так или иначе сопряжено с его творческим достраиванием: актеры создают интонационно-пластические рисунки исполняемых ролей, художник оформляет сценическое пространство, режиссер разрабатывает мизансцены. В связи с этим содержательная концепция пьесы несколько меняется (одним ее сторонам уделяется большее, другим — меньшее внимание), во многом конкретизируется и обогащается: сценическая постановка вносит в драму новые смысловые оттенки. При этом для театра первостепенно значим принцип верности

ти прочтения литературы. Режиссер и актеры призваны донести поставленное произведение до зрителей с максимально возможной полнотой. Верность сценического прочтения имеет место там, где актеры глубоко постигают литературное произведение в его основных содержательных, жанровых, стилевых особенностях и сопрягают его в качестве людей своей эпохи и культуры с собственными взглядами и вкусами. Сценические постановки (как и экранизации) правомерны лишь в тех случаях, когда имеется согласие (пусть относительное) режиссера и актеров с кругом идей писателя-драматурга, когда деятели сцены бережно внимательны к смыслу поставленного произведения, к особенностям его жанра, чертам его стиля и к самому тексту.

---

В классической эстетике XVIII—XIX вв., в частности у Гегеля и Белинского, драма (прежде всего жанр трагедии) рассматривалась в качестве высшей формы литературного творчества: как «венец поэзии». Целый ряд эпох и в самом деле запечатлел себя по преимуществу в драматическом искусстве. Эсхил и Софокл в период расцвета рабовладельческой демократии, Мольер, Расин и Корнель в пору классицизма не имели равных себе среди авторов эпических произведений. Знаменательно в этом отношении творчество Гёте. Для великого немецкого писателя были доступны все литературные роды, увенчал же он свою жизнь в искусстве созданием драматического произведения — бессмертного «Фауста».

В прошлые века (вплоть до XVIII столетия) драма не только успешно соперничала с эпосом, но и нередко становилась ведущей формой художественного воспроизведения жизни в пространстве и времени. Это объясняется рядом причин. Во-первых, огромную роль играло театральное искусство, доступное (в отличие от рукописной и печатной книги) самым широким слоям общества. Во-вторых, свойства драматических произведений (изображение персонажей с резко выраженными чертами характера, нерасчлененное воспроизведение человеческих страстей, тяготение к патетике и гротеску) в дореалистические эпохи вполне отвечали тенденциям общелитературным и общехудожественным.

И хотя в XIX—XX вв. на авансцену литературы выдви-

нулся социально-психологический роман — жанр эпического рода литературы, драматическим произведениям в искусстве принадлежит почетное место.

## *Глава XII*

# ЛИРИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

### ПРЕДМЕТ И СОДЕРЖАНИЕ ЛИРИКИ

Главное в лирике — эмоционально окрашенные описания и размышления. Воспроизведение же отношений между людьми и их поступков здесь не играет большой роли, чаще всего оно отсутствует вовсе. Лирические высказывания не сопровождаются изображением каких-либо событий. Где, когда, при каких обстоятельствах высказался поэт, к кому он обращался, — все это либо проясняется из самих его слов, либо вообще оказывается несущественным.

> И ненавижу ее и люблю. «Почему же?» — ты спросишь.
> Сам я не знаю, но так чувствую я — и томлюсь.
>
> (Пер. *Ф. Петровского*)

Приведенное двустишие древнеримского поэта Катулла является завершенным художественным произведением. Из катулловского стихотворения читатель ничего не узнает о тех событиях и фактах, которые вызвали выраженное здесь чувство. Ему ничего не известно ни о той женщине, которой посвящено двустишие, ни о судьбе человека, который высказывается. В стихотворении проникновенно передано само по себе чувство человека, в душе которого слились ненависть и любовь, чувство, перед которым он сам как бы останавливается в недоумении.

Главный объект художественного познания в лирике — это характер самого «носителя речи», прежде всего его внутренний мир, его умонастроение и эмоции. В отличие от романов и эпопей, повестей и новелл, трагедий и комедий лирика, осваивая внутренний мир человека, не изображает события, действия, поступки, взаимоотношения. В этом смысле она обретает черты экспрессивных искусств.

Вместе с тем существует и принципиальное различие между лирикой, с одной стороны, и танцем, музыкой, архитектурой — с другой. В последних настроения и переживания воссоздаются вне конкретных связей их с внешним, предметным миром. Лирика же, будучи родом литера-

туры, неизменно сохраняет присущее словесному искусству изобразительное начало. В лирическом произведении всегда присутствуют впечатления о каких-то фактах, раздумья о чем-то и переживание чего-то.

Чистой экспрессии звуков речи (фонем) не существует. Это доказали (способом «от противного») крайне левые футуристы, в частности Крученых, предлагавший в качестве образцов поэтических высказываний бессмысленные звукосочетания. Лирическая речь (в противоположность музыкальным звукам) неизменно опирается на значения слов, на познавательные и изобразительные возможности языка. В отличие от экспрессивных искусств лирика воссоздает не только сами по себе настроения (грусть и печаль, оживленность и веселье, задумчивость и созерцательность, решительность и действенность), но также мысли и чувства, вызванные предметным миром и на него направленные.

Лирически выражаемые переживания могут принадлежать как самому поэту, так и иным, не похожим на него лицам. Умение «чужое вмиг почувствовать своим» — таково, по словам Фета, одно из свойств поэтического дарования. Лирику, в которой выражаются переживания лица, заметно отличающегося от автора, называют р о л е в о й. Таковы стихотворения «Нет имени тебе, мой дальний...» Блока — душевное излияние девушки, живущей смутным ожиданием любви, или «Я убит подо Ржевом» Твардовского, или «Гойя» Вознесенского, где лирически претворено «видение мира», присущее великому испанскому художнику. Бывает даже (правда, это случается редко), что субъект лирического высказывания разоблачается автором. Таков «нравственный человек» в стихотворении Некрасова того же названия, причинивший окружающим множество горестей и бед, но упорно повторявший фразу: «Живя согласно с строгою моралью, я никому не сделал в жизни зла». Нечто подобное нетрудно увидеть в некоторых стихотворениях Г. Гейне, исполненных скорбной и язвительной иронии. Приведенное ранее определение лирики Аристотелем (поэт «остается самим собою, не изменяя своего лица»), таким образом, неточно: лирический поэт вполне может изменить свое лицо и воспроизвести переживание, принадлежащее кому-то другому.

Но в большинстве случаев лирика запечатлевает умонастроения самого автора. Стихотворения, лирический субъект которых тождествен или, по крайней мере, бли-

зок поэту, называют автопсихологическими. Лирическое творчество в основном автопсихологично. Так, по стихотворениям Пушкина и Лермонтова, Блока и Есенина, Маяковского и Цветаевой можно составить яркое и полное представление об интеллектуальном и эмоциональном мире самих авторов.

Непосредственность и прямота «самовыражения» — одно из важнейших свойств лирики. «Он (лирический поэт), — писал Гегель, — может внутри *себя самого* искать побуждения к творчеству и содержания, останавливаясь на внутренних ситуациях, состояниях, переживаниях и страстях своего сердца и духа. Здесь сам человек в его субъективной внутренней жизни становится художественным произведением, тогда как эпическому поэту служат содержанием отличный от него самого герой, его подвиги и случающиеся с ним происшествия» (*43*, 3, 501). Подобные мысли неоднократно высказывались и впоследствии. Лирик, утверждал немецкий поэт И. Бехер, это «человек, выражающий самого себя. Он сам — «герой» своей лирики» (*31*, *388*).

В лирическом творчестве «объект» и «субъект» художественного изображения близки друг другу и в большинстве случаев как бы сливаются: тем и другим является внутренний мир автора. Познание жизни здесь выступает прежде всего как самопознание. В этом одна из причин особого обаяния лирики. Читатель вступает с поэтом в такой прямой и тесный душевный контакт, который невозможен при восприятии эпических или драматических произведений.

Лирическое самовыражение может быть разным. Чаще всего автор воплощает мысли и чувства, присущие ему как индивидуальности, и в его произведениях присутствует некое лирическое «я». Но порой поэт-лирик выступает как прямой выразитель взглядов, настроений и стремлений группы людей, иногда целого класса, всего народа и даже человечества. Здесь на смену лирическому «я» приходит лирическое «мы» («К Чаадаеву» Пушкина, «Скифы» Блока, «Интернационал» Потье, «Левый марш» Маяковского).

Самовыражение в лирике заметно отличается от выражения человеком своих мыслей, чувств и намерений в повседневности. Лирически воплощенные умонастроения не являются буквальной копией пережитого поэтом. Лирика — это ни в коей мере не стенограмма тех чувств, которые довелось испытать автору в реальной жизни.

Лирический поэт воплощает в стихах далеко не все пережитое. В сферу его творчества попадают обычно наиболее значительные эмоции. Порой поэтические переживания резко отличаются от житейских, обыденных чувств поэта. Напомним пушкинское стихотворение «Поэт»:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.

Лирика не просто воспроизводит чувства поэта, но в значительной мере их активизирует, облагораживает, создает заново. Лирическое переживание поэтому обретает особую интенсивность и насыщенность. Поэт как бы «одержим» той эмоцией, которую он поэтически выражает.

При этом автор в процессе творчества нередко создает силой воображения те психологические ситуации, которых в реальной действительности не было вовсе. Литературоведы неоднократно убеждались в том, что многие лирические стихотворения невозможно соотнести с конкретными фактами биографии писателя. В частности, содержание любовных стихотворений Пушкина не всегда согласуется с фактами его личной жизни. Знаменательна подпись, которую сделал Блок на полях рукописи одного своего стихотворения: «Ничего такого не было». Поэт запечатлевал себя то в лирическом образе юноши-монаха, поклонника мистически таинственной Прекрасной Дамы, то в «маске» шекспировского Гамлета, то в роли завсегдатая петербургских ресторанов.

Автопсихологические и ролевые начала лирического творчества, таким образом, нерасторжимо связаны между собой. Поэт-лирик, по выражению Е. Винокурова, един в двух лицах. Это, во-первых, человек с определенной судьбой, жизненным опытом, умонастроениями и взглядами, во-вторых, герой собственных стихотворений (*40*, 31). Претворение черт личности поэта в образ лирического героя — важнейшее свойство лирики.

Нетождественность субъекта лирического высказывания

индивидуальности самого поэта вполне закономерна. Поэтически воплощаемое переживание — это результат художественного обобщения. «Выражая самого себя, — писал И. Бехер, — лирический поэт выражает проблему своего века, причем... личность поэта должна вырасти в характер, представляющий век» (*31*, 386). Выражаемые в лирике чувства обладают социально-исторической характерностью. Печать национально-культурных традиций и общественных отношений так или иначе лежит на субъекте лирической речи. При этом лирическое произведение, как и любое другое, всегда содержит осмысление поэтом жизни — пусть это будет его собственный внутренний мир. Поэтому к лирике, при всем ее своеобразии, вполне применимы те понятия (тема, проблема, эмоциональная оценка), с помощью которых уясняется содержание иных литературных произведений.

Вместе с тем содержание лирических произведений обладает особым качеством, весьма существенным для читателей. Знакомясь с новеллой, романом или драмой, мы воспринимаем изображенное с определенной психологической дистанции, в известной мере отстраненно. По воле автора (а иногда и по своей собственной) мы принимаем или не принимаем позиции персонажей, разделяем или не разделяем их умонастроения, одобряем или не одобряем их поступки, иронизируем над ними или же им сочувствуем. Другое дело лирика. Полно воспринять лирическое произведение — это значит проникнуться умонастроениями поэта, ощутить и еще раз пережить их как нечто свое собственное, личное, задушевное. «Чувство, выраженное в стихотворении, — писал И. Бехер, — не обязательно должно быть тождественно нашему чувству, но оно всегда должно быть таким, чтобы мы ощущали его человеческую подлинность, благодаря которой мы можем углубить и расширить наше собственное чувство» (*31*, 255)[1]. Лирическое высказывание, говоря иначе, имеет силу внушения.

Переживание, запечатленное в лирике, обладает необычной емкостью. Оно оказывается близким и созвучным безгранично широкому кругу людей. Читатель легко отождествляет себя с лирическим героем и воспринимает вы-

---

[1] Сказанное, естественно, неприменимо к таким стихотворениям, как «Нравственный человек» Некрасова, где лирический персонаж разоблачается автором.

раженные поэтом мысли и чувства как свои собственные. Чувства поэта-лирика властно «заражают» читателя, становясь его душевным достоянием.

### ЛИРИЧЕСКАЯ МЕДИТАЦИЯ И ЕЕ ВИДЫ

Лирическим произведениям, запечатлевающим прежде всего сознание поэта, неизменно присуща субъективность тона. Лирические высказывания *всегда* ярко эмоциональны. В них существенно медитативное начало. **Медитацией** (лат. meditatio — обдумывание, размышление) называют эмоционально насыщенное раздумье о чем-либо. Лирика несовместима с «чистой» описательностью и беспристрастностью тона, которые нередки в эпических произведениях.

Многие лирические произведения представляют собой прямое *излияние души*: поэт размышляет о собственных переживаниях, как бы погружая читателя в свой внутренний мир. Это — *лирика чувства* («На холмах Грузии лежит ночная мгла...» Пушкина, «Я не люблю иронии твоей...» Некрасова, «Вчера еще в глаза глядел...» Цветаевой). Прямые излияния души нередки также в стихах гражданского и даже философского характера (например: «К Чаадаеву» — объяснение Пушкина в любви к родине и свободе; «Не жалею, не зову, не плачу...» Есенина — задушевное раздумье поэта о своей жизни).

Лирические высказывания могут быть рассуждениями на общие темы. Это — *лирика мысли*, обсуждающая какие-то проблемы бытия. Во многих гражданских и философских стихотворениях запечатлевается сознание, сосредоточенное на существующих вне его социально-политических отношениях или миропорядке как таковом. Так, во второй части стихотворения Пушкина «Деревня» говорится об антагонизме между народом и его угнетателями — «о барстве диком» и «рабстве тощем»; в стихотворении Лермонтова «Прощай, немытая Россия...» — о голубых мундирах и послушном им народе. В стихах Тютчева представлена философско-поэтическая картина мироздания. Например:

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами;
Настанет ночь — и звучными волнами
Стихия бьет о берег свой.

В лирических произведениях речь может идти как о действительности в целом (о стране и эпохе, о человечестве и миропорядке), так и о моральных принципах,

о красоте, об искусстве и т. п. Лирика, сосредоточивающаяся на общих проблемах бытия (социальных, политических, философских, нравственных, эстетических, художественных), свойственна литературе разных эпох. Особенно большое значение она обрела в XIX в. «Лирический поэт нашего времени, — писал Белинский, — более... спрашивает и исследует, нежели безотчетно восклицает... Мысль — вот предмет его вдохновения» (*23,* 268).

Существуют, наконец, описательные и повествовательные формы лирического творчества. Изображение единичных предметов в лирике неразрывно связано с выражением его напряженных переживаний. Медитативное начало в описательных и повествовательных стихотворениях присутствует подспудно, оно как бы уходит в «подтекст», но всегда сохраняется.

Описательная лирика воссоздает окружающие людей вещи, черты наружности человека, раскрывает его внутренний облик, а также рисует природу. Широко распространена пейзажная лирика (Фет и Тютчев, Есенин и Заболоцкий).

В ряде описательных стихотворений с максимальной свободой запечатлевается полет воображения человека. Поэту-лирику доступны картины, широко развернутые в пространстве. Таково стихотворение Пастернака «Ночь», где дана глобальная панорама, открывающаяся внутреннему взору человека XX столетия:

В пространствах беспредельных
Горят материки.
В подвалах и котельных
не спят истопники.
В Париже из-под крыши
Венера или Марс
Глядят, какой в афише
Объявлен новый фарс.
Кому-нибудь не спится
В прекрасном далеке
На крытом черепицей
Старинном чердаке.

В иных случаях описательное стихотворение концентрирует в себе впечатления человека, полученные им на протяжении длительного промежутка времени. Таково знаменитое лермонтовское «Когда волнуется желтеющая нива...», где говорится и о серебристом ландыше, и о малиновой сливе, и о пожелтевшем поле.

Повествовательные стихотворения — это, как правило, предельно лаконичные рассказы о каких-то фактах, со-

бытиях, которые не изображаются тщательно и детализированно, а лишь кратко обозначаются. Таковы, например, исполненные символики «Дубовый листок» и «Русалка» Лермонтова, в которых, по словам Белинского, «личность поэта исчезает за роскошными видениями явлений жизни». Приведем строфу из стихотворения Некрасова:

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.

Повествовательное начало ярко выражено в стихотворениях «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» Маяковского, «Муза» Ахматовой, «Август» Пастернака.

В ряде стихотворений прямое излияние души, рассуждение, описание и повествование составляют нерасторжимое единство. Такого рода синтезирование форм лирического творчества особенно характерно для поэзии XX в., начиная с Блока.

Лирические произведения с присущим им медитативным началом (явным или скрытым) в большинстве случаев немногословны и сжаты. Наиболее распространенная форма лирического творчества — это небольшие стихотворения, где выражается какое-то одно движение души, какой-то один «порыв сознания», что-то испытанное однажды. Это свойство лирики отмечал Белинский. Он утверждал, что отдельное стихотворение «не может обнять целости жизни, ибо субъект не может в один и тот же миг быть всем» (*25*, 45).

Однако существует и иная форма лирического творчества. «Облако в штанах» и «Про это» Маяковского, «Поэма горы» и «Поэма конца» Цветаевой не ограничиваются воспроизведением какого-то момента внутренней жизни человека, одного душевного состояния. Здесь дается как бы симфония умонастроений. Такие лирические поэмы подобны музыкальным произведениям большой формы.

## ЭКСПРЕССИВНОСТЬ ЛИРИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Внутренний мир лирического героя запечатлевается не только предметно-логическим смыслом речи, но в еще большей мере самой ее структурой. Художественно-речевые средства с присущей им экспрессией становятся основой построения лирических произведений. В лирике особенно важны подбор и расположение слов, выразитель-

ность интонаций и ритмов. Лирические произведения почти всегда облекаются в стиховую форму. Лирика в прозе (вспомним цикл тургеневских миниатюр под названием «Стихотворения в прозе») встречается нечасто.

Строгая интонационно-ритмическая упорядоченность лирических произведений свидетельствует об их родстве с музыкой. Первоначально лирика и музыка были неразрывно связаны: лирические произведения пелись, словесный текст сопровождался мелодией. И впоследствии лирические и музыкальные произведения сохраняли эту взаимную близость.

Художественно-речевые средства отдельного лирического произведения составляют своего рода систему, подчас многоплановую и сложную. Так, речевая ткань стихотворения Пушкина «Осень» являет собой как бы синтез контрастных друг другу слов и словосочетаний. С одной стороны, в нем встречаются обороты, характерные для будничной, житейской, разговорной речи: прозаизмы (выражение самого Пушкина) типа *вонь, комары, мухи, организм;* с другой — множество поэтических метафор *(блестящие тревоги, сладко усыплен)*, порой используются мифологические образы *(Армиды младые)* и развернутые сравнения. В «Осени» мы находим не только интонации бытовой речи, воплощенные в коротких предложениях *(полгода снег да снег, октябрь уж наступил)*, но и усложненные синтаксические конструкции, вдохновенные перечисления того, что любимо поэтом в осенней природе:

Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса,
В их сенях ветра шум и свежее дыханье,
И мглой волнистою покрыты небеса,
И редкий солнца луч, и первые морозы,
И отдаленные седой зимы угрозы.

Порой речевые стихии возвышенно-поэтического и буднично-прозаического непосредственно сталкиваются:

И звонко под его *блистающим копытом*
Звенит промерзлый дол и трескается лед.

В подобных словосочетаниях, по-своему парадоксальных, происходит, по выражению одного из литературоведов, эстетическое чудо претворения обыденного слова в слово торжественно-поэтическое.

Композиция художественной речи в пушкинской «Осени» имеет глубокий содержательный смысл. «Высокая» метафорическая образность придает стихотворению ро-

мантическое звучание. В сочетании же всего этого с разговорной, будничной, «прозаической» речью выражается взгляд поэта на жизнь, утверждающий ценность повседневной, не прикрашенной реальности.

Приведем еще один пример, свидетельствующий об огромном значении в лирике собственно речевых приемов и средств. В стихотворении Маяковского «Революция» (апрель 1917 г.) поражает необычный подбор слов. Стихотворение это изобилует неологизмами (*блески, жилясь, орлинее, изжажданней, вырычут, выгорбил, иззубленная* и т. п.). Вместе с тем в нем немало архаизмов (*держава, днесь, копье, рать, глава, лоно, поселяне*), некоторые из них — библейского происхождения (*потоп, скрижали, Синай*). Нередко архаизмы «перелицовываются» поэтом на новый лад, сливаются с неологизмами и даже становятся ими (*крыл оружие, сами со святыми своих упокоим*). Вся эта лирическая «экзотика» (как неологизмы, так и архаизмы) дается Маяковским рядом с прямыми словесными наименованиями современной ему городской жизни. В стихотворении «Революция» тщательно обозначен уличный быт Петрограда (*фонари, дома, мостовая, трубы, площади, гудки, форд, баржа, купол Думы, Троицкий мост, Петропавловская крепость*). Используются слова, характерные для военных лет (*дула, лезвия, казармы, сирены, флоты, Волынский полк, роты*); встречаются просторечные выражения (*продираемся, грызся, вопит, промозглая*).

Такое соединение в одном стихотворении разнородных и, казалось бы, несовместимых лексических пластов имеет глубокий художественный смысл. Сплав неологизмов и архаизмов с бытовой и просторечной лексикой воплощает идею стихотворения Маяковского. Поэт будит в читателе ощущение величественности революционного сдвига, происшедшего одновременно и в недрах петроградского быта и в жизни всего человечества. «Сегодня //до последней пуговицы в одежде// жизнь переделаем снова» — смысл этой фразы из стихотворения как бы подтверждается и усиливается использованной в нем лексикой. Сопоставление и расположение слов в стихотворении «Революция» создает представление об исключительности и грандиозности случившегося, о чем нельзя сказать привычными, заурядными словами. Художественная ткань этого стихотворения запечатлевает непосредственную реакцию поэта на свержение русского самодержавия: автор, еще не уяснивший конкретных очертаний события, потрясен его масштабами.

Оригинально применены в стихотворении «Революция» иносказательные речевые обороты. Метафоры Маяковского, как правило, резко приближают изображаемое к читателю, опредмечивают, материализуют, даже как-то огрубляют его, придают ему весомость и зримость. Так, поэт говорит о *«лаке заката»*, солнце называет *«огневым ядром»*. Вот еще несколько характерных выражений: *«пенится пенье»*, *«взрыв гудков»*, «толпы в небо *вбивают топот»*, «руки в *железо* сжимались злобой», «рассвет сомненьем *колет»*, «уши *крушит* невероятная поступь». Все это, вместе взятое, придает стихотворению особую резкость и напряженность, своего рода плакатность, так что происшедшая революция воспринимается читателем как нечто максимально приближенное к нему, физически ощутимое.

Своеобразен, наконец, синтаксис речи этого стихотворения. Описания февральских событий даются в предельно компактных конструкциях. Всего лишь одно четверостишие понадобилось поэту для создания картины восстания Волынского полка:

Первому же,
приказавшему —
«Стрелять за голод!» —
заткнули пулей орущий рот.
Чье-то — «Смирно!»
Не кончил.
Заколот.
Вырвалась городу буря рот.

Вместе с тем стихотворение Маяковского (особенно к его концу) насыщено митинговыми возгласами, исполненными радостного воодушевления:

Что ж не поете?
Или
души задушены Сибирей саваном?
Мы победили!
Слава нам!
Сла-а-ав-в-ва нам!

Так сами речевые конструкции передают напряженный ритм революционных событий.

Композиция речевых приемов и средств важна в любом литературном произведении. Но именно в лирике она обретает организующую силу: мысли и чувства лирического поэта воплощаются прежде всего в сопоставлении собственно речевых образов[1]. В эпосе же и драме, как это

[1] Композиционная организация художественной речи лирических стихотворений рассмотрена в кн.: *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972.

было сказано в предыдущих главах, наиболее существенны система персонажей, построение сюжета, расположение предметно-изобразительных деталей.

Экспрессивные начала речи в лирике концентрируются и порой доводятся как бы до максимального предела. Такого количества смелых, неожиданных иносказаний, таких выразительных интонаций, такого проникновенного и впечатляющего подбора звуков, такой строгой упорядоченности ритмов не знают ни «обычная» речь, ни художественная проза, ни даже стихотворный эпос.

Поэтому лирика требует особой культуры художественного восприятия. Не искушенный в поэзии читатель, столкнувшись с усложненными, «алогическими» конструкциями, нередко становится в тупик.

Какая грусть! Конец аллеи
Опять с утра исчез в пыли,
Опять серебряные змеи
Через сугробы поползли.

В повести Бунина «Лика» говорится о недоумении, которое у юной читательницы вызвали эти строки Фета: что за непонятные змеи ползают по сугробам? Вот что сказал об этом фетовском образе Н. Асеев: «Серебряные змеи казались Валерию Брюсову садовыми дорожками, протоптанными в глубоком снегу. Мне же представлялись они извивающимися лентами сухой снеговой пыли, поднятой поземкой. Так различны толкования образа Фета у двоих людей, привыкших понимать стихи с полуслова»[1].

Лирические стихотворения — богатейший источник субъективных, во многом индивидуальных ассоциаций. Лирика оставляет простор для самых разных вариантов ее восприятия. Особенно характерно это для поэзии XX в. Многие произведения Блока и Цветаевой, Мандельштама и Пастернака являют собой не упорядоченное размышление, а внешне сбивчивое самовыражение — речь «взахлеб», предельно насыщенную неожиданными ассоциациями, как бы перебивающими друг друга оборотами и выражениями. Эти поэты раскрепостили лирику от норм логически организованной речи. Лирическое положение стало воплощаться в словах более свободно и раскованно.

Смычок запел. И облак душный
Над нами встал. И соловьи
Приснились нам. И стан послушный

[1] *Асеев Н.* Работа над стихом. Л., 1929. С. 71—72.

Скользнул в объятия мои...
Не соловей — то скрипка пела,
Когда ж оборвалась струна,
Кругом рыдала и звенела,
Как в вешней роще тишина...
Как там, в рыдающие звуки
Вступила майская гроза...
Пугливые сближались руки,
И жгли смеженные глаза...

Образность приведенного стихотворения Блока многопланова. Здесь и изображение природы — лесная тишина, пение соловья, майская гроза; и взволнованный рассказ-воспоминание о порыве любовной страсти; и описание впечатлений от рыдающих звуков скрипки. И для читателя остается до конца не проясненным, что здесь для лирического героя является реальностью, а что — порождением фантазии; где проходит граница между обозначенным и ассоциациями носителя речи. Подобная расплывчатость контуров изображаемого, конечно же, отвечает целям автора. Волей большого поэта мы погружаемся в мир таких сложных и глубоких переживаний, о которых можно сказать только т а к — языком намеков и символов. Слова у Блока как бы «бродят» вокруг предметов. И эта зыбкость изображения ярко и полно осуществляет художественные возможности лирики как литературного рода.

Медитации оказались в русской поэзии XX в. более свободными, разнообразными и семантически сложными. «Лирический беспорядок», известный поэзии и раньше, но наиболее характерный именно для словесного искусства нашего столетия, — это выражение интереса к диалектике человеческой души, к самым истокам переживания, к сложным, часто логически неопределимым, непроизвольным движениям сознания, охватывающего мир в максимальном многообразии его явлений. В творчестве Верлена и Малларме, Блока, Есенина и Маяковского, Рильке и Элюара, Мандельштама и Пастернака лирика воплотила присущее ей экспрессивно-речевое начало с исключительной полнотой и яркостью.

## ЛИРО-ЭПИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Литературные роды не отделены друг от друга непроходимой стеной. Нередко произведения эпические в своей основе содержат эпизоды лирического характера: в повествование о событиях вторгаются эмоциональные раз-

мышления автора. Таковы знаменитые лирические отступления в «Дон-Жуане» Байрона, «Евгении Онегине» Пушкина, «Мертвых душах» Гоголя. Своего рода лирические отступления встречаются и в драматических произведениях. Так, многочисленные песни (зонги) в пьесах Брехта периодически прерывают изображаемое действие. В иных случаях произведения лирические по преимуществу приобретают порой повествовательный, эпический характер. Такова, например, глава «На Ангаре» в поэме Твардовского «За далью — даль».

Литература знает немало произведений, в которых эпическое и лирическое начала соединяются на равных правах. Их называют **лиро-эпическими.** Так, главы поэмы «Хорошо!» объединены прежде всего единым умонастроением поэта, которое порой выражается непосредственно и обнаженно. В этом смысле произведение Маяковского представляет собой цепь эмоциональных размышлений, тон которых задается первой и последними главами, собственно лирическими. Но те же девятнадцать глав поэмы являют собой и величественную хронику революции: предельно компактное, но вместе с тем тщательное изображение исторических событий с помощью повествования. Ярки главы, посвященные Милюкову, офицерам, штурму Зимнего, Блоку. Подобным же образом организованы некоторые из больших стихотворений Некрасова, например «Размышления у парадного подъезда», где кратко изображенное уличное происшествие оказывается поводом для прямого выражения гражданской скорби поэта.

Лиро-эпическими являются произведения так называемой л и р и ч е с к о й п р о з ы. Так, повести А. де Сент-Экзюпери построены в виде цепи лирических раздумий, к которым как бы подключается повествование о событиях. Автор «Планеты людей» пространно размышляет о душевной близости людей, о том, что способно их объединить, о силе человеческой воли и, как бы иллюстрируя свои мысли, рассказывает несколько случаев из жизни летчиков — своих друзей и своей собственной. Нечто подобное (хотя здесь более резко выражено эпическое, повествовательное начало, нежели лирическое) характерно для ряда произведений Ю. Смуула, О. Берггольц, В. Солоухина.

Однако далеко не все лиро-эпические произведения являют собой ч е р е д о в а н и е эпизодов эпического и лирического характера. К лиро-эпике относится ряд сти-

хотворных произведений, образность которых имеет символический характер и является одновременно как эпической, так и лирической. Такие поэмы, как «Демон» Лермонтова, «Соловьиный сад» Блока, «Крысолов» Цветаевой, воспринимаются прежде всего как эпическое повествование, но в конечном счете и как лирическая медитация. К подобной лиро-эпике относятся многие баллады, например «Воздушный корабль» Лермонтова, где повествование о посещении мертвым Наполеоном родной ему Франции является как бы поводом для воссоздания характерной для поэта лирической атмосферы одиночества и тоски. Эмоциональное размышление (медитация) и повествование о событиях, таким образом, в ряде лироэпических произведений составляют нерасторжимое целое, находясь друг с другом в гармоническом равновесии.

---

В предыдущих главах характеризовались понятия, относящиеся в основном к предметной изобразительности и композиции произведений. Третья сторона формы — художественная речь — требует своей сложной системы понятий, которая рассматривается в последующих главах.

## *Глава XIII*

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ

### РЕЧЬ И ЯЗЫК. РАЗНОВИДНОСТИ РЕЧИ

Непосредственно воспринимаемая сторона формы литературных произведений — это их словесный строй, или особенности их художественной речи.

В обычном словоупотреблении «речью» называют отдельное ораторское выступление (кто-то где-то произнес речь). В филологических науках это слово имеет более широкое значение: «речью» называют не какое-то одно развернутое устное высказывание, а всю словесную деятельность людей, все и всякие их высказывания, словесные выражения мыслей на каком-то национальном языке.

Филологи различают, следовательно, речь и язык. Язык — это тот запас слов и те грамматические принципы их сочетания в предложениях, ко-

торые живут в сознании людей той или иной национальности и с помощью которых эти люди всегда могут общаться между собой. **Речь** — это язык в действии, это самый процесс словесного общения между людьми, который всегда возникает в определенных условиях жизни и заключается в выражении определенных мыслей, окрашенных определенными чувствами и стремлениями. Для выражения мыслей и чувств, возникающих в разных условиях жизни, люди находят в общем запасе слов родного языка различные слова и выражения и, применяя их в своей речи, по-разному пользуются общими грамматическими принципами, свойственными их языку.

Значит, определенный подбор слов и определенные синтаксические конструкции в речи зависят от особенностей эмоционально-мыслительного содержания тех или иных высказываний. Так, речь научных и философских работ сильно отличается в этом отношении от речи политико-публицистических статей и ораторских выступлений, или от речи юридических и канцелярских документов, или от речи религиозных книг и обрядов, или от речи художественных произведений. Все это различные виды речи, в которых отдельные высказывания всегда отличаются общественной направленностью, внешней законченностью и обычно оформляются письменно.

От этих видов речи отличается разговорная устная речь, представляющая собой процесс словесного общения людей в повседневной жизни. В разговорной речевой практике отдельные высказывания часто лишены законченности.

В устной разговорной речи более или менее отчетливо проявляются, с одной стороны, разные языковые территориальные диалекты, или говоры, а с другой — различные речевые социальные диалекты. Областные говоры исторически возникают как разновидности национального языка, они свойственны коренному населению определенной местности и обнаруживают исторически большую устойчивость в фонетических, лексических и грамматических особенностях. Социальные диалекты принадлежат отдельным прослойкам общества разных местностей, зависят от своеобразия их духовной и материальной культуры, профессии и исторически гораздо более подвижны и изменчивы.

На основе национального языка с его местными говорами, проявляющимися преимущественно в устной ре-

чевой практике, возникает литературный язык того или иного народа. Литературный язык складывается на относительно высоком уровне культурного развития народа. Он постепенно исторически формируется в письменных и ораторских видах речи, в особенности в речи художественной, публицистической, юридической, а в некоторые эпохи также в речи церковных книг и песнопений. Письменные и ораторские виды речи, в результате усложнения их общественно направленного содержания, обогащают лексику и фонетику национального языка. Они создают в нем новые слова и обороты (иногда заимствуя их из других национальных языков), разрабатывают и совершенствуют его грамматический строй, подчиняя все эти стороны языка относительно устойчивым, хотя исторически и изменяющимся нормам. В результате возникает национальный литературный язык как лексико-грамматическая система, гораздо более богатая и совершенная, чем областные говоры и социальные диалекты.

Но и в национальном литературном языке могут возникать свои социальные, культурные, профессиональные диалекты. Такова, например, литературная речь образованных слоев русского дворянства, особенно второй половины XVIII и XIX в. В этой социальной среде многие люди с детства овладевали французским языком, обычно с помощью иностранных гувернеров, и затем вводили в русскую литературную речь множество французских слов и оборотов — галлицизмов. Иной социальной диалектностью отличалась, например, литературная речь образованных русских разночинцев второй трети XIX в. Многие люди из этой среды достигли высокого уровня образованности, получив начальное образование в церковных учебных заведениях — бурсах, семинариях, духовных академиях; в дальнейшем в своих письменных сочинениях — научных, публицистических, литературно-критических статьях, повестях, переписке — они часто употребляли слова и синтаксические конструкции, характерные для церковных книг, написанных на церковнославянском (древнеболгарском) языке. Это были славянизмы в русской литературной речи.

Итак, надо различать национальный язык с его областными говорами и с его исторически складывающимися и меняющимися литературными нормами и употребляющие этот национальный язык различные виды речи — устной и письменной — с ее социальными диалектами и разным уровнем литературности.

Среди различных видов речи речь художественных произведений отличается некоторыми специфическими особенностями и занимает поэтому особое место.

С помощью слов художественной речи писатели воспроизводят те индивидуальные черты своих персонажей и подробности их жизни, которые составляют в целом предметный «мир» произведения. Именно поэтому слова и обороты национального языка в художественной речи получают то о б р а з н о е значение, которого у них обычно нет в других видах речи — научной, философской, юридической и т. д., передающих п о н я т и й н о е мышление о жизни. Вместе с тем с помощью различных оттенков значения слов и их интонационно-синтаксических связей писатели выражают свое идейно-эмоциональное отношение к существенным особенностям изображаемой ими жизни. Поэтому речь художественных произведений всегда обладает эмоциональной выразительностью — это о б р а з н о-э к с п р е с с и в н а я речь.

Художественная речь не всегда соответствует нормам национального литературного языка. У всех народов словесное творчество вообще возникало исторически гораздо раньше, чем формировался их литературный язык, и было тесно связано с различными областными говорами. Так, произведения устного творчества хранятся в памяти народных певцов и сказателей той или иной эпохи или являются их собственным творчеством. Но сказители и певцы всегда принадлежали к трудовым слоям общества, говорящим на тех или иных областных диалектах (говорах). Поэтому произведения устного народного творчества обычно наполнены фонетическими, лексическими и грамматическими диалектизмами. Черты областных говоров часто встречаются и в письменных художественных произведениях, которые создавались на ранних стадиях развития национальных литератур. Такова «древняя» русская литература.

Когда у народов, ставших на путь прогрессивного культурного развития, складывались национальные литературные языки, речь художественных произведений получила в этом процессе решающее значение. Именно в письменной художественной речи с ее образностью и экспрессивностью гораздо в большей мере, чем в других видах речи, постепенно формировались нормы того или другого национального литературного языка.

Так, в России литературный язык начал складываться с середины XVIII в. Большое значение при этом имели произведения Ломоносова, позднее — Карамзина, завершающей ступенью этого процесса было творчество Пушкина. Во Франции литературный язык оформился в XVII в., решающую роль в этом сыграли произведения поэтов и драматургов французского классицизма. В Италии такое же значение получило творчество Данте, в особенности его поэма «Божественная комедия».

Но и после того как художественная литература могла опираться в своей речи на нормы уже сложившегося национального литературного языка, она, по своей природе, открывала и открывает в своих произведениях широкий доступ к речевым социально-профессиональным диалектам и к другим разновидностям речи.

Происходит это потому, что литература воплощает социальные характеры людей разных эпох и различных социальных слоев в индивидуальностях своих вымышленных персонажей, которые не только действуют и переживают, но и говорят друг с другом о своих действиях и переживаниях. Поэтому в тексте этих произведений большое место часто занимают диалоги персонажей.

Каковы же особенности речи литературных персонажей? Большое значение имеет принцип отражения жизни в тех или иных произведениях — принцип реалистический или нереалистический. Чем дальше писатель от реализма, тем в большей мере в действиях, мыслях, чувствах его героев, а также в их речи раскрываются не столько сущность их характеров, сколько идейно-эмоциональная направленность, тенденция произведения, тем ближе их речь по своим особенностям к авторской речи.

Вот, например, как говорит в повести Карамзина «Бедная Лиза» главная героиня, крестьянская девушка, живущая со своей матерью в подмосковной деревне: «Здравствуй, любезный пастушок! Куда гонишь ты стадо свое? И здесь растет зеленая трава для овец твоих, и здесь алеют цветы, из которых можно сплести венок для шляпы твоей». По выраженному в этих фразах эмоциональному отношению к жизни, по выбору и интонационному звучанию слов это речь самого писателя, а не простой необразованной крестьянки, выросшей в условиях повседневного деревенского труда. Особенности речи героини служат здесь средством сентиментальной идеализации ее социального характера.

И наоборот, чем глубже реализм писателя, чем в боль-

шей мере его герои не только действуют, мыслят, чувствуют, но и говорят в соответствии с особенностями своих социальных характеров, тем скорее писатель может применять в речи героев какие-то элементы их социальных, культурных, профессиональных диалектов, а иногда и областных говоров.

Так, развитие реализма в русской литературе первой трети XIX в. открыло перед ней новые творческие возможности. Оно помогало таким писателям, как Крылов, Грибоедов, Пушкин, преодолевать ту отвлеченность и однообразие речи персонажей, которые господствовали и в драматургии классицизма, и в повестях сентименталистов. Эти писатели сделали реалистическими даже диалоги своих героев, что было большим шагом вперед в национальном литературном развитии.

Например, отрицательные персонажи в комедии Грибоедова «Горе от ума» говорят по-разному, в соответствии со своими социальными характерами. Таков хотя бы Скалозуб. Видимо, он из культурной дворянской семьи и с детства говорит по-французски, потому что в его речи непроизвольно проскальзывают галлицизмы (возбуждение Софьи при падении Молчалина с лошади он называет *«иррита-цией»*, жокея — *«жоке»*). В то же время его взгляды сложились на службе, в военных штабах, все его интересы сводятся к чинам и наградам. Отсюда и наполненность его речи соответствующими словами и оборотами (возможность повышения в чине для него — «открытые» *«вакансии»*, величина Москвы — *«дистанции* огромного размера», обличение Чацким крепостнических нравов — «эта *смета»*, различные пути к чинам — «многие *каналы»*, обморок Софьи — «фальшивая *тревога»* и т. п.). Такие особенности речи героев, соответствующие свойствам их социальных характеров, выражают обычно идейно-эмоциональное отношение писателей-реалистов к этим характерам. Военно-бюрократические обороты в речи Скалозуба передают иронию Грибоедова по отношению к этому представителю аракчеевской реакции — одному из врагов Чацкого в сюжете комедии.

Но и в собственно авторской повествовательной речи писатели-реалисты не всегда соблюдают нормы литературного языка. Бывает так, что они ведут повествование от лица одного из своих героев или же от лица того или иного рассказчика, не участвующего в ходе событий произведения. При этом рассказчик или герой-повествователь, как и другие герои, могут раскрыть в своей речи своеоб-

разие взглядов и интересов какой-то социальной среды, ее культурный уровень или ее профессиональный кругозор. Тогда словесная ткань произведения заключает в себе художественное применение того или иного социального диалекта. Писатель может даже «стилизовать» в своем повествовании диалектные особенности речи, придавая им творчески бóльшую насыщенность и характерность, чем они могут иметь в жизни, и вместе с тем выражая ими свое отношение к изображаемым характерам.

Так, в повести Л. Леонова «Записки некоторых эпизодов, сделанные в городе Гогулеве Андреем Петровичем Ковякиным» повествование ведется от лица старого приказчика и содержит в себе характерные особенности мещанского просторечия. Например: «Козьма Григорьевич... мне неоднократно, выпимши, говаривал, что все на свете есть одна сплошная чушь, плавающая в тумане жизни. Описание же этой пустопорожней чуши есть токмо дело столичных брехунков, которые ни к какому коммерческому делу не причастны, а только так себе. К тому же у тебя и воображение страдает в полной мере отсутствием...» — так пенял он мне, уже трезвый. Что ж, это и правда!»

Но художественная литература того или иного народа, возникающая в разные эпохи, при наличии сформировавшегося национального литературного языка, уже не терпит существенных отклонений от его господствующих в данное время норм. Произведения искусства ценятся за высокое совершенство выражения своего идейного содержания, а литературный язык в наибольшей мере отвечает этому требованию. И писатели должны проявлять соответствующий творческий такт и чувство меры в применении в своих текстах элементов социальных диалектов и областных говоров.

Не всегда, однако, такой такт обнаруживают даже крупные писатели. Так, в 40-е годы Тургенев, подчиняясь стремлению «натуральной школы» изображать трудовой народ разных местностей во всей характерности его жизни, нередко применял в «Записках охотника» слова из говора орловского крестьянства, мало кому понятные и потому нуждающиеся в переводе на литературный язык («площадя» — место, заросшее кустами, «колдобина» — яма на дне пруда, «козюли» — змеи, «порошок» — молодой перепел, «сугибель» — заворот оврага, «заворотень» — житель Полесья и т. п.). Или Л. Толстой в «Анне Карениной» воспроизвел речь аристократических героев с характерными для нее галлицизмами, часто сохраняя их французское на-

писание. Например: «Это средство для уездной coterie (сплоченных своими интересами кругов дворянства. — *Г. П.*) наживать деньжонки», — говорит Облонский; «он вчера сделал предложение твоей belle soeur (сестре жены. — *Г. П.*)», — говорит Вронский; «дай мне carte blanche (полную свободу действий. — *Г. П.*)», — говорит Серпуховской и т. п.

Большое увлечение словами из социальных и местных диалектов было характерно для советских писателей 20-х — начала 30-х годов. К литературному творчеству и печатанию получили тогда доступ широчайшие круги демократических слоев общества. Новые писатели часто вносили в произведения областные говоры и социальные диалекты своей среды. В еще большей мере это относится к героям их произведений, участникам революционной борьбы и строительства нового общества, которые говорили совершенно так же, как в реальной жизни. В результате происходило чрезмерное нарушение норм русского литературного языка.

Вот пример из «Конармии» Бабеля: «*Крошили* мы шляхту по-за Белой Церковью. Крошили *вдосталь, аж* деревья гнулись. Я с утра *отметину* получил, но *выкамаривал* ничего себе, *подходяще*. Денек, помню, к вечеру *пригибался*. От комбрига я *отбился, пролетариату* всего *казачишек пяток* за мной *увязалось*. Кругом *в обнимку рубаются... юшка* из меня *помаленьку* капает... Одним словом, *два слова...*»

Автор воспроизводит словесное «балагурство» красноармейца, насыщая его рассказ и лексическими элементами народного просторечия («вдосталь», «выкамаривал», «подходяще», «в обнимку» и т. п.), и собственно солдатскими словечками («крошили», «отметина», «рубаются», «юшка» и т. п.). Несоответствие героики изображаемых действий и пренебрежительно-насмешливой лексики их изображения приводит к мрачно-юмористическому эффекту повествования самого писателя.

Чрезмерное обилие в словесном строе произведений советской литературы диалектизмов, а иногда даже вычурных, не существующих в языке слов вызвало протест М. Горького в «Открытом письме А. С. Серафимовичу» (1934): «Ни один из наших критиков не указал литераторам, что язык, которым они пишут, или трудно доступен, или совершенно невозможен для перевода на иностранные языки». «Необходима беспощадная борьба за очищение литературы от словесного хлама, борьба за простоту

и ясность нашего языка, за честную технику, без которой невозможна четкая идеология. Необходимо жесточайше бороться против всех попыток снижения качества литературы» (*50*, 651).

Но определение границ диалектности и литературности слов и оборотов, а также степени допустимости диалектизмов в художественной речи — вопрос очень сложный и тонкий. Здесь многое зависит и от литературных родов и жанров произведений, и от определенной творческой манеры того или иного художника слова. До сих пор в наших литературных журналах и газетах ведутся споры на эту тему.

Однако в организации художественной речи перед писателем нередко возникают и другие трудности. В художественную речь, по самой природе искусства слова, открыт доступ не только всякого рода просторечию, но и другим общественно направленным разновидностям речи. Герои произведений нередко выражают те или иные этические, социально-политические, философские, научные интересы в диалогах и монологах, а сами авторы или рассказчики — в своих «отступлениях». Но обсуждение таких вопросов, споры о них требуют понятийного, а не образного мышления и соответствующих особенностей речи.

Писатели избегают нарушения целостности и художественности словесного строя своих произведений, если их герои и в выражении отвлеченных интересов обнаруживают особенности своих социальных характеров, если в их речи на общие темы раскрывается своеобразие их социальной психологии, чувств, стремлений и, наконец, индивидуальности героев.

Итак, художественная литература, по специфическим особенностям своего содержания, с одной стороны, дает писателям большие возможности творчески применять в своих произведениях различные виды речи, а с другой стороны, по той же содержательной специфике ограничивает их в этом отношении.

---

В речи литературно-художественных произведений надо различать ее семантические свойства — различные изобразительные и выразительные значения подобранных писателем слов — и ее интонационно-синтаксический строй, в частности его ритмическую и фонетическую организованность. Для выясне-

ния этих особенностей художественной речи в науке приняты соответствующие понятия и термины, которые необходимо усвоить.

*Глава XIV*

# НОМИНАТИВНАЯ И ЛЕКСИКО-ЭКСПРЕССИВНАЯ ФУНКЦИИ РЕЧИ

## НОМИНАТИВНАЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ СЛОВ

В большинстве национальных языков слова подразделяются на два разряда. В один из них входят слова, имеющие самостоятельное значение. Это все имена, а также глаголы и наречия; их в развитых языках насчитывается до полутораста-двухсот и более тысяч. Другой разряд — слова, имеющие вспомогательное значение, необходимые для сочетания самостоятельных слов. Это предлоги, союзы, частицы; их гораздо меньше — в пределах ста.

Все слова, имеющие самостоятельное значение, возникают в национальном языке и употребляются во всех видах речи прежде всего для того, чтобы ими что-то называть. Это и есть основное, назывательное, или номинативное (лат. nomen — имя, название), значение слов. При этом лишь немногие самостоятельные слова являются собственными именами отдельных явлений жизни — людей, стран, городов, рек, гор и т. д. В своем большинстве слова существуют в языке и употребляются в речи в номинативно-нарицательном значении.

Называя такими словами те или иные явления и процессы жизни, люди обозначают ими какие-то повторяющиеся, родовые особенности этих явлений и процессов. Через нарицательность значения слов люди осознают и закрепляют в своем сознании общие, существенные свойства явлений жизни. Между общими свойствами явлений и нарицательными значениями слов в мышлении людей устанавливается прочная ассоциативная связь. Она с детства укореняется в их сознании при овладении родным языком, и поэтому при произношении, слушании или чтении тех или иных слов у людей возникают общие представления о соответствующих яв-

лениях и процессах жизни или же общие понятия о них.

В этом смысле слова иногда называют «знаками». Они действительно знаки, но знаки особого рода, имеющие обобщающе-познавательное номинативное значение. Этим они отличаются от другого рода знаков — «сигналов», имеющих вторичное и условное значение.

Почему же слова, из которых состоит речь, в одних случаях вызывают в человеческом сознании общие представления о явлениях жизни, а в других — общие понятия о них? Все зависит от того, в каких видах речи слова употребляются. Философское, научное, публицистическое, юридическое и т. п. мышление осуществляется в основном в понятиях, которые отражают лишь общие, родовые свойства явлений жизни и отвлекаются от всего индивидуального. Слова в этих видах речи получают поэтому общее отвлеченное значение. Художественное же мышление, осознающее общее, существенное в индивидуальном и не отвлекающееся от него, осуществляется в обобщающих представлениях и далее — в образах. Поэтому и слова художественной речи приобретают прежде всего номинативно-изобразительное значение.

Как уже было сказано, творческий процесс в литературе начинается с того, что писатель создает в своем воображении индивидуальность своих героев и всех их отношений, переживаний, действий и т. д. А затем писателю необходимо воспроизвести этот воображенный им индивидуальный «мир» жизни героев с помощью слов художественной речи произведения. Для этого он должен назвать определенными словами все индивидуальные черты и подробности воспроизводимой им жизни — предметные детали образов героев. Для этого ему необходимо выбрать из огромного запаса слов, существующих в национальном языке, слова, соответствующие такому творческому назначению, и придать им в тексте произведения какие-то определенные мыслительные и эмоциональные значения. Тогда слова из лексики национального языка приобретают то или иное семантическое значение и становятся элементами художественной речи. В этом процессе слова, существующие в языке, и получают свое номинативно-изобразительное значение.

Часто бывает так, что слова художественной речи, подобранные писателем для обозначения эмоционально-выразительных предметных деталей изображенной жизни,

сами по себе могут быть лишены собственно речевой семантической эмоциональной выразительности. В этом отношении они могут быть «нейтральными» как в основных, корневых значениях, так и в суффиксах, приставках и не иметь сколько-нибудь ощутимого переносного значения.

Некоторые писатели ограничиваются в семантике своих произведений таким экспрессивно-«нейтральным» подбором слов и оборотов речи, достигая тем не менее замечательной силы и полноты изобразительности.

Вот пример из романа Л. Толстого «Анна Каренина»: «Утром Константин Левин выехал из Москвы и к вечеру приехал домой. Дорогой, в вагоне, он разговаривал с соседями о политике, о новых железных дорогах, и так же как в Москве, его одолевала путаница понятий, недовольство собой, стыд перед чем-то; но когда он вышел на своей станции, узнал кривого кучера Игната с поднятым воротником кафтана, когда увидал в неярком свете, падающем из окон станции, свои ковровые сани, своих лошадей с подвязанными хвостами, в сбруе с кольцами и махрами, когда кучер Игнат, еще в то время как укладывались, рассказал ему деревенские новости, о приходе рядчика и о том, что отелилась Пава, — он почувствовал, что понемногу путаница разъясняется и стыд и недовольство собой проходят. Это он почувствовал при одном виде Игната и лошадей; но когда он надел привезенный ему тулуп, сел, закутавшись, в сани и поехал, раздумывая о предстоящих распоряжениях в деревне и поглядывая на пристяжную, бывшую верховую, донскую, надорванную, но лихую лошадь, он совершенно иначе стал понимать то, что с ним случилось. Он почувствовал себя собою и другим не хотел быть».

В этом тексте нет ни одного слова, которое обладало бы собственно речевой семантической выразительностью. В частности, в нем нет слов с художественно-иносказательным значением[1]. Все слова подобраны и соединены писателем для того, чтобы с помощью их прямых значений воспроизвести во множестве подробностей сцену приезда Левина на станцию. Через общую связь таких подробностей изображаемой жизни, очень выразительных в своей предметности, ясно выражен глубокий интерес писателя

[1] Точнее, в нем есть две метафоры («*путаница* понятий», «стыд и недовольство... *проходят*»), но эти метафоры, бытующие в языке, не имеют художественной экспрессивности.

к внутреннему миру героя. И читатель, уже в сцене на станции — по подбору предметных деталей, воспроизведенных номинативным значением слов, — осознает глубокое сочувствие писателя своему герою, идейное утверждение характерности его жизни в ее нравственном укладе. Значит, идейное содержание произведения может получить совершенное словесное выражение с помощью только номинативной изобразительности художественной речи, воспроизводящей выразительные предметные детали.

Приведенный пример представляет собой повествование об однажды происшедшем. Вот пример повествования о многократно происходившем — из «Рассказа неизвестного человека» Чехова: «Обыкновенно часов в одиннадцать утра в моей лакейской трещал электрический звонок, давая мне знать, что проснулся барин. Когда я с вычищенным платьем и сапогами приходил в спальню, Георгий Иваныч сидел неподвижно в постели, не заспанный, а скорее утомленный сном, и глядел в одну точку, не выказывая по поводу своего пробуждения никакого удовольствия. Я помогал ему одеваться, а он неохотно подчинялся мне, молча и не замечая моего присутствия; потом, с мокрою от умыванья головой и пахнущий свежими духами, он шел в столовую пить кофе... перелистывал газеты, а я и горничная Поля почтительно стояли у двери и смотрели на него. Два взрослых человека должны были с самым серьезным вниманием смотреть, как третий пьет кофе и грызет сухарики».

И в этой сцене, которая часто повторялась, характер главного героя, крупного чиновника Орлова, осознан с определенной стороны. Все подробности поведения Орлова показывают в нем человека с теми чертами духовной опустошенности и циничного отношения к себе и другим, которые получают затем полное развитие в любовном конфликте повести. Эти явно отрицательные свойства характера героя также раскрываются только через предметные детали его изображения, через бытовые подробности того, как он начинал обычно свой день. Сами же слова художественной речи Чехова не имеют при этом собственно семантической экспрессивности и выступают лишь в своих номинативных значениях.

Приведенные примеры взяты из произведений эпического рода, и это не случайно. В эпических произведениях, особенно в значительных по объему, основной стороной формы, выражающей их идейную направленность, является предметная изобразительность, обычно

очень развитая и разносторонняя. Это и позволяет многим писателям, создающим такие произведения, ограничиваться номинативной изобразительностью слов художественной речи. В произведениях лирических и лиро-эпических таких возможностей гораздо меньше; там вступают в свои права и другие семантические функции слов.

Однако во всех произведениях словесного искусства номинативная изобразительность слов художественного текста является основной семантической функцией, на которую наслаиваются все другие. Литературные произведения вообще могут выражать свое содержание, только основываясь на номинативной значимости слов. Попытки игнорировать эту значимость, создавать слова, лишенные номинативности и не входящие в национальный язык, всегда были безуспешны. Такова была, например, попытка одного из русских поэтов-футуристов А. Крученых писать стихи «заумным языком», состоящим из таких, например, звукосочетаний: «Дыр бул щир убещур...» и т. п. Это, конечно, не слова, а только сочетания звуков, не имеющие никакого значения, никому не понятные и, значит, не могущие быть элементами художественной речи.

Но значение слов художественной речи в большинстве случаев не сводится к их номинативности.

## ЛЕКСИКО-МОРФОЛОГИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ СЛОВ

В большинстве национальных языков многие слова не только называют те или иные явления жизни, но при этом выражают своим корневым значением какое-то отношение говорящего к этим явлениям, часто заключающее в себе ясно ощутимую эмоциональность. Такое оценочное значение имеют нередко в словах также суффиксы и приставки. Корни, приставки, суффиксы — это части слов. Из них слова морфологически создаются, и вместе с тем в их составе они существуют в национальном языке, в его лексике. Поэтому выразительность слов, создаваемую их составом, можно назвать лексико-морфологической выразительностью.

Создавая художественную речь произведения, писатель может выбирать в лексике национального языка и такие слова, которые не только изображают жизнь, но и выражают своими корнями, суффиксами, приставками то или иное эмоциональное отношение к ней.

Слова, имеющие лексико-морфологическую выразительность, могут принадлежать к лексическому составу и литературного национального языка, и бытового просторечия. Слова, эмоционально с н и ж а ю щ и е изображаемые характеры — действия, отношения, переживания персонажей — относятся в большинстве случаев к бытовой разговорной речи разных слоев общества, заключающей в себе оттенок фамильярности.

Интересна в этом отношении авторская речь в романе Пушкина «Евгений Онегин», выражающая обычно снисходительно-ироническое отношение поэта к характерности жизни его героев. Например: «Так думал молодой *повеса,*|| Летя в пыли на почтовых»; «Давал три бала ежегодно || И *промотался* наконец»; «Когда же юности мятежной || Пришла Евгению пора || ... Monsieur *прогнали* со двора»; «И *запищит* она (бог мой!)...»; «Все чувства в Ленском *помутились,* || И молча он *повесил* нос»; «*Девчонки прыгают* заране»; «Лай мосек, *чмоканье девиц»;* «Тогда в гостиную *валит»;* || Сосед *сопит* перед соседом» и т. п.

В подобных примерах из «Мертвых душ» Гоголя гораздо отчетливее проступает комизм изображаемых характеров. «Гости... *приступили* со всех сторон с вилками к столу... *налегая* кто на икру, кто на семгу, кто на сыр. Собакевич... *пристроился* к осетру и... в четверть часа с небольшим *доехал* его всего», и «когда полицмейстер вспомнил было о нем», то «Собакевич *пришипился* так, как будто и не он...». «*Отделавши* осетра, Собакевич сел в кресла... и *хлопал* глазами».

В эпизоде из «Истории одного города» Щедрина лексика усиливает гротескно-сатирическое изображение жизни: «Он (градоначальник Брудастый) прискакал в Глупов, как говорится, *во все лопатки*... и едва *вломился* в пределы городского выгона, как тут же... *пересек уйму* ямщиков». «Произошел обычный прием... Все на этом приеме совершилось как-то *загадочно.* Градоначальник безмолвно обошел ряды *чиновных архистратигов,* сверкнул глазами, произнес: «Не потерплю!» — и скрылся в кабинет. Чиновники *остолбенели;* за ними *остолбенели* и обыватели».

Вот пример, лексически снижающего изображения в «Барсуках» Леонова: «Вдруг, по-жабьи раскрыв рот, Егор Иванович издал горлом *неестественный* и короткий звук... В звуке этом выразилось уже *животное* недоумение Егора Брыкина». «После этого ушел Егор Иванович в лесные *берлоги,* там жил, там и *копошился...*»

Но слова художественной речи могут выражать своими лексико-морфологическими свойствами и возвышенную оценку характеров изображаемых персонажей. Так, в повести «Бедная Лиза» Карамзин выразил сентиментальную идеализацию характера крестьянки, живущей среди природы, вдали от суетной жизни больших городов. В его изображении почти нет деталей труда и быта крестьянской семьи, всем подбором лексически выразительных слов своей речи писатель стремится возвысить свою героиню и ее внутренний мир. Например: «В этой *хижине*... жила *прекрасная, любезная* Лиза с старушкою, матерью своею»; «Отец Лизы был довольно зажиточный *поселянин*»; «Одна Лиза... не щадя своей *нежной* молодости... *трудилась* день и ночь...»; «*Чувствительная, добрая,* старушка, видя неутомимость дочери, часто прижимала ее к *слабо бьющемуся сердцу,* называла *божеской милостию... отрадой* старости своей...» и т. д.

Очень характерно, что писатель старается избежать таких снижающих,— по его представлениям — слов, как «крестьянин» или «изба», и употребляет вместо них более утонченные синонимы — «поселянин», «хижина».

Пример иной возвышающей лексики — обобщающее отступление в поэме Некрасова «В. Г. Белинский»:

О! сколько есть *душой свободных*
*Сынов* у родины моей,
*Великодушных, благородных*
И *неподкупно верных* ей,
Кто в человеке *брата видит,*
Кто зло *клеймит* и *ненавидит,*
Чей *светел* ум и *ясен* взгляд,
Кому рассудок не теснят
Преданья ржавые оковы, —
Не все ль они *признать* готовы
Его *учителем* своим?..

Вот еще пример возвышающей лексической выразительности из повести М. Горького «Детство»: «Бабушка не плясала, а словно рассказывала что-то. Вот она идет тихонько, *задумавшись*... Остановилась, вдруг испугавшись чего-то, лицо дрогнуло, нахмурилось, тотчас *засияло доброй приветливой улыбкой*... опустив голову, замерла, прислушиваясь, *улыбаясь все веселее* и вдруг *ее сорвало с места, закружило вихрем, вся она стала стройней, выше ростом,* и уже *нельзя было глаз отвести от нее* — так *буйно красива и мила* становилась она в эти минуты *чудесного возвращения к юности!*»

Во всех приведенных примерах слова и обороты, эмо-

ционально снижающие или возвышающие изображаемую жизнь, относились к литературной или разговорной речи, современной для писателей, применявших эти слова. Но в словесном строе художественных произведений нередко встречаются и такие слова, которые осознаются как устаревшие в речевой практике той или иной эпохи, — а р х а и з м ы.

Слова в речевой практике вообще могут стать архаизмами или потому, что уже ушли или уходят в прошлое сами явления жизни и сами понятия о них, которые обозначались этими словами, или же в процессе стихийного обновления национального литературного языка. Однако такие слова могут применяться в тех или иных видах литературной и авторской речи, а нередко и в речи разговорной именно благодаря своей архаичности. Сама архаичность слов часто делает их особенно л е к с и ч е с к и э к с п р е с с и в н ы м и, превращает их в превосходное средство эмоционального снижения или возвышения обозначаемых ими явлений.

Например, в допетровскую эпоху, в XVI—XVII вв., служащие государственных учреждений («приказов») назывались «дьяками», «подьячими», «приказными». При Петре I эти служащие получили «чины» и стали называться «чиновниками». Но прежние названия, сохранившись, получили ироническое значение. Так, поэт-классицист А. Сумароков часто называл в своих стихотворениях людей необразованных и потому, по его представлениям, неразумных и нечестных «подьячими» и «приказными». После Октябрьской революции были отменены «чины», тем самым перестали существовать и «чиновники»; появилось новое наименование — «советские служащие». Но слово «чиновник», став архаизмом, сохранилось как иронически осуждающее обозначение людей с ярко выраженным бюрократическим складом мышления и поведения.

Или в русской древности рядовых участников войсковых соединений называли «воями», позднее — «воинами». При Петре I для их обозначения введено было заимствованное с немецкого языка слово «солдаты». Но слово «воин», становясь архаизмом в практической речи, в литературно-ораторской сохранилось, получив эмоционально возвышающее лексическое значение: «воины революции», «советские воины-освободители» и т. п.

Особенное значение в возвышающей лексике русского литературного языка с самого начала его формирования

получили слова, заимствованные из древнеболгарского языка. Еще со времен принятия на Руси христианства он стал языком русских церковных книг, обрядов, песнопений, языком религиозной речи, отличающейся особенно значительным и величественным содержанием. Отсюда в национальном русском языковом сознании многие слова церковнославянского языка издавна и прочно приобрели оттенки возвышенности и торжественности своего значения.

М. В. Ломоносов в своей теории «трех штилей» (стилей. — *Г. П.*) русского литературного языка — «высокого, посредственного и низкого» — полагал, что высокий стиль, употребляемый в произведениях «о важных материях, поэзии — в «Героических поэмах и Одах», «составляется из речений (слов и оборотов речи. — *Г. П.*) Славенороссийских, то есть употребляемых в обоих наречиях (языках. — *Г. П.*), и Славенских, Россиянам вразумительных и не весьма обветшалых» (*66*, 310).

В своих гражданских одах Ломоносов и создавал такой высокий стиль с большей долей славянизмов. Например: «В безмолвии *внимай* вселенна: || *Се хощет* лира *восхищенна* || *Гласить* велики имена». Или: «О вы, недремлющие *очи*, || *Стрегущие* небесный *град*» и т. п. Некоторые из славянизмов (такие, как «хощет» и «восхищенна») постепенно совсем устарели и перестали употребляться. Но многие другие, в частности обладающие «неполногласностью»» корней («гласить», «град» и т. п.), очень долго употреблялись в русской поэзии, а иногда и в прозе для лексического возвышения изображаемой жизни. Изредка они употребляются и в современной литературе.

В поэтической речи первой половины XIX в. такое словоупотребление было литературной нормой и не воспринималось как архаическое. Его можно найти во многих произведениях Пушкина: не только в стихах с торжественной библейской образностью, как, например, в «Пророке» («*Перстами* легкими как сон, || Моих *зениц* коснулся он. || *Отверзлись вещие зеницы...*» и т. п.), но и в романтических поэмах («Вокруг лилейного *чела* || Ты косу дважды обвила, || Твои пленительные *очи* || Яснее дня, чернее ночи»; или «К чему? Вольнее птицы *младость*. || Кто в силах удержать любовь? || *Чредою* всем дается радость...» и т. п.), и даже в реалистическом романе «Евгений Онегин» как в его лирических отступлениях («*Лобзать уста младых* Армид, || Иль розы пламенных *ланит*...» и т. п.), так и в повествовании о жизни героев («Она его не подымает ||

И, не сводя с него *очей*, || От жадных *уст* не отымает || Бесчувственной руки своей...» и т. п.).

В последующие периоды развития русской поэзии, в связи с процессом демократизации поэтической речи, «высокая» лексика славянизмов применялась гораздо реже. И все же она вновь и вновь оказывалась необходимой, когда тот или иной поэт, по ходу развития своей творческой мысли, обращался к особенно величественным темам. Их употреблял, например, Блок в прологе к поэме «Возмездие» («Пускай же все пройдет неспешно... || Сквозь жар души, сквозь *хлад* ума...»; «Но не за вами суд последний, || Не вам замкнуть мои *уста*!») или Маяковский в поэме «Облако в штанах» («Где глаз людей обрывается куцый, || *главой* голодных орд, || в терновом венце революций || *грядет* шестнадцатый год») и т. п.

В произведениях с и с т о р и ч е с к о й тематикой писатели нередко употребляют слова, которые в их время уже стали архаизмами, для создания эпохального колорита изображаемой жизни. Вот примеры из романа-эпопеи А. Толстого «Петр Первый»: «Иван Андреевич (Хованский. — *Г. П.*) в *исподнем* белье выскочил из шатра, размахивая *бердышом*... На вынесенных скамьях сидели бояре, одетые по военному времени — в *шлемах*, в *епанчах*... *Думный дьяк* Шакловитый прочел *сказку* о его (Хованского. — *Г. П.*) винах».

Лексическую экспрессивность слова художественной речи приобретают не только благодаря их основному, к о р н е в о м у значению, но и благодаря с у ф ф и к с а м.

Некоторые суффиксы имен существительных исторически возникли в русском языке для передачи эмоционального отношения к обозначаемым словами явлениям. С их помощью создаются имена уменьшительные и увеличительные, имеющие также значение ласкательных или презрительных и т. п. Такие слова особенно часто употребляются в разговорной и художественной речи, где наиболее отчетливо они проявляют свою экспрессивность. В разные исторические эпохи, в разных литературных направлениях, у разных писателей одни и те же суффиксы получают совершенно различную эмоциональную выразительность. Так, очень характерно употребление уменьшительных суффиксов в русских воинских былинах, где они приобретают обычно оттенок ласкательности и вместе с тем легкого юмора — из-за несоответствия их уменьшительности богатырской силе и удали персонажей. Например, в былине «Илья Муромец, Ермак и Калин-царь»:

Он заседлывал коня, улаживал,
Подкладывал он потничек шелковенький,
Покладал на потничек седелышко черкесское...

Или:

А в нем силушка великая не уменьшилась,
И в нем сердце богатырское не ужахнулось;
В двадцать четыре часика положенных
Побил он эту силушку великую...

Совершенно иное эмоциональное значение получили подобные суффиксы в повестях русских писателей-сентименталистов. Они передавали чувствительность героев, раскрывали их переживания, обращенные преимущественно на явления сельской природы и несколько приукрашиваемые авторами. Например, в повести Карамзина «Юлия»: «Теперь Юлия спешит показать маленького любимца своего всей Натуре. Ей кажется, что солнце светит для него светлее: что каждое деревце наклоняется обнять его; что ручеек ласкает его своим журчанием, что птички и бабочки для его забавы порхают и резвятся» и т. д.

В творчестве поэтов-демократов 60-х годов XIX в., особенно в поэмах Некрасова, употребление имен с уменьшительными суффиксами выражало другое идейное содержание. Оно являлось сочувственным, но вполне реалистическим художественным воспроизведением бытового просторечия крепостных крестьян, людей угнетенных и обездоленных, изображаемых часто в горьких переживаниях, доходящих до психологического надрыва. Вот пример из поэмы «Орина, мать солдатская»:

«〈...〉

Да недолги были радости,
Воротился сын больнехонек,
Ночью кашель бьет солдатика,
Белый плат в крови мокрехонек!

〈...〉
И погас он, словно свеченька
Восковая, предыконная...»

---

Мало слов, а горя реченька,
Горя реченька бездонная!..

Традицию Некрасова продолжил в этом Твардовский в поэме «Дом у дороги». Русская женщина-крестьянка пережила все невзгоды войны. Разлученная с мужем, угнанная фашистами из родного села с Германию, она родила сына в бараке концентрационного лагеря. Автор пе-

редает мысленный разговор, полный трагизма, матери с ребенком:

И в каторжные ночи
Не пела — думала над ним:
— Сынок, родной сыночек.
Зачем ты, горестный такой,
Слеза моя, росиночка,
На свет явился в час лихой,
Краса моя, кровиночка?

Однако те же уменьшительные суффиксы в образах с иной идейной направленностью могут иметь противоположное, нередко презрительное значение — выражать идейное отрицание тех или иных характеров. Такова, например экспрессивность их в образе лакея Смердякова в романе Достоевского «Братья Карамазовы». В особенности в сцене, где Смердяков изображен по впечатлению ненавидящего его Ивана: «С гневом и отвращением глядел он на скопческую испитую физиономию Смердякова с зачесанными гребешком височками и со взбитым маленьким хохолком. Левый чуть прищуренный глазок его мигал и усмехался...»; «Удивляюсь я на вас, сударь, — прибавил он... выставив правую ножку вперед и поигрывая носочком лакированной ботинки». «А зачем вы, сударь, в Чермашню не едете-с? — вдруг вскинул глазками Смердяков...»; он «приставил правую ножку к левой... но продолжал глядеть с тем же спокойствием и с той же улыбочкой».

Опираясь на традицию народных «разбойничьих» песен, Блок в поэме «Двенадцать» подобными приемами лексической экспрессивности выражает трагически-озлобленные переживания стихийно восставших народных масс:

Уж я времячко
Проведу, проведу...

Уж я темячко
Почешу, почешу...

Уж я семячки
Полущу, полущу!..

Уж я ножичком
Полосну, полосну!..

Ты, лети, буржуй, воробышком!
Выпью кровушку
За зазнобушку,
Чернобровушку...

Экспрессивно-лексическое значение в художественных произведениях, особенно лирических, имеют и п р и с т а в к и, особенно глагольные. Так, на них в значительной ме-

ре построена лексика поэмы Маяковского «Флейта-позвоночник». Например:

А там,
где тундрой мир вылинял,
где с северным ветром ведет река торги, —
на цепь нацарапаю имя Лилино
и цепь исцелую во мраке каторги.

Слушайте ж, забывшие, что небо голубо́,
выщетинившиеся,
звери точно!
Это может быть,
последняя в мире любовь
вызарилась румянцем чахоточного.

Слово «вызарилась» — поэтический неологизм. Художественная речь в большей мере, нежели другие виды речи, проявляет склонность к употреблению и образованию новых слов — неологизмов. Неологизмы в основном появляются в национальном литературном языке для обозначения вновь познаваемых явлений природы, вновь возникающих предметов материальной и духовной культуры, новых отношений и функций социальной жизни и т. д. И когда такие слова употребляются в художественной речи, они могут иметь в ней только собственно номинативное значение не обнаруживая какой-нибудь лексической экспрессивности.

Так применял их, например, Н. Ляшко в повести «Доменная печь»: «*Красноармейцы* у меня на руках были, бытовую коммуну строил. Все *субботниками, вечерниками*»; «После *маевки* дали мне в помощь инвалида...» Выделенные слова — названия новых учреждений и организационных форм жизни — лишены лексической выразительности.

Но в художественной, особенно в стихотворной речи иногда возникают неологизмы другого рода — слова, вновь созданные творческим воображением поэта ради их ярко выраженной лексической экспрессивности. Они могут и не войти в лексику национального литературного языка, могут остаться собственно художественным словесным новаторством. Но если писатель проявил в их создании лексический такт, если он сотворил новые слова по «законам» словообразования своего национального языка, существующим в его эпоху, то художественные неологизмы его произведений могут производить на читателей сильное впечатление. Они могут сохраняться надолго в эстетическом сознании национального общества вместе со словесным контекстом, порожденным своеобразием идейного содержания.

Так, новатором в сфере поэтического словообразования был Жуковский в период расцвета своего романтического творчества. Он не создавал собственно новых слов, но он по-новому и совершенно необычно применял их грамматически и художественно. В его стихотворениях имена прилагательные и наречия иногда получали значение имен существительных, к которым относились другие слова, определяющие их или управляемые ими. Например:

Сие шепнувшее душе воспоминанье
О милом *радостном* и *скорбном* старины...
(*«Невыразимое»*)

Или:

Минувшая сладость
Веселого *вместе*, помедли, постой...
(*«Эолова арфа»*)

В первом примере два прилагательных («радостном и скорбном»), во втором наречие («вместе») играют роль имен существительных, они становятся смысловыми центрами предложения, от них зависят другие слова — прилагательные («милом» или «веселого») и существительные («старины» или «сладость»). Это грамматические неологизмы, которыми поэт выражал свои романтически восторженные переживания.

Особенно богата художественными неологизмами русская поэзия в XX в. Некоторые поэты, обладая творческим тактом, не пытались создавать слова с новыми корневыми значениями, не существующими в национальном языке, но они очень убедительно применяли новые, необычные сочетания всем понятных корневых значений слов с понятными всем приставками и суффиксами или же складывали новые слова из понятных всем корней. Так, Маяковский в поэме «Флейта-позвоночник» применил много приставочных неологизмов, передающих драматизм его личных чувств. Например:

Но мне до розовой мякоти,
которую столетия *выжуют*.
*Вымолоди* себя в моей душе.
Празднику тела сердце *вызнакомь*.

Есть у Маяковского и суффиксальные художественные неологизмы, передающие патетику его гражданских стремлений. Например:

Глаз ли померкнет *орлий?*
В старое ль станем пялиться?
(*«Левый марш»*)

Или:

С каким наслажденьем
жандармской кастой
я был бы
исхлестан и распят
за то,
что в руках у меня
*молоткастый,*
*серпастый*
советский паспорт.
(*«Стихи о советском паспорте»*)

Очень выразительны художественные неологизмы в поэзии Есенина. Созданные путем превращения корней имен прилагательных и глаголов в имена существительные третьего склонения, они, сохраняя исконную сочность русских слов, передают национальную колоритность пейзажей. Например:

Только видели *березы* да *цветь*,
Да ракитник, худой и безлистый...

Или:

Серым веретьем стоят шалаши,
Глухо баюкают *хлюпь* камыши...

Итак, слова и обороты художественной речи, сохраняя свою номинативную изобразительность, часто обладают вместе с тем лексической экспрессивностью, которая с большим творческим эффектом используется многими прозаиками и поэтами.

Однако выразительность слов и оборотов художественной речи не сводится только к этому.

*Глава XV*

## ИНОСКАЗАТЕЛЬНАЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ СЛОВ

Гораздо большее значение в художественной, особенно в стихотворной речи имеет семантическая словесная изобразительность и выразительность, заключающаяся в том, что писатель употребляет слова в переносном, иносказательном смысле. Такие слова называются тро́пами (гр. tropos — оборот). Тропы постоянно упот-

ребляются не только в произведениях словесного искусства, но и в других видах речи, особенно часто и разнообразно — в речи разговорной.

Иносказательность слов является чаще всего первоначальным, коренным свойством их значения. Подавляющее большинство коренных, исконных слов национальных языков, видимо, были иносказительными по своему происхождению. Но эта первичная иносказательность слов обычно относится к таким исторически отдаленным временам, что она постепенно забывается обществом, говорящим на том или ином языке. Слова получают тогда в сознании людей прямую, а не переносную связь с теми явлениями и процессами жизни, которые ими называются. Иносказательность многих слов можно установить (да и то не всегда) только посредством научных лингвистических изысканий, основанных на сопоставлении разных слов одного языка или нескольких родственных языков.

Так, нелегко вскрыть первичную иносказательность русского слова «изба»: *-ба* — тот же суффикс, что и в словах «борьба», «судьба»; но что значит корень *из-?* Сопоставление с латвийским словом «istaba» (комната, помещение) помогает решению вопроса. Латвийское «ist» тождественно немецкому «ist», русскому «есть» (от «быть», «существовать»). Значит, «изба» — место, где существуют, живут, — жилище. В этом примере иносказательность слова основана на с м е ж н о с т и (связи, сопричастности) явлений жизни. Все строение в целом с его стенами, крышей, полом и т. д. называют «избой», потому что в нем живут люди. Слова, иносказательность которых основана на смежности обозначаемых ими явлений, получили название «метонимий». **Метонимия** буквально — «переименование» (гр. nimios — имя и metha — пере-, через-). Слово «изба» — метонимия места; оно возникло как обозначение постройки, являющейся местом жительства людей.

В других словах, например в слове «город», первичная иносказательность осознается проще и скорее. «Городами» в русской древности называли те поселения, которые огораживали стеной (деревянной, позднее кирпичной, или земляным валом, или частоколом) для защиты от нападения врагов. С течением времени это начальное значение слова забылось. Города перестали огораживать, но название их сохранилось: «городами» стали называть населенные пункты за их величину и административно-

культурное значение. Говоря «город Москва», мы не представляем себе его стены и валы, хотя при специальном интересе к слову «город» такая ассоциация легко пробуждается в нашем сознании.

Слово «город» тоже метонимия, но иного вида, чем слово «изба», — не качественная (по ассоциации места, вместилища и жизни в нем), а количественная (по ассоциации части и целого). По своей части (ограде, стене) все огороженное поселение называется городом. Количественная метонимия получила название синекдохи (гр. synēkdoche — понимание посредством чего-то).

Гораздо яснее осознается первичная иносказательность слов в таких оборотах, как «солнце *всходит*», или «солнце *садится*», или «ручей *бежит*». В них запечатлелось древнейшее осмысление человеком явлений неодушевленной природы как одушевленных, их олицетворение, происходящее путем мысленного наделения этих явлений свойствами живых существ, способностью что-то сознавать, действовать с каким-то намерением или даже мыслить и говорить.

Такие иносказательные словесные обороты основаны на отождествлении явлений жизни не по их смежности, как это бывает в метонимиях, а по их сходству. Солнце может «садиться», «всходить», ручей — «бежать» подобно человеку и высшим животным. Такие иносказательные слова и обороты получили название метафор, буквально — «перенесений» (гр. metha — пере-, через, phoro — несу).

Хотя метафорические обороты легче осознаются в своей исходной иносказательности, чем большинство слов-метонимий, все же в повседневной практической речи люди употребляют их, не обращая внимания на их переносное значение, не задумываясь о нем. «Как ты поздно, уж ночь *наступает*», — говорит кто-то, совсем не сознавая, что выражение это иносказательное, метафорическое.

Лексика национальных языков и состоит в основном из слов, иносказательное значение которых или совсем (иногда даже навсегда) утрачено, или может быть понято только при специальном изучении, или же легко ощутимо, но практически не осознается. Это лексическая иносказательность национального языка.

Даже когда иносказательные слова вновь возникают в практической или научной речи и хорошо передают содержание мысли, они не имеют для употребляющих их людей

изобразительного и эмоционально-выразительного значения. Так, когда химики говорят: «Щелочь *съедает* жиры» или когда в студенческом просторечии говорят: «У него *хвосты* по *языкам*», — метафорический и метонимический смысл этих выражений говорящими не осознается. Подобные слова и обороты воспринимаются в практической речи не в иносказательности своего значения, а в прямых ассоциативных связях с теми явлениями, которые ими называются. Номинативность их значения выступает на первый план.

Иначе употребляются иносказательные слова и обороты в тех видах речи, которые отличаются идейно-эмоциональной направленностью, — в публицистической литературе, ораторских выступлениях и особенно в речи художественной. Но и в своей иносказательности значение слов сохраняет номинативность, хотя она становится более сложной.

Остановимся подробнее на общих, языковых разновидностях тропов.

## МЕТОНИМИЯ И ЕЕ ВИДЫ

Выше уже говорилось о метонимии м е с т а, об иносказательном обозначении явлений через название того места, той сферы жизни, в которых они существуют, находятся. Так, в предложении «Весь *город* уже *спал*, когда они приехали» словосочетание «весь город спал» означает не то, что спали все дома, образующие город, а то, что спали все люди, живущие в этих домах, во всем городе.

В обыденной речи метонимии места встречаются часто. Например, говорят: «самовар *кипит*» или «чайник *вскипел*», но кипит не сам самовар или чайник, а вода в них; «лампа *горит*», но горит не сама лампа, а керосин или масло в ней; «этот вагон *подмок*», но подмок не сам вагон, а фрукты, перевозимые в нем; «я всю тарелку *съел*», «он целый стакан *выпил*», но едят не тарелки и пьют не стаканы, а то, что на них положено или в них налито.

Очень часты и своеобразны метонимии места в современной политической, газетной речи. Это употребление вместо названий правительств — разных стран, вместо различных государственных учреждений — названий городов, зданий, в которых они находятся и функционируют. Например: «у *Лондона* не хватит сил для этого»; «*Москва*

и *Бонн* обменялись нотами»; «*Белый дом* выступил с разъяснениями» и т. п.

В литературном языке и просторечии нередко употребляются также метонимии времени. Говорят: «какой это был *трудный год*», «какое *тяжелое время*» или «это был самый *счастливый день* в моей жизни», но счастливым, трудным, тяжелым может быть для тех или других людей не какой-то период их жизни сам по себе, а те события и переживания, которые происходили в этот период.

Особый вид метонимии — словосочетания, в которых те или иные действия обозначаются названиями тех средств (орудий, органов), с помощью которых они осуществляются. Вот примеры из бытового просторечия: «у него очень верный *глаз*»; «придержи свой *язык*; «у этого писателя очень бойкое *перо*»; «на такую музыку у него нет *уха*»; «какой изящный *карандаш*» (в смысле — рисунок) и т. п.

Наряду с этим существуют метонимии принадлежности, в которых тот или иной предмет или явление обозначаются по имени его создателя, владельца или управителя. Очень часто говорят: «он знает наизусть всего *Есенина*», «я приобрел *Хемингуэя*», «она не любит *Скрябина*»; или: «они встретились у *Моссовета*», «мы поехали туда на *извозчике*».

Нередко в литературной речи и в просторечии употребляются метонимии, в которых те или иные предметы обозначаются через название вещества, из которого они сделаны. Например, говорили или говорят: «я тогда на *золоте* едал», «у меня в кармане одна *медь*», «они подарили ему столовое *серебро*», «видели ли вы его чудесные *акварели*», «этот скульптор особенно силен в *бронзе*» и т. п.

Есть такой вид метонимий, в которых те или иные состояния и отношения человеческой жизни обозначаются по их внешнему выражению, признаку. Например, говорят: «он — малый *с головой*»; «нечего *зубы скалить*»; «на это не следует *глаза закрывать*»; «да у него еще *молоко на губах не обсохло*»; «ему предложили *портфель* министра иностранных дел»; «у меня *рука* на это *не поднимается*»; «дожил *до седых волос*».

Таковы основные виды качественных метонимий в русском литературном языке и в просторечии различных социальных слоев.

Но и количественная метонимия, или синекдоха, также

имеет свои разновидности. Мы говорили о таком виде синекдохи, как обозначение целого предмета через наименование его ч а с т и. Например, «на заводе не хватает рабочих *рук*»; «под его командой был отряд в двести *штыков*»; «я ее теперь *на порог* не пущу»; «за последние годы в колхозе удвоилось количество *голов* скота».

Другой вид синекдохи — словосочетания, в которых м н о ж е с т в о какого-либо рода явлений или предметов обозначается через о д н о такое явление или предмет. Например: »*медведь* в этих лесах не водится»; «*русский человек* этого не может понять»; «*студент* теперь пошел пытливый, требовательный»; «*наш брат*-педагог».

Разновидностью синекдохи является употребление с о б с т в е н н ы х имен в н а р и ц а т е л ь н о м значении. Например: «ты что же, *Пушкиным* себя воображаешь?»; «нам *Суворовы* и *Кутузовы* нужны»; «у нас драматургов много, но *Шекспиров* пока нет».

## МЕТАФОРА И ЕЕ ВИДЫ

Имеют свои разновидности и метафорические обороты речи, отождествляющие явления жизни по их сходству. Так, в русском народном просторечии сохранилось множество метафорических словосочетаний, основой которых было о л и ц е т в о р е н и е тех или иных явлений природы. Говорят: «снег *лежит*», «дождь *идет*», «ветер *воет*», «звезды *мигают*», «мороз *сковал* реки», «день *хмурится*», «окна *запотели*». Такого рода иносказательные словесные обороты так прочно вошли в национальный язык, так часто в нем употребляются, что обойтись без них невозможно, поэтому их метафорическая иносказательность не ощущается говорящими.

В дальнейшем, когда мышление людей приобрело способность к большей абстрактности, подобные олицетворяющие метафоры стали применяться и к более общим, отвлеченным явлениям. Стали говорить не только «ручей бежит», но и «время бежит», не только «дождь прошел», но и «год прошел». Вместе с тем подобный олицетворяющий метафоризм стал применяться для обозначения не только явлений, существующих в природе, но и процессов, происходящих в сознании, душе людей, — состоянии их чувств, настроений, переживаний. Например: «меня горе *гнетет*», или «тоска *грызет*», или «скука *заела*», или «на него

печаль *нашла*», или «надежда *угасла*», или «известие его *оглушило*», или «ему мысль в голову *закралась*».

Значит, среди метафор можно выделить два основных вида, имеющих олицетворяющее значение: одни — это словесные олицетворения процессов, происходящих в неорганической природе; другие — это вид олицетворения отдельных переживаний людей (первоначально они осознавались как бы живыми существами, способными действовать). При частом употреблении эти метафорические словосочетания утрачивают ощутимость своей иносказательности, превращаясь в штампы литературного и обиходного языка. Это л е к с и ч е с к и е метафоры.

Наряду с метафорами, олицетворяющими душевные свойства, состояния людей, в национальных языках существуют метафоры, основанные на отождествлении душевных свойств со свойствами материальной жизни. Их можно условно назвать о в е щ е с т в л я ю щ и м и метафорами. Иносказательность этих метафор также первоначально ясно ощущалась, а затем постепенно ослабевала или утрачивалась. Так, говорят: «у него *острый* ум», или *«твердый* характер», или *«железная* воля», «ее охватило *горячее* чувство», или *«светлая* радость», или *«глубокая* печаль», или *«тяжелая* скорбь», или *«бурное* волнение», или *«горькая* обида»; «он обратился к ним с *теплой* улыбкой» или с *«кислой* усмешкой». Есть и такие выражения: «это *темная* личность», или «он употребляет *соленые* слова», или «это была *живая* речь».

Особый вид «овеществляющих» метафор — словосочетания, в которых явления природы или материальной культуры отождествляются по принципу сходства с частями человеческого, животного или растительного организма. Так, говорят: «*язык* пламени», «*устье* реки», «*подошва* горы», «*серп* месяца»; или *«ножка* стола», *«спинка* стула», *«ручка* двери», *«горлышко* бутылки», *«нос* корабля», *«глаз* светофора», *«корешок* книги», *«лист* бумаги».

Наконец, в связи с развитием абстрактного мышления возник такой вид овеществляющих метафор, в которых те или иные о т в л е ч е н н ы е явления и процессы словесно отождествляются по принципу сходства с явлениями и процессами материальной жизни. Так, говорят: *«цепь* доказательств», *«ход* вещей»; *«поток* происшествий», *«корень* зла», «*камень* преткновения», *«гвоздь* вопроса», *«крик* моды», *«перст* судьбы» и т. д. Этот вид метафор, возникший в языке позднее других, в меньшей мере утерял ощутимость своей иносказательности.

## ИРОНИЯ КАК ТРОП

Есть, наконец, еще один ряд иносказательных слов, в которых различные явления жизни отождествляются не по смежности или сходству, а по их контрасту. Такой вид иносказательных слов называется иронией.

Слово «ирония» уже применялось для обозначения насмешливого отношения к жизни. Такое отношение, действительно, часто выражается посредством употребления слов в контрастном значении. Так, нарочито, как бы притворно (гр. eironeia — притворство), называя маленькое большим, глупое умным, безобразное красивым и т. п., люди выражают этим свое пренебрежительное, насмешливое к ним отношение.

Но ироническое отношение к жизни может выражаться с помощью не только контрастных значений слов, но и без их употребления, хотя бы только интонацией речи. Поэтому не надо смешивать ироническое содержание высказываний с иронической словесной формой, с контрастной иносказательностью слов — с иронией как разновидностью тропов.

По сравнению с метонимиями и метафорами словесные иронии гораздо реже встречаются в просторечии и литературной речи. И они всегда хорошо ощутимы в своей иносказательности, хотя также могут превратиться в речевой штамп.

Вот примеры словесных ироний в русской разговорной речи: «Ой, какой *большой человек* идет!» (о ребенке); «Пожалуйте в мой *дворец!*» (о маленькой комнате); «Едва ли кто польстится на такую *красавицу*»; «У него *ума палата* — и не то сделает!»; «Ваш *рысак* еле ноги двигает»; «Это дело обошлось мне в *копеечку*».

## ПРОСТОЕ СРАВНЕНИЕ

На сопоставлении явлений жизни по их сходству основана не только метафора как вид словесной изобразительности, но и другой ее вид — простое сравнение, которое следует отличать от сравнений распространенных.

В метафорах, как отчасти и в других видах тропов, до сих пор живет, по крепчайшей исторической традиции общественного сознания, то непосредственное эмоцио-

нальное отождествление различных явлений действительности, которое возникло в глубокой древности, на той ранней стадии жизни общества, когда у людей еще существовало первобытное синкретическое мировосприятие. На более поздних стадиях общественной жизни наряду с ним, в связи с развитием более рассудочного восприятия мира, стало возникать и более расчлененное сопоставление явлений, основанное на сознательном сравнении, — на сближении одного познаваемого явления с другими для осмысления и оценки его существенных свойств.

Если рассмотреть с этой точки зрения то сопоставление явлений, которое словесно выражается в форме управления одного существительного другим, стоящим в творительном падеже («у него нос *крючком*», «он смотрит *зверем*»), то надо признать, что это, конечно, уже не метафора, а сравнение, но, очевидно, это ранняя ступень развития сравнений, основанная на более непосредственном сопоставлении явлений жизни, нежели настоящие сравнения, создаваемые словесно с помощью союзов «как», «словно», «будто», «точно». Вот, например, три различных образных выражения мысли: «на него свалилась *лавина* несчастий» (это метафора); «несчастья свалились на него *лавиной*» (это ранняя форма сравнения, переход метафоры в сравнение) и «несчастья свалились на него *как лавина*» (это уже вполне сложившееся простое сравнение). В первом примере отождествляются слова «несчастья» и «лавина»; слово «лавина» является как бы определением к слову «несчастья». Во втором они мыслятся в непосредственной эмоциональной связи, но все-таки уже раздельно (слово «лавина» выступает как обстоятельство образа действия при сказуемом «свалились»). В третьем примере раздельность представлений более сильная и более рассудочная; «как лавина» тоже обстоятельство при сказуемом, но как бы образованное из придаточного предложения: «свалилась, как сваливается лавина».

Вероятно, сравнение в форме творительного падежа произошло, по своему содержанию, из древних поверий об «оборотничестве». На стадии первобытного идеологического синкретизма, существовавшего в общественном сознании при родовом строе, люди верили, что человек может, в тех или иных условиях, превращаться в зверя, птицу или дерево — «оборачиваться» ими. В старинных русских народных сказках нередко встречаются такие сцены: герой ударяется о землю и оборачивается серым волком. В русской народной песне поется: «*Вскинуся*,

*взброшуся* горькой *пташечкой* || Полечу я, горькая, в маменькин садок...» В этих примерах очевидно порождение самой грамматической формы образной речи определенным фантастическим содержанием. Позднее такое содержание потеряло свое значение в общественном сознании, но порожденная им форма сохранилась как наиболее непосредственная и, вероятно, более ранняя разновидность сравнений. Она стала средством словесной изобразительности и выразительности.

Примеры сравнений в творительном падеже, распространенных в разговорной и литературной речи, — «ноги *дугой*», «волосы *копной*», «хвост *трубой*», «запел *соловьем*», «слезы льются *ручьем*», «мысль мелькнула *молнией*», «любовь вспыхнула *пламенем*» и т. п.

Не менее распространены и простые сравнения, построенные с помощью союзов: «труслив *как заяц*», «кроток *как голубь*», «смирен *как овца*», «гол *как сокол*», «красен *как рак*», «глуп *как пробка*», «дрожит *как осиновый лист*», «встал *как пень*», «дождь льет *как из ведра*» и т. п.

## ИНОСКАЗАТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Различные виды тропов и простых сравнений жили и живут веками в разговорной, а также и в нехудожественной литературной речи. Они или совсем не осознаются говорящими и пишущими в своем изобразительно-иносказательном значении, или же осознаются ими слабо.

Художественная речь значительно отличается в этом отношении от практической разговорной и нехудожественной литературной речи. Словесное искусство придает традиционным формам иносказательности слов ощутимую семантическую значимость.

Выражая идейно-эмоциональную направленность своих произведений, писатели в большинстве случаев не ограничиваются подбором слов в их номинативном значении, не довольствуются часто и лексической выразительностью слов в их корневых значениях, суффиксах и приставках. Стремясь придать своей речи еще более ощутимую, действенную экспрессивность, они, исходя из традиционных форм словесной иносказательности, развивают их, обновляя старую и применяя новую иносказательность слов и оборотов. В речевом контексте произведения они создают тем самым новые эмоционально-изобразительные оттенки значения слов, выступают творцами оригинального художественно-речевого строя. Это относится к писателям-про-

заикам, но в еще большей мере — к писателям-стихотворцам. Стихотворная речь обычно бывает более изощренно организованной по сравнению с прозаической.

В зависимости от особенностей творческого мышления писателей, от идейного содержания произведений иносказательность их художественной речи совершенно различна.

Например, творческое мышление поэтов русского классицизма с их гражданско-моралистическими идеалами отличалось значительной степенью рационализма, рассудочности. Отсюда в семантике их произведений преобладают метонимические принципы иносказательности. Дело в том, что в связывании представлений о жизненных явлениях по их смежности, лежащей в основе всех видов метонимий, в большей мере проявляется умственная, а не эмоциональная активность человеческого сознания.

Так, для стихотворений крупнейших поэтов русского классицизма характерно широкое применение разного вида синекдох: «Не *швед* ли мнил, что он главою, || Как Атлас, держит целой свет?»; «Что может собственных *Платонов* || И быстрых разумом *Невтонов* (Ньютонов) || Российская земля рождать»; «Но требует к тому Россия || Искусством утвержденных *рук*» (Ломоносов); «Идет седая чародейка, || Косматым машет *рукавом*» (Державин).

Особое место занимали в их творчестве также метонимии места: «*Брега Невы* руками плещут»; «Блаженство *сел*, градов *ограда*, || Коль ты полезна и красна!» (Ломоносов); «Ты Темзу в фижмы наряжаешь, || Хохол *Варшаве* раздуваешь»; «Вокруг вся *область* почивала, || *Петрополь* с башнями дремал» (Державин); метонимии средства: «Се хощет *лира* восхищенна || Гласить велики имена» (Ломоносов); «И все из своего *пера* || Блаженство смертным проливаешь» (Державин); метонимии признака: «Младенцы купно с *сединою* || Спешили следом за тобою» (Ломоносов); «Но где твой *трон* сияет в мире?»; «А ты спеши скорей, Голицын, || Принесть в свой дом *с оливой лавр*» (Державин).

Большое развитие получила в творчестве этих поэтов своеобразная разновидность метонимии принадлежности, основанная на том, что различные явления природы или культуры обозначались именем тех античных богов, которые, по мифологическим представлениям древних греков и римлян, в этих явлениях воплощались или ими

ведали и управляли. Например: «В полях кровавых *Марс* страшился, || Свой меч в Петровых зря руках»; «И се *Минерва* ударяет || В верьхи Рифейски копием» (Ломоносов); «*Борей* на Осень хмурит брови || И Зиму с севера зовет»; «И как вертится всеминутно || Людской *Фортуны* колесо»; «Почто меня от *Аполлона,* || *Меркурий!* ты ведешь с собой?» (Державин).

Марс — бог войны — у Ломоносова становится ее метонимическим обозначением; Минерва — богиня мудрости, науки — в приведенном примере — метонимическое обозначение науки. Борей — иносказательный образ северного ветра, Фортуна — образ человеческой судьбы, Аполлон — бог и покровитель искусств, Меркурий — бог торговли также использованы для метонимического обозначения соответствующих понятий.

Очень значительны у названных поэтов такого рода иносказательные обороты: «*Премудрость* тамо зиждет храм. || *Невежество* пред ней бледнеет» (Ломоносов); или: «Где *старость* по миру не бродит? || *Заслуга* хлеб себе находит?» или: «*Злость* поверженна скрежещет, || Во узах *ябеда* трепещет» (Державин). Подобные словесные обороты, казалось бы, можно рассматривать как олицетворения отвлеченно осознанных свойств человеческой жизни и, значит, как разновидность метафоры. Но правильнее, видимо, считать их обозначениями целого конкретного явления через отдельное отвлеченно осознанное его свойство, т. е. полагать, что иносказательность таких оборотов основана все же на ассоциации по смежности, а не по сходству и представляет собой разновидность метонимического словесного мышления. Будем называть такие обороты отвлеченной метонимией[1].

Нередки у Ломоносова и Державина и метонимиче-

---

[1] От отвлеченных метонимий следует отличать метафорические обороты речи, внешне на них похожие. Пример из русских поговорок: «Правда не тонет», «Лень раньше тебя родилась» и т. п. Выражение «Старость по миру не ходит» означает: старые люди не просят милостыни; выражение «Правда не тонет» значит: правдивые мысли (или добрые дела) надолго сохраняют о себе память. Вот еще пример подобной метафоры из стихотворения Багрицкого «Смерть пионерки»: «Нас *водила молодость* // В сабельный поход, // Нас *бросала молодость* на кронштадтский лед». Различие иносказательности в этих примерах очевидно. «Старость» вместо «старые люди» — метонимия признака; «молодость», водившая людей в поход, — отвлеченно-олицетворяющая метафора.

ские эпитеты. Например: «Мы *дерзкий* взор врагов потупим, || На *горды* выи их наступим»; И в *храбры* руки днесь возьмите || Зелены ветви и цветы»; «С *полнощных* стран встает заря»; «Светило *дневное* блистает» (Ломоносов); «Гремит музыка, слышны хоры || Вкруг *лакомых* твоих столов» (Державин). «Дерзки» не сами «взоры» врагов — они лишь выражают дерзость их стремлений; «храбры» не руки, а люди, ими действующие; «лакомы» не столы, а яства, на них стоящие, и т. д.

Таковы же у них и метонимические перифразы. Например: «Великая *Петрова дщерь* || Щедроты отчи превышает»; «Помысли, *земнородных племя*» (Ломоносов); *«Певец весенних дней пернатый»* (Державин).

Наконец, надо обратить внимание, особенно в стихах Державина, еще на один очень характерный семантический прием. Это своеобразный вид метафор, который, по своей отвлеченности, вполне гармонирует с общим метонимическим строем художественной речи. Например: «*Друг честности и друг Минервы*» или *«Сын роскоши, прохлад и нег,* || Куда, Мещерский, ты сокрылся?». Дружба — тесный нравственный союз людей; выражение «друг честности» или «друг Минервы» (мудрости) метафорически обозначает нравственный союз человека с этими отвлеченно осознанными добродетелями, его крепкую причастность к ним. Сын воспитывается родителями; выражение «сын роскоши» отвлеченно, метафорически означает воспитание человека в роскоши и т. д.

В единстве этих семантических средств, почти всецело метонимических, лирика русских классицистов, при всей своей архаичности, — явление, несомненно, художественно изысканное и законченное. И в свое время оно было оригинальным и значительным вкладом в развитие национального словесного искусства.

Прямым продолжателем стилистических традиций лирики классицизма был Пушкин, особенно в ранний период своего поэтического развития. В дальнейшем, при усвоении гражданско-романтического пафоса творчества, а затем и реалистического принципа отражения жизни, он лишь отчасти преодолевал такие традиции.

Вот отдельные примеры из пушкинской поэзии: «От суеты столицы праздной, || От хладных прелестей *Невы...»; «В печальной праздности я лиру* забывал»; «Увы, куда ни брошу взор, || Везде *бичи,* везде *железы»;* «Здесь тягостный *ярем до гроба* все влекут»; «Падет *преступная* секира, || И се *злодейская* порфира || На *галлах* скованных

лежит»; «И слышит *Клии* страшный глас»; «Ленивый Пинда *гражданин,* || Свободы, Вакха верный *сын*»; «*Друг* Марса, Вакха и Венеры»; «Утешится безмолвная *печаль,* || И резвая задумается *радость*»; «Встает *купец,* идет *разносчик,* || На биржу тянется *извозчик*»; «Все, чем для прихоти обильной || Торгует *Лондон* щепетильный»; «Я пью один и *на брегах Невы* || Меня друзья сегодня именуют»; «*Партер* и *кресла,* все кипит»; «Узрю ли русской *Терпсихоры* || Душой исполненный полет?» «Британской *музы* небылицы || Тревожат сон отроковицы».

Из сказанного, конечно, не следует, что в стихах поэтов классицизма и Пушкина метонимизм оказывается единственным видом иносказательности художественной речи. В ней также встречаются метафоры, но они не имеют ведущего значения, не определяют собой семантического строя произведений.

В начале XIX в. на смену поэзии, в основном метонимической по своему семантическому строю, появилась поэзия м е т а ф о р и ч е с к а я. Она развивалась по преимуществу у тех поэтов-романтиков, которые тяготели к религиозно-моралистической и философско-идеалистической проблематике. Зачинателем ее был Жуковский в зрелый период своего творчества. У него были свои предшественники — поздний Херасков, Карамзин, но он впервые в истории русской поэзии создал изысканный и законченный метафорический строй стихотворной речи.

На первом месте у Жуковского стоят метафоры, представляющие собой романтические о л и ц е т в о р е н и я явлений и процессов природы. Например: «Последний луч зари на башнях *умирает..;* || Все тихо; рощи *спят*...О, тихое небес *задумчивых* светило...»; или: «Я знаю край! Там *негой дышит* лес»; «Уже *утомившийся* день || *Склонился* в багряные воды»; «И ветер *улегся* на *спящих* листах».

Еще значительнее у поэта метафоры, олицетворяющие чувства и душевные движения. Например: «Минувших дней очарованье, || Зачем опять *воскресла* ты? || Кто *разбудил* воспоминанье || И *замолчавшие* мечты?»; или «Сие *шепнувшее душе* воспоминанье...»; «Все необъятное в единый *вздох* теснится, || и лишь молчание *понятно говорит*».

Немало у Жуковского метафор и более о т в л е ч е н н о г о з н а ч е н и я. Например: «Но в мире он минутный *странник* был»; «Сии столь яркие черты, || Легко их *ловит* мысль *крылата»;* или: «Страна, где я *расцвел* в тени уединенья»; «Где вера в тишине святые *слезы льет,* || И меланхолия *печальная живет».*

Очень часты у поэта также метафорические эпитеты: «Как *сладко* в тишине у брега струй плесканье»; «С сей *очарованной* мешаясь тишиною»; «*С пленительным* простившись ожиданьем...»; «Тогда постигну ход *таинственных* небес» и т. п.

Продолжателями Жуковского в этом отношении были Тютчев и Фет. Последний внес в русскую поэзию очень оригинальные и смелые приемы метафоризма. Например: «Какие-то носятся звуки || И *льнут* к моему изголовью»; «И *в воздухе* за песней соловьиной || *Разносится тревога* и *любовь*»; «Но память былого || Все *крадется в сердце* тревожно»; «Но песня разлуки || Несбыточной *дразнит любовью*» и т. п.

Позднее русские поэты-символисты, по-своему развивающие романтические мотивы, обогатили поэтическую семантику еще более изысканным и сложным метафорическим выражением внутреннего мира. Например, Блок: «И ушла в синеватую даль... || Где *кружилась* над лесом *печаль*»; «В этом поезде *тысячью жизней цвели* || *Боль разлуки, тревога любви*»; «И мгновенно *житейское канет*, || Словно *в темную пропасть без дна*, || И над пропастью *медленно встанет* || *Семицветной дугой тишина*»; «И перья страуса склоненные || *В моем качаются мозгу*, || И очи синие *бездонные* || *Цветут на дальнем берегу*».

Своеобразную метафорическую палитру художественной семантики являет ранняя поэзия Есенина. Она очень богата смелыми и утонченными метафорами, выражающими восторженное и грустное любование природой. Например: «*Кудрявый сумрак* за горой || *Рукою машет* белоснежной»; «*А месяц будет плыть и плыть*, || *Роняя весла по озерам*»; «*Стережет голубую Русь* || Старый *клен на одной ноге*»; «*Отговорила роща* золотая || *Березовым, веселым языком*». Но в поэзии Есенина не менее значительны и такие метафоры, которые выражают переживания через изображение природы. Например: «И *душа* моя, *поле безбрежное*, || *Дышит запахом меда и роз*»; «О моя утраченная свежесть, || *Буйство глаз и половодье чувств*»; «О Русь, малиновое поле, || И *синь, упавшая* в реку, || Люблю до радости и боли || Твою *озерную тоску*» и т. п.

Названные поэты обогатили русскую литературу новыми формами метафорической семантики, не существовавшими до них ни в разговорной речи, ни в произведениях словесного искусства. Особенно следует остановиться на

такой разновидности этого рода словесной иносказательности, как двучленная метафора.

Иносказательные слова и обороты вообще характеризуются тем, что в каждом из них одно слово заменяется другим по принципам сходства (смежности, контраста) обозначаемых ими явлений жизни. Так строятся обычные одночленные метафоры. Например, в выражении «лучи глаз» слово «лучи» означает лучистый, сияющий взгляд глаз, здесь «лучи» — одно из свойств взгляда.

Иное соотношение представлений и выражающих их слов в метафорическом обороте «звезды глаз». Лучистые по своему взгляду глаза по сходству отождествляются со «звездами», но «звезды» не одно из свойств «глаз», а сами «глаза» в их целостности. Здесь иносказательное обозначение явления не заменяет прямого, а стоит с ним рядом в словесном контексте. Это — двучленная метафора в грамматической форме родительного падежа. Еще примеры: «Того *змея воспоминаний,* || Того раскаянье грызет», *«Телега жизни»;* «Его порой волшебной *славы* || Манила дальняя *звезда»* (Пушкин); «Мы пьем из *чаши бытия* || С закрытыми очами» (Лермонтов); «Ты, знающая дальной *цели* || Путеводительный *маяк»* (Блок); «*Клячу истории* загоним» (Маяковский).

Нередко в двучленных метафорах явления отождествляются по сходству еще более прямо и непосредственно. Тогда метафора тут же раскрывается в форме грамматического «приложения». Например: «И *пристань* горестных *сердец — могила»* (Жуковский); *«Ягненочек* кудрявый, *месяц* || Гуляет в голубой траве» (Есенин). Иногда члены такой метафоры синтаксически меняются местами. Например: «Вперед, *мечта,* мой верный *вол»* (Брюсов); «И следом за ними... *солнце* погналось, желтый *жираф»* (Маяковский).

Двучленные метафоры не надо смешивать с простыми сравнениями, и не только с «союзными», но и со сравнениями в творительном падеже. Так, у Есенина: «Взбрезжи, полночь, *луны кувшин* || Зачерпнуть *молока берез»* и *«Ковригой хлебною* под сводом || Надломлена твоя *луна»* — выражения, не одинаковые по своей семантической образности. Метафорическое отождествление «луны» с «кувшином» в первом из них более непосредственно и эмоционально образно, нежели сравнение «луны» с «ковригой» хлеба во втором.

В русской советской поэзии двучленные метафоры получили в дальнейшем большое распространение. Напри-

мер: «Все чаще думаю, || Не поставить ли лучше || *Точку пули* в своем конце» (Маяковский); «Разве хмурый твой вид передаст || *Чувств* твоих *рудоносную залежь. Сердца* тайно светящийся *пласт*» (Пастернак); «Свежак надрывается. Прет на рожон || *Азовского моря корыто*» (Багрицкий); «Но «Яблочко»-песню || Играл эскадрон || *Смычками страданий* || *На скрипках времен*» (Светлов).

Приведенные примеры на метафоризм поэтической семантики взяты из стихотворений и поэм. Однако и идейно-эмоциональная направленность прозаических произведений часто создает ощутимость метафоричности художественной речи. Очень богата ею проза Тургенева. Например: «...Я вдруг почувствовал *тайное* беспокойство на *сердце*... поднял глаза к небу, но и в небе не было покоя: испещренное звездами, оно все *шевелилось, двигалось, содрогалось*... тревожное оживление мне чудилось повсюду — и *тревога росла* во мне самом».

Подобный же пример из романа Горького «Мать»: «Павел махнул знаменем, оно распласталось в воздухе и *поплыло* вперед, озаренное солнцем, *красно и широко улыбаясь*... И народ бежал навстречу красному знамени... и крики его *гасли* в звуках песни... на улице она *текла* ровно, прямо, со страшной силой».

Среди других разновидностей словесной иносказательности в художественной литературе относительно меньшее развитие получила и р о н и я. Она применяется преимущественно в таких произведениях или в таком изображении отдельных персонажей, которые обладают юмористической или сатирической идейной направленностью.

Так, Пушкин, изображая в восьмой главе «Евгения Онегина» враждебное ему столичное светское «общество», писал:

Тут был, однако, *цвет* столицы,
И *знать*, и моды *образцы*,
Везде встречаемые лицы,
*Необходимые глупцы*...

Одного из гостей Лариных он охарактеризовал так: «Гвоздин, *хозяин превосходный*, || Владелец *нищих* мужиков».

Богата в этом отношении художественная речь повестей Гоголя. Он часто изображает своих низменных героев тоном высоких восхвалений. Например: «Итак, два *почтеннейших мужа, честь* и *украшение* Миргорода, поссорились между собой! и за что? за вздор, за гусака» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»).

Или: «Нужно знать, что Чичиков был самый *благопристойный* человек, какой *когда-либо существовал в свете*. Хотя он и должен был вначале протираться в грязном обществе, но *в душе всегда сохранял чистоту*, любил, чтобы в канцеляриях были столы из лакированного дерева и все бы было *благородно*» и т. п. Или: «Полицмейстер был некоторым образом *отец* и *благотворитель* в городе. Он был среди граждан *совершенно как в родной семье*, а в лавки и в гостиный двор наведывался, как в *собственную* кладовую. Вообще он сидел, как говорится, *на своем месте* и *должность* свою *постигнул в совершенстве*». Или: «Прочие тоже были более или менее люди *просвещенные:* кто читал Карамзина, кто «Московские ведомости», кто даже и *совсем ничего не читал*».

В стихотворениях и поэмах писателей-демократов 60-х годов XIX в. ирония как иносказательное словосочетание также получила большое распространение. Например, у Некрасова:

И сойдешь ты в могилу... *герой*,
Втихомолку *проклятый* отчизною,
Возвеличенный *громкой* хвалой!..
*(«Размышления у парадного подъезда»)*

Или:

Выпряг народ лошадей — и купчину
С криком «ура!» по дороге помчал...
Кажется, трудно *отрадней* картину
Нарисовать, генерал?..
*(«Железная дорога»)*

Итак, художественная словесность, в особенности стихотворная, не только развивает и обогащает для выражения своего специфического содержания все те разновидности иносказательности слов и оборотов, какие существуют в языке и применяются в разговорной речи, но и создает новые, более сложные ее виды. Этот процесс усложнения словесной изобразительности и выразительности начался еще в устном народном творчестве и продолжается до нашего времени.

*Глава XVI*

# ВИДЫ СЛОВЕСНО-ПРЕДМЕТНОЙ ИНОСКАЗАТЕЛЬНОСТИ

До сих пор мы рассматривали иносказательность отдельных словосочетаний в художественной речи. Но иносказательность в устном народном творчестве и, далее, в художественной литературе может быть свойственна не только отдельным словам и оборотам, но и целым образам, которые складываются из отдельных слов и словосочетаний. Это могут быть образы персонажей, действующих в сюжетах эпических, а иногда и драматических произведений, или же образы тех или иных явлений жизни, которые воспроизводятся словесно в лирических медитациях и описаниях.

Такие образы складываются не только из слов, но и из предметных деталей, обозначенных этими словами. Поэтому можно говорить о разновидностях словесно-предметной иносказательности, нередко встречающихся в устном народном творчестве и в художественной литературе. Разновидности эти были усвоены словесным искусством из первобытного синкретического творчества. А оно, как уже известно, основывалось прежде всего на олицетворении природы. Поэтому образы-олицетворения — это исходная разновидность словесно-предметной иносказательности.

## ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ

Выше уже говорилось об олицетворяющих метафорах как виде словесной иносказательности. Подобно этому виду метафор олицетворения также основаны на отождествлении явлений природы, растительного и животного мира с сознательной жизнью и деятельностью людей по принципу сходства между ними. Но если метафора — это отдельное словосочетание, то олицетворение — это целый образ, складывающийся из отдельных словесных метафор, но имеющий в произведении самостоятельное предметное значение.

Так, в поэме «Кому на Руси жить хорошо» Некрасов, исходя из традиций устного народного творчества, дал лирический образ «эха». Эхо «вторит всем», «Ему одна заботушка || Честных людей поддразнивать, || Пугать ребят и баб!..»; «Без тела — а живет оно, || Без языка — кричит!»

Здесь «эхо» — механически возникающее акустическое явление — олицетворено: его «забота» — нарочно «поддразнивать» людей, оно «живет», «кричит». С помощью ряда олицетворяющих метафор поэт создал словесно-предметный лирический образ.

В первобытном синкретическом народном творчестве образы-олицетворения были не только формой, но и содержанием. Тогда люди верили, точнее — им тогда представлялось, что животные, растения, явления неорганической природы живут сознательной жизнью, что они могут и говорить, и действовать по своему усмотрению и выбору. Так они и изображены в народных сказках, часто содержащих в себе обобщающие наблюдения над нравами и повадками зверей. В русской сказке «Волк и лиса» осмысляется хитрость лисы и глупость волка. Лиса лакомится рыбкой, украденной у мужика, и советует волку самому наловить рыбы, сунув для этого хвост в прорубь и приговаривая: «Ловись, рыбка, и мала и велика». Волк так и делает, а лиса — про себя: «Ясни, ясни на небе звезды, мерзни, мерзни, волчий хвост!» Хвост у волка примерз ко льду, и его убили едущие мимо мужики.

В лирическом народном творчестве образы-олицетворения часто создавались в помощью о б р а щ е н и й к тем или иным явлениям природы как к живым и сознательным существам. Так, в «Слове о полку Игореве» Ярославна, узнав о поражении Игоря, обращается с укоризной и просьбой к ветру, Днепру, солнцу («Светлое и пресветлое солнце!.. Зачем, господине, простерло ты горячий луч на воинов милого?..» и т. д.).

В последующие эпохи эта наивная убежденность общества в сознательной жизни природы, подобной жизни людей, постепенно все более сменялась трезвым пониманием того, что ни стихии природы, ни животные и растения не имеют такой сознательности. В силу этого и в художественной словесности образы-олицетворения постепенно теряли свою былую содержательность; в дальнейшем они сохранились там в качестве ф о р м ы, в качестве средства выражения художественной мысли.

В литературной лирике олицетворения природы в форме обращения сохранились как средство эмоциональной выразительности. «О чем ты воешь, ветр ночной? || О чем так сетуешь безумно?..» — писал поэт-романтик Ф. Тютчев в одном из лучших своих стихотворений. «Я крикнул солнцу: «Погоди! || Послушай, златолобо, || Чем так, без

дела заходить, || Ко мне на чай зашло бы!» — писал Маяковский.

Но в устном народном творчестве, а позднее и в художественной литературе встречаются олицетворения не только природы, но и явлений человеческой материальной культуры. Так, в русской народной сказке «Гуси-лебеди» девочка, ищущая пропавшего братца, расспрашивает о нем и реку, и яблоню, и печку, стоящую на лугу. На вопрос, куда унесли гуси-лебеди мальчика, печка отвечает: «Покушай моего ржаного пирожка, тогда скажу».

В художественной литературе олицетворения предметов, сделанных руками людей, применяются преимущественно в лирических стихотворениях и поэмах. Таково, например, олицетворение трактора у Есенина: «На тропу голубого поля || Скоро выйдет железный гость. || Злак овсяный, зарею пролитый, || Соберет его черная горсть»; или поезд у Н. Матвеевой: «Шел состав разворотистый такой, || Он помахивал дымом, как рукой, || И с презреньем короля || Долы, реки и поля || Он отталкивал левою ногой».

Наконец, еще в народных песнях и сказках нередко можно встретить также олицетворения различных общих представлений. Таков, например, образ Горя в одной из русских сказок. «Мужик, — говорится в ней, — запел песню, и послышались ему два голоса; он перестал петь и спрашивает: «Это ты, Горе, мне петь пособляешь?» Горе отозвалось: «Да, хозяин! Это я пособляю». — «Ну, Горе, пойдем с нами вместе». — «Пойдем, хозяин! Я теперь от тебя не отстану».

И в художественной литературе такие олицетворения развивались как средство словесно-предметной иносказательности. Так, в поэме Маяковского «Облако в штанах» уже на совершенно иной философской основе волнение лирического персонажа изображается как действие его нервов: «Слышу: || тихо, || как больной с кровати, || спрыгнул нерв. || И вот, — || сначала прошелся || едва-едва, || потом забегал, || взволнованный, || четкий. || Теперь и он и новые два || мечутся отчаянной чечеткой».

### ОБРАЗНЫЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ

Олицетворения лежат в основе других традиционных видов словесно-предметной иносказательности, прежде всего — **образного параллелизма.** Этот вид образности возник еще в устном синкретическом творчестве. В древности люди, будучи зависимыми от сил природы, не только

уподобляли ее явления и процессы своим сознательным действиям, но и наоборот — мыслили о своих действиях и отношениях по аналогии с процессами, протекавшими в неорганической природе или в мире животных и растений. Они смутно сознавали закономерности жизни природы и через сопоставление с ними осмысляли социальные и психологические закономерности человеческой жизни. Отсюда и возникли в их словесном творчестве параллели между отношениями в природе и в жизни людей.

Так, в русской народной песне поется: «Не свивайся, не свивайся, трава, с повиликой. || Не свыкайся, не свыкайся, молодец, с девицей. || Хорошо было свыкаться, тошно расставаться». Это — параллель двух образов: первый отражает отношения в природе, второй — отношения между людьми.

Изображение природы в образном параллелизме всегда на первом месте (это — первый член параллелизма); изображение человеческих действий и отношений — на втором (это — второй член параллелизма). Между первым и вторым членами параллелизма существует прямая связь. Такая разновидность образности называется прямым двучленным параллелизмом.

Отношения, возникающие в природе, как бы проясняют действия и отношения людей. Крепко сплетена трава с повиликой — столь же крепкой может быть человеческая любовь; траву с повиликой трудно разорвать — столь же трудной может быть разлука любящих. Изображение того и другого приобретает обобщающее значение.

В специальной статье о параллелизме А. Н. Веселовский определяет этот вид образности как «сопоставление по признаку действия, движения». «...Параллелизм, — писал он, — покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия, как признака волевой жизнедеятельности» (*3б*, 126). Он называл такой параллелизм «психологическим», в отличие от параллелизма «ритмического», т. е. от интонационного сопоставления фраз, стихов в процессе пения или декламации. Однако такое определение сужает значение параллелизма образов, так как он основан, по существу своему, не только на эмоциональной, психологической связи между явлениями природы и отношениями человеческой жизни, но и прежде всего на их объективном сходстве, получающем обобщающее познавательное значение.

В обрядовых и бытовых народных песнях образный параллелизм встречается очень часто. Иногда на нем

основывается вся песня от начала до конца. Такова, например, одна из русских свадебных песен, изображающая сватовство:

— Ой вы, соколы, соколы,
Вы куда вечор летали?
— Ах, мы летали
На море на синее.
— А что вы там видели?
— Ах, мы видели серую уточку,
Серую уточку на заводи.
— Ах, вы что ее не пымали,
Сизы перышки повыщипали.

— Ой вы, бояре умные,
Куда, бояре, ездили?
— Ох, мы ездили с городу на город.
Уж мы видели, видели
Красну девицу во тереме.
— Что ж вы ее не взяли?
— Мы хотя и не взяли,
Русу косу расплели,
Шелковый косник выплели.

Здесь отношения хищной птицы — сокола — и его жертвы — уточки — освещают отношения между сватами-«боярами» и выбранной ими в невесты девушкой. Соколы уточке «перышки выщипали», сваты расплели девушке косу — «сговорили ее в замужество».

Возникнув первоначально на аналогии жизни природы и человека, образный параллелизм затем иногда распространяется и на предметы, сделанные человеком. Например: «Как у рюмочки у серебряной || Золотой у нее венчик, || Как у Михаила Ивановича || Дорогой у него разум».

Развившись в устном народном творчестве, этот вид словесно-предметной изобразительности, так же как и олицетворение, был усвоен в исторически более поздние времена и художественной литературой. Здесь он перестал быть традиционным принципом образного мышления, вытекающим из наивного уподобления человека природе, а стал порождением личной творческой фантазии авторов, средством усиления эмоциональной выразительности их художественных обобщений.

Вот стихотворение Ф. Сологуба:

На серой куче сора,
У пыльного забора,
На улице глухой
Цветет в исходе мая,
Красою не прельщая,
Угрюмый зверобой.

В скитаниях ненужных,
В страданиях недужных,
На скудной почве зол,
Вне светлых впечатлений
Безрадостный мой гений
Томительно расцвел.

Своеобразное применение параллелизм получил отчасти в эпической литературе — и как средство образного познания, и как способ усиления эмоциональной выразительности.

Таков «психологический» параллелизм в «Войне и мире» Л. Толстого. С чувством безнадежного разочарования в жизни князь Андрей едет в усадьбу Ростовых и по дороге видит большой дуб с обломанными сучьями и корой. Дуб выглядит старым, седым уродом, как бы презирающим «весну, любовь, счастье», и князь Андрей мысленно соглашается с ним. Но у Ростовых Андрей встретился с Наташей, увлекся ею, почувствовал, что в нем «поднялась неожиданная путаница молодых мыслей и надежд», и на обратном пути, увидев тот же дуб, но уже «преображенный, раскинувшийся шатром сочной, темной зелени», испытывал «беспричинное весеннее чувство радости и обновления».

Параллелизм между внезапной грозой и трагическим ожиданием Катериной возмездия за ее измену мужу является высокохудожественной кульминацией «Грозы» А. Островского. Тонким мастером образных параллелей между характерами и переживаниями действующих лиц и окружающей их природой проявил себя Тургенев в ряде рассказов, повестей и романов («Бежин луг», «Свидание», «Затишье», «Фауст», «Рудин» и др.).

Гораздо меньшее распространение получил возникший на основе прямого параллелизма п а р а л л е л и з м  о т р и ц а т е л ь н ы й, встречающийся особенно часто в устной народной поэзии славянских народов. Так, в русской песне поется:

Не сокол летит по поднебесью,
Не сокол ронит сизы крылышки,
Скачет молодец по дороженьке,
Горьки слезы льет из ясных очей.

Здесь, как и в прямом параллелизме, дано сопоставление явлений природы и человеческой жизни — сокола и молодца — по сходству их действия и состояния. Сокол летит, молодец скачет; оба в беде — сокол роняет перья из своих крыльев, молодец льет слезы. При этом оба явления сохраняют свое самостоятельное значение и не подчиня-

ются одно другому. Но сходство между ними и их действиями уже не есть их т о ж д е с т в о: их тождество отрицается с помощью отрицательной частицы «не». Кажется, сокол летит и роняет перья — нет, это молодец скачет и роняет слезы. И отрицание тождества явлений здесь более важно, чем утверждение их сходства. По замечанию Веселовского, «психологически на отрицательную формулу можно смотреть, как на выход из параллелизма...» (*36*, 188).

Поэтому отрицательный параллелизм не может служить самостоятельным средством предметной изобразительности, основой построения целого произведения. Он употребляется обычно в зачинах произведений или отдельных их эпизодов.

Отрицательный образный параллелизм настолько характерен для устной народной поэзии, что в художественной литературе он употребляется только тогда, когда поэт подражает стилю народного творчества. Так Пушкин начинает поэму «Братья-разбойники»: «Не стая воронов слеталась || На груды тлеющих костей...»; Некрасов — один из эпизодов в поэме «Мороз, Красный нос»: «Не ветер бушует над бором, || Не с гор побежали ручьи...»; Есенин — «Марфу Посадницу»: «Не сестра месяца из темного болота || В жемчуге кокошник в небо запрокинула...».

Итак, наряду с олицетворением образный параллелизм, в особенности в своей основной — прямой двучленной — форме, представляет собой очень распространенный вид словесно-предметной иносказательности, зародившийся в древнем народном творчестве, позднее применяемый и в художественной литературе, прежде всего — в лирической.

### РАЗВЕРНУТОЕ СРАВНЕНИЕ

Отрицательный образный параллелизм иногда называют отрицательным сравнением, имея в виду, конечно, не простое, а развернутое сравнение. Это неправильно. В отрицательном параллелизме отрицается тождество двух явлений жизни — природы и человека при наличии их сходства. В развернутом сравнении устанавливается их сходство при отсутствии тождества. А. Н. Веселовский был, видимо, прав, говоря о такой последовательности развития видов словесно-предметной изобразительности «человек: дерево; не дерево, а человек; человек, как дерево». «Сравнение... — пишет он, — это уже прозаический акт сознания, расчленившего природу...» (*36*, 189). Исследователь

разумеет здесь под «прозаичностью» деятельности сознания бо́льшую степень его интеллектуальности, а под «природой» — жизнь в единстве ее явлений.

Особенно заметны различия между отрицательным параллелизмом и сравнением при возможности их близкого сопоставления. Вот пример из народной песни:

То не ветер ветку клонит,
Не дубравушка шумит,
То мое сердечко стонет,
Как осенний лист дрожит.

При всей отрицательности связи образов «ветра» и «дубравушки», с одной стороны, и «сердечка» — с другой, первые все же являются исходным членом параллелизма, тогда как образ «осеннего листа» как бы привлекается дополнительно. И при большой степени развернутости союзного сравнения, при выдвижении его на первое место основные общие свойства сравнения от этого не меняются.

Вот пример из «Тараса Бульбы» Гоголя: «Как плавающий в небе ястреб, давши много кругов сильными крыльями, вдруг останавливается распластанный на одном месте и бьет оттуда стрелой на раскричавшегося у самой дороги самца-перепела, — так Тарасов сын, Остап, налетел вдруг на хорунжего и сразу накинул ему на шею веревку». Представим себе иную связь образов в этой фразе: то не «плавающий в небе ястреб»... — то «Тарасов сын, Остап»... и т. д. — и существенное различие отрицательного параллелизма и развернутого сравнения станет вполне очевидным.

В развернутом сравнении, как и в прямом образном параллелизме, надо различать два его члена, два сопоставленных образа: один из них — о с н о в н о й по своему значению, создаваемый развитием повествования или лирической медитации; другой — в с п о м о г а т е л ь н ы й, привлекаемый для сравнения с основным. В примере из повести Гоголя образ Остапа — основной член сравнения, образ ястреба — вспомогательный.

Но взаимоотношение двух членов сильно развернутого сравнения может быть различным и по их познавательному смыслу, и по их месту в развитии творческой мысли. Иногда вспомогательный член сравнения может получать как бы самостоятельное значение и заключать в себе более широкое художественное обобщение. Тогда он и синтаксически может стать содержанием отдельного предложения, уже не подчиненного другому с помощью союзов «как», «словно», «будто», а лишь по смыслу связанного с ним со-

чинительным союзом-наречием «так». Грамматически это — «сочиненное сравнение». Вот пример из лирики Фета:

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души и трав неясный запах;
Так, для безбрежного покинув скудный дол,
Летит за облака Юпитера орел,
Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах.

## ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ

Из прямого двучленного образного параллелизма еще в древнем устном народном творчестве произошел такой значительный вид словесно-предметной иносказательности, как **символ.**

За последнее время символами стали называть разного рода начертания, служащие условным обозначением тех или иных отвлеченных понятий. Но в основном своем значении символ (гр. sumbolon — знак, примета) — это самостоятельный художественный образ, который имеет эмоционально-иносказательный смысл, основанный на с х о д с т в е явлений жизни.

Появление символических образов было подготовлено длительной песенной традицией. Народные песни переходили от одних певцов к другим и сохранялись в памяти множества поколений. И в тех случаях, когда эти песни строились на основе прямого двучленного параллелизма, смысловая связь входящих в него образов постепенно все более закреплялась в сознании и самих певцов и их слушателей. Поэтому, как только в песне появлялся первый член параллелизма — образ природы, он тотчас же вызывал в памяти слушателей известный им заранее второй его член — образ человека, который уже не надо было воспроизводить с помощью слов. Иначе говоря, изображение жизни природы стало знаменовать собой жизнь человека, оно получило тем самым иносказательное, символическое значение. Люди научились осознавать человеческую жизнь через с к р ы т у ю аналогию ее с жизнью природы.

Так, в свадебной песне проводилась параллель между соколами и сватами-«боярами». Сходство действий тех и других, укрепляемое частым повторением песни, ставшее привычным, приводило к тому, что при дальнейшем исполнении достаточно было спеть о соколах, пощипавших уточку, как слушатели понимали, что это сваты выбрали

девушку и порешили ее замужество. Соколы стали символом сватов, уточка — девушки-невесты.

Вот подобная, ставшая символической, песня:

— Соколы, соколы, куда же летали?
— Мы летали с моря на море.
— Да что же вы видели?
— Мы видели утену на море.
— Да что же вы ее не взяли?
— А крылушки ощипали,
Горячу кровь пролили.

Значит, в народном творчестве символ — это первый член образного параллелизма, знаменующий второй его член. Из двучленного прямого параллелизма возник параллелизм о д н о ч л е н н ы й.

Приводя украинскую песню, в которой «заря» (звезда) просит «месяц» не заходить раньше нее, Веселовский пишет: «Отбросим вторую часть песни... и привычка к известным сопоставлениям подскажет вместо месяца и звезды — жениха и невесту» (*36*, 178). Следует, однако, заметить, что дело тут не в «привычке», а в самой основе параллелизма — в осознании объективных черт сходства образов природы и людей, которое только укрепляется повторением песни.

Первоначально для возникновения символа как одночленного параллелизма необходимо было предварительное применение параллелизма двучленного, крепко уподоблявшего жизнь природы жизни людей. Но когда певцы и их слушатели усвоили символику как особенный вид словесно-предметной образности, когда художественное сознание общества обогатилось этим новым принципом изображения жизни, символические образы стали возникать самостоятельно, уже не опираясь на двучленный параллелизм.

В художественной литературе, в индивидуальном творчестве разных стран и эпох символика[1] получила еще более широкое применение. Образ природы приобретает символическое значение в процессе вдумчивого индивидуального восприятия его читателями и слушателями на основе живых ассоциаций, по сходству с человеческой жизнью. При этом изображение природы первоначально сохраняет для читателей п р я м о е, с а м о с т о я т е л ь н о е з н а ч е н и е, а затем уже своим эмоциональным содержанием

[1] Символику, т. е. наличие образов-символов, не надо смешивать с «символизмом» — литературным направлением, возникшим только в конце XIX в.

вызывает у них непосредственные эмоциональные параллели с каким-то подобным содержанием в жизни людей.

Символикой особенно богато лирическое творчество. Оно часто отличается большей или меньшей отвлеченностью своей проблематики, поэтому его образы-символы могут вызвать у читателя различные ассоциации с человеческими действиями, состояниями, переживаниями. Иначе говоря, лирическая символика часто обладает многозначностью своего эмоционального осмысления.

Например, стихотворение А. Кольцова «Лес» («Что, дремучий лес, || Призадумался...»), несомненно, символично. Правда, оно посвящено памяти А. С. Пушкина и часто истолковывается как иносказательное изображение последних трагических лет жизни, а затем и смерти великого поэта. Но такое истолкование обедняет содержание стихотворения, придает его основному образу прямолинейное, рассудочное, аллегорическое значение. У читателей, не знающих этого истолкования, поддающихся эмоциональному очарованию кольцовских стихов с их народно-поэтическим стилем, образ леса, сначала воспринятый в прямом значении, затем может вызвать гораздо более широкие и разнообразные ассоциации — или с отдельными людьми в различных условиях их жизни, или даже с целыми общественными движениями и т. д. В таком восприятии стихотворение Кольцова сохраняет свое символическое значение.

Иносказательные по своим образам произведения Лермонтова (стихотворения «Утес», «Листок», «На севере диком стоит одиноко...», баллада «Три пальмы», поэма «Демон» и др.) также не следует воспринимать как прямые намеки на личную судьбу и переживания автора. Их образы надо осознавать как символы в их самодовлеющем эмоционально-обобщающем иносказательном значении.

В эпической и драматической литературе символика встречается значительно реже, но она может стать свойством образности целого эпического произведения. Такова, например, сказка Салтыкова-Щедрина «Коняга». В центре ее — обобщающий образ крестьянской лошади, истощенной и измученной до полусмерти постоянной тяжелой работой. Автор описывает внешний вид животного, его состояние; кратко изображает и мужика: как тяжело он пашет поле. Читатель воспринимает все это сначала в прямом смысле — как беспросветную трудовую жизнь крестьянского «одра», который «не живет, но и не умирает». Но затем с помощью горьких раздумий автора о том, что ко-

му-то нужны не «благополучие» Коняги, а «жизнь, способная выносить иго и работы», читатель начинает осознавать, что все это относится и к хозяину, бедному мужичку, живущему в такой же беспросветности угнетения. И образ искалеченной работой лошади символизирует уже для него порабощенность трудящегося крестьянства.

Первоначально образы-символы представляли собой изображения природы, вызывающие эмоциональные аналогии с человеческой жизнью. Традиция эта сохраняется до сих пор. Наряду с ней иносказательное, символическое значение нередко стали получать в литературе и изображения отдельных людей, их действий и переживаний, знаменующие какие-то более общие процессы человеческой жизни. Так, когда в последнем акте пьесы Чехова «Вишневый сад» Гаев и Раневская, уезжая из проданной усадьбы, забывают о старом, больном лакее Фирсе, рабски преданном своим господам, и тот остается запертым в старом доме, обреченном на слом, читатель и зрители сначала видят в этом завершение вполне реальных событий, показанных в пьесе. Но они могут затем осознать эту последнюю сцену гораздо глубже и шире — как символическое выражение обреченности усадебного мира.

### ОБРАЗЫ-АЛЛЕГОРИИ

Подобно тому как образный параллелизм подготовил возникновение символики, образы-символы переросли в **аллегорические образы.**

Аллегория, подобно символу, также иносказательный образ, основанный на с х о д с т в е явлений жизни и могущий занимать большое, иногда даже центральное место в словесном произведении. Но в символе изображенное явление жизни воспринимается прежде всего в своем прямом, самостоятельном значении, его иносказательный смысл проясняется в процессе свободно возникающих затем эмоциональных ассоциаций; аллегория же — это п р е д в з я т о е и н а р о ч и т о е с р е д с т в о и н о с к а з а н и я, в котором изображение того или иного явления жизни сразу обнаруживает свое служебное, переносное значение.

Аллегории стали возникать еще в лирических народных песнях, когда от частого повторения некоторых образов, первоначально символических, они становились для всех давно привычными и вполне понятными в своем иносказа-

тельном значении. Сокол ведет соколицу или павлин — паву — жених — невесту и т. п.

Еще отчетливее процесс превращения символов в аллегории происходил в эпическом творчестве. Так, образы древних сказок, обобщающих нравы животных, сначала становились символами нравственных свойств и отношений людей, позднее — с возникновением жанра басни — приобретали в этом своем иносказательном смысле традиционное, общепринятое значение, делались аллегориями. В сюжетах басен лиса сразу воспринимается как средство иносказательного изображения хитрого человека, лев или волк — кровожадного, жестокого, змея — коварного, ворона — глупого, шакал — злого и подлого и т. д. Такие басенные аллегории переходили по традиции от одного автора к другому — от Эзопа к Федру, далее к Лафонтену, Хемницеру, Крылову.

Все эти авторы, кроме Эзопа, писали свои басни в стихах. Но еще в устном народном творчестве возникали прозаические басни с оригинальной аллегорической образностью. В русском фольклоре особенно известна «Сказка про Ерша Ершовича, сына Щетинникова».

Салтыков-Щедрин шел в своих баснях от этой традиции. Почти все его «сказки» — это прозаические басни с ярко выраженным аллегоризмом образов. Но есть у него сказки, соединяющие символику и аллегоризм. Так, в сказке «Коняга» Щедрин создал, помимо оригинального символического образа крестьянской лошади, аллегорические образы четырех «пустоплясов». Это тоже кони, но, в отличие от Коняги, выхоленные на барской конюшне. Когда они начинают разговаривать о Коняге, который лежит молча, то по речам каждого из них мы сразу опознаем в них не животных, а людей, выразителей различных мнений о жизни народа, представителей отдельных привилегированных слоев русского общества 70-х годов. Сатиричность сказки при этом, конечно, усилилась, но художественность ее сильно пострадала. Нечто подобное произошло и в «Песне о Буревестнике» Горького, где также, вслед за основным символическим образом, появляются аллегорические образы «стонущих» гагар и пингвинов, прячущих в утесах свое «жирное тело».

Аллегорические образы встречаются и в лирической поэзии. Таков, например, образ тучи в стихотворении Пушкина «Туча» («Последняя туча рассеянной бури...»), который, особенно в связи с другим его стихотворением «Предчувствие» («Снова тучи надо мною...»), восприни-

мается не символически, не как самостоятельное изображение природы, возбуждающее различные эмоциональные параллели с человеческой жизнью, а аллегорически, как иносказательное рассуждение о вполне определенных обстоятельствах — о политических опасностях, еще недавно угрожавших поэту.

### ОБРАЗЫ-ЭМБЛЕМЫ

От символов и аллегорий следует отличать еще один вид иносказательной образности — эмблему. Он довольно часто встречается в изобразительных искусствах — в живописи и скульптуре, еще чаще в прикладном искусстве. Изредка его можно встретить и в художественной литературе.

А. А. Потебня, подобно Веселовскому изучавший «традиционные» формы образности, правильно утверждал в «Лекциях по теории словесности», что различие между аллегорией и эмблемой заключается в динамичности, сюжетности первой и статичности второй. По существу же, эти виды образности отличаются друг от друга самыми принципами иносказательности. Аллегория, как и символ, основывается на сходстве явлений жизни, эмблема — на их с м е ж н о с т и. Изображение скрещенных серпа и молота не символ, а эмблема союза рабочих и крестьян, это — изображение орудий, средств работы основных слоев трудящихся. Изображение якоря не символ, а эмблема надежды, так как якорь — средство спасения корабля в бурю. Изображение сердца, пронзенного стрелой, не символ, а эмблема любви, так как стрела — орудие мифологического бога любви Амура, а сердце — вместилище переживаний.

Во всех этих примерах между образом и тем, что он знаменует, существует не сходство, а тот или иной вид внешней связи, та или иная разновидность смежности. Эмблема основана на том же принципе ассоциации, что и метонимия как вид тропа. Значит, эмблема так же относится к символу, как метонимия — к метафоре. Образы-эмблемы отличаются статичностью и поэтому редко употребляются в искусстве слова. Но все же и там их можно найти. Например, стихотворение Пушкина «Гроб Анакреона», эмблематическое по своей образности:

Вижу: *лира* над могилой
Дремлет в сладкой тишине;

Лишь порою звон унылый,
Будто лени голос милый,
В мертвой слышится струне.

Вижу: *горлица* на *лире*,
В розах *кубок* и *венец*...
Други, здесь почиет в мире
Сладострастия мудрец.

Еще пример — «Советский флаг» Н. Тихонова:

*Флаг, переполненный огнем,*
Цветущий, как заря,
И тонким золотом на нем
Три доблести горят:

То *молот* вольного труда
*Серпа* изгиб литой,
Пятиконечная *звезда*
С каймою золотой...

Таковы основные традиционные виды словесно-предметной образности, возникшие постепенно на основе у п о д о б л е н и я одних явлений жизни другим и уходящие исторически своими корнями в синкретическое творчество первобытного общества.

## ГИПЕРБОЛА КАК ВИД СЛОВЕСНО-ПРЕДМЕТНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Синкретическое устное творчество имело в своем фантастическом содержании, наряду с олицетворениями, и другую сторону, вытекавшую из стихийного п р е у в е л и ч е н и я явлений жизни в коллективном сознании общества. Вследствие неразвитости своих собственных сил первобытные люди, олицетворяя силы природы, животных и растений, представляли их себе гораздо бóльшими по величине, более сильными и быстрыми в действиях, обладающими часто сверхъестественными возможностями. **Гиперболизация**[1] жизни природы была существенной сто-

[1] Словом «гипербола» можно обозначать в литературоведении различные стороны и свойства художественного творчества. Под «гиперболизмом» — в самом широком смысле этого слова — можно понимать основное свойство искусства, заключающееся в творческой типизации характерных явлений жизни, благодаря которой их характерность получает в художественных образах гораздо более отчетливое, сгущенное, законченное выражение, чем в явлениях реальной жизни.

Но гиперболу можно понимать и у́же — как один из видов словесно-п р е д м е т н о й выразительности, заключающейся в том, что характерные явления жизни сильно преувеличиваются в образах искусст-

роной первобытного мировоззрения, а отсюда и творчества.

Особенно богата гиперболизмом первобытная мифология. Наиболее ярким примером тому могут служить мифологические представления древних скандинавов. Боги неба, «асы» — Один, Тор и др. — были для них бесконечно могучими во всех своих проявлениях. А полубоги земли, исполины «турсы» были, по их представлениям, так велики, что весь окружающий людей мир был создан из тела одного такого гиганта, родоначальника «турсов» — Имира.

Уже в героическом народном эпосе сильная гиперболизация боевых действий богатырей выражает возвышенно-эмоциональное утверждение их национального значения.

Например, в русской былине «Добрыня и Василий Казимирович» так изображается столкновение Добрыни с татарами:

Стоят татаровья престрашные,
Престрашные татаровья, преужасные:
Во плечах у них так *велика сажень*,
Между глазами *велика пядень*,
На плечах головушки, как пивной *котел*.

Или:

Стал Добрынюшка татаровей отпихивать...
Схватил он татарина за ноги.
Стал он татарином помахивать,
Стал он татаровей поколачивать...

В эпоху раннего средневековья слушатели былин могли воспринимать такие преувеличения со всей наивной доверчивостью. В дальнейшем же, особенно начиная с эпохи Возрождения, гипербола, подобно другим традиционным видам словесно-предметной выразительности, превратилась в средство выражения собственно художественного содержания. С особенной силой она стала применяться как прием творческой типизации комических характеров в их юмористическом и сатирическом осмыслении.

Особенно богато приемами гиперболизации творчество

---

ва в своих внешних размерах, в своей внешней действенности и результативности. Наконец, существуют и собственно словесные гиперболы, обычно создающиеся с помощью метафор и сравнений. Например, у Гоголя: «Редкая птица долетит до середины Днепра» — это предметное преувеличение ширины Днепра, выраженное многими словами; или: «чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий» — это словесная метафорическая гипербола.

Рабле, позднее — Свифта. Вот как изображается, например, жизнь великана Гаргантюа, сына короля Грангузье: «Позавтракав как следует, Гаргантюа отправлялся в церковь... В церкви отстаивали 26 или 30 обеден... Далее, помочившись как следует, он садился за стол и, будучи по природе флегматиком, начинал свой обед с нескольких дюжин окороков, копченых языков и колбасы, икры и других закусок, предшествующих вину. В это время четверо слуг один за другим непрерывно кидали ему в рот полными лопатками горчицу...» и т. д.

Но и в произведениях с романтическим пафосом словесно-предметный гиперболизм иногда также становится приемом изображения. Таков, например, образ Ганса-Исландца в одноименном романе Гюго, или образы змея и орла во вступлении к поэме Шелли «Восстание Ислама», или образ Прометея в поэтической «симфонии» Брюсова «Воспоминание».

В произведениях, воспевающих героику народных восстаний, словесно-предметный гиперболизм является неотъемлемым свойством изобразительности. Например, в «Мятеже» Э. Верхарна (перевод В. Брюсова):

Бессчетных шагов возрастающий топот
Все громче и громче в зловещей тени,
На дороге в грядущие дни.

Протянуты руки к разорванным тучам,
Где вдруг прогремел угрожающий гром,
И молнии ловят излом.

В поэме Маяковского «150 000 000» так построен образ русского революционного «единого Ивана».

Таковы основные виды словесно-предметной выразительности, раскрывающие новое идейное содержание в произведениях разных исторических эпох.

## *Глава* XVII

## ИНТОНАЦИОННО-СИНТАКСИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Выше говорилось об отдельных словах и словосочетаниях художественной речи в их изобразительности и выразительности, а также о целых образах, которые могут из них складываться и которые имеют самостоятельное предметное значение.

Но во всех видах речи слова и словосочетания вместе выражают мысли, а для этого соединяются интонационно-синтаксически. Синтаксис — это смысловое, эмоционально-логическое соотношение и расположение слов в предложениях, на которые всегда разделяется речь. Интонация речи — это то голосоведение, с помощью которого произносятся предложения и в котором реализуется в ощутимом для нашего слуха материальном звучании смысловое соотношение слов.

В нехудожественных разновидностях литературной речи — в речи научной, философской, публицистической, юридической и т. п. — логическое соотношение и порядок слов в предложениях ощутимо преобладает над эмоциональным. В речи художественной, наоборот, эмоциональный смысл высказывания всегда, в той или иной мере, преобладает над логическим смыслом, хотя никогда не должен поглощать его всецело. Поэтому в художественной речи интонация как эмоционально-выразительное голосоведение имеет особенно большую ощутимость.

Художественная речь в принципе всегда должна восприниматься не только зрительно, через восприятие рукописного или печатного текста, но и на слух, в своем живом и непосредственно ощутимом интонационном звучании. Именно в нем произведения словесного искусства могут до конца раскрыть все эмоционально-образное богатство своего идейного содержания.

## РЕЧЕВАЯ ИНТОНАЦИЯ

Интонация речи во всех ее разновидностях — явление сложное, разностороннее. В ней следует различать следующие основные стороны: расстановку пауз, речевую мелодию, расстановку акцентов (логических, эмоциональных, ритмических) и темп речи.

Речевые паузы — это перерывы звучания голоса, с помощью которых отделяются друг от друга предложения или их смысловые части. Отдельные слова, входящие в предложение или его смысловую часть, паузами не разделяются, произносятся слитно и узнаются только по смыслу. В современных рукописных и печатных текстах речевые паузы обозначаются знаками препинания — точками, запятыми, точками с запятыми и т. п. Но в живой, звучащей речи иногда делаются и такие паузы, которые отде-

ляя одну группу слов (часть предложения) от другой, не обозначаются все же в тексте знаками препинания.

Некоторые из таких пауз возникают в речевой интонации для упорядочения логического смысла предложения. Так, когда в предложении и к подлежащему, и к сказуемому относятся по смыслу большие группы слов, они отделяются ясно ощутимой паузой без соответствующего знака препинания в тексте. Например: «Огромный блестящий реактивный самолет || быстро взлетел над бетонной дорожкой». Здесь первые четыре слова (группа подлежащего) отделяются логической паузой от последних четырех слов (группы сказуемого), но запятая между ними не ставится.

Другой подобный случай: интонационной логической паузой без знака препинания разделяются в предложении с одним подлежащим два глагольных сказуемых (с относящимися к ним словами), соединенные союзом «и». Например: «Мальчик быстро бежал за отцом || и очень весело покрикивал». Так же разделяются однородные придаточные предложения с союзом «и». Например: «Это были места, которые я так любил || и о которых так часто вспоминал».

Но бывает и обратное соотношение интонационных пауз и знаков препинания. Так, вводные слова всегда выделяются запятыми, но соответствующие последним интонационные паузы иногда могут и не возникать. Например: «Кажется, пора бы уже ему приехать». Не выделяются иногда интонационно и одиночные деепричастия, хотя запятой они отделяются. Например: «Синея, блещут небеса». Паузы — очень важная сторона интонации. Без них нет осмысленной речи. И неверная расстановка пауз искажает ее смысл.

Другая сторона интонации речи — ее мелодия. Обычно этот термин применяется к пению и инструментальной музыке. В них звуки голоса или инструмента, составляющие основу пьесы и сопровождаемые аккомпанементом, всегда имеют определенную и точную высоту. В музыке различия звуков в их высоте акустически всегда должны быть очень точны. Они называются «интервалами» (секундой, терцией, квартой и т. д.), на которых и строятся музыкальная гамма и ее аккорды. Малейшее отступление от должной и точной высоты каждого звука музыкальной мелодии разрушает ее, расстраивает созвучие, создает «какофонию» (дурное звучание) и «диссонансы» (отсутствие созвучности). Это бывает тогда, когда у певца или му-

третья существенная сторона интонации. Речевые акценты бывают различными по своему значению. В каждом из слов на одном определенном слоге ставится более сильный акцент, организующий слово и придающий ему тот или иной смысл («дорōга дорогā», «зāмок на замōк»). Это с л о в н ы е акценты. Иногда такой акцент переходит с самостоятельного слова на относящееся к нему служебное слово — с существительного на предлог,— и тогда существительное теряет свое ударение («Он ударил рукой пō столў», «Корабль спустили нā во̆ду»). Более сильным акцентом выделяется то или иное слово в целом предложении или в обособленной его части («На улице шел дóждь, иногда переходящий в лúвень»). Это л о г и ч е с к и е акценты — ударения, придающие предложениям и их обособленным частям определенный смысл. (Здесь и далее обозначаются: ударные слоги знаком -, неударные — знаком ˘, логическое ударение — знаком ′.)

Логические акценты и сопровождающие их повышения и понижения голоса (мелодия речи) так или иначе связаны с расстановкой слов в предложении, с их порядком. Решающее значение в порядке слов часто имеет мелодия речи. В одном и том же предложении, но с разной мелодией — вопросительной, восклицательной и повествовательной,— слово, несущее на себе логический акцент, ставится на разном месте и в связи с этим меняется весь порядок слов («Погóда сегóдня хорóшая?» — «Хорóшая сегóдня погóда!» — «Сегóдня хорóшая погóда»).

В предложениях с повествовательной интонацией слово, выделяемое логическим ударением, тяготеет к тому, чтобы занять последнее место. Например: «Брат вчера уехал в дерéвню», «В деревню вчера уехал брáт», Брат уехал в деревню вчерá». «Брат в деревню вчера уéхал». В первом предложении логическим сказуемым, т. е. чем-то новым и поэтому наиболее важным, что утверждается об уже известных ранее явлениях, оказывается место поездки брата («в деревню»); во втором важно то, что туда поехал «брат», а не кто-нибудь другой; в третьем всего важнее, когда он туда уехал («вчера»); в четвертом, что он все-таки туда «уехал», хотя и были препятствия.

Если же слово, являющееся логическим сказуемым предложения, поставлено не на последнем месте, его надо произнести с особенно сильным акцентом, чтобы оказалась ощутимой его наибольшая смысловая важность («Брат вчерá уехал в деревню»).

В любой разновидности речи, в частности и в худо-

жественной, правильное выделение слов с помощью логических акцентов — при чтении вслух или «про себя»— совершенно необходимо для выявления истинного смысла каждого предложения в его связи с другими.

Но художественная речь, вследствие своей эмоциональной образности, требует для раскрытия всех особенностей своего содержания не только правильной расстановки логических акцентов, но и постановки дополнительных акцентов, имеющих эмоционально-выразительное значение; это — эмфатические акценты (гр. emfasis — выразительность). Они сопровождаются и соответствующей эмфатической мелодией речи. Художественная речь вообще интонационно гораздо более сложна, утонченна, чем другие виды речи. В ней весь интонационно-синтаксический строй создается писателем для наиболее совершенного выражения их идейно-эмоционального содержания; в ней все творчески продумано и обусловлено.

С помощью эмфатических акцентов и соответствующих мелодий речи в художественных произведениях интонационно выделяются и такие слова, которые могут не иметь логического значения, но которые все же являются особенно важными средствами выражения эмоционально-образной мысли. Например: «Все как будто у м е р л о; в в е р х у только, в небесной глубине дрожит ж а в о р о н о к, и *серебряные* песни летят по *воздушным* ступеням на *влюбленную* з е м л ю, да изредка крик ч а й к и или *звонкий* гром п е р е п е л а отдается в степи» (Гоголь). В этом тексте разрядкой выделены слова, составляющие логическую основу всей фразы, а курсивом — слова, несущие на себе эмфатические акценты, сопровождаемые сильным повышением мелодии речи («и серебряные песни летят по воздушным ступеням на влюбленную землю...»).

Но бывает и так, что слова, требующие, по общему смыслу фразы, логического ударения, вызывают вместе с тем, по своей собственной эмоциональной образности, ударения эмфатические. Например: «Весь ландшафт спит. А вверху все *дышит*, все *дивно*, все *торжественно*. А на душе и *необъятно*, и *чудно*, и *толпы* серебряных видений стройно возникают в ее глубине» (Гоголь). Здесь курсивом выделены слова, несущие на себе не только логические, но и эмфатические акценты.

Наконец, еще одной стороной интонации является ее темп. Это степень быстроты или медленности, с которой произносятся фразы, а также их ускорения, замедления.

иметь только логическое значение и не быть эпитетом. Например: «В течение всей дороги Касьян сохранял упорное молчание и на мои вопросы отвечал *отрывисто* и *нехотя*» (Тургенев). Здесь наречия логически развивают мысль всего предложения.

Иногда значение эпитета могуть иметь и отглагольные наречия, д е е п р и ч а с т и я. Например: «Люблю грозу в начале мая, ‖ Когда весенний, первый гром, ‖ Как бы *резвяся* и *играя*, ‖ Грохочет в небе голубом» (Тютчев). Но гораздо чаще они бывают лишены этого значения. Например: «Левин шел за ним, стараясь не отстать, и ему становилось все труднее» (Л. Толстой).

Эпитетами могут быть также и имена существительные, являющиеся п р и л о ж е н и е м к другому существительному, играющему роль подлежащего или его дополнения. Например: «Едет мужичище-*деревенщина*, да й сидит мужик он на добром коне» (былина); или: «И вот общественное мненье! ‖ *Пружина чести, наш кумир!* ‖ И вот на чем вертится мир!» (Пушкин). А вот пример приложения, имеющего только логическое значение: «Сидя в павильоне, он видел, как по набережной прошла молодая дама невысокого роста, *блондинка*» (Чехов).

Значение эпитетов иногда получают имена существительные, играющие роль с к а з у е м о г о. Например: «Онегин был по мненью многих ‖ (Судей решительных и строгих) ‖ Ученый *малый*, но *педант*» (Пушкин); или: «Разрешите доложить ‖ Коротко и просто: ‖ Я — большой *охотник жить* ‖ Лет до девяноста» (Твардовский). Вот пример сказуемостного существительного, не эпитета: «Я узнал от нее, Цыганок — *подкидыш*... его нашли у ворот дома, на лавке» (Горький).

Даже существительные-д о п о л н е н и я имеют изредка значение эпитета. Например: «Чудный воздух и прохладно-душен, и полон *неги*...» (Гоголь); или: «...живо вспомнилось все вчерашнее — и очарование *счастья*... исчезло...» (Чехов) В большинстве же случаев дополнения имеют только логическое значение. Например: «Месяц... готов был погрузиться в черные *тучи*, висящие на дальних *вершинах*...» (Лермонтов).

Наконец, самый редкий случай — существительное-п о д л е ж а щ е е, имеющее ощутимое эмоционально-оценочное значение и играющее поэтому вместе с тем роль эпитета. Например: «Задумались *головотяпы* над словами князя...» (Салтыков-Щедрин); или: «На тропу голубого поля ‖ Скоро выйдет железный *гость*» (Есенин). Обычно

подлежащие лишены эмфатичности и лишь логически связаны со сказуемым. Например: «*Отец* с наружным спокойствием, но внутренней злобой принял сообщение сына» (Л. Толстой).

Итак, эпитет — слово или словосочетание, эмоционально характеризующее предмет или действие. Значение эпитета могут получать слова с различной грамматической функцией. Рассматривая в тех или иных произведениях характерную для них систему эпитетов, надо исходить прежде всего не из грамматических соотношений слов, и из их эмоционально-выразительного значения, требующего для своей реализации соответствующих эмфатических акцентов и мелодического рисунка фраз. При таком понимании эпитетов они получают очень большое разнообразие.

Существенны и те различия, которые были свойственны эпитетам в художественной словесности различных исторических эпох и различных народов. Этим проблемам посвящена специальная работа А. Н. Веселовского «Из истории эпитета» (*36, 73—92*).

На ранних ступенях развития эпического творчества — как устного народного, так и литературного — эпитеты отличались тем, что в них не было отчетливо ощутимой эмоциональности, что они обладали вещественностью своего значения, раскрывающего физические свойства изображаемых явлений. Но герои сказок, эпических песен и повестей, их подвиги и приключения идеализировались и соответствующую особенность получали в их образах вещественные эпитеты. Они обозначали почти всегда наиболее совершенные, мощные, ценные физические свойства изображаемых явлений и предметов. В старинном, эпически изображенном, сказочном и песенном «мире» солнце всегда было «красным» или «светлым», ветер — «буйным», туча — «черной», море — «синим», лес — «темным» поле — «чистым», молодцы — «удалыми», девицы — «красными» (красивыми), очи — «ясными», ноги —«резвыми», кони — «борзыми», мечи — «булатными» и т. д. При традиционном исполнении сказок и песен, при заимствовании их словесного строя одними певцами и сказителями у других такие вещественно-идеализирующие изображаемую жизнь эпитеты прочно закреплялись в определенных образах и переходили из одних произведений в другие. Эта традиция распространилась и на лирическую народную поэзию. В фольклористике такие эпитеты получили название **постоянных.**

В художественной литературе нового времени такие эпитеты применялись только в произведениях, следующих традициям устного народного творчества, имитирующих его стиль. Так, у Лермонтова: «Не сияет на небе *солнце красное,* ‖ Не любуются им *тучки синие*...»; у Кольцова: «Понесут ее ‖ *Ветры буйные* ‖ Во все стороны ‖ *Света белого*...» и т. д.

В более поздние исторические эпохи, в связи с появлением рядом с традиционным и безымянным народным творчеством творчества «личного», выражающего уже не коллективный родовой жизненный опыт, а идейно-художественные интересы отдельной личности, выделившейся из коллектива,— эпитеты постепенно изменились. Они теряли свое постоянное и одностороннее вещественно-идеализирующее значение, обогатились различными психологическими ассоциациями, стали в большинстве случаев эмоциональными по своему содержанию. Веселовский называет их «синкретическими эпитетами новейшей поэзии».

Кульминационным моментом в развитии ассоциативных и эмоциональных эпитетов было возникновение в передовых странах мира романтического творчества. Примеры о метонимической и метафорической иносказательности художественной семантики имеют к этому прямое отношение.

В литературе эпохи расцвета реалистического принципа отражения жизни получили широкое развитие эпитеты с вещественным значением, по-своему эмоциональные. Утратив идеализирующее значение, они приобрели конкретную предметную изобразительность. Например: «В окно увидела Татьяна... ‖ На стеклах *легкие* узоры, ‖ Деревья в зимнем *серебре,* ‖ Сорок *веселых* на дворе» (Пушкин); или: «Он отворил окно. Ночь была *свежая* и *неподвижно-светлая*. Перед самым окном был ряд подстриженных дерев, черных с одной и *серебристо-освещенных* с другой стороны. Под деревами была какая-то *сочная, мокрая, кудрявая* растительность...» (Л. Толстой).

Новый расцвет эмоционально-метафорических эпитетов возник в поэзии XX в. (см. примеры в предыдущей главе).

## ЭЛЛИПСИС

Синтаксическим средством выразительности, противоположным эпитету, является **эллипсис** (гр. ellipsis — опущение). Если эпитет — это в большинстве случаев вто-

ростепенный член предложения, с помощью которого развивается эмоционально-образная мысль, то эллипсис — это пропуск одного из главных членов предложения — подлежащего или глагольного сказуемого, или даже обоих. При этом оставшиеся члены предложения получают более сильное акцентное выделение, а вся интонация фразы становится более выразительной и энергичной.

Эллипсисы нередко встречаются и в разговорной речи (например: «Ну, готово, поехали!»; «Наконец-то, завтра в театр!»; «Будьте добры, стакан чаю!»; «Пожалуйста, билет и вещи!» и т. п.); но в ней пропущенные члены предложения подразумеваются при данном контексте разговора, а пропуск их определяется стремлением к быстроте и краткости высказывания.

Иначе в художественной речи. Здесь эллипсис применяется из собственно эмоционально-выразительных целей. Например: «Они, *чтоб наутек,* || Но уж никто распутаться не мог...» (Крылов). «*Татьяна ах! а он реветь*», «*Татьяна в лес, медведь за нею*» (Пушкин).

Особенно характерны эллипсисы в стихотворениях и поэмах Маяковского, где они создаются повышенной эмоциональностью текста и энергией его декламационной интонации. Например: «Ведь для себя не важно || и то, что *бронзовый,* || и то, что сердце — *холодной железкою*»; или: «...сам я || душу вытащу, || растопчу, || *чтоб большая!* — || и окровавленную дам, как знамя».

Иногда в художественной речи пропускаются не только сказуемые, но и другие, второстепенные члены предложения. Создаются назывные предложения, имеющие в искусстве слова особую выразительность. Например: «*Ночь, улица, фонарь, аптека,* || Бессмысленный и тусклый свет» (Блок); или: «Приду в четыре», — сказала Мария. || *Восемь. Девять. Десять*» (Маяковский).

Вот примеры на эллипсис подлежащего: «*Превратила* все в шутку сначала...» (Блок); «*Изругивался, вымаливался, резал,* || *лез* за кем-то *вгрызаться* в бока. || На небе красный, как марсельеза, || вздрагивал, околевая, закат» (Маяковский).

## СЛОВЕСНЫЕ ПОВТОРЫ

Эмоционально-выразительное выделение слов становится более сильным в том случае, когда эти слова повторяются в одном или нескольких соседних предложениях.

Повторение одного и того же слова в сложном предложении нередко осуществляется из логических соображений — для разъяснения высказываемой мысли или установления более отчетливой смысловой связи между членами предложения. Например: Настали *минуты* всеобщей торжественной тишины природы, те *минуты*, когда сильнее работает творческий ум...» (Гончаров).

Но очень часто в художественной речи слово или несколько слов повторяются даже в одном простом предложении. Они повторяются только для того, чтобы вызвать эмоционально-выразительное их произнесение. Такой синтаксический прием называется **словесным повтором.**

Сравним, например, следующие стихи из разных произведений Пушкина: «Мой бедный Ленский! изнывая, || Не долго плакала она» и «Но бедный, бедный мой Евгений... || Увы! Его смятенный ум...». Во втором случае повтор эпитета «бедный» создает гораздо более ощутимую эмфазу, нежели в первом, где повтора нет.

В художественной литературе, особенно стихотворной, простые словесные повторы применяются часто. Например: «*Зовет* меня, *зовет* твой стон, || *Зовет* и к гробу приближает» (Державин); «*Еду, еду* в чистом поле, || Колокольчик дин-дин-дин... || *Страшно, страшно* поневоле || Средь неведомых равнин!» (Пушкин); «Да не робей за отчизну любезную... || *Вынес* достаточно русский народ, || *Вынес* и эту дорогу железную — || *Вынесет* все, что господь ни пошлет!» (Некрасов); «*Наш путь* степной, *наш путь в тоске* безбрежной, || *В* твоей *тоске*, о Русь!) (Блок); «*Переправа, переправа!* || Пушки бьют в кромешной мгле» (Твардовский); «Я *слушал, слушал* этот мягкий слитный гул, и пошевельнуться не хотелось» (Тургенев).

Нередко применяется повтор эпитета при разных словах одного предложения, это приводит к различиям смысловых оттенков повторяющегося слова. Например: «И *горько* жалуюсь, и *горько* слезы лью, || Но строк печальных не смываю» (Пушкин): «Но рано надо мной отяготели узы || Другой, неласковой и нелюбимой Музы, || *Печальной* спутницы *печальных* бедняков» (Некрасов); «*Россия*, нищая *Россия*, || Мне избы серые твои, / Твои мне песни ветровые — Как слезы первые любви!» (Блок); «И остались вдруг пустые поля, деревня впереди, и он сам, *одинокий* и чужой всему, *одиноко* идущий по заброшенной большой дороге» (Л. Толстой).

Подобных словесных повторов немало и в произведениях устного народного творчества. Например: «Скинусь

я, сброшуся *горькой* пташечкой, || Полечу я, *горькая,* в матушкин садок, || Сяду я, *горькая,* на сладкую яблонь» и т. п.

Но в фольклоре часто применяются и повторы другого вида, которые можно назвать к о р н е в ы м и. В них рядом ставятся слова одного корня, но разной грамматической формы. Например: «Как увидели-то они *чудо-чудное,* || *Чудо-чудное, диво-дивное*»; «Под Черниговом силушки *черным-черно,* || *Черным-черно,* как *черна* ворона»; и т. п. Подобные повторы можно найти в произведениях поэтов, подражающих стилю народного творчества: «Вся птичками летучими, певучими *полным-полна*» (Кольцов); «Ах ты, *горе-горькое,* || *Скука-скушная,* смертная» (Блок). Но иногда они являются и результатами самостоятельного творчества: «Так еще живы мои раны, так *горько* мое *горе*» (Тургенев).

Для устного народного творчества характерны также повторы с и н о н и м и ч е с к и е. Это повторение слов в их синонимичности, в которой они так тесно связаны между собой по смыслу, что в тексте пишутся через дефис. Например: «Стал Вольга *растеть-матереть*»; «Говорит ему *отец-батюшка*»; «Ты какого будешь *роду-племени*»; «*Пропил-промотал* все *житье-бытье*»; «Нам не делать *бою-драки-кровопролития*» и т. п. Также и у поэтов, тяготеющих к стилю народной поэзии: «Царь с царицею простился, || В *путь-дорогу* снарядился»; «*ждет-пождет* с утра до ночи» (Пушкин).

Особенную выразительность словесный повтор получает тогда, когда одно и то же слово стоит в начале двух и более соседних стихов или двух и более соседних прозаических фраз. Такой синтаксический прием называется а н а ф о р о й (гр. anaphora — вынесение), или «единоначатием». Например: «*Познал* я глас иных желаний, || *Познал* я новую печаль» (Пушкин); «*Лениво* дышит полдень мглистый, || *Лениво* катится река, || И в тверди пламенной и чистой || *Лениво тают облака*» *(Тютчев).* Или:

*Стонет* он по полям, по дорогам,
Стонет он по тюрьмáм, по острогам,
В рудниках, на железной цепи;
*Стонет* он под овином, под стогом,
Под телегой, ночуя в степи;
*Стонет* в собственном бедном домишке,
Свету божьего солнца не рад;
*Стонет* в каждом глухом городишке,
У подъездов судов и палат.

(*Н. Некрасов*)

Так же и у поэтов нашего времени. Например: «*Спокойно* трубку докурил до конца, ||*Спокойно* улыбку стер с лица» (Н. Тихонов); «По *русским* обычаям, только пожарища || На *русской* земле раскидав позади, ||На наших глазах умирают товарищи, ||*По-русски* рубаху рванув на груди» (Симонов). То же в прозе: «Он не мог ошибиться. *Только одни* на свете были эти глаза. *Только одно* было на свете существо, способное сосредоточить для него весь свет и смысл жизни» (*Л.* Толстой).

Своеобразным оттенком выразительности отличается прозаическая анафора союза «и». Она была очень употребительна в христианской церковной литературе — в евангелии: с ее помощью передавалась торжественность мифологического повествования. По ассоциации с этим церковно-книжным стилем такой же синтаксический прием, с тем же свойством выразительности применяется иногда и в новой литературе. Например: «*И* теперь, утомясь призывами к оружию, пришел в свой дом отдохнуть. *И*, смотря на багрянец заката и на синее небо, он плакал... *И* казалось, оно (его сердце. — *Г. П.*) смягчается от ласкового дыхания короткой зари. И в душу Гамалиота опускается тихое спокойствие... *И* все молчали, потому что молчал учитель...» (Короленко).

Синтаксическим приемом, подобным анафоре, является э п и ф о р а — вынесение одних и тех же слов или словосочетаний в конце нескольких соседних стихов, или строф, или прозаических абзацев. Такова, например, развернутая эпифора в стихотворении Пушкина «Моя родословная». В нем каждая строфа заканчивается одним словом, выражающим основную мысль целого и выступающим в разных смысловых вариациях: «И я родился *мещанин*», «Я просто русский *мещанин*», «Я *мещанин...я мещанин*» и т. п. Эти повторы в конце строф передают горький и вместе с тем вызывающий юмор поэта, потомка знатного и знаменитого рода, оказавшегося почти разночинцем, «мещанином».

Совсем иную, например героическую, направленность получает иногда эпифора у других поэтов. Так, в стихотворении А. Межирова «Коммунисты, вперед!» четырежды, завершая строфы стихотворения, повторяется призыв: «Коммунисты, вперед! Коммунисты, вперед!»

Иногда эпифора встречается в прозе. Так, «золотое слово» Святослава Киевского в «Слове о полку Игореве» состоит из обращений к ряду русских князей той эпохи и каждое обращение заканчивается призывом восстать «за землю Русскую, за раны Игоря, буего Святославича».

От эпифоры надо отличать стихотворный р е ф р е н (фр. refrain — припев). Рефрен пришел в литературную лирику из хоровых припевов произведений устной народной поэзии. В отличие от эпифоры, которая бывает завершением мысли, рефрен — самостоятельное предложение, часто вопросительное или восклицательное, логически обособленное от основного текста строф. Так, в стихотворении Михаила Светлова «Гренада» каждая строфа завершается двумя восклицательными стихами, повторяющими и усиливающими его заглавие.

Не надо, ребята,
О песне тужить.
Не надо, не надо,
Не надо, друзья...
*Гренада, Гренада,*
*Гренада моя!*

Наряду с повторами отдельных слов и небольших словосочетаний и в устном народном творчестве, и в художественной литературе употребляются более широкие повторы целых сложных предложений и больших обособленных групп слов, создающих эмоциональную значительность их интонирования. При этом, в зависимости от контекста, эта значительность может быть совершенно различной. Такой прием называется с и н т а к с и ч е с к о й т а в т о л о г и е й.

Вот пример из «Мертвых душ», в котором синтаксическая тавтология имеет комическое звучание: «...он вновь начал выглядывать: *нельзя ли по выражению в лице и в глазах узнать, которая была сочинительница;* но никак *нельзя было узнать ни по выражению в лице, ни по выражению в глазах, которая была сочинительница».*

В стихотворении Брюсова «Кубок» подобным же приемом создается лирико-романтическая интонация:

*О, дай припасть устами к краю*
Бокала смертного вина!
Я бросил щит, я уступаю,—
*Лишь дай, припав устами к краю,*
Огонь отравы пить до дна!

Приему словесного повтора подобен прием словесной г р а д а ц и и. Он заключается в том, что повторяется не одно и то же слово, а семантически близкие слова, которые, постепенно усиливая друг друга, создают один образ со все большей эмфатичностью интонаций. Например: «В старину *любили хорошенько поесть, еще лучше любили попить, а еще лучше любили повеселиться»* (Гоголь);

еще: «Вдалеке возник *невнятный* || *Новый, ноющий, двукратный* || *Через миг уже понятный* || *И томящий душу звук*» (Твардовский); или: «Сгорели в танках мои товарищи || *До пепла, до золы, дотла*» (Слуцкий).

### СЛОВЕСНАЯ АНТИТЕЗА

Другим синтаксическим средством создания эмфатических акцентов на эмоционально значимых словах являются **словесные антитезы** (гр. anti — против, thesa — положение). Словесная атитеза может быть и логической, не требующей эмфазы на противопоставляемых словах. Например: «Проходили *длинные, короткие, с хорошей, с дурной* травой ряды. Левин потерял всякое осознание времени» (Л. Толстой). Здесь противопоставление слов только поясняет разнообразие условий, в которых Левин косил с мужиками луг. Иное значение словесной антитезы в следующем примере: «То не был ада дух ужасный, || Порочный мученик — о нет! || Он был похож на вечер ясный: || *Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет!..*» (Лермонтов). Здесь попарно противопоставленные эпитеты-существительные создают неопределенную эмоциональную возвышенность характеристики «демона» и требуют соответствующей интонации.

Вот другие примеры эмфатической словесной антитезы: «Твои пленительные очи || *яснее дня, чернее ночи*» (Пушкин); «Другой род мужчин составляли толстые или такие же, как Чичиков, то есть *не так чтобы слишком толстые*, однако ж и *не тонкие*» (Гоголь). Вот целый лирический монолог, основанный на антитезе:

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

Клянусь *паденья* горькой мукой,
*Победы* краткою мечтой;
Клянусь *свиданием* с тобой
И вновь грозящею *разлукой.*

*(М. Лермонтов)*

Своеобразной разновидностью словесной антитезы является сочетание слов, противоречащих друг другу по своему значению и получающих поэтому более сильную эмфатическую интонацию. Это так называемый о к с ю м о р о н (гр. буквально — остроумно-глупое). Например: «Но я

встретил *смущенно и дерзко* || Взор надменный и отдал поклон» (Блок). Смущение и дерзость — исключающие один другого душевные состояния. Два эпитета, их обозначающие, поставленные рядом, приобретают от этого повышенную семантическую и интонационную значимость. Вот еще примеры: «Ты и *убогая*, ты и *обильная* || Ты и *могучая*, ты и *бессильная*, || Матушка-Русь» (Некрасов); «Из темноты сырых сеней низкий женский голос, *робкий* и *задорный*, произнес (Горький); *«О, звериная! О, детская! О, копеечная! О, великая!* || Каким названьем тебя еще звали?» (Маяковский); «Боитесь вы, что хрустнет ваш скелет || В *тяжелых нежных* наших лапах» (Блок).

## ИНВЕРСИЯ

В эмфатических повторах и антитезах семантико-синтаксическое сочетание слов, по преимуществу эпитетов, вызывает их соответствующее интонационное выделение. Но в художественной речи часто применяются и собственно интонационно-синтаксические средства создания эмфазы на тех или иных членах предложения или во всем предложении. Это прежде всего прием **инверсии** (лат. inversia — перевертывание, перестановка), т. е. постановки выделяемых слов на синтаксически необычное для них место.

Говоря о необычном порядке слов в предложении, надо, очевидно, исходить из понятий об о б ы ч н о й их расстановке. Такая расстановка создается двумя факторами: во-первых, логикой развития мысли, выражаемой в предложении; во-вторых, теми общими нормами порядка слов в предложении, которые исторически возникли в том или ином национальном литературном языке.

Первый фактор определяет порядок главных членов предложения — подлежащего и сказуемого. Как уже было сказано, мысль движется от логического подлежащего (от того, что уже известно) к логическому сказуемому (к тому новому, что о подлежащем утверждается или отрицается). Значит, по логике развития мысли в повествовательных предложениях подлежащее должно стоять на первом месте, сказуемое — на втором. Обратное их расположение и является инверсией.

В речи художественной, представляющей собой эмоционально-выразительное «живописание» явлений, инверсия главных членов предложения, создающая эмфа-

зу на одном из них, применяется очень часто. Вот пример инверсии, создаваемой для эмфатического выделения подлежащего:

Роняет *лес* багряный свой убор,
Сребрит *мороз* увянувшее поле,
Проглянет *день*, как будто поневоле,
И скроется за край окружных гор.

(*А. Пушкин*)

С помощью тройной инверсии подлежащего в длинных ямбических стихах создается неторопливая интонация сложносочиненного предложения.

Еще примеры на инверсию подлежащих с другими особенностями интонации, вытекающими каждый раз из конкретности семантического контекста: «Не сияет на небе *солнце* красное, || Не любуются им *тучки* синие: || То за трапезой сидит во златом венце, || Сидит *грозный царь* Иван Васильевич» (Лермонтов); «Зрела в тебе сокровенная *дума*, || В сердце твоем совершалась *борьба*» (Некрасов); «Прямо над поляной, легко и высоко, стояло большое, розовое *облако*» (Тургенев); «И в доме воцарилась мертвая *тишина*» (Гончаров).

Иногда, наоборот, инверсия главных членов предложения создает акцентно-мелодическое выделение сказуемого, ставшего, вопреки логической норме, на первое место. Иногда его инверсия соединяется с повтором и даже градацией. Например: «*Пошли, пошли* и *зашумели*, как море в непогоду, толки и речи меж народом» (Гоголь); «Зимы *ждала, ждала* природа» (Пушкин); «*Молчит* опаловая даль моря» (Горький); «*Отговорила* роща золотая || Березовым, веселым языком» (Есенин).

Такой же вид эпической инверсии можно найти в литературных стилизациях народного творчества. Так, у Лермонтова: «*Размахнулся* тогда Кирибеевич... || *Затрещала* грудь молодецкая, || *Пошатнулся* Степан Парамонович... || И *погнулся* крест и вдавился в грудь... || И *подумал* Степан Парамонович...»

Второй фактор применения обычного порядка слов — синтаксические нормы различных национальных языков — является мерилом установления инверсий второстепенных членов предложения. Здесь существенное значение имеют те общие принципы а н а л и т и ч е с к о г о и с и н т е т и ч е с к о г о строения предложений, которыми отличаются друг от друга родственные индоевропейские национальные языки — французский, немецкий, русский и др. Так, для

французского языка характерен аналитический строй, при котором логически подчиненные слова стоят после подчиняющих слов. Для немецкого языка характерен синтетический строй, при котором логически подчиненные слова и обороты стоят перед подчиняющими словами.

Русский литературный синтаксис, сложившийся окончательно в первой трети XIX в., в большей мере аналитический, но в нем есть и некоторые синтетические свойства. Дополнения и обстоятельства, выраженные именами существительными, ставятся у нас п о с л е слов, к которым они относятся, а определения-прилагательные и обстоятельства-наречия п е р е д этими словами. Поэтому дополнения и обстоятельства в форме существительных, стоящие перед управляемыми ими словами, воспринимаются в русском языке как инверсированные.

В художественной речи, особенно стихотворной, такие инверсии создают обычно эмфатическую интонацию, хотя иногда в нее может включаться и логическое ударение. Например:

Присмиревшую *музу* мою
Я сам *неохотно* ласкаю!
*(Н. Некрасов)*

Здесь логическое ударение стоит на словах «музу» и «неохотно». Если бы фраза не была инверсирована, то эти слова интонационно выделялись бы легким понижением мелодии голоса: «Я и сам неохотно ласкаю присмиревшую музу мою». Но инверсия прямого дополнения с относящимся к нему эпитетом создает вместе с тем на этих словах сильное эмфатическое ударение с мелодическим повышением тона: «Присмиревшую музу мою || Я и сам неохотно ласкаю».

Вот еще примеры: «*Поместья* мирного незримый покровитель, || Тебя молю, мой добрый домовой» (Пушкин); «*Часов* однообразный бой, || Томительная *ночи* повесть» (Тютчев); «*За Непрядвой* лебеди кричали, || И опять, опять они кричат» (Блок); «*Барабана* тугой удар || Будит утренние туманы...» (М. Светлов). То же в прозе: «Яркой *канвой* окружал ее зловещий багрянец» (Тургенев); «*Кровью* наливались глаза, *Мороком* чудился Кремль, лениво отраженный в реке» (А. Толстой).

Особено распространенный вид инверсии — постановка эмоционального определения, эпитета в форме прилага-

тельного или наречия после определяемого им слова. Например:

Подобно птичке *перелетной*,
И он, изгнанник *беззаботный*,
Гнезда *надежного* не знал.
*(А. Пушкин)*

Логическое ударение стоит на словах «птичке», «изгнанник», «гнезда», «не знал». Эпитеты «перелетной», «беззаботный» и «надежного» такого ударения не имеют, но они получают легкий эмфатический акцент и повышение тона благодаря инверсии.

Еще подобные же примеры: «Нет, Музы, *ласково поющей* и *прекрасной*, || Не помню над собой я песни *сладкогласной*» (Некрасов); «Перед Доном, *темным* и *зловещим*, || Средь ночных полей, || Слышал я Твой голос сердцем *вещим* || В криках лебедей» (Блок); «Бой идет *святой* и *правый*» (Твардовский). То же в прозе: «Проницательность *мгновенная* рядом с неопытностью ребенка» (Тургенев); «Многие думали, что где-то горит, но вместо пожара увидели зрелище более *умилительное*» (Салтыков-Щедрин).

Очень часто, и в стихах и в прозе, инверсированные эпитеты-прилагательные, если они удваиваются или имеют зависимые от них слова, образуют обособленную группу и выделяются не только эмфатическим акцентом, но и легкой паузой, в тексте обозначаемой запятой или тире. Например: «На всем лежал золотой свет, *сильный* и *мягкий*» (Тургенев); «Глупов, *беспечный, добродушно-веселый* Глупов, приуныл» (Салтыков-Щедрин); «С моря поднималась туча — *черная, тяжелая*» (Горький).

Вот примеры инверсированных эпитетов-наречий: «На севере диком стоит *одиноко* || На голой вершине сосна» (Лермонтов); «Река раскинулась. Течет, грустит *лениво* || И моет берега» (Блок). То же в прозе: «Он взглянул на нее *вопросительно* и *робко*» (Л. Толстой); «Река бежит *весело*, шаля и играя» (Гончаров).

Иногда в одном предложении инверсируется большинство его членов. Например: «С своей *супругою дородной* || Приехал толстый *Пустяков*» (Пушкин). Здесь инверсированы и подлежащее, и дополнение, и эпитет при нем. То же бывает и в прозе: «*Из тумана* глядел дом, *огромный* и *серый*» (А. Белый).

Дальнейшее развитие инверсии заключается в том, что слова в предложении не только меняются местами, но и при этом разъединяются те из них, которые должны бы

стоять рядом. Обычно это бывает в стихотворной речи. Например: «На море синее *вечерний* пал *туман*» (Пушкин); «За *последней* стою *обедней* || Кадящих листвой берез» (Есенин). «Где легкокрылая мне изменила *радость*» (Пушкин). Иногда такое инверсирование делает построение всей фразы необычным, затрудненным, придает ей исключительную смысловую весомость. Например:

Нагреты нежным воды югом,
Струи полденных теплы рек.
*(М. Ломоносов)*

Покорный Перуну старик одному,
Заветов грядущего вестник.
*(А. Пушкин)*

Лишь музы девственную душу
В пророческих тревожат боги снах.
*(Ф. Тютчев)*

Живым — Европы посреди —
Зарыть такой народ?
*(М. Цветаева)*

Такого рода нарушение обычного соседства между словами, создающее в стихах медлительную и торжественную интонацию, было распространено в античной поэзии — древнегреческой и римской. Поэты эпохи Августа находили в этом особенную эстетическую изысканность.

### ЭМОЦИОНАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКИЕ ИНТОНАЦИИ

В лирических и эпических произведениях эмфатическое значение часто получают также интонации восклицания и вопроса. В разговорной речи люди употребляют эти виды интонации или для того, чтобы что-то узнать («Идешь ты завтра в театр?», «Есть у вас сочинения Шекспира?» и т. п.), или для выражения силы и полноты своих чувств («Моя дочь принята в институт!», «Каким он негодяем оказался!» и т. п.). Часто и восклицания, и вопросы сопровождаются обращениями («Пошли, ребята, заниматься!»; «Надеюсь, ты об этом не забыл, мой милый?»).

Восклицания, вопросы, обращения, возникающие в разговорной речи, требуют какого-то отклика, ответа, а иногда и практических действий со стороны тех, к кому они относятся. Они вытекают из реальных обстоятельств жизни и лишены нарочитости.

В научной же философской, технологической речи, в особенности если она имеет учебную, педагогическую направленность, восклицательные и вопросительные предло-

жения обычно употребляются иначе — для того, чтобы с их помощью читающий лекцию или пишущий книгу мог возбудить внимание и направить мысль своих слушателей и читателей. Он восклицает и задает вопрос, не требуя на него ответа, и в дальнейшем сам на него отвечает («И вот мы с вами приходим к выводу, что в русской поэзии стихи строятся по-разному! Какие же виды стихосложения в ней надо различать?»). Восклицания и вопросы ученого, педагога имеют, следовательно, нарочитый характер. Это логико-риторические восклицания и вопросы (гр. rhētorikē — наука об ораторстве).

В художественной речи риторические вопросы, восклицания, обращения и т. п. применяются гораздо чаще, чем в речи научной и педагогической. Они создаются для того, чтобы сделать художественную речь более эмоционально-выразительной. Их можно назвать поэтому эмоционально-риторическими видами интонации. Если в практической разговорной речи на вопросы отвечают те, к кому они обращены, если в научно-педагогической речи на логически-риторические вопросы отвечает сам вопрошающий, то в художественной речи на эмоционально-риторические вопросы никто не отвечает — они возникают для создания эмфатической интонации.

С помощью интонаций восклицания и вопроса, соединенных с обращениями, в устной народной поэзии создавались олицетворения явлений природы. В дальнейшем эта словесно-интонационная форма утрачивала такую свою содержательность, превращалась в традиционное средство эмоциональной выразительности, могущее наполниться другим содержанием.

Так, в «Слове о полку Игореве» троекратное восклицательно-вопросительное обращение Ярославны к солнцу, ветру, Днепру еще отражало, видимо, древнейшие олицетворяющие природу представления и значит, не имело собственно риторического значения. Но во многих народных песнях, возникших позднее, восклицательные и вопросительные обращения к природе становились лишь традиционным зачином, уже не связанным непосредственно с развиваемым далее содержанием. Например:

Не шуми ты, мати зеленая дубравушка,
Не мешай мне, молодцу, думу думати...

Так начинается одна из народных песен, использованных Пушкиным в «Капитанской дочке». Но затем в ней появляются другие мотивы: происходит воображаемый разго-

вор молодца с царем, и к «зеленой дубравушке» песня вообще более не возвращается.

В художественной литературе, особенно стихотворной, эмоционально-риторические интонации получили широкое распространение. В гражданской поэзии разных эпох они имеют торжественно-декламационное звучание и часто усиливаются междометиями. Например: «О, если б голос мой умел сердца тревожить!.. || Увижу ль, о друзья, народ неугнетенный || И рабство, падшее по манию царя?» (Пушкин); «Эх, сердечный, || Что же значит твой стон бесконечный? || Ты проснешся ль, исполненный сил?» (Некрасов).

В стихотворениях и поэмах с иной идейной направленностью эмоционально-риторические интонации получают нередко не столько декламационное, сколько напевное звучание. Например: «Тучки небесные, вечные странники! || Степью лазурною, цепью жемчужною || Мчитесь вы, будто, как я же, изгнанники...» (Лермонтов); «О, как на склоне наших лет || Нежней мы любим и суеверней!.. Помедли, помедли, вечерний день, || Продлись, продлись, очарованье!» (Тютчев); «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?» (Блок); «Где ты, где ты, мальчик босый, || Деревенский пастушок?..» (Твардовский).

Эмоционально-риторические интонации иногда могут различаться по тому или иному более активному и нарочитому ходу мысли, которая в них выражается. Так, они могут заключать в себе риторическое п о ж е л а н и е, или о т р и ц а н и е, или у с т у п л е н и е, или с е н т е н ц и ю (поучение). Например: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!»; «И пусть у гробового входа || Младая будет жизнь играть...» (Пушкин); «Нет, я не Байрон, я другой, || Еще неведомый избранник...» (Лермонтов); Но есть и божий суд, наперсники разврата!» (Лермонтов); «Не позволяй душе лениться! || Чтоб в ступе воду не толочь, || Душа обязана трудиться || И день и ночь, и день и ночь!» (Заболоцкий).

Значительно реже эти разновидности возвышенных риторических интонаций — и содержательная и формальная — применяются в прозе; последняя должна обладать при этом ощутимым лиризмом. Например: «Но что сказать о людях, еще живых, но уже сошедших с земного поприща, зачем возвращаться к ним?» (Тургенев); «Когда меня томит одиночество... мне почему-то начинает казаться, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся... Мисюсь, где ты?» (Чехов).

Часто риторические интонации имеют в прозе комическую направленность и являются средством создания так

называемой «сказовой» речи, имитирующей нарочитую бытовую «болтовню» «рассказчиков». Например: «Когда я услышал об этом, то меня как громом поразило! Я долго не хотел верить: боже правый!» Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем! Такие достойные люди! Что ж теперь прочно на этом свете?» (Гоголь).

Эмоционально-риторические интонации могут иметь иногда и оттенок нарочитой недоговоренности, обозначаемый многоточием». Они могут выражать и прямой намек на что-то недоговоренное по каким-то причинам. («Вы тоже, маменьки, построже || За дочерьми глядите вслед, || Не то, не то, избави Боже...» — Пушкин.)

Таковы основные интонационно-синтаксические средства художественной выразительности.

*Глава XVIII*

## РИТМИКА И ФОНЕТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Художественная речь отличается не только более значительной эмоциональной выразительностью, эмфатичностью, но и гораздо бóльшим тяготением к ритмичности. Особенными свойствами ритма обладает речь стихотворная, но и речь нестихотворная, прозаическая, также нередко, в большей или меньшей степени, оказывается ритмичной.

Ритм (гр. rhythmos — соразмерность, стройность) — это свойство движения, всегда происходящего, протекающего во времени. Ритмично такое движение, которое, разделяясь на какие-то элементы, на какие-то свои «части», обнаруживает равенство этих «частей» во времени. Так, ритмично биение сердца, если между его ударами проходит одинаковое время. Ритмична ходьба человека, если его шаги отделяются друг от друга одним и тем же промежутком времени. Ритмична физическая работа людей, когда подъемы, опускания, удары находящихся в их руках инструментов чередуются равномерно. Создавая самые различные машины, люди и их заставляют работать ритмически.

Значит, ритм — это проявление организованности, упорядоченности движения. Поэтому ритмическое движение более легкое, оно требует меньшей затраты сил и приводит к гораздо лучшим результатам по сравнению с движением беспорядочным, неритмичным. Кроме того, ритм движения

способствует координации усилий целого коллектива людей, работающих сообща. Люди, несущие вместе тяжесть, стараются идти в ногу ритмичным шагом, а вытаскивающие что-то тяжелое ритмически объединяют свои усилия (ра́з-два́-взя́ли! е́-ще́-ра́з!»). Даже шагать вместе ритмично гораздо легче, чем вразброд: ритм марша организует и облегчает передвижение воинских или спортивных отрядов («ра́з-два́-три́!»).

Кроме того, ритм движения, как всякое другое внешнее проявление внутренней организованности жизни, производит своей мерностью эстетическое впечатление на тех, кто может его воспринять и почувствовать. Ритмичность действий — ходьбы, бега, работы, гимнастических упражнений и т. п. (в одиночку, коллективно) — доставляет самодовлеющее удовольствие, иногда даже наслаждение, и самим действующим, и тем, кто их наблюдает со стороны. Ритм лежит в самой природе и органической, и культурной жизни людей. Поэтому организм, сознание человека непосредственно и сочувственно откликаются на всякое проявление ритмичности.

Это не может не относиться и к человеческой речи. Речь тоже движение, протекающее во времени, и тоже может быть ритмически организованной. Наивысшую степень такой организованности заключают в себе стихи; но и проза, в той или иной мере, может быть ритмичной.

## РИТМИЧНОСТЬ ПРОЗЫ

**Проза** (лат. prosus — идущий прямо вперед, не возвращающийся) — это речь, не заключающая в своей интонации собственно ритмических акцентов и пауз, имеющая только логические (а также и эмфатические) паузы и акценты. Своими логическими паузами такая речь всегда расчленяется на отдельные группы слов, которые в каком-то отношении могут быть относительно соразмерны. Это — простые или слабо распространенные предложения, группы подлежащего и сказуемого в распространенных предложениях, различные обособленные группы слов и придаточные предложения в сложных предложениях, вводные предложения и т. п. Будем называть все такие группы слов тактами (лат. tactus — прикосновение) речи. Такты речи отделяются друг от друга интонационными паузами.

Ритмичность прозаической речи заключается в относительной соразмерности во времени составляющих ее тактов. Но в чем может заключаться такая соразмер-

ность? Только в относительно равном количестве словных ударений (акцентов) в соседних тактах речи. Конечно, слушая организованную по такому принципу прозаическую речь, никто не подсчитывает и не может подсчитать эти количества словных ударений в каждом такте речи. Но словные ударения в речи существуют, и они запечатлеваются непосредственно, помимо внимания слушателей, в их сознании, памяти. Слушатели ощущают относительное равенство ударений среди пауз речи, и это вызывает у них, без всяких расчетов и проверки, эстетическое удовлетворение.

Далеко не всегда, однако, прозаическая речь отличается этой акцентной соразмерностью тактов. В наименьшей мере обладает ею бытовая разговорная речь, которая, составляясь обычно из отдельных кратких высказываний, заключает в себе много случайностей в средствах выражения содержания. В большей степени может тяготеть к ритмичности литературная нехудожественная речь (научная, публицистическая и т. п.), особенно ораторская; в еще большей степени — художественная речь, которая вообще отличается особенным совершенством и законченностью формы. Но и художественная проза далеко не всегда достигает ощутимой ритмичности и не всегда тяготеет к ней. Наибольшие возможности в этом отношении у художественной прозы с ярко выраженной эмоциональной образностью.

Вот отрывок из романа Л. Толстого «Анна Каренина», в тексте которого речевые такты разделены знаками коротких пауз (|) и пауз более длительных (‖) и во всех тактах которого поставлены словные акценты. «Лёвин оглянýлся вокруг себя̄|и не узнáл мёста:‖тáк всё переменúлось.‖Огрóмное прострáнство лýга было скóшено|и блестёло осóбенным, нóвым блёском|со свойми уже пáхнущими рядáми,|на вечёрних косы̄х лучáх сóлнца.‖И окóшенные кусты̄ у рекú,|и самá рекá,|прéжде не вúдная,|а тепéрь блестя̄щая стáлью в своӣх извúвах,|и двúжущийся и поднимáющийся нарóд,|и крутáя стенá травы̄|недокóшенного места лýга,|и ястребá,|вúвшиеся над оголённым, лýгом,‖— всё это бы̄ло совершённо нóво».

Если подсчитать количество ударений по тактам этого отрывка, то получатся следующие числа: 4, 2, 3, 4, 4, 3, 4, 3, 2, 2, 5, 3, 3, 3, 1, 3, 4. Сколько-нибудь определенной соразмерности тактов по количеству их словных ударений в этом отрывке нет, и это характерно для прозы Толстого с ее изощренным подбором деталей предметной изобрази-

тельности и сложными синтаксическими конструкциями.

Приведем для сравнения отрывок из прозы Тургенева с такими же знаками пауз и акцентов. «Онй сидёли возле Мāрфы Тимофёевны|и, казāлось, следйли за её игрōй;|| да онй и действйтельно за нёй следйли,| — а между тём у кāждого из нйх|сёрдце росло́ в грудй,|и ничегō для нйх не пропадāло:||для нйх пёл соловёй,|и звёзды горёли,|и дерёвья тйхо шептāли,|убаю́канные и снóм,|и нёгой лёта,| и теплóм».

Здесь подсчет акцентов по тактам дает такие числа: 4, 4, 4, 3, 3, 3, 3, 2, 3, 2, 2, 1. Очевидно, что в этом отрывке есть определенная соразмерность речевых тактов и что постепенное уменьшение в них количества акцентов — от четырех к трем, затем к двум — не устраняет этой соразмерности и даже делает ее более ощутимой. Ритмическая соразмерность тактов в прозе вообще не требует полного равенства их акцентов. Небольшие и нечастые отклонения от о с н о в н о й акцентной длины тактов только подчеркивают их общую соразмерность. Приведенный отрывок характерен для творчества Тургенева. Его проза вообще отличается гораздо большей эмоциональной выразительностью по сравнению с прозой Л. Толстого. Часто эта выразительность обладает романтической приподнятостью, что и вызывает тяготение ее к ритмической организованности.

Из рассмотрения приведенных примеров становится ясным, что расстановка акцентов в тактах речи не может производиться механически, по принципу: сколько слов, столько и акцентов. Слова нашей речи не равноправны по своей акцентности. В каждом языке есть свои особенности акцентации. Эти особенности называются п р о с о д и е й языка (гр. prosōdia — акцент, ударение).

Просодия русского языка заключается в том, что в нем существуют в основном три вида слов, по-разному ударяемых: слова, на которые всегда ставится ударение, слова безударные и слова, на которые то ставится, то не ставится ударение, в зависимости от их расположения среди других слов в предложениях.

П е р в у ю группу составляют слова, имеющие самостоятельное значение, с некоторыми исключениями. Это — имена существительные (кроме тех случаев, когда их ударение переходит на предлог: *пō полю, нā стену* и т. п.), имена прилагательные, имена числительные (за исключением количественных односложных: *два, три, пять, сто* и т. п., — когда они сочетаются с существительными), глаголы (за исключением односложных вспомогательных:

*есть, был*), местоимения (за исключением односложных: *я, ты, мой, весь, тот* и т. п. и двусложных: *она, они*), наречия (за исключением односложных) и междометия.

Вторую группу образует большинство вспомогательных слов. Это односложные и большинство двусложных предлогов (*об, за, у, от, на, при, возле, подле, между* и т. п.), односложные союзы (*и, а, но, да, что, где* и т. п.), частицы (*не, ни, же, бы, ли*). К этой же группе относятся и односложные наречия (*лишь, уж, чуть*).

Третью группу составляют слова, которые представляют собой исключения из слов, имеющих самостоятельное значение, входящих в первую группу. Это односложные числительные, вспомогательные глаголы, местоимения.

При определении количества ударений в речевых тактах прозаической речи надо учитывать прежде всего слова первой группы, которые вседа имеют ударение (слова второй группы, лишенные ударений, во внимание не принимаются). Таково, например, соотношение ударных и неударных слогов в следующих тактах в отрывке из «Дворянского гнезда» Тургенева: «ӑ мӗждў те̄м ў ка̄ждо̄го̄ йз нйх...» или: «й нйче̄го̄ для̆ нйх нӗ пропӑда̄ло̄...»).

Слова третьей группы меняют свою ударность в зависимости от контекста. Если они стоят рядом с ударным слогом следующих за ними слов первой группы, то они как бы отдают свою ударность этим всегда ударным словам, а сами ее лишаются; если же они расположены далеко — за два-три и более слога — от ударных слогов соседних с ними слов первой группы, то они сохраняют свое ударение. Например, в отрывке из романа Тургенева: «Дӑ онй й действйтельно зӑ не̄й следйли...» — личное местоимение «они» стоит за два слога до ударения в слове «действительно» и сохраняет свое ударение; местоимение «ней» стоит за один слог до ударного в слове «следили» и также остается ударным. Сравним с этим примером такую фразу: «Онӑ вы̆едет за̄втра, й зӑ не̄й вы̆шлют машйну». Местоимения «она» и «ней» стоят рядом с ударными слогами в словах «выедет» и «вышлют», и от этой близости они теряют при произношении свои акценты.

То же происходит и с односложными числительными. Сравним две фразы: «Он продал за день сто̄ карандаше̄й» и «Прошло сто̄ дне̄й» В первой числительное «сто» стоит за три слога до ударения в слове «карандашей» и сохраняет свой акцент; во второй то же числительное стоит рядом с ударным слогом в слове «дней» и произносится без уда-

рения. То же и с односложными глаголами-связками: «Отец бы́л замеча́тельным ученым» и «Мальчик бы́л го́рд и упрям».

Приведем еще один пример ритмической прозы: «Кака́я бы го́ресть ни лежа́ла на се́рдце,|како́е бы беспоко́йство ни томи́ло мы́сль,|все́ в мину́ту рассе́ется,|на душе́ ста́нет легко́,|уста́лость те́ла победи́т трево́гу ума́.||Не́т же́нского взо́ра,|кото́рого бы я́ не забы́л,|при ви́де кудря́вых го́р,|озаре́нных ю́жным со́лнцем,|при ви́де голубо́го не́ба,|или внимая шу́му пото́ка,|па́дающего с утёса на утёс» (Лермонтов). Количество акцентов в тактах этого отрывка следующее: 4, 4, 3, 3, 5, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3; здесь проза тяготеет к ритмичности.

Таковы принципы установления ритма прозы.

## РИТМ СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ

Стихотворная речь более сложно организована в своем ритме по сравнению с прозой. В ней есть не только логические (и эмфатические) акценты, не только логические паузы, но и акценты, паузы собственно р и т м и ч е с к и е. Как же возникла стихотворная речь? Ведь люди в словесном общении всегда говорят прозой, в прозе пишут они научные, философские, публицистические, юридические и прочие произведения.

Литературная стихотворная речь не была изобретением какого-то поэта или поэтов, в какой-то стране, в какую-то эпоху. Во всех национальных литературах она возникла самостоятельно, на основе одной и той же общей и давней традиции. Эта была традиция народных песен, которые тоже отличаются стихотворной ритмичностью своего словесного строя. **Стихи** (гр. stichos — ряд) — это такие ряды слов, на которые речь делится не логическими, а ритмическими паузами. В литературном тексте каждый такой ряд слов (стих) пишется (печатается) отдельной строкой. Если песню записать на бумаге такими отдельными ритмически выделенными строками, то она превратится в стихотворение. Но при этом оно потеряет свою связь с голосовой, музыкальной мелодией, являющейся основой песни. Значит, литературные стихи стали создаваться по образцу стихов народных песен, заимствовали из них свое ритмическое членение. Как же возникло стихотворное членение речи в народных песнях?

Хоровые и сольные народные песни давно уже стали исполняться певцами, неподвижно стоящими или сидящими (на скамье, за столом, на эстраде). В далеком же прошлом хоровые песни всегда исполнялись коллективом лю-

дей, которые вместе с тем совершали определенные т е л о д в и ж е н и я — плясовые, трудовые, маршевые. Эта традиция сохранилась и до сих пор в деревенских песенных хороводах, а также в маршевых песнях военных и спортивных отрядов, идущих «в ногу».

Песни коллективов своим голосовым ритмом подчеркивали и усиливали ритмичность коллективных движений. А ритмичность самих движений коллективов была необходима для них и возникала потому, что она организовывала эти движения и тем самым делала их более легкими по затрате физических сил, более продуктивными по их результатам и, наконец, всем этим вызывала у людей, совершающих коллективные движения, э с т е т и ч е с к о е чувство.

Песня как будто была нужна для организации ритмичности коллективных движений, а по сути дела она сама получала от таких движений собственную голосовую, и н т о н а ц и о н н у ю ритмичность. Ритм же самих движений коллектива — трудовых, плясовых, маршевых — всегда заключался в равномерных чередованиях каких-то акцентов. В трудовых движениях это была равномерность коллективных усилий при вытаскивании и перенесении тяжестей или равномерность ударов теми или иными орудиями, отделенных друг от друга временем общей подготовки к каждому такому удару. В коллективных плясках это была равномерность поворотов пляшущих в ту или другую сторону, их общих вспрыгиваний или общих наклонений и распрямлений тела, выбрасывания рук и ног и т. п. В маршевых движениях это было равномерное усиление шагов всего коллектива. Песня и перенимала ритмическую акцентность тех движений, которые она сопровождала, отражая их в себе. Она сама ими ритмически организовывалась в своем музыкальном голосоведении, а отсюда и в своей речевой, словесной интонации.

Поэтому песня и стала разделяться на ряды слов, отделенные друг от друга ритмическими паузами, — на «стихи». В конце каждого такого ряда слов и возникал поэтому более сильный, собственно ритмический с л о в н ы й а к ц е н т, соответствующий быстрому общему рывку работающих, или их общему удару орудиями, или общим поворотным моментам в пляске, или сильно ударяемым шагам в общем марше и т. п.

Вопросы происхождения стихотворного ритма были специально рассмотрены немецким теоретиком К. Бюхером в книге «Работа и ритм». Основываясь на очень бога-

тых и разнообразных материалах, он пришел к такому выводу: «Мы должны, следовательно, сказать, выражаясь точно: поэзию породило энергичное ритмическое движение тела, в особенности же то движение, которое мы называем работой. И это касается как формальной, так и материальной стороны поэзии» (*35*, 264—265).

Вывод этот в общем правилен, но Бюхер неточно его формулирует. Энергические движения породили не «поэзию» во всем единстве ее содержания и формы, а только ритмичность поэтических произведений — песен. Если под «материальной» стороной поэзии разуметь ее содержание, то и на ранних ступенях общественного развития содержание песен, даже исполняемых в процессе труда, не сводилось, конечно, только к отражению трудовых действий и имело более широкое значение. Как показывают примеры, приведенные Бюхером, оно тогда уже основывалось нередко на магических и мифологических представлениях.

Ряды слов, организованные сильным ритмическим акцентом на последнем слове каждого ряда и следующей за ним ритмической паузой, и являлись стихами, на которые делилась хоровая песня. Когда из хоровых песен возникли песни сольные, они сохранили в себе такую стихотворную ритмичность. А когда на основе сольных песен стали создаваться подобные по своему ритмическому строю литературные (написанные, напечатанные) произведения, то они стали делиться на отдельные ритмические ряды слов — на стихи. Таковы небольшие лирические стихотворения, таковы и стихотворения большего размера, поэмы, исторически возникшие на основе эпических народных песен, и стихотворные драмы, исторически возникшие на основе обрядовых, песенных драматических представлений.

Из сказанного следует, что основными соразмерными «частями» стихотворной речи являются не «стопы», как иногда полагают. С т о п а (калька с гр. pous или лат. pes — нога, стопа, ступня) — это небольшая группа слогов, подчиненная словному акценту на одном из них и п о в т о р я ю щ а я с я в такой своей организованности в пределах ряда стихов. Это — хореи, ямбы, дактили и т. д., на которые можно расчленять стихи. В стихотворной речи ритмически соразмерны сами отдельные стихи, которые следуют друг за другом так же, как такты в прозаической речи.

Стихи отличаются от тактов ритмической прозы двумя особенностями. Одна особенность заключается в том, что в тактах прозы самостоятельно значимые слова имеют

одинаковые словные акценты. В стихах же, при равенстве других словных акцентов, на последнем слове каждого стиха всегда возникает более сильное ритмическое ударение. Такое ударение организует весь стих и делает его основной, соразмерно повторяющейся «единицей» ритма стихотворной речи. Это ударение стоит на последнем слове стиха неизменно, постоянно и поэтому называется «константным» (лат. constantus — установленный, постоянный) ударением, или константой стиха.

Другое отличие стихов от прозаических речевых тактов состоит в том, что в прозе такты отделяются только логическими паузами, часто обозначаемыми знаками препинания, стихи же отделяются друг от друга в основном паузами ритмическими, которые показывают конец каждого стиха и оттеняют его ритмическое константное ударение.

Нередко бывает так, что стихи, при собственно ритмическом членении, оказываются, однако, тождественными и прозаическим тактам. Они могут совпадать с отдельными грамматическими предложениями или их частями и обособленными группами слов, которые отделяются друг от друга логическими паузами, а в тексте часто и знаками препинания. В таких случаях, следовательно, происходит совпадение логической и ритмической пауз между стихами. Но и тогда константное ударение ставится и звучит на последнем слове каждого стиха. Оно может не совпадать с логическим и эмфатическим ударениями, выделяющими другие слова внутри стиха. Например:

Буря мглóю небо крóет,
Вúхри снЕжные крутя́,
То, как звЕрь, она завóет,
То запла́чет, как дитя́...

(*А. Пушкин*)

В этом четверостишии логические акценты (′) стоят на словах «мглою», «вихри», «завоет» и «заплачет»; эмфатические акценты (прописная гласная) — на словах «снежные», «как зверь», «как дитя». А на последнем слове каждого стиха стоит константное ударение ( ´ ). Оно совпадает в третьем стихе с логическим акцентом, в четвертом стихе — с эмфатическим, но сохраняет свою самостоятельность в первом и втором стихах. Чтение стихов с интонационным выделением константных ударений и следующих за ними ритмических пауз называется скандированием стихов (лат. scando — размеренно читаю).

Для того чтобы лучше ощутить и осознать своеобра-

зие собственно ритмических пауз и предшествующих им собственно ритмических, константных акцентов, надо вчитаться в такие стихи, в которых логические паузы стоят в середине стихов и не совпадают с паузами ритмическими. Вот пример из «Евгения Онегина»:

Спор гро́мче, гро́мче; вдрУг Евге́ний
Хватает длИнный но́ж, и вми́г
Пове́ржен Ленский; стрАшно те́ни
Сгустились; нестерпИмый кри́к
Раздался... хижина шатну́лась...
И Таня в Ужасе просну́лась...

Если этот отрывок прочесть, делая только логические паузы и акценты и не соблюдая ритмических пауз с предшествующими им константными а́кцентами, то он будет звучать как проза и две первые пары рифм в нем не будут ощутимы («Спор гро́мче, гро́мче; вдруг Евгений хватает длинный но́ж, и вмиг пове́ржен Ленский; страшно те́ни сгустились; нестерпимый кри́к раздался... хижина шатну́лась... И Таня в ужасе просну́лась»). Но если, читая эти стихи, мы создадим и собственно ритмические паузы после слов «Евгений», «вмиг», «тени», «крик», а на этих словах сделаем собственно ритмические акценты, то отрывок станет стихотворным и ощутимо зазвучат его рифмы.

Несовпадение логических и ритмических пауз в нескольких стихах подряд встречается не очень часто. Несовпадение это называется *ритмическим переносом*, или, по-французски, enjambement (от enjamber — переступать, переходить).

При изучении ритмичности стихотворной речи важно также обращать внимание на различия в *окончаниях* стихов. Под «окончанием» стихa, или *клаузулой* (лат. clausula — заключение), разумеются последние слоги каждого стихa, начиная со слога, несущего на себе константный акцент. Другая часть стихa, от его начала до константы, называется *корпусом*.

Различие стиховых клаузул заключается в количестве входящих в него слогов. В одних стихах константа стоит на последнем слоге, значит, клаузула в них *односложная*. Например: «Время — начинаю про Ленина расска́з»; или: «Я снова здесь, в семье родно́й». Такие стиховые окончания называются *мужскими*. В других стихах константа стоит на предпоследнем слоге, значит, окончания в них *двусложные*. Например: «Дул, как всегда, октябрь ветра́ми»; или: «Опять на поле Кулико́вом». Такие клаузулы называются *женскими*. Часто встречаются

стихи, в которых константное ударение стоит на третьем слоге от конца стиха, значит, клаузула в них трехсложная. Например: «В какой стране *угáдывай»;* или: «Время — вещь необычайно *длúнная».* Такие стиховые окончания называются дактилическими (от названия трехсложной стопы с ударением на первом слоге — дактиля). Если стиховое окончание содержит в себе более трех слогов, то оно называется гипердактилическим. Например: «Будет любовь или *нéт?* || Какая — большая или *крóшечная?»;* или: «Холод, душу тайно *скóвывающий».*

Стихотворная речь обычно (но не всегда) создается так, что окончания соседних или близко стоящих друг к другу стихов состоят из одинаковых звуков. Эта звуковая, фоническая (гр. phōne — голос, звук) согласованность, или созвучие стиховых клаузул, называется рифмой (гр. rhythmos означает и «соразмерность», отсюда термины «ритм» и «согласованность», отсюда термин «рифма»).

Рифмы в стихотворной речи стали применяться исторически сравнительно поздно. Древняя устная и литературная поэзия не имела рифм. Их нет, например, в «Илиаде» и «Одиссее», в русских былинах и народных лирических песнях, а также в стихотворениях, написанных в подражание народной поэзии, например в поэме Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Стихи без рифм получили название белых стихов.

Являясь созвучием клаузул нескольких стихов, рифмы обычно получают от них свой основной звуковой объем. Они могут быть мужскими («Я знал одной лишь думы *влáсть,* || Одну, но пламенную *стрáсть»*), женскими («Над омраченным Петрогр*áдом* || Дышал ноябрь осенним хл*áдом»*), дактилическими («Средь мира д*óльного* || Для сердца в*óльного*||Есть два пути»), гипердактилическими («Выхожу в аллею *лúповую...* || И не плачу, только всхл*úпываю»*).

В отношении звуков, составляющих рифму, она может быть бедной, состоящей из малого количества звуков («Снилось — мимо проходят друзь*я́*... || Но никто не окликнул мен*я́»*), и богатой, включающей в себя много звуков («И вновь блистающий в*остóрг*... || Своей десницей он р*астóрг»*). В этом же отношении рифма может быть полной, в точности повторяющей звуки в клаузулах стихов («Наш путь — степной, наш путь в тоске безбр*éж-*

*ной* || В твоей тоске, о Р*у́сь!* || И даже мглы — ночной и зарубе́*жной* || Я не бою́*сь»*), и н е п о л н о й, приблизительной, повторяющей лишь некоторые звуки («Я знаю силу слов, я знаю слов *набо́т*, || Они не те, которым рукоплещут *ло́жи*. || От слов таких срываются *гроба́*. || Шагать четверкою своих дубовых *ко́жек*» — Маяковский). Приблизительная рифма не менее богата, чем точная. Она прочно вошла в поэзию XX в. наряду с классической, точной рифмой. В отношении слов, входящих в рифму, она может быть о д н о с л о в н о й («А это кто? || Длинные *во́лосы* || И говорит вполго́*лоса*» — Блок) и д в у х с л о в н о й («Я не звал тебя, са*ма́ ты* || Подошла. || Каждый вечер запах м*я́ты...*» — Блок).

Значение рифм в стихах заключается в том, что, с одной стороны, в срифмованных клаузулах их константные акценты ощущаются гораздо сильнее и через это сильнее выделяются ритмические паузы после каждого стиха; с другой стороны, созвучия в окончаниях стихов увеличивают формальную организованность стихотворной речи и производят тем самым более значительное эстетическое впечатление. Рифмованные стихи, по сравнению с «белыми» стихами, эстетически более богаты и совершенны.

Помимо основной ритмической паузы, всегда отделяющей каждый стих от другого, в длинных стихах, состоящих из 12 и более слогов, нередко возникает еще одна, более слабая ритмическая пауза, разделяющая каждый такой стих на две половины и облегчающая этим их произношение. Такая пауза называется ц е з у р о й (лат. caesura — разрез, рассечение). Например: «Слышу умолкнувший звук/божественной эллинской ре́чи.||Старца великого тень/чую смущенной душо́й» (Пушкин).

В зависимости от того, какие слоги стиха — ударные или неударные — предшествуют цезуре, последнюю, как и клаузулы стихов, можно называть м у ж с к о й, ж е н с к о й, д а к т и л и ч е с к о й. В приведенном примере цезура мужская — перед ней стоят ударные слоги в словах «звук», «тень». Вот пример женской цезуры: «Что мне шумное *море*,||что скалы и светлые гро́ты?||Холодно сердце *дивится*|на их чужие краcóты»; цезуры дактилической: «Столетия — фо*нарики!*|О сколько вас во тьме́|| На прочной нити в*ремени*,|протянутой в уме́!»

Таковы общие особенности стихотворной речи в отличие от ритмической прозы. Эти особенности показаны здесь почти исключительно на примерах из поэзии, основанной на стоповой, силлабо-тонической системе стихо-

сложения. Однако существуют и другие системы сложения стихов, которые отличаются различными принципами внутренней ритмической организации стихов, наличием в них — от их начала до константы — той или иной ритмической упорядоченности. Поэзии разных народов, а иногда и отдельных эпох ее исторического развития, свойственны были разные стиховые системы. Рассмотрим в самых общих чертах те из них, которые исторически сменяли друг друга в русской поэзии.

## ПЕСЕННЫЕ ТОНИЧЕСКИЕ СТИХИ

В русской поэзии исторически наиболее ранней системой стихосложения была система песенно-тоническая, возникшая и развившаяся с очень давних времен в устном народном творчестве. Это те особенности стиха, которые можно найти в народном песенном эпосе — былинах, исторических песнях, народной обрядовой поэзии, а также в так называемых «протяжных» лирических народных песнях.

Внутреннюю ритмическую организованность таких стихов очень трудно понять, если ограничиться чтением этих стихов в рукописном или печатном тексте, не слушая их песенного исполнения, хорового или сольного. Только в устном исполнении такие стихи обнаруживают присущую им своеобразную систему ритмической акцентации, не свойственную никакой другой стиховой системе.

Своеобразие ритма песенно-тонических стихов порождается следующей особенностью их устного исполнения. В нем вокальная, музыкально-голосовая (лат. vox — голос) мелодия песни со свойственным ей соотношением и расстановкой собственно ритмических акцентов всецело подчиняет себе речевую мелодию стихов, вытекающую из количества и расстановки обычных словных ударений. Вокальная мелодия песни как бы не считается со словными ударениями речи и навязывает ей свои, необычные для нее акценты.

Отсюда вытекают два свойства ритма песенно-тонических стихов. Первое — при исполнении песни на некоторых самостоятельных по значению словах обычные словные ударения не ставятся, если они не совпадают с акцентами самой вокальной мелодии. Второе — в клаузуле стихов константный акцент всегда получает последний слог стиха, обычно (хотя и не всегда) не имеющий речевого, словного ударения. В этих случаях песенно-тониче-

ские стихи имеют как бы двойную константу: первую, более сильную, — на третьем, четвертом (а иногда и далее от конца стиха) слоге, со словным ударением, вторую, более слабую, — на последнем слоге стиха, обычно неударном[1].

Из этого следует, что при графическом анализе ритма песенно-тонических стихов в их корпусе достаточно учитывать только словные (а не слоговые) акценты, а в клаузулах — и слоговые.

Вот пример из былины «Алеша Попович и Тугарин»:

Из сла̄вного Ростова красна го́рода́,
Как два я̄сные со̄кола вылета́вали́,
Выезжа̄ли два могу́чие бога́тыря́,
Что по ӣмени Алёшенька Попо́вич мла́д
А со мо̄лодым Екӣмом Ива́новичём.
Они е̄здят, бога̄тыри, плечо́ о плечо́...

Первое из указанных свойств ритма такого типа проявляется в том, что в первом стихе цитированного отрывка былины не поставлено словное ударение на слове «красна», в третьем стихе — на слове «два». Второе свойство выражено тем, что в клаузулах всех стихов, кроме четвертого и шестого, поставлены слабые константные акценты на последних слогах, которые, при наличии словных ударений на других слогах тех же слов, не должны нести на себе таких ударений («го́рода́», «вылета́вали́», «бога́тыря́», «Ива́новичём» и т. д.). Словные ударения на последнем слоге в четвертом и шестом стихах («мла́д», «плечо́») только подчеркивают этот общий ритмический строй песни.

В результате каждый стих былины получает по четыре ритмических акцента и все стихи становятся поэтому соразмерными друг другу, подчиняясь единому и строгому вокальному ритмическому движению. В этом песенном ритме особенно выделяются константные акценты каждого стиха, подкрепленные ритмической паузой после него. Выделяемые ими слоги в пении несколько растягиваются, вокально удлиняются. Особенно эстетическое очарование вызывает вокальное удлинение последнего слога большинства стихов. Песенные тонические стихи не имеют рифмы; это — «белые» стихи.

Таков ритмический строй песенно-тонического стихосложения, показанный на примере четырехударно-

[1] См. об этом подробнее: *Жирмунский В. М.* Введение в метрику. Л., 1925.

го стиха былины. Вот подобный же пример из «протяжной» лирической сольной песни:

Ӯж ты мāть моя, мáтушка́,
Мāти, бēла лебéдушка́!
Ты̄ на что̄ меня̄ хорóшу родила́,
Чёрнобрóву, пригля́дчивую?
Мнē нельзя к обéдне сходи́ть,
Нēльзя бо̄гу помоли́тися́,
Дóбрым лю̄дям поклони́тися́...

В этом тексте нет самостоятельных слов с пропущенными словными ударениями. Зато в четвертом стихе длинное слово «черноброву» получает два ритмических ударения, а в предпоследнем стихе слово «нельзя» меняет место ударения. Во всем остальном ритмический строй этой песни таков же, как и в приведенном выше отрывке из былины.

Песенно-тонические стихи бывают и менее длинными — не четырех-, а трех- и даже двухударные. Вот пример свадебной трехударной тонической песни, в которой выдаваемая замуж девушка обращается к своей красной девичьей ленте («красоте»):

Ты простй-ка, краса дéвичья́!
Я на вēк с тобой расста́нуся́,
Молодёхонька напла́чуся́,
Отпущӯ тебя я, кра́сота́,

Отпущӯ тебя со ле́нточками́,
Во поля̄, в луга̄ широ́кие́,
Во леса̄, в боры дрему́чие́,
На быстры̄ реки теку́чие́...

И здесь в корпусе стихов есть слова, теряющие свои ударения («краса», «с тобой», «тебя», «в луга», «в боры», «реки»), и во всех клаузулах стихов слова получают двойной константный акцент. Общий принцип стихосложения остается тем же, что и в четырехударных стихах.

Правда, он несколько варьируется в более быстрых по темпу и более коротких, двухударных песнях. Вот пример из песни-колядки:

Напа̄ла порóша́
Снегу бе́ленького́.
Как по э̄той по порбше
Гуси-лēбеди лете́ли.

Колядо́вщички́
Недоро́сточки́,
Красны̄ де́вушки́
Со̄чили, иска́ли

Ива̄нова дворá.
А Ива̄нов дво́р
Ни близко́, ни далеко́
На семи́ столба́х...

Эта песня плясового ритма, в некоторых местах (в 3—4 стихах) ее ритм напоминает четырехстопный хорей[1] частушек. Но в целом ее ритм — песенно-тонический, с характерными для него двойными константами (стихи 2-й и 5-й), с пропуском некоторых словных ударений (стихи 2-й и 4-й) и двойными ударениями (стихи 5—7-й). Весь ритмический строй песни чувствуется только при ее устном, вокальном исполнении или при специальном скандировании ее.

Песенно-тонические стихи в их устном исполнении веками жили в народном творчестве; их и сейчас еще поют в русской деревне[2].

В литературе такие стихи появлялись только тогда, когда поэты создавали свои произведения в стихотворных традициях народного творчества. Такова у Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Но такие обращения к традиции народного тонического стиха в русской литературной поэзии очень редки. У истоков своего исторического развития эта поэзия в силу определенных культурных влияний восприняла другую систему стихосложения, по существу своему не соответствующую просодии национального русского языка. Это была с и л л а б и ч е с к а я стихотворная система.

---

[1] *Хорей* — одна из стоп силлабо-тонического стихосложения, состоящая из одного ударного и одного неударного слогов.

[2] Но называть только эту систему стихосложения «народной», как это нередко делается, неправильно, так как в русском устном народном творчестве существуют и другие стиховые системы. Такова хотя бы система п е с е н н о г о с и л л а б о - т о н и ч е с к о г о стиха, издавна развивающаяся в народных плясовых песнях и основанная на внутреннем членении каждого стиха на четыре хореические стопы. Например:

Ах, вы́ / се́нй, / мо́ (́) й / се́нй,
Се̄нй / но̄вы́ / (́) мо̆ / й,
Се̄нй / но̄вы́ / (́) кле́ (́) / но́вы́ӗ,
Рӗ ше̄т / ча́ ты́ (̄) / е́!

В этой записи акценты над некоторыми слогами поставлены в скобки. Они требуются общим хореическим ритмом стихов, но они попадают на неударные слоги поэтической речи и поэтому, несмотря на песенность стихов, в исполнении незаметны. Они могут прозвучать только при специальном скандировании. Из такого типа стихов в дальнейшем выросли современные частушки.

## СИЛЛАБИЧЕСКИЕ СТИХИ

**Силлабические,** или слоговые (гр. syllabos — слог), стихи имеют свою особенную внутреннюю ритмическую организованность, резко отличающуюся по своему принципу от организации песенно-тонических стихов. Если в тонической системе ритмическая соразмерность стихов создается равным количеством песенных акцентов в каждом стихе, то в силлабической системе стихосложения она определяется равным количеством с л о г о в в каждом стихе.

Для эстетического осознания равенства слогов в силлабических стихах необходимо, чтобы все слоги в стихе обладали хотя бы относительным акустическим (гр. akustikos — слуховой) равенством, чтобы они звучали более или менее одинаково ясно. Поэтому силлабический принцип стихосложения развился преимущественно в поэзии тех народов, в языке которых ударные и неударные гласные в словах обладают относительным равенством звучности, подкрепляемым постоянным местом словных ударений. Таков среди романских языков французский с обилием сильных носовых гласных звуков и постоянным ударением на п о с л е д н е м слоге; среди языков славянских — польский с сильной артикуляцией всех, даже неударных гласных звуков среди окружающих их скоплений звуков согласных и обязательным ударением на п р е д п о с л е д н е м слоге. Совсем иная просодия в русском языке: в нем неударные гласные звуки «редуцируются», заметно ослабляются акустически в своей определенности, а словное ударение не имеет постоянного места. Поэтому-то силлабическая система стихосложения по своим особенностям не соответствовала просодии русского языка.

Тем не менее она была усвоена русскими поэтами второй половины XVII в., прежде всего Симеоном Полоцким, ученым монахом, до того жившим и учившимся в Киеве и усвоившим там традиции латино-польской стиховедческой теории и творческой практики. Позднее, в 20—30-х годах XVIII в., уже на основе светского миросозерцания Петровской эпохи силлабическими «виршами» (польское слово от лат. versus — стих) пользовался Антиох Кантемир в своих сатирах.

Так как слова польского языка всегда имеют ударение на предпоследнем слоге, в польских силлабических стихах клаузула (а отсюда и рифма) всегда ж е н с к а я. А к о р п у с этих стихов, тяготея к внутренней сим-

метричности, складывается из четного количества слогов. Каждый стих в польской силлабике, таким образом, состоит из нечетного количества слогов — из 7, 9, а чаще из 11 и 13 (тринадцатисложные стихи нуждались в цезуре) — с обязательным константным акцентом на предпоследнем слоге стиха. В таком ритмическом строении силлабические стихи были усвоены и в русской поэзии. Вот пример из первой сатиры Кантемира:

Наўка обдрана,/в лоскутáх общúта,
Изо всéх почтй домóв/с ругáтельством сбúта,
Знáться с нéю не хотя́т,/бегу́т ее дру́жбы,
Как страдáвши нá море/корабéльной слу́жбы.
Всё кричáт: никакóй плóд/ не вúдим с нáуки...

Стихи здесь несоразмерны друг другу ни по количеству акцентов вокальной мелодии (ее нет), ни по количеству словных ударений. Их в первом стихе — 4, во втором — 5 и далее — 5, 4, 6. Стихи соразмерны количеством слогов: их 13 в каждом, безразлично ударных или неударных; в каждом стихе после седьмого слога стоит цезура. При этом расположение ударных слогов среди неударных произвольно и в каждом стихе различно: в первом количество неударных слогов между ударными — 1, 2, 4, 1; во втором — 2, 1, 1, 1, 2; в третьем — 1, 3, 1, 2 и т. д. Значит, в силлабических стихах, как и в песенно-тонических, нет членения на стопы. Силлабические стихи не стоповые.

В силлабической стиховой системе не реализовались, таким образом, все декламационно-ритмические (не песенно-ритмические) возможности, которые открывали перед литературной поэзией особенности просодии русского языка. По этим особенностям своего языка (редукция неударных гласных, подвижность словного ударения) русская поэзия естественно тяготела к стоповой системе стихосложения — системе силлабо-тонической.

И это довольно скоро обнаружилось. В середине 30-х годов XVIII в. В. К. Тредиаковский сделал первую попытку перевести русскую поэзию на стоповую систему. Он продолжал вслед за Кантемиром писать тринадцатисложные стихи, но он ритмически расчленял их тринадцать слогов на хореи, сохраняя тем самым по-прежнему во всех стихах женскую клаузулу (и рифму). Но 13 на 2 без остатка не делится, и Тредиаковский предложил такой выход из возникшего затруднения: он стал усекать в каждом стихе, в четвертом его хорее, второй, безударный слог, сохраняя тем самым цезуру (теперь обязательно мужскую) после

7-го слога. Например:

*Мы́сль тотча́с одну́ с ума́/го́нит про́чь друга́я,*
*Ра́зум о́т меня́ бежи́т,/стра́сть же му́чит зла́я...*
*и т. д.*
*(«Элегия II»)*

Это было робкой попыткой Тредиаковского осуществить реформу русского стихосложения, в которой он пытался по-новому использовать в литературном стихе хореический ритм русских народных плясовых песен, но шел на компромисс с польской силлабической системой.

Непоследовательность такой попытки была преодолена М. В. Ломоносовым (в 1739 г.), который и теоретически доказал (*66*, 254—266), и показал на практике полную возможность применять в русской литературной поэзии все (или почти все) основные размеры (стопы) с и л л а б о-т о н и ч е с к о г о стиха. С тех пор эта система стихосложения стала основной для русской поэзии и остается таковой до нашего времени.

## СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКИЕ СТИХИ

Стихи, построенные по силлабо-тоническому принципу, отличаются гораздо большей внутренней ритмической организованностью, нежели стихи других систем. Если тонические стихи обладают равноударностью, а стихи силлабические — равносложностью, то в силлабо-тонике сочетаются оба эти принципа на основе иного «качества» организованности. Таким «качеством» и являются с т о п ы, из которых каждая представляет собой определенное количество слогов с определенным местом в нем ритмического акцента.

Но силлабо-тонические стихи не всегда акцентны. Они обладают этой особенностью лишь в поэзии тех народов, в языке которых фонетический строй слов вообще определяется соотношением ударных (акцентируемых) и безударных слогов.

Но есть и другие языки, в которых слова фонетически строятся на соотношении слогов д о л г и х и к р а т к и х. Таков был древнегреческий язык. Именно в древнегреческой поэзии возникла, впервые на европейской почве, силлабо-тоническая система стихосложения, в которой стопы представляли собой определенное количество слогов с определенным соотношением долготы и краткости и в которой долгие слоги звучали приблизительно вдвое дольше, чем краткие. Стихи такой системы обычно называют

«метрическими». А по сути дела, это те же силлабо-тонические стихи, что и в русской поэзии. Только звучали они на основании другой просодии, существовавшей в другом национальном языке. В древнегреческом алфавите были даже особые буквы для обозначения долготы и краткости одного и того же звука: «эта» (η) — для обозначения долгого «э» и «эпсилон» (ε) — для обозначения краткого или «омега» (ω) — долгое «о» и «омикрон» — (ο) — краткое. Долгими становились также все гласные звуки, стоящие перед скоплением согласных. Именно поэтому в русской силлабо-тонической поэзии, как и в подобной поэзии других народов, обладающих акцентностью просодии языка, употребляются в большинстве те же стопы, что и в древнегреческой поэзии, и с теми же их названиями, усвоенными от древних греков.

Безымянные создатели русского песенного силлабо-тонического стиха шли в том же направлении, что и древние греки, но стихийно и в гораздо более узких ритмических пределах. Они не умели различить и как-либо назвать свои хореические стопы. Ломоносов теоретически открыл перед русской литературной поэзией ее огромные силлабо-тонические возможности. А такие возможности — не только собственно ритмические, но и интонационно-экспрессивные, отсюда и художественно-речевые вообще, — были очень велики.

Выше мы назвали стопы особенным качеством силлабо-тонического стихосложения. Действительно, дело не в том, что в стихах этой системы существует определенное количество по-разному организованных стоп (в русской силлабо-тонике их в основном п я т ь, в древнегреческой было больше), и не в том, что стихи в ней могут строиться из разного количества таких стоп, а в том, что при наличии стоп, в каждой из которых определенным образом сочетаются ударные и неударные (или долгие и краткие) слоги, каждый слог в стихе оказывается на эстетическом «учете», каждый ощутим в общем ритмическом движении стихов.

Этого не было в песенно-тонических стихах, где при заданности определенного количества вокальных акцентов в каждом стихе (например, четырех) пропуск ударений даже на целых самостоятельных словах не ощущался как ритмическое отклонение от этой общей заданности, воспринимался как нечто ритмически случайное. Не было этого и в стихах силлабических, где при заданности определенного количества слогов в каждом стихе (например, тринадцати) расположение в стихах словных ударений,

вытекающее из подбора слов, также не ощущалось эстетически — в соотношении с этой общей ритмической заданностью. В стихах стоповых, наоборот, каждое слоговое отклонение от общей ритмической заданности всего стихотворения или его части, от общей с х е м ы ритма эстетически ощутимо. Оно изменяет конкретное интонационно-ритмическое движение художественной речи в отдельном стихе, а отсюда и во всем стихотворении.

Поэтому правы те теоретики стиха, которые предлагают различать в силлабо-тонических стихах, с одной стороны, их стоповой «метр», т. е. общую, заранее заданную ритмическую «схему» стихов, и их «ритм» как конкретное применение и развитие такой «схемы» в каждом отдельном стихе, а отсюда и во всем стихотворении.

В этом отношении поэтическая силлабо-тоника подобна музыке. В музыке тоже есть общая схема ритма, «счет», обозначенный условным знаком (С) или цифровой дробью ($^{3}/_{4}$, $^{6}/_{8}$ и т. п.) на нотном стане в начале пьесы. И в ней, благодаря именно этой общей заданности «метра», все движение звуков пьесы воспринимается на ее «фоне» в их конкретной и разнообразной ритмичности, имеющей и общие, и неповторимые, индивидуальные черты. В стихах тонических и силлабических это различение «метра» и «ритма» не имеет значения.

Что же в силлабо-тонических стихах может быть о т к л о н е н и е м от общего заданного стопового «метра» стихотворения в его конкретной ритмике, обычно связанной так или иначе с интонационно-синтаксической выразительностью поэтической речи? Это, с одной стороны, акцентные «облегчения» и «утяжеления» некоторых стоп стихов, а с другой — слоговые «усечения» или «удлинения» стиховых клаузул.

В русской силлабо-тонике применяются следующие пять основных стоп («размеров»): две стопы д в у с л о ж н ы е — х о р е й (— ∪) и я м б (∪ —) и три т р е х с л о ж н ы е — д а к т и л ь (— ∪ ∪), а м ф и б р а х и й (∪ — ∪) и а н а п е с т (∪ ∪ —). Значит, хорей (по гр. «хоровой», «плясовой») состоит из первого ударного слога и второго неударного (*бӯря̆, нёбо̆, кро̄ӗт*); ямб (гр. iambos — смысл не ясен) — из первого неударного и второго ударного (*то̆лпо̄й, в шӑтра̄х, но̆чле̄г*); дактиль (гр. daktulos — палец) — из первого ударного и двух следующих неударных (*ве̄чны̆ӗ, стра̄ннйкӣ, сто̄ро̆нў*); амфибрахий (гр. amphi — с обеих сорон, brachos — краткий) — из ударного

посередине и двух неударных по сторонам (*Сăврāскă, сўгрōбы, бўшўĕт*); анапест (гр. anapaistos — отраженный назад) — из двух неударных и третьего ударного (*нă зăрĕ ты мĕня нĕ бўдĭ*).

В стихотворениях, написанных любым из этих размеров, все стихи могут складываться из одинакового количества метрически равных стоп — в основном от д в у х до ш е с т и (одностопные и более чем шестистопные стихи в русской силлаботонике встречаются редко).

По заданному «метру» стихи называются четырехстопно-ямбическими («Ŏткры|лăсь бĕзд|нă, звĕзд| пŏлнá; || Звĕздāм| чйслă| нĕт, бĕзд|нĕ днá» — Ломоносов); или двустопно-дактилическими («Пāрĕнь хŏ|рōш сŏбŏй. ||Мōжнŏ ль лю|бúть ĕгŏ?»|«Нāдŏ, крă|сāвйцă». ||«Тăк я й |сдéлăлă» — А. Островский); или двустопно-анапестическими («Нĕ скắжў /нйкŏмý, ||Ŏтчĕгō/я вĕснóй ||Пŏ пŏлям/й лўгáм || Не сбйрā|ю цвĕтóв» — Кольцов); или трехстопно-амфибрахическими («Вĕчĕрнĕ|ĕ зймнĕ|ĕ сóлнцĕ || И вĕтĕр|мĕж сōсĕн|йгрáю́т, || Алēю́т|снĕгā, ă|в свĕтлúцĕ || Я́нтāрны|ĕ пя́тнă|мĕлькáю́т» — Бунин); или четырехстопно-дактилическими («Тўчкй нĕ|бĕсны́ĕ, |вĕчны́ĕ| стрáннйкй! || Стēпью́ лă|зўрнŏю́, |цēпью́ жĕм|чýжнŏю́ || Мчйтĕсь вы́, |бўдтŏ кắк| я жĕ йз|гнáннйкй || С мйлŏгŏ|сĕвĕрă|в стōрŏнў|южнўю́» — Лермонтов) и т. д.

В каждом из этих примеров все стопы сохраняют положенное им количество ударений и количество слогов. Иначе говоря, во всех этих стихах «метр» и «ритм» совпадают. Но так бывает не всегда, особенно редко в стихах, состоящих из двусложных стоп, — из ямбов или хореев.

Ямбические и хореические стопы в русской силлаботонике очень часто теряют свои ударения. Происходит это по двум причинам: или потому, что на те места стиха, на которых по заданному «метру» должны были бы стоять стоповые акценты, попадают служебные слова, вообще не имеющие собственных ударений, или же потому, что на эти акцентные по «метру» места попадают неударные слоги длинных самостоятельных слов, состоящих из трех и более слогов (их в русском языке очень много). В обоих этих случаях соответствующие стопы хореических и ямбических стихов теряют свои ударения. (Не могут терять своего словного ударения только последние стопы стихов, потому что на них всегда должен стоять ритмический

константный акцент, который вместе со следующей за ним ритмической паузой организует стих. Без них, как мы уже видели, стихи не существуют.) Например:

Мы̄, сӑм / дрӯг, нӑд / сте̄пью̆ / в по̄лно̆чь / ста́лй:
Нӗ вӗ / рнӯться̄, / нӗ взгля̄ / нӯть нӑ / за́д.
Зӑ Нӗ / пря̄дво̆й / ле̄бӗ / дй кры̆ / ча́лй,
Й о̆ / пя̄ть, о̆ / пя̄ть о̆ / ней кры̆ / ча́т...

Здесь только в первом стихе пятистопного хорея сохраняются все пять стиховых акцентов. Во втором стихе сохраняются только три, так как и в первой и в третьей стопах на акцентном месте стоит неударяемая частица «не»; в третьем стихе тоже только три, так как первая стопа начинается с неударного предлога «за», а четвертая — с последнего, неударного слога в слове «лебеди»; последний стих начинается с неударного союза «и», отчего и здесь первое ударение пропадает.

Таким образом, в тех местах стихов, где ударные (по «метру») слоги заменены неударными, вме́сто хореев (— ⏑) стоят двусложные, но неударные стопы (⏑ ⏑). Как их надо понимать? Их можно считать «облегченными», т. е. хореями, потерявшими свое нормальное ударение, или же, если заимствовать из древнегреческой метрики особое название для двусложной неударной стопы, их можно считать п и р р и́ х и я м и (гр. pyrrichē — военная пляска). Последнее удобнее.

Вот подобные же выпадения «нормальных» стоповых акцентов в четырехстопных ямбах: «Й нӑд | ве̄ршй | нӑмй | Кӑвка́зӑ || Изгна̄н | нйк ра̄ | я̄ про̄ | ле̄та́л: || По̄д нйм | Ка̄збе̄к |, кӑк гра̄нь | ӑлма́за, | Сне̄га̄ | мй ве̄ч | ны̄ми | сия́л» (Лермонтов). Здесь ударения не соблюдаются по тем же причинам: или из-за неударности служебных слов («Й нӑд» — в первом стихе), или из-за большого числа неударных слогов в словах самостоятельных («ве̄ршйнӑмй» — в первом стихе, «про̄ле̄та́л» — во втором, «ве̄чны̄мй» — в четвертом). Ритмические результаты те же: появление «облегченного» ямба — двусложной безударной стопы, точнее — пиррихия.

При анализе акцентов в силлабо-тонических стихах надо учитывать не только обязательную ударность самостоятельных слов и такую же неударность служебных слов, но и наличие в русском языке слов «полуударных», получающих или теряющих ударения в зависимости от соседства их с ударными словами.

В силлабо-тонических стихах «полуударные» слова (краткие личные, притяжательные, указательные, возврат-

ные местоимения, односложные числительные, глаголы-связки) получают или теряют ударение в зависимости от своего места в метрической схеме стиха. Если они попадают под метрически заданный акцент, то они получают ударение, если же они оказываются в слоге, на который метрический акцент не падает, они остаются без ударения. Например, сравним у Пушкина:

Как *о́н*, / о́нā / бы́лā / о́дéтă
Всегда по моде и к лицу.

И:

*О́н* о̄ль / гў прō / чи́л зă / мёня́,
Он говорил: Дождусь ли дня?

Но надо иметь в виду, что если на неударные и «полуударные» слова по развитию мысли падает логическое ударение, то они получают ритмический акцент, даже если стоят на метрически неударном месте. Сравним у Пушкина:

*Чтō* дḗнь / грядў / щи́й мнē / гōтóвит?
Его мой взор напрасно ловит.

И:

Часы бегут; она забыла,
*Чтŏ* дō / мă *ждўт* / ĕ̄ / дáвно́...

Или еще:

*Тắм* нē / кŏгдă / гў́лял / й я́:
Но вреден север для меня.
*(А. Пушкин)*

И:

*Та̄м*, гдĕ / с зĕмлē / ю̆ о̆б / гŏрéлŏй
Слился, как дым, небесный свод.
*(Ф. Тютчев)*

Вот примеры появления пиррихиев в хореических и ямбических стихах других стоповых объемов. В двустопном хорее: «Жӣлӣ-|бы́лӣ ‖ Я̄ | дӑ | о́н: | *По̄дрў* | жи́лӣ ‖ С *по̄хо̄* | ро́н» (Белый); в шестистопном хорее: «Взо̄ро̄м | ў то̄м | лённы́м | Вӣжў | в *о̄тдӑ* | ле́ньи ‖ *Рӑзно* | цветны́й | ве̄е̄р | *не̄до̄* | жа̄ты́х | ни́в...» (Брюсов); в пятистопном ямбе: «Во̄т ча̄й | кӑ се̄ | лӑ в бўх | *то̆чкӗ* | скала́ | сто̆й, ‖ *Кӑк по̄п* | лӑво̄к | Взле̄та̄ | *ӗт йн* | о̄гда́...» (Бунин); в ямбе трехстопном: «Пе̄ча̄ль | *нӑя̆* | бе̄ре́зӑ ‖ *У мо̄* | ӗго̄ | о̆кна́, ‖ И прӣ | *хотью* | моро́за ‖ Разу | *брана* | она́» (А. Толстой).

Но иногда в стихах двухсложных размеров возникает

противоположное ритмическое явление. Ямбические и хореические стопы не теряют своего единственного ударения, превращаясь в пиррихии, а получают новое, добавочное словное ударение на своем безакцентном месте и тем самым превращаются в утяжеленную стопу, состоящую из двух ударных слогов (— —). Такая стопа в древнегреческой метрике получила название с п о н д е я (гр. spondeios — стих жертвенных возлияний). Например:

В пёрёд / нёй тол / котня, / трёво́гй,
В гостй / нбй встрё / чй но / вы́х ли́ц,
*Лай мо* / сёк, чмо / каньё / дёви́ц,
*Шум, хо* / хот, дав / ка ў / пбро́ / гй.
*(А. Пушкин)*

В третьем и четвертом стихах, при наличии у них пиррихиев в третьих стопах, первые стопы — спондеи. Произошло это потому, что на неударных местах этих стоп поставлены односложные самостоятельные по значению слова («лай», «шум»), не теряющие своих ударений.

Вот другие примеры появления спондеев в ямбических и хореических стихах: «В йзбу́ш | ке́ ма́ть | на́д сы | ном ту́ | жит: || *На хле́* | ба, на́, | *на гру́дь*, | сосй, || Ра́стй, | по́ ко́рст | вуй, крёст | несй» (Блок); «*Шум мёль* | ницы, | далё | кий лай | со́ ба́к, || Тайнст | венный | зигза́г | лету́ | чёй мы́ | ши» (Бунин); «*О, слё* | зы на | глаза́х! || *Плач гнё* | ва й любви́! || *О, Чё* | хйя в | слёза́х, || Испа | ния в | кро́ви́ (Цветаева).

Иногда бывает так, что первая стопа в ямбических стихах заменяется хореической, и это создает своеобразие ритма. Например:

*Шёсть зо* / лотйс / тых мра / мо́рных / ко́лбнн
Безбрежная зеленая долина.
*(И. Бунин)*

Или:

*Да, я* / мо́ряк! / Йска / тёль ос / тро́вов,
Скиталец дерзкий в необъятном море.
*(В. Брюсов)*

Иногда, наоборот, на первом месте в хореических стихах оказывается ямбическая стопа. Такой ритмический ход особенно характерен для украинской поэзии. Например, у Шевченко:

По́хо / ва́йтё / та́ вста́ / ва́ / ва́йтё,
*Ка́йда* / лы́ по / рвйтё
И вра / жо́ю / зло́ю / кро́вью
Во́лю / о́кро / пи́тё.

В этой ритмической традиции написана отчасти поэма Э. Багрицкого «Дума про Опанаса». Например:

Пŏ ŏт / кōсăм / вйнŏ / грáднйк
*Хлŏпō* / чёт лйст / вбю̆,

Гдĕ бĕ / жйт Пăнь / кō йз / Бáлты
*Дŏрō* / гбй стĕп / нбю̆.

В трехсложных размерах — дактиле, амфибрахии, анапесте — утеря стопами метрических акцентов встречается гораздо реже потому, что в таких размерах словные акценты стоят менее тесно, чем в двустопных, — через два неударных слога. И в эти промежутки гораздо легче укладываются и служебные слова, не несущие ударений, и безударные слоги самостоятельных слов. Но все же и трехсложные стопы изредка оказываются облегченными. Например:

Пōт ŏтй / рāёт кўп / чйнă с лйцá
*Й гдвдˇ* / рйт, пŏдбŏ / чёнясь кăр / тúннŏ:
«Лāднŏ, нйш / тŏ, мŏлŏд / цā, мŏлŏд / цá!»

*(Н. Некрасов)*

Здесь, в четырехстопном диалекте, в первой стопе второго стиха снят метрический акцент, потому что на его месте оказался неударный союз «и». Возникла трехсложная стопа, не имеющая ни одного ударения (⏑ ⏑ ⏑). Ее можно назвать или «облегченным» дактилем, или же, если заимствовать из древнегреческой метрики соответствующий термин, — т р и б р а х и е м (гр. tri — три, brachys — короткий). Такая же стопа возникает и при утере ударения двумя другими трехсложными стопами — амфибрахием и анапестом. Вот примеры на трибрахий в дактиле: «В сбйвчивбм | хōрĕ нĕ | сбытбчныx | звéзд || *Тăм милли* | бны рăс | сыпăнŏ слéз» (Фет); «*Гдĕ-тŏ вда* | лй нă кў | кāнĕ рекú || Дрĕмнўю | пĕсню по | ют рыбă | кú» (Есенин); «Кōшкă в нĕ | гō пŏ нŏ | чăм прйхŏ | дúлă || *И зăмй* | рāлă нă | прōтйв стŏ | лá» (Бунин).

Но если трехсложные стопы, по сравнению с двусложными, гораздо реже получают «облегчение», то они гораздо чаще, нежели те, «утяжеляются». Спондей среди ямбов и хореев сравнительно редкий гость, он возникает одинаково при утяжелении как тех, так и других. Но стоит в трехсложных размерах появиться лишнему ударному слогу, как он утяжеляет одну из стоп. При этом утяжеление приводит к различным ритмическим эффектам.

В амфибрахии (⏑ — ⏑) и анапесте (⏑ ⏑ —) появле-

ние неметрического акцента может привести к появлению такой стопы, в которой за первым неударным слогом следуют два ударных (∪ — —). В древнегреческой метрике такую стопу называли б а к х и е м (гр. bakchaios — вакхический). Например, в четырехстопном амфибрахии:

Прйвстāть бы́, / сóрвāть бы́ / ōковы́ / жéлéзны́ / ē,
Й кóльцā, / й цēпи́! / Й вóльны́ / мй вно́вь
*Бḗжāть в дā* / лй сйнй / ē, в сумрā / кй звéздны́ / ē...
*(В. Брюсов)*

В дактиле (— ∪ ∪) и амфибрахии (∪ — ∪) утяжеление может привести к возникновению стопы, в которой, наоборот, после первых двух ударных стоит один неударный слог (— — ∪). Такую стопу древние греки назвали а н т и б а к х и е м. Например, в трехстопном амфибрахии:

*Дēд рāнō* / лṓжйтся, / ă вну́чкē
Нēвóля: / лёжй й / нē спи́...
*(И. Бунин)*

Наконец, в дактиле и анапесте лишний акцент в корпусе стиха приводит к появлению такой стопы, в которой средний слог — неударный, а по его сторонам стоят ударные слоги (— ∪ —). Эта стопа в древнегреческой метрике получила название а м ф и м а к р а (гр. amphi — вокруг и makros — долгий). Это самый распространенный вид утяжеления трехсложных стоп. Например, в трехстопном анапесте:

Зăглу́шй / лā зăсу́ / хă зăсéв / кй,
*Сōхнéт рṓжь*, / й нē всхō / дя́т ōвсы́...
*(С. Есенин)*

Вот еще примеры различных видов утяжеления трехсложных размеров: *«Нōщь й пō|лĕ́*, й крйк|пĕ́тӯхóв... || *С злāтӧ́й тӯч*/кй гля́дйт|Сăвăбóф» (Есенин); *«Вēшнй́й трē*|пĕ́т, й лē|пĕ́т, й шéлĕ́ст. || Нĕпрōбӯд|ны́ĕ дй|кйĕ́ сны́» (Блок); «Ӧн зăсты́л|нă скăлē| — *вētхй́й плāщ*|рăзвĕвáĕтся || Ӧт хӧлōд|нӧгӧ́ вē|трă нă нём» (Бунин); *«Сāд зāстлắн*, | прӧ́пăл зă|ĕ̄ бēс|пōря́дкӧ́м, || Зă бьющĕй|в лйцō|кӯ| тёрьмо́й» (Пастернак).

Таковы в основном возможные ритмические отступления от заданного «метра» в корпусе силлабо-тонических стихов. Другого рода ритмические отступления постоянно возникают в клаузулах таких стихов.

Движение заданного «метра» в принципе может захватывать и клаузулы стихов, причем каждый размер в сил-

лабо-тонике должен иметь свой предназначенный состав слогов в клаузулах. Так, ямбические и анапестические стихи, с метрической точки зрения, должен иметь мужские окончания (∪ — | ∪ — | ∪′; или ∪∪ — | ∪∪ — | ∪∪′); стихи хореические и амфибрахические — окончания женские (— ∪ | — ∪ |′ ∪; или: ∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪′ ∪); только дактилические стихи — дактилические окончания (— ∪∪ | — ∪∪ |′ ∪∪).

Однако в стихотворной практике эти метрические требования очень часто нарушаются. При этом существуют две возможности: или клаузулы стихов у д л и н я ю т с я путем присоединения к ним лишних слогов, не предусмотренных «метром»; или, наоборот, в клаузулах стихов происходит усечение тех слогов, которые должны бы в них существовать в соответствии с заданным «метром».

Нормальные мужские окончания ямбических и анапестических стихов, конечно, не могут усекаться. Усечению могут подвергаться только нормальные женские окончания хореических и амфибрахических стихов — на один слог (— ∪ | — ∪ |′ (∪); или: ∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪′ (∪), а также нормальные окончания стихов дактилических — на о д и н и на д в а слога (— ∪∪ | — ∪∪ |′ ∪ (∪); или: — ∪∪ | — ∪∪ |′ (∪∪). Удлиняться же могут окончания стихов всех «метров», скорее и больше всего стихи ямбические и анапестические, несколько реже и меньше стихи хореические и амфибрахические, еще реже и меньше стихи дактилические (в их окончании и по «норме» могут быть два неударных слога).

Все эти отклонения клаузул стихов от заданной метрической нормы очень важны для них ритмически. При больших различиях в заданном «метре» стихов каждый слоговой вариант их клаузул, вместе с наличием облегчений и утяжелений стоп в их «корпусе», придает стихам ритмическое своеобразие, реализует в них существенные особенности их интонационно-синтаксической экспрессии, в свою очередь связанной со свойствами их художественной семантики, с ее изобразительностью. Хороший пример этого поэма Лермонтова «Мцыри», которая, по ритмическому замыслу поэта, написана четырехстопным ямбом с «нормальными» для этого размера мужскими клаузулами, попарно срифмованными. Например:

Я̆ ма̄/ло̆ жйл,/й жйл/в плёну́.
Тӑкйх/двӗ жйз/нй за̄/о̄дну́,
Но̆ то̄ль/ко̆ по̄л/ну́ю/трёво́г,
Я̆ про̆/мёня̄л/бы̆, ӗс/лй б мо́г.

Или:

Ă мŏй/ŏтёц?/Ŏн кắк/жйвóй
В свŏёй/ŏдёж/дё бŏ́/ёвóй
Явля́л/ся́ мнё,/й пŏм/нйл я́
Кŏ́льчў/гй звŏн,/й блёск/рўжья́...

Такой ритм создает энергичную и порывистую экспрессивную интонацию стихов, вполне соответствующую их романтико-трагическому пафосу, и представляет оригинальное творческое достижение поэта.

Но есть и традиционные приемы стихосложения, основанные на своеобразной ритмической заданности. Таков, например, знаменитый древнегреческий гекзаметр (шестистопие), которым написаны поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея», но которым иногда пользовались и поэты нового времени. Стих этот состоит из шести дактилей, имеет обязательную «белую» женскую клаузулу, и некоторые дактилические стопы в его «корпусе» могут заменяться хореями или спондеями (у древних греков и у римлян — всегда спондеями). Например:

Чйстым/лŏснйтся́/пŏл: стёк/ля́нны́е/ча́шй блй/ста́ю́т;
Всё ўж ўвёнча́ны гŏстй; йнóй ббŏня́ёт, за́жму́рясь,
Ладана сладостный дым, другой открывает амфору,
Запах веселый вина разливая далече; сосуды...

*(А. Пушкин)*

Двустишие, состоящее из стиха гекзаметра и стиха так называемого пентаметра (пятистопия), который, по существу, является тем же гекзаметром, только дважды усеченным в цезуре и с мужской клаузулой, у древних греков назывался элегическим двустишием. Оно иногда встречается в поэзии нового времени. Например:

Слы́шў ў/мŏлкнўвшйй/*звўк* бŏ́/жёствённŏй/э́ллйнскŏй ре́чй.
Ста́рца́ вё/лйкŏгŏ/*тёнь*/чўю смў/щённŏй дў/шбй.

*(А. Пушкин)*

Другой традиционный прием стихосложения — так называемый александрийский стих. Это шестистопный ямб, в котором попарно чередуются мужские и женские римфованные клаузулы. Например:

Зймá./Что дё/лáть нáм/в дёрёв/нё? Я́/встрёча́ю
Слугу, несущего мне утром чашку *чаю*,
Вопросами: тепло ль? утихла ли *метель*?
Пороша есть иль нет? и можно ли по*стель*
Покинуть для седла, иль лучше до об*еда*
Возиться с старыми журналами со*седа*?

*(А. Пушкин)*

Александрийским стихом писали в эпоху классицизма эпопеи, а также трагедии, что создавало большую монотонность драматургической речи. Пушкин преодолел ее, написав трагедию «Борис Годунов» в основном «белым» пятистопным ямбом.

Для поэзии классицизма, а затем и для поэзии, сохранившей его традиции, характерна была еще одна разновидность ямбических стихов — так называемые в о л ь н ы е я м б ы. Особенность их заключалась в том, что в разных стихах произведения ямбы могли соединяться в различных количествах — от шести до одного — по желанию поэта, в соответствии с интонационно-синтаксическим ходом его художественной речи и запросами рифмовки. Вольными ямбами писали тогда обычно басни, а также комические стихотворения и поэмы. Вот пример из басни Крылова:

Прŏкāз/нйцā-/Мāрты́шкā, (три ямба)
Осёл, (один ямб)
Кŏзёл (один ямб)
Дā кŏ/сŏлā/пы́й Ми́шкā (три ямба)
Зāтē/ялй / йграть / Квāртёт... (четыре ямба)

Такими стихами написана также комедия Грибоедова «Горе от ума». В XX в. ими пользовался в своих баснях Демьян Бедный.

## СТРОФИКА

Элегические двустишия и александрийский стих, в которых стихи попарно срифмованы, заключают в себе еще не развитый принцип строфичности. При более сильном развитии этого принципа, которое происходило в основном в лирической поэзии, с т р о ф а (гр. strophē — круг, оборот) явилась эстетически ощутимым и важным проявлением ритмической заданности стихотворения, основанной на применении тех или иных разновидностей рифмовки стихов.

Классическим, наиболее распространенным видом строфы является ч е т в е р о с т и ш и е, в котором стихи могут рифмоваться по-разному: или попарно (aabb)[1], или перекрестно (abab), или же по принципу «кольца» (abba). Вот примеры всех этих разновидностей рифмовки:

[1] Одинаковые буквы обозначают одинаковые рифмы.

Итак, начинается песня о *ветре*, (a)
О ветре, обутом в солдатские *гетры*, (a)
О гетрах, идущих дорогой *войны*, (b)
О войнах, которым стихи не *нужны*. (b)

(*В. Луговской*)

Я нет-нет и потемнею *бровью*, (a)
Виноватой памятью *томим*... (b)
Ты прости меня своей *любовью* (a)
И своим величием *простым*. (b)

(*В. Казин*)

И на гулких сводах *мостов*, (a)
И на старом Волковом *поле*, (b)
Где могу я плакать на *воле* (b)
В чаще новых твоих *крестов*. (a)

(*А. Ахматова*)

Но рифмы сами, как было показано, имеют разновидности, вытекающие из особенностей рифмуемых клаузул стихов. Сочетания различных размеров и разных видов рифм с разными принципами рифмовки могут быть разнообразными. Выбор того или другого из множества этих сочетаний предоставляет поэтам широкие возможности ритмической организации стихотворной речи произведений, наиболее соответствующей другим сторонам речи, их форме в целом и, далее, их идейному содержанию.

В меньшей мере, нежели четверостишия, распространены в силлабо-тонике строфы, состоящие из пяти и шести стихов. Традиционная форма п я т и с т и ш и я заключается в том, что при перекрестной рифмовке строфы рифма первого стиха повторяется дважды — в третьем и четвертом стихах, а рифма второго — в пятом (abaab). Например, у С. Маршака:

Давно стихами говорит *Нева*, (a)
Страницей Гоголя ложится *Невский*, (b)
Весь Летний сад — Онегина *глава*, (a)
О Блоке вспоминают *Острова*, (a)
А по Разъезжей бродит Достоевский. (b)

Ш е с т и с т и ш и я могут иметь различную традиционную форму. Иногда они строятся так, что в строфе срифмованы первый и второй, четвертый и пятый, третий и шестой стихи (aabccb). Например

Сижу задумчив и *один*, (a)
На потухающий *камин* (a)
Сквозь слез гляжу... (b)
С тоскою мыслю о *былом* (c)

И слов в унынии мо*ем* (c)
Не нахожу. (b)

(*Ф. Тютчев*)

Другая, еще более традиционная форма шестистиший, по преимуществу ямбических, заключается в том, что четверостишие продолжается и заканчивается парным двустишием (ababcc). Такая строфа возникла в итальянской поэзии и получила название секстины (лат. sex — шесть). Например, у Н. Асеева, отказавшегося от чистого хорея:

Мне ль повадку не знать люд*скую*, (a)
Обведешь меня словом *ты ли*? (b)
Люди больше меня то*скуют*, (a)
Видишь — ветер винтом схва*тили*. (b)
Видишь — в воздух уперлись пя*ткой*, (c)
На машине качаясь ша*ткой*. (c)

На том же принципе сочетания стихов основана и более крупная строфа, состоящая из шести перекрестно срифмованных стихов и, как в секстине, из двух продолжающих и завершающих их парных (ababababcc). По своему метрическому заданию это — пятистопно-ямбическая строфа. Она тоже зародилась в поэзии итальянского Возрождения и называется октавой (лат. octava — восьмая). Пушкин написал такой строфой всю поэму «Домик в Коломне». Вот ее начало:

Четырехстопный ямб мне надо*ел*: (a)
Им пишет всякий. Мальчикам в заба*ву* (b)
Пора б его оставить. Я хоте*л* (a)
Давным-давно приняться за окта*ву*. (b)
А в самом деле: я бы совлад*ел* (a)
С тройным созвучием. Пущусь на *славу*! (b)
Ведь рифмы запросто со мной живут; (c)
Две придут сами, третью приведут. (c)

Дальнейшим развитием такой строфы, в которой последнее двустишие создает интонационно-ритмическую законченность, явилась строфа пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин» с его четырехстопными ямбами. В ней соединены три четверостишия с тремя классическими видами рифмовки — перекрестной, парной, кольцевой, а замыкается эта строфа парным двустишием. Схема ее рифмовки такова: abab/ccdd/effe/gg. Такое строение ямбической строфы делает ее очень емкой, интонационно очень гибкой, прекрасно приспособленной для ведения непринужденного, легкого по тону и разнообразного

по проблематике и пафосу романического повествования.

Укажем еще на одну, традиционную, но ритмически более сложную форму строфического сочетания стихов. Это т е р ц и н ы (ит. terzā — третья); они состоят из трехстиший пятистопного ямба, в котором средний стих предыдущего трехстишия рифмуется с крайними — первым и третьим — стихами последующего. Схема: aba/bcb/ /cdc/ded/efe и т. д. Терцинами написана на итальянском языке «Божественная Комедия» Данте. Некоторые русские поэты успешно применяли их как в эпических, так и в лирических произведениях. Пример из лирики В. Брюсова:

Да, ранят все, последний убив*ает*, (a)
Вам мой привет, бесстрастные *часы*, (b)
Моя душа вас набожно счит*ает*! (a)

Тот — острым жалом вдумчивой *осы* (b)
Язвит мечты; тот — как кинжалом р*ежет*, (c)
Тот грезы косит с быстротой *косы*. (b)

Что вопли, стоны, что зубовный скр*ежет* (c)
Пред тихим вздохом, данником час*ов*! (d)
Боль жизни ровно, повседневно н*ежит*... (c)

На основе строфического сочетания стихов строятся также некоторые малые жанровые формы в лирике. Таковы две из них, наиболее четкие и распространенные: сонет и триолет.

С о н е т (ит. sonare — звучать, звенеть) — лирическое стихотворение, состоящее из четырнадцати стихов пятистопного или шестистопного ямба, в которых первые восемь стихов, разделенные на два четверостишия, рифмуются перекрестно или по принципу кольца о д н о й п а р о й рифм, а следующие шесть стихов имеют три пары рифм, которые могут располагаться по-разному. Схема рифмовки сонета такова: abab/abab/ccd/ eed; варианты рифмовки: ccd/ede или cde/cde. Сонеты также культивировались итальянскими поэтами Возрождения — Данте, Петраркой и др. Они нередки и в русской поэзии. Например, сонет И. Бунина «Могила в скале:

То было в полдень, в Нубии, на Н*иле*. (a)
Пробили вход, затеплили ог*ни* — (b)
И на полу преддверия, в т*ени*, (b)
На голубом и тонком слое п*ыли*, (a)
Нашли живой и четкий след ступ*ни*. (b)

Я, путник, видел это. Я в мог*иле* (a)
Дышал теплом сухих камней. О*ни*, (b)
Сокрытое пять тысяч лет хран*или*, (a)

Был некий день, был некий краткий *час*, (c)
Прощальный миг, когда в последний *раз* (c)
Вздохнул здесь тот, что узкою стопо*ю* (d)
В атласный прах вдавил свой узкий *след*. (e)

Тот миг воскрес. И на пять тысяч *лет* (e)
Умножил жизнь, мне данную судьбо*ю*. (d)

Сонеты возникли в медитативной лирике, которая и определила сложным движением своей эмоциональной мысли целостную, но внутренне подвижную стиховую интонацию этой жанровой формы. В лирике же описательной, в частности пейзажной, это движение интонации реализуется в слабой степени, и форма сонета для нее менее пригодна.

Триолет (фр. triolet — сочетание трех) — стихотворение из восьми стихов четырехстопного ямба, в котором развитие лирической темы, данной в первых двух стихах, приводит по принципу смысловых контрастов к полному повторению первого стиха на четвертом и седьмом местах, а второго — на восьмом. Отсюда вытекает и схема рифмовки — **abaaabab**. По своему происхождению это стихотворение шуточное и игровое по тону, но оно может с большим изяществом выражать и серьезное содержание. Вот один из триолетов Карамзина:

«Лизета чудо в белом свет*е*, — (a)
Вздохнув, я сам себе сказ*ал*, — (b)
Красой подобных нет Лизет*е*; (a)
Лизета чудо в белом свет*е*, (a)

Умом зрела в весеннем свет*е*». (a)
Когда же злость ее узн*ал*... (b)
«Лизета чудо в белом свет*е*!» — (a)
Вздохнув, я сам себе сказ*ал*. (b)

Таковы основные особенности строфики, обладающей наибольшим разнообразием и изощренностью в силлаботонической системе стихосложения.

## ДОЛЬНИКИ

Но в силлабо-тонической системе стихосложения есть еще одна, очень важная ритмическая возможность, сильно расширяющая границы ее применения. Это соединение в одном стихе двусложных и трехсложных размеров.

Такую возможность осознали еще древнегреческие ли-

рики VI в. до н. э. — Алкей, Сапфо, Архилох и др. У них стихи, состоящие из разных стоп, получили название л о г а э д и ч е с к и х (гр. logos — слово и ōdē — песня), т. е. полудекламационных — полупесенных, отличающихся этим от собственно песенных лирических стихов, более тесно связанных с хоровым пением.

Каждый из названных поэтов имел свое, излюбленное сочетание дву- и трехсложных стоп и в одном стихе и в целой строфе, состоящей из четырех «белых» стихов. Логаэдические строфы этих поэтов сохранились в древнегреческой, а затем и в мировой поэзии под их именами. Поэты других времен и стран иногда писали свои стихи «сапфической» или «алкеевой» строфой и т. п. Вот «сапфическая» строфа из стихотворения А. Радищева:

Ты̄ кля̆/ла̄ся̆ / ве̄рно̄ю̆ / бы̄ть во̄ / ве́кй,
Мне̄ бо̄/гйню̆ / но̄щй дӑ/ла̄ по̄/ру́ко̄й;
Се̄ве̄р / хла̄дны̆й / дӯнўл о̆д/йн рӑз / кре́пчӗ
Кля̄твӑ йс/че́злӑ.

Каждый из трех длинных стихов этой строфы состоит из пяти стоп, из которых первая и вторая, четвертая и пятая — хореи, а третья, средняя — дактиль; последний, короткий стих строфы состоит из двух стоп — дактиля и хорея. Такое применение дактиля среди хореев делает стихи интонационно очень выразительными.

Более сложна по своему логаэдическому строению «алкеева», или «горациева» (ее употреблял также и Гораций), строфа. Вот пример из стихотворения В. Брюсова:

Нӑде̄ж/до̄й вы̄с/ше̄й дӯх / мо̄й во̄зно̄/сйтся̆,
Хо̆чӯ / я̆ ве̄/ря̆ть, — бо̄гй по̄/зво̄лйлй, —
Что̆ бӯ/дӯт звӯ/кй о̄/тйх гймно̆в
Не̄ко̄гдӑ / слы̄шны̆ в бе̄з/ве̄стны̆х / стра́нӑх.

Здесь каждый из двух первых стихов состоит из трех ямбов и одного анапеста при дактилической клаузуле; третий стих — из четырех ямбов с женской клаузулой; четвертый стих — из двух дактилей и двух хореев. Такое сочетание четырех различных размеров при разных стиховых окончаниях создает в строфе еще более сложный и утонченный интонационно-ритмический рисунок.

Некоторые русские поэты, как видно из этих примеров, применяли метрические схемы «логаэдов» Алкея и Сапфо. Но в русской силлабо-тонике сочетания дву- и трехсложных размеров были найдены самостоятельно, вне древнегреческой традиции, затем развивались стихийно на протя-

жении второй половины XIX и особенно сильно в XX в. В поэзии Тютчева и Фета есть тому несколько примеров.

Русские поэты середины XIX в. применяли такие смешанные размеры редко, не осознавая их ритмического своеобразия и не применяя для них какого-либо особенного названия. В поэзии XX в., начиная с творчества символистов, а еще более в советской поэзии сочетания дву- и трехсложных стоп стали употребляться гораздо чаще, что обратило на них внимание стиховедов. Для их обозначения давно уже были предложены два термина: «дольники» и «паузники», из которых первый получил большее признание.

В сочетаниях дву- и трехсложных стоп, при их частом применении, легко обнаруживались два основных закономерных варианта. Один — это соединение ритмически нисходящих размеров — хорея и дактиля (— ∪ и — ∪ ∪); другой — соединение ритмически восходящих размеров — ямба и анапеста (∪ — и ∪ ∪ —). Амфибрахий, при своем срединном стоповом акценте, может участвовать в обоих вариантах.

Вот пример хорео-дактилического дольника из стихотворения М. Светлова «Рабфаковке»:

Двух бо́/ка́лов вло́/блённый / зво́н
Тушит / му́зыка́ / ме́ну́/е́та, —
Это́ / пра́здну́ет / Три́а́/но́н
День Ма́р/рий Ан/ту́а/не́ты.

Здесь все стихи состоят в основном из хореев, которые, однако, во вторых стопах заменяются дактилями и, кроме того, иногда пиррихиями (в третьей стопе второго, третьего и четвертого стиха).

Вот более сложный пример дольника из стихов Есенина:

Я по́/сле́дний по́/э́т де́/ре́вни,
Скромне́н / в пе́сня́х до́/ща́тый / мо́ст.
За́ про́/ща́льной сто́/ю о́/бе́дне́й
Ка́дя́щих ли́ствой / бе́ре́з.

В этой строфе три первых стиха состоят из хорея, дактиля и еще двух хореев, причем в первой стопе третьего стиха ударение выпадает (вместо хорея стоит пиррихий); в четвертом же стихе размеры меняются: он складывается из ямба, анапеста и ямба.

Дольники — это, конечно, разновидность силлабо-тонического стопового стиха, но их довольно частое примене-

ние нарушало традиционную узаконенность силлабо-тонических «метров». Это подготавливало в эстетическом сознании русского общества восприятие новой для него системы стихосложения — декламационно-тонической.

## ДЕКЛАМАЦИОННО-ТОНИЧЕСКИЕ СТИХИ

Эта система стихосложения в русской поэзии была создана В. Маяковским. Его стихотворения уже в ранний период творчества выражали глубокий и напряженный пафос демократического протестантства, приводившего поэта к очень активному и напряженному декламационному интонированию стихотворной речи. Ему сразу стало тесно в нормах и рамках силлабо-тонического стихосложения, он отказался от размеренного стопового чередования ударных и неударных слогов в стихах и обратился к собственно ударному, декламационно-тоническому стихосложению.

Это стихосложение на русской почве было художественным новаторством Маяковского, оно не имело никаких преемственных связей с песенно-тоническими стихами народной поэзии. В нем стихи ритмически тяготеют к равноударности, что создается не песенной мелодией, а одинаковым количеством словных ударений в каждом стихе. При этом неударные слоги, так же как и в тонических народных стихах, ритмически в расчет не принимаются.

Маяковский применял в своем творчестве обычно четырехударные тонические стихи. Вот особенно яркий пример:

Пӧэ́зия — та́ же́ до́бы́ча ра́дия́.
В гра́мм до́бы́ча, в го́д тру́ды.
Изво́дишь е́дино́го сло́ва ра́ди
Ты́сячи то́нн сло́весно́й ру́ды.
Но́ как испе́ляющее сло́в этих жже́ние
Ря́дом с тле́нием сло́ва-сы́рца́.
Э́ти сло́ва приво́дят в движе́ние
Ты́сячи ле́т миллио́нов се́рдца́.

В каждом из восьми стихов приведенного отрывка по четыре словных ударения. Но количество неударных слогов между ударными различно. В стихах первой строфы оно таково: 2, 2, 1; 1, 1, 1; 2, 2, 1; 2, 1, 2. Во второй строфе иное: 3, 2, 2; 1, 2, 2; 2, 1, 2; 2, 2, 2. Найти в таких сочетаниях ударных и неударных слогов какой-либо порядок и тем самым разделить стихи на стопы, очевидно, невозможно. Отдельные стихи здесь могут напоминать доль-

ники, но в целом неударные слоги не имеют ритмической функции. Тем большее значение получают константные ударения в клаузулах. И Маяковский, сознавая, видимо, их важность, всегда подкрепляет их рифмами, обычно не точными, но богатыми. В приведенном отрывке обе строфы, по четыре стиха, срифмованы перекрестно, рифмы чередуются дактилические и мужские, кроме женской в третьем стихе.

Для ясности ритмического рисунка приведенных стихов они напечатаны здесь традиционным способом — каждый стих образует отдельную строчку с заглавной буквы в ее начале. Маяковский же печатал свои стихи иначе: строчки его в основном соответствуют речевым, декламационным тактам (группам слов или отдельным словам, разделенным логическими паузами) и заглавные буквы стоят только в начале предложений. Даже и этими способами напечатания стихов поэт стремился противопоставить свою поэзию традиционной.

Приведенные две строфы, состоящие из восьми длинных стихов, в печатном тексте Маяковского превращены в 18 коротких строчек, расположенных одна под другой, образующих текстовой «столбик». В других случаях поэт применял графическую «лесенку». Например:

Врёмя —
начинáю
про Лёнина расскáз.
Но не потомý,
что гóря
нёту бóлее,
врёмя
потомý,
что рёзкая тоскá
стáла ясною,
осóзнанною бóлью.
(*«Владимир Ильич Ленин»*)

Здесь каждый из четырех четырехударных стихов строфы расчленен на декламационные такты, и они напечатаны не один под другим, а с отступами — слева направо.

Реже поэт создавал трехударные тонические стихи. Например:

Рáзворáчивайтесь в мáрше!
Словесной не мёсто клáузе.
Тúше, орáторы!
Вáше
Слóво,
Товáрищ мáузер.

Довóльно жúть закóном,
Дáнным Адáмом и Éвой.
Клячу истóрии загóним.
Лёвой!
Лёвой!
Лёвой!

(*«Левый марш»*)

В печатном тексте стихотворения эти восемь стихов первых двух строф образуют у Маяковского 12 строк, расположенных «столбиком». Важно отметить, что Маяковский часто создавал синтаксические «переносы» предложений из одного стиха в другой. В последнем из приведенных примеров «перенос» создается из третьего в четвертый стих.

Ритмическое новаторство Маяковского не изменило, однако, основной традиции русского стихосложения. Подавляющее большинство русских поэтов и в предреволюционные годы, и в советскую эпоху продолжали и продолжают развивать в своих произведениях силлабо-тоническую систему, все чаще применяя различные виды дольников. Но некоторые поэты иногда шли вслед за Маяковским в применении декламационно-тонических стихов. Так написаны, например, поэма Н. Асеева «Маяковский начинается», некоторые части поэмы И. Сельвинского «Пушторг», поэмы и баллады Н. Тихонова, некоторые стихотворения В. Кириллова, М. Герасимова («Железные цветы» и др.), Я. Смелякова, А. Яшина и др.

## «СВОБОДНОЕ» СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Все охарактеризованные системы стихосложения имеют одно общее свойство: в них стихи имеют какую-то внутреннюю ритмическую организованность, усиливающую их соразмерность. Это или равенство акцентов внутри каждого стиха, или равенство слогов, или повторение по-разному организованных одним акцентом групп слогов — стоп. Но в разные эпохи развития русского стихосложения возникали и такие стихи, которые, отделяясь друг от друга константным ритмическим ударением на последнем слове и ритмической паузой, не имели при этом никакой внутренней организованности. Такое стихосложение принято называть свободным, а стихи — свободными.

В русском устном народном творчестве такими стихами создавались произведения или импровизации, исполнявшиеся на открытой сцене площадных театров, так

называемых «балаганов», или «раешников». Часто они имели комический, «прибауточный» характер. Вот пример из прибаутки балаганного «деда», по-древнерусски «скомороха»:

Уже и придāное мы̄ ей, брāтцы, закати́ли:
Цēлый мēсяц тря̄пки собирāли и ши́ли:
Плāтье мор-мо́р,
С Воробьи́ных го́р.
А салōп соболи́ного ме́ха,
Где ни ткнӣ рукōй, то проре́ха,
Воротни́к — ено́т,
Тōт, что лāет у воро́т... и т. д.

В этих стихах нет ни равенства акцентов внутри стихов, ни равенства слогов, ни деления на стопы. Количество словных акцентов колеблется от 5 (второй стих) до 2 (третий, четвертый, седьмой стихи). В таких стихах для большей ритмической ощутимости константных акцентов в клаузулах всегда применялась их рифмовка. В большинстве случаев, как и в приведенном примере, это рифмовка парная с чередованием женских и мужских рифм.

Пушкин, создавая свои стихотворные «сказки», написал свободными стихами в фольклорной, «раешной» форме «Сказку о попе и работнике его Балде». Вот ее начало:

Жи́л-был по́п,
Толокōнный ло́б.
Пошēл пōп по база́ру
Посмотрēть кой-какōго това́ру.
Навстрēчу емӯ Балда́
Идēт, сам не зна̄я куда́.

Здесь тоже нет внутренней организованности стихов и применяется парная рифмовка то мужских, то женских клаузул.

Но применение свободных стихов может и не иметь никакого отношения к старинным традициям народных представлений. Таково, в частности, применение их в поэзии В. Маяковского. Поэт писал стихи не только декламационно-тонические, обладающие равным количеством словных акцентов в каждом стихе, но нередко он допускал и неравенство акцентов внутри стихов, не имеющих к тому же стопового членения, и тем самым стихийно приходил к «свободному» стихосложению. Например:

Чуть нōчь преврати́тся в рассве́т,
вижу кāждый *дéнь я*:
кто в глāв,
кто в кōм,
кто в поли́т,

кто в просвёт,
расхо́дится наро́д в учрежде́нья.
Обдаю́т дождём дела́ бума́жные,
чуть войдёшь в зда́ние:
отобра́в с полсо́тни —
са́мые *ва́жные!* —
слу́жащие расхо́дятся на заседа́ния.

(*«Прозаседавшиеся»*)

В этих стихах нет внутристихового равенства акцентов. В восьми стихах двух строф количество акцентов таково: 3, 3, 4, 3, 4, 2, 4, 3. При такой свободе количества ударений внутри стихов они в еще большей мере, чем декламационно-тонические, нуждаются в рифмах. В особенности потому, что Маяковский и такие стихи печатал «столбиком», исходя из соотношения речевых «тактов». Приведенные восемь стихов в печатном тексте стихотворения образуют 12 строчек.

Свободные стихи без рифмы вполне возможны, но употребляются очень редко.

Таковы системы стихосложения в русской поэзии. *В поэзии других народов они имеют свои национальные* особенности и другую историю.

## ПОЭТИЧЕСКАЯ ФОНЕТИКА

Словесная форма произведений, по преимуществу стихотворных, часто обладает также той или иной степенью звуковой организованности. По аналогии с лингвистической «фонетикой» (гр. phone — звук) — звуковым строем того или иного национального языка — эту организованность можно называть «поэтической фонетикой» — звуковым строем художественной речи отдельных произведений.

Такая построенность поэтических текстов заключается часто в звуковых повторах, которые не связаны прямо с предметной изобразительностью произведений, но только усиливают их эстетическое совершенство. Это относится прежде всего к рифмам в стихах, из которых состоит произведение.

Но звуковые повторы возникают не только в окончаниях стихов, но и в их начале, и посредине. Они усиливают изобразительность и выразительность художественной речи и иногда создают ее благозвучие — эвфонию (гр. eu — хорошо, благо, phone — звук).

Это могут быть повторы гласных звуков, называемые ассонансами (созвучиями). При установлении ассонансов в поэтических текстах надо иметь в виду имен-

но звуки, из которых состоят слова, а не буквы, которыми эти звуки обозначаются. Те и другие не всегда совпадают. Так, в русском языке есть такие гласные буквы, которые, если с них начинается слово или если они стоят после других гласных, означают не один гласный звук, а два звука: гласный и произносимый перед ним полугласный, так называемый «йот» (j). Так, буква «я» означает ja («яма», «маяк»), «ё» — jo («ёлка», «поёт»), «ю» — jy («юг», «приют»). Буква «е» после другой «е» произносится как «je» («сильнеje») и как «о» («у нejо»), после «о» — как «jo» («мojо»). Эти же буквы, если они стоят цосле согласных, означают уже не «йотированные» гласные, а мягкость предшествующих им согласных звуков («ляг», но «лак», «мед», но «мот», «люк», но «лук»).

Как было сказано, русское стихосложение, особенно силлабо-тоническое и тоническое декламационное, основывается не на долготе и краткости гласных звуков, а на их ударности и неударности. Тем не менее при художественной декламации стихотворений, при выделении многих слов эмфатическими, а иногда и логическими акцентами, ударные гласные таких слов несколько мелодически удлиняются и в них «я», «ё», «ю» достаточно ясно слышатся как «а», «о», «у»).

Таковы ассонансы в стихотворении Пушкина «Не пой, красавица, при мне...»:

Увы! напоминают мне
Твои жестокие напевы
И степь, и ночь — и при луне
(о)
Черты далекой, бедной девы.

Я призрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю;
(о)
Но ты поёшь — и предо мной
Его я вновь воображаю.

Вот ассонанс в стихах Есенина:

Я снова здесь, в семье родной,
Мой край, задумчивый и нежный!
Кудрявый сумрак за горой
Рукою машет белоснежной.

Седины пасмурного дня
Плывут всклокоченные мимо,
И грусть вечерняя меня
Волнует непреодолимо.

Гораздо чаще возникают повторы согласных звуков, называемые аллитерациями (сходствами

букв). При рассмотрении сочетаний согласных звуков надо иметь в виду, что многие из них — звонкие, но не сонорные («б», «в», «г», «д», «ж», «з» и т. д.); если они стоят перед глухими согласными или в конце слова, то сами произносятся как соответствующие глухие согласные. Так, «б» перед глухим переходит в «п», «в» — в «ф», «г» — в «к» или в «х», «д» — в «т», «з» — в «с», «ж» — в «ш» («шу*п*ка», «ло*п*», «ла*ф*ка», «бро*в*ь», «сне*г*», «ле*г*кий», «зо*д*чий», «ле*д*», «во*з*чик», «во*з*», «ро*ж*ки», «но*ч*».

Вот несколько примеров поэтических аллитераций:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою ра*п*скою поправшие обломки
Игрою счастия обиженных родов!

(*М. Лермонтов*)

Или:

Пастухи пустыни, что мы знаем!
Мы как ска*з*ки детства вспоминаем
Минареты наших отчих стран.

Расстели же, Вечный, над пустыней
На вечерней тверди темно-синей
Книгу звезд небесных — наш Коран!

(*И. Бунин*)

Или

Но нежданно по портьере
Пробежит вторженья дрожь.
Тишину шагами меря,
Ты, как будущность, войдешь.

(*Б. Пастернак*)

Иногда словесные повторы бывают более сложными — представляют собой сочетание гласных и согласных звуков. Например:

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

(*М. Лермонтов*)

Или:

В сто сорок солнц закат пылал,
В июль катилось лето,
была жара,
жара плыла —
на даче было это.

(*В. Маяковский*)

Все эти стихи производят впечатление звуковой организованности, но не заключают в себе звуковой изобразительности.

В лучших произведениях звуковые повторы не только усиливают эстетическое совершенство произведения, но в единстве с его семантикой и с его предметной изобразительностью сами получают в какой-то мере изобразительную функцию. Поэт живописует тогда не только значением слов, обозначающих те или иные предметные детали его образов, но и самыми звуками своей поэтической речи. Такая функция словесной изобразительности называется звукописью. Для нее еще более важны не отдельные звуки, но их сочетания. При декламации поэтических произведений они должны получать соответствующие, собственно фонетические акценты.

Вот картина лунной ночи, которой начинается стихотворение Державина «Видение мурзы»:

На темно-голубом эфире
Златая плавала луна;
В серебряной своей порфире
Блистаючи с высот, она
Сквозь окна дом мой освещала
И палевым своим лучом
Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем.

Здесь семантически-словесное изображение луны, ее света, его цветовых оттенков и эффектов усиливается звуковым изображением. Аллитерации сонорных звуков «л», «н», «м», «р», в связи с повторами гласного «а» создают впечатление яркости и, вместе, плавности и мягкости, могут вызывать, по ассоциации, соответствующие зрительные представления. Ассоциации эти усиливаются тем, что звук «л», наиболее часто повторяемый, является начальным звуком слова «луна». Звукопись здесь применена в пейзажно-бытовом описании.

Иногда звукозапись осуществляется и в повествовательном словесном изображении, она может усиливать не внешние, а внутренние, эмоциональные

мотивы. Вот грустный рассказ старого цыгана в поэме Пушкина «Цыганы»:

Они ушли на третью ночь. —
И, брося маленькую дочь,
Ушла за ними Мариула.
Я мирно спал; заря блеснула;

Проснулся я, подруги нет!
Ищу, зову — пропал и след.
Тоскуя, плакала Земфира,
И я заплакал...

Через весь рассказ проходит ассонанс звука «у». Но это не просто ассонанс — звук этот по своему фонетическому характеру легко ассоциируется со звуками плача, завыванием ветра. Он соответствует жалобному повествованию, усиливает его художественное впечатление.

Иногда звукопись применяется для усиления не зрительных и эмоциональных впечатлений, но впечатлений слуховых. Звуками своей поэтической речи поэт живописует звуки, возникающие в самой изображаемой жизни. Такой вид звукописи называется звукоподражанием.

Так, в поэме Пушкина «Медный всадник» бедный чиновник Евгений бросает отчаянный вызов «кумиру на бронзовом коне» и бежит от него по улицам столицы, а тот преследует его. Евгений —

Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.

Воспринимая это изображение, мы не только видим «медного всадника», но как бы слышим удары копыт его коня — аллитерации резких звукосочетаний: «гр», «тж», «зв», «ск», «тр».

У Маяковского в стихотворении «Хорошее отношение к лошадям» словесно «инструментована» целая бытовая сценка:

Били копыта.
Пели будто:
— Гриб.
Грабь.
Гроб.
Груб
Ветром опита,
льдом обута,
улица скользила.

Лошадь на круп
грохнулась.
и сразу
за зевакой зевака,
штаны пришедшие Кузнецким клёшить,
сгрудились,
смех зазвенел и зазвякал:
— Лошадь упала!
— Упала лошадь!

Здесь звуками слов изображены и скрежет конских копыт по льду улицы, и их скольжение, и удар падения лошади, и беззаботный смех прохожих.

Итак, в произведениях художественной литературы, преимущественно стихотворных, подбор и очертания звуков также становятся часто, наряду с поэтической семантикой, интонацией, ритмикой, одной из сторон их словесной ф о р м ы, выражающей их идейное содержание. Звуковые повторы усиливают эстетическое совершенство произведений, иногда вместе с тем живописуют изображенную жизнь в ее внешней или внутренней, эмоциональной стороне, иногда воспроизводят ее звуки. Звуки слов поэтической речи, не имеющие ни одной из этих функций, не относятся к художественной форме произведений, не входят в ее состав.

---

Различные уровни художественной речи рассмотрены выше в отдельности. Но в тексте произведений они находятся в нерасчлененном единстве и во взаимодействии с другой стороной формы — с предметной изобразительностью. С помощью слов текста в их номинативном и иносказательном значении воспроизводятся предметные детали изображенной жизни. С помощью интонационно-синтаксических приемов текста усиливается эмоциональная выразительность его семантики. Ритм усиливает интонационно-синтаксическую экспрессивность речи.

В единстве предметной изобразительности, художественной речи и композиции форма произведений выражает их идейное содержание.

*Глава XIX*

# ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ

В предшествующих главах идейное содержание и форма произведений рассматривались с учетом их принадлежности к тому или иному литературному роду. Следующей ступенью в классификации произведений является деление на жанры.

## ПОНЯТИЕ О ЖАНРЕ. СИСТЕМЫ ЖАНРОВ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Литературные жанры (фр. genre — род, вид) — это сложившиеся в процессе развития художественной словесности виды произведений. Проблема жанра в самой общей форме может быть сформулирована как проблема к л а с с и ф и к а ц и и произведений, выявления в них общих — жанровых — признаков. Основные трудности классификации связаны с историческим изменением литературы, с эволюцией ее жанров.

Количество и характер жанровых признаков (о б ъ е м жанра) — величина переменная в истории литературы, что находит отражение в многообразии сменяющих друг друга жанровых теорий, а также господствующих в писательской и читательской практике представлений о жанрах. Так, для трагедии в реалистической драме XIX—XX вв. не обязательны многие признаки классицистической трагедии: «благородное» происхождение героя, «кровавая» развязка, соблюдение правил о трех единствах, александрийский стих и др. В эпоху реализма трагедией считается любое драматическое произведение, раскрывающее трагический конфликт и выражающее соответствующий пафос. Таким образом, можно говорить об уменьшении жанрового объема трагедии от классицизма к реализму.

Большинство жанров возникло в глубокой древности. Эволюционируя в литературном процессе, они тем не менее сохраняют некоторые устойчивые содержательные и формальные черты, позволяющие говорить о жанровой традиции. По словам М. М. Бахтина, «жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития» (*21*, 179). Эта метафора подчеркивает огромную роль жанров в обеспечении литературной п р е е м с т в е н н о с т и. Сами жанровые обозначения (трагедия, басня, баллада и т. д.), часто входящие в текст произведения, в его название («Ревизор. Комедия в пяти действиях»;

«Евгений Онегин. Роман в стихах»), являются знаками литературной традиции; они вызывают в читателе определенное *жанровое ожидание*.

При изучении жанров следует разграничивать их наиболее устойчивые и преходящие признаки. В рамках теоретико-литературного курса основное внимание уделяется характеристике *наиболее устойчивых* жанровых признаков. Однако важно помнить, что в литературном процессе жанр всегда предстает элементом определенной *жанровой системы*, принципы которой зависят от конкретно-исторических особенностей художественного мышления. Поэтому, как подчеркнул Ю. Н. Тынянов, «изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся, невозможно» (*95*, 276).

В эволюции жанров и смене их систем отражаются общие тенденции литературного процесса и его темпы. Так, в древних литературах развитие авторского самосознания было медленным, определяясь устойчивостью традиций и общими темпами национальной жизни. Поэтому жанровые системы древних литератур, отличаясь сложностью и разветвленностью, характеризуются большей устойчивостью по сравнению с литературами нового времени.

С возникновением литературных направлений система жанров становилась предметом активного теоретического осмысления и обоснования. Так, поэтикой классицизма различались высокие, средние и низкие жанры, причем каждому из них предписывался определенный герой: например, «благородного» происхождения в трагедии и «низкого» в комедии. Жанр понимался как некое регламентированное содержательно-формальное единство, как норма, которой должен следовать писатель; смешивать различные жанры не разрешалось.

В дальнейшем рационалистическую систему жанров классицизма разрушили сентименталисты и романтики, защищавшие свободу творчества от всяких «правил», в том числе и от «оков» жанра. Романтизм выдвинул в противовес классицизму такие жанры, которые давали больший простор выражению субъективных переживаний. Классицистическая ода, героическая поэма, трагедия, сатира уступили место элегии, балладе, лиро-эпической романтической поэме, историческому роману; при этом границы между жанрами сознательно размывались. Однако жанры романтизма по-своему были также несвободны от норма-

тивности. Подлинное освобождение от жесткого жанрового регламента стало возможным лишь с развитием реализма, оно было связано с преодолением субъективной односторонности в самом творчестве. В реалистической литературе, соотносящей развитие характеров с обстоятельствами в их исторической конкретности, следование традиции жанров могло осуществляться гораздо свободнее, что вело в целом к уменьшению их объемов. Во всех европейских литературах XIX в. происходит резкая перестройка жанровой системы. Жанры стали восприниматься как эстетически равноценные и открытые для творческого поиска типы произведений. Такой подход к жанрам свойствен и нашему времени.

## ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ЖАНРОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Жанровые признаки, имеющие наиболее устойчивый, *исторически повторимый* характер, кладутся в основу литературоведческой классификации произведений. В качестве литературоведческих терминов в основном используются традиционные жанровые обозначения — басня, баллада, поэма, роман и т. д., — стихийно возникавшие в литературе и обраставшие в процессе жанровой эволюции широким кругом ассоциаций. Отсюда возможность *несоответствий* между литературоведческими и писательскими, читательскими жанровыми обозначениями произведений. Например, авторские обозначения «Мертвых душ» как поэмы или «Медного всадника» как петербургской повести, важные для уяснения замысла произведений и «реставрации» жанровых норм 1830 — 1840-х годов, плохо вписываются в современную жанровую классификацию; в ее рамках жанры этих произведений определяются иначе.

Важнейшим жанровым признаком произведений является его принадлежность к тому или иному литературному роду: выделяются эпические, драматические, лирические, лиро-эпические жанры. Внутри родов различаются виды — устойчивые формальные, композиционно-стилистические структуры, которые целесообразно назвать *родовыми формами* (77, 209). Они дифференцируются в зависимости от *организации речи* в произведении — стихотворной или прозаической (в устном народном эпосе есть стихотворная форма — песня и прозаическая сказка; в литературном эпосе соответственно поэма и рассказ,

повесть), от объема текстов (эпическая песня, например былина, и эпопея — это малая и большая стихотворные эпические формы; рассказ и повесть — малая и средняя прозаические формы). Кроме того, основанием для выделения родовых форм в эпосе могут быть принципы сюжетосложения (так, новелла предполагает особое сюжетное построение), в стихотворной лирике — твердые строфические формы (сонет, рондо, триолет), в драме — то или иное отношение к театру (драма для чтения, для кукольного театра) и т. п. Во всех родах литературы произведения могут образовывать цикл (гр. kyklos — круг, колесо), подчиненный общему замыслу («Миргород» Гоголя, «Театр Клары Гасуль» Мериме, «Стихи о Прекрасной Даме» Блока). Все эти особенности имеют жанровое значение.

В драме, во многих лирических и некоторых эпических жанрах деление традиционно связано также с пафосом произведений. Например, трагедия пронизана трагическим пафосом, комедия — сатирическим или юмористическим, сатира — сатирическим, ода — героическим.

Наряду со всеми этими признаками жанров, обозначения которых возникли давно и стали традиционными, для характеристики произведения важны также жанровые особенности содержания, заключающиеся в некоторых общих свойствах его проблематики. Изучение жанровой проблематики имеет свою научную традицию. Понятия, с нею связанные, разрабатывались Гегелем в «Эстетике», Ал-ром Н. Веселовским в «Исторической поэтике». В настоящее время жанровая проблематика привлекает пристальное внимание многих советских ученых (*87, 76, 22*). Ее исследование помогает уяснить историческую стадиальность в развитии художественного содержания.

Еще на поздней ступени развития первобытнообщинного строя и далее в эпоху первоначального формирования государственной жизни сначала в устном народном творчестве, а затем и в художественной литературе наибольшее значение имели произведения с национально-исторической (в большинстве случаев героической) проблематикой (см. гл. V). В таких произведениях интерес певцов и сказителей, а потом и писателей сосредоточивался на событиях, которыми решалась историческая судьба народов и государств и для которых огромное значение имела деятельность отдельных выдающихся личностей, берущих на себя инициативу в осуществлении защиты тех или иных национальных интересов. Произведения с такой

проблематикой возникали и в последующие исторические эпохи, возникают они и в наше время.

Позднее, когда у разных народов уже сложился классово-государственный строй, в литературе возникла новая, нравоописательная проблематика. Она заключалась в том, что писатели обращали преимущественное внимание на определенный гражданский или социально-бытовой уклад жизни общества, отдельных его слоев и выражали в своих произведениях его идейное отрицание или утверждение. Произведения с такой проблематикой создавались и в последующие эпохи, вплоть до нашего времени.

С разложением феодализма и началом формирования буржуазных отношений в литературе разных стран появились произведения, получившие название романов и новелл. При различии масштаба сюжетов и объема текстов это — произведения романические по проблематике. Особенность такой проблематики (намеченной еще в прозаических произведениях античности) заключалась в том, что внимание писателей было направлено на жизнь и судьбу отдельной личности, на развитие ее характера в столкновении с окружающей средой. Произведения с такой проблематикой в дальнейшем получали все большее значение.

Жанровая проблематика является в произведении одним из стилеобразующих факторов, обусловливающих, как будет показано ниже, некоторые особенности индивидуализации персонажей, их расстановку, ту или иную функцию и соответствующее построение сюжета, определенные стилистические тенденции.

Таким образом, произведения по общим особенностям своей проблематики могут быть отнесены в основном к одной из трех больших жанровых групп (хотя бывают произведения переходного характера, а также соединяющие в себе различные типы проблематики). В каждую группу входят произведения различных родов и родовых форм, а также различные по своему пафосу. В итоге общая жанровая классификация произведений оказывается перекрестной, или полицентрической. Поскольку наиболее фундаментальными являются родовые различия произведений, рассмотрим последовательно эпические, драматические, лирические и лиро-эпические жанры, выделяя в пределах каждого из родов другие — перекрестные — линии деления.

Вследствие широты и многогранности изображения характеров в эпических произведениях, по сравнению с драмой и лирикой, особенно отчетливо и ярко выступает их жанровая проблематика. Она раскрывается в самых разных родовых формах. Так, национально-историческими по своей проблематике могут быть и песня, и сказка, и рассказ, и повесть.

В классификации родовых форм в литературном эпосе очень важны различия в объеме текстов произведений. Наряду с малой (рассказ) и средней (повесть) прозаическими формами выделяют большую эпическую форму, которую часто называют романом. Название это неточно, так как роман заключает в себе особое, романическое содержание, а в большой эпической форме может выразиться и национально-историческое («Тарас Бульба» Гоголя), и нравоописательное содержание («История одного города» Салтыкова-Щедрина). Объем текста произведения в эпосе не возникает сам по себе, но определяется полнотой воссоздания характеров и конфликтов, а отсюда и масштабами сюжета. Так, в отличие от повести и большой эпической формы, рассказу не свойственна развернутая система персонажей, в нем нет сложной эволюции характеров и их подробной индивидуализации.

На ранней стадии развития эпоса в нем возникали национально-исторические жанры, в которых личность показана в ее активном участии в событиях национальной жизни. Эта связь особенно ярко обнаруживается в определенных исторических ситуациях — в национально-освободительных войнах, революционных движениях, которые обычно и являются сюжетной основой таких произведений. В характерах главных героев подчеркнуты их действия и устремления, связанные с общеколлективными национальными интересами и идеалами.

Героическая народная песня принадлежит к древнейшим жанрам этой группы (см. гл. II). Первоначально это была, по-видимому, «песнь о победах и поражениях» (Ал-р Н. Веселовский), создаваемая по свежим следам межплеменных войн, а затем постепенно складывалась устная традиция песенного повествования о наиболее значительных героях и событиях. Историческое предание в этом повествовании долгое время было тесно переплетено с мифологическими мотивировками событий. Главный герой в таких произведениях — лучший представи-

тель коллектива (Ахилл и Гектор в «Илиаде» Гомера, Зигфрид в «Песни о Нибелунгах»). Гиперболическое изображение физической мощи богатыря сочеталось с большим вниманием к его нравственным качествам. Героический эпос хорошо отражает историческое развитие патриотического чувства, достигающего особой осознанности в период развитой государственности («Песнь о Роланде»).

В тесной преемственной связи с литературными обработками народных героических песен и эпопей, также получивших название поэм, возникла п о э м а как собственно литературный жанр. Эта связь обнаруживается и в выборе сюжетов (обычно рассказывается о важном историческом событии), и в принципах гиперболического изображения могущества героя, и в объективном тоне повествования. Однако многие героические литературные поэмы уступают народному эпосу в свежести и непосредственности мировосприятия («Энеида» Вергилия), а поэмы классицизма откровенно подражательны («Франсиада» П. Ронсара, «Генриада» Вольтера, «Россиада» М. Хераскова).

Гораздо значительнее в идейном отношении оказались поэмы, в которых национально-историческая проблематика раскрывалась в новых аспектах, обусловленных революционными ситуациями в жизни общества. Так, в поэмах К. Рылеева «Войнаровский», «Наливайко» утверждается новый тип героя-борца, для которого независимость отечества неотделима от мечты о свободе и социальной справедливости.

В литературной прозе национально-историческая проблематика раскрывалась прежде всего в п о в е с т я х, отражавших реальные исторические события; таковы в древнерусской литературе «Слово о полку Игореве» (некоторые исследователи, исходя из ритмичности речи «Слова», называют его поэмой), «Повесть о разорении Рязани Батыем». В новой литературе в героической повести появляется вымышленный герой («Тарас Бульба» Гоголя, «Железный поток» Серафимовича).

Жанры национально-исторического эпоса успешно развиваются в литературе социалистического реализма. Новое качество героизма революционной борьбы, защиты социалистического Отечества ярко раскрыты в таких п о э м а х, как «Владимир Ильич Ленин» Маяковского, «Василий Теркин» Твардовского, а также в п о в е с т я х («Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Непокоренные» Горба-

това) и рассказах («Сорок первый» Лавренева, «Судьба человека» Шолохова). Воспевая героические подвиги современников, писатели отказываются от наивного в наше время гиперболического стиля. Герой поэмы «Василий Теркин» — рядовой боец; ничем, кроме особой выдержки и находчивости, не отличается он от своих товарищей, но именно поэтому воспринимается читателем как глубоко типическое лицо, как олицетворение мужества всего народа.

Если в национально-исторических жанрах общество в лице героев показано в развитии, в борьбе за осуществление общенациональных задач, то в **нравоописательных** жанрах, которые появились позднее, изображается относительно устойчивое состояние всего общества или какой-то отдельной социальной среды. И это состояние всегда как-то оценивается автором: нравоописательные произведения пронизаны пафосом идейного утверждения или отрицания.

Характеры в нравоописании подчеркнуто «репрезентативны», его герои — представители своей социальной среды, воплощение ее недостатков или достоинств. Поэтому и сюжеты произведений обычно не строятся на развитии какого-то принципиального идейного конфликта между героями и средой: эти конфликты часто случайны и созданы для того, чтобы лучше и ярче показать сущность гражданского или бытового состояния среды. Так, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя два главных героя. Их образ жизни раскрывает внутреннюю ничтожность жизни миргородских обывателей, а через них и многочисленных низовых слоев дворянства. Между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем нет существенных различий; их разные наружность, привычки, манеры речи только подчеркивают внутреннюю близость. И остальные персонажи, роль которых в сюжете второстепенна (судья, городничий), похожи на двух главных героев. А происшествия, описанные в повести, — все подробности ссоры бывших друзей — не изменяют, не развивают характеры, но раскрывают их истинную основу. Воспетая рассказчиком в начале повести дружба героев оказывается комичной иллюзией.

Нравоописательные эпические жанры возникают еще в фольклоре. В сатирических бытовых сказках, в лиро-эпическом жанре басни уже оформился принцип нравоописательной типизации; в персонаже подчеркнуты какие-то устойчивые нравственные качества.

В античной литературе одним из ранних нравоописательных произведений была поэма Гесиода «Труды и дни». Гесиод — поэт крестьянского труда, и цель его поэмы — обличить дурные нравы современности, научить крестьянина быть счастливым, не тягаясь с «соколами» (под которыми разумеются аристократы). Продолжателем Гесиода в римской литературе был Вергилий, создавший поэму «Георгики». В античной литературе возникает также и нравоописательный жанр идиллии (гр. eidyllion — картинка, вид). В стихотворных идиллиях Феокрита утверждалась прелесть патриархальной пастушеской жизни на лоне природы. Эти идиллии часто выражают сентиментальное восприятие жизни, не изменяющее автору и тогда, когда речь идет о любовной тоске, неудаче или даже смерти героя («Тирсис или песня»). Сходным пафосом пронизаны и прозаические античные идиллии («Дафнис и Хлоя» Лонга).

В средневековой и ренессансной литературе получили большое распространение нравоописательные сатирические жанры. В них часто в развитых сюжетах изображались и высмеивались различные нравственные пороки старого феодального общества. Таковы, например, сатирические поэмы («Корабль дураков» С. Бранта), воссоздающие галерею комических типов (скрягу, невежду, брюзгу и т. д.), или прозаические сатиры («Похвала Глупости» Эразма Роттердамского). В ренессансной и просветительской литературе оформляется намечавшийся ранее художественно-публицистический жанр утопии (гр. ou — не и topos — место, буквально: место, которого нет). В утопиях изображалось вымышленное идеальное, по представлениям авторов, общество, свободное от недостатков («Утопия» Т. Мора, «Город Солнца» Т. Кампанеллы). Очень часто просветительская нравоописательная проза представляет собой сочетание утопии и сатиры («Путешествия Гулливера» Дж. Свифта). И в литературе XIX—XX вв. широко представлены утопия, сатира, идиллия, часто взаимодействующие в системе одного произведения («Борьба миров» Г. Уэллса, «Туманность Андромеды» И. Ефремова, «451° по Фаренгейту» Р. Бредбери).

Обусловленность характера обстоятельствами, «выведение» самой нравственности из социальных условий — эти достижения критического реализма XIX в. придали новое качество нравоописательной проблематике. В русской классической литературе эта проблематика объединяет многие эпические жанры. Часто им свойственна свободная,

«панорамная» композиция. Так, в основе композиции поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» — сказочное путешествие мужиков, которые встречают на своем пути попа, помещика, крестьян и т. д., выслушивают множество историй-исповедей. В результате перед читателем встает развернутая и сложная картина крестьянско-помещичьей пореформенной Руси. Сходны принципы сюжетосложения и в прозаических произведениях, в которых преобладает нравоописательная проблематика, — «Мертвых душах» Гоголя, в сатирических «сборниках» и «обозрениях» Салтыкова-Щедрина. И советские прозаики и поэты создают нравоописательные повести («Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова, «Прощание с Матёрой» В. Распутина), рассказы («За тремя волоками» В. Белова), поэмы («Страна Муравия» Твардовского).

В отличие от нравоописательных произведений в романических жанрах изображение социальной среды, того или иного состояния общества является лишь фоном, на котором раскрывается главное для автора — развитие характера отдельной личности в ее отношениях со средой. Характеры здесь изображаются в их внешнем или внутреннем становлении, развитии. Поэтому и сюжеты обычно подчинены развитию конфликтов между героями, они мотивируют внутреннее изменение характеров.

Романтическая жанровая проблематика отдаленно намечена еще в народной волшебной сказке, повествующей о судьбе одного человека, отбившегося от племени и достигшего личных целей с помощью различных чудесных сил. В литературном эпосе романическая проблематика объединяет целую группу жанров, ведущим из которых является роман — значительный по масштабам сюжета, преимущественно прозаический жанр. Само слово «роман» обозначало первоначально в средневековой Европе повествовательные произведения на романских (не латинском) языках; ретроспективно романами стали называться и некоторые повествовательные произведения античной художественной прозы.

В истории европейского романа можно выделить ряд исторически сложившихся типов, последовательно сменявших друг друга. Возникший в эллинистическую эпоху античный роман («Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия, «Эфиопика» Гелиодора и др.) своим вымышленным любовно-приключенческим сюжетом отличался от эпоса, опирающегося на мифологию и исторические предания.

Такой роман был построен по определенной схеме: неожиданная разлука влюбленных, их разнообразные злоключения и счастливое соединение в конце произведения.

Сочетание любовного и приключенческого элементов характерно и для рыцарского романа, популярного в средневековой Европе (романы артуровского цикла, об Амадисе Галльском, о Тристане и Изольде). Рыцарь изображался идеальным влюбленным, готовым на любые испытания ради дамы сердца. В «Тристане и Изольде» тема любви получила глубокое гуманистическое звучание: герои романа невольно вступают в конфликт с нормами своей среды, их любовь поэтизируется, она оказывается «сильнее смерти».

Хотя роман имеет давнюю историю, его подлинный расцвет начинается за пределами средневековья. Романическая проблематика приобретает в эпоху Возрождения новое качество. Развитие буржуазных отношений и распадение феодальных связей было мощным стимулом роста личного самосознания, личной инициативы, и все это не могло не отразиться на судьбах романа и родственных ему жанров. Появляется новелла (итал. novella — новость) — тип романического рассказа, который часто рассматривают как форму, подготовляющую роман («Декамерон» Дж. Боккаччо).

В XVI—XVIII вв. оформляется плутовской роман («Жизнь Ласарильо с Тормеса», «История Жиль Блаза из Сантильяны» А.-Р. Лесажа). Его тема — восхождение инициативного человека из низших сословий по социальной лестнице. Плутовской роман широко осваивает стихию частной жизни и интересен конкретным воссозданием обычных житейских ситуаций. Его сюжет состоит из цепочки эпизодов, связанных судьбой главного героя; таким образом в рамках романа создается вместе с тем и нравоописательная панорама. Событийное начало преобладает в плутовском романе над психологическим, внешняя подвижность героя — над внутренним развитием характера.

В XVIII в. складывается такая важная черта романа, как изображение характера во внутреннем развитии и связанный с ним психологизм («История кавалера де Грие и Манон Леско» А.-Ф. Прево, «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо, «Кларисса» С. Ричардсона). Его сюжет имеет более концентрическое, четкое строение, так как подчинен развитию характера в едином конфликте.

Начиная с XVIII в. роман становится одним из в е д у щ и х литературных жанров. В эпоху реализма роман обретает и наибольшее сюжетное разнообразие, освобождаясь от традиционных схем и осваивая новые, подсказанные жизнью сюжеты. При этом многие романы объединяет глубокое проблемное сходство. Гегель считал типичным для современного ему романа конфликт «между поэзией сердца и противостоящей прозой отношений, а также случайностью внешних обстоятельств» (*42, 14,* 273). Конфликт личности с окружающей средой выявлял разлад между стремлениями личности к идеалу и невозможностью его достижения. Сходство конфликта объединяет такие разные произведения, как «Страдания юного Вертера» Гёте, «Утраченные иллюзии» Бальзака, «Мадам Бовари» Флобера, «Домби и сын» Диккенса, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Накануне» Тургенева, «Анна Каренина» Л. Толстого, «Преступление и наказание» Достоевского, «Очарованная душа» Роллана.

В декандентском романе XX в. подобный конфликт отличается безысходностью и часто приобретает глубоко пессимистическую интерпретацию. Так, в романах Ф. Кафки «Замок», «Процесс» сама личность оказывается духовно бесплодной и неспособной к борьбе.

С изменением общественных условий этот устойчивый романный конфликт теряет свою актуальность. В романе социалистического реализма герой не противостоит обществу, но по-своему участвует в его жизни («Цемент» Ф. Гладкова, «Соть» Л. Леонова, «Дорогой мой человек» Ю. Германа, «Иду на грозу» Д. Гранина, «Выбор» Ю. Бондарева). Определяет романическую проблематику, таким образом, не тот или иной конфликт сам по себе, но типизация характера как развивающейся личности в своеобразии ее внутреннего мира и судьбы.

От романа отличается романическая п о в е с т ь, обычно имеющая меньшие масштабы сюжета и более простую его организацию. К специфическим особенностям повести часто относятся преобладание хроникального начала в сюжете, а также ощутимость голоса повествователя. Эти особенности ярко проявились в таких романических повестях, как «Дубровский» Пушкина, «Казаки» Л. Толстого, «Детство»; «В людях», «Мои университеты» Горького, «Джамиля» Ч. Айтматова, «Другая жизнь» Ю. Трифонова.

В романической п о э м е, по сравнению с прозаическим романом, эпичность чаще сочетается с лирической

медитацией автора. Искусство такого повествования берет свое начало от ренессансных поэм «Неистовый Роланд» Л. Ариосто, «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо, по основному сюжету напоминающих героические, но повествующих прежде всего о любовных приключениях. Расцвет романической поэмы наступает в эпоху романтизма. Создается тип «байронической» поэмы (поэмы самого Байрона, южные поэмы Пушкина, Лермонтова) с центральным конфликтом между героем и неудовлетворяющим его обществом, от которого герой тщетно ищет спасения в экзотике патриархальной жизни. Реалистическая поэма, замечательные образцы которой — «Дон-Жуан» Байрона и «Евгений Онегин» Пушкина, унаследовала от романтической поэмы принцип эпического повествования, пронизанного лиризмом.

Свои особенности построения имеет малая эпическая форма — р а с с к а з. Емкость детали и глубина подтекста как принципиальные качества малой эпической формы были осознаны в истории литературы сравнительно поздно. Небольшая по размеру повесть, каких было много в средневековье, еще не была собственно рассказом, так как в ней преобладала событийно насыщенная «атмосфера». Интенсивно развивается малая эпическая форма в литературе Возрождения (Дж. Боккаччо). Но особенно ярко возможности рассказа раскрываются в литературе XIX—XX вв., в творчестве Пушкина, Мериме, Мопассана, Чехова, О'Генри, Хемингуэя, Паустовского, Шукшина и др.

Жанровая проблематика в рассказе может быть различной, что часто обусловливает те или иные принципы сюжетосложения. Выделяют, в зависимости от организации сюжета, разновидности рассказа. Рассказ с динамичным сюжетом, неожиданными, острыми сюжетными поворотами и развязкой обычно называют н о в е л л о й. Такое узкое понимание новеллы (наряду с широким: новелла как синоним рассказа) имеет свою давнюю традицию. Гёте определял новеллу как «одно необычайное происшествие». Элемент необычайности, неожиданности, занимательности, присутствующий в сюжете новеллы, подчеркивали многие теоретики.

Образцом новеллистического сюжета часто считают девятую новеллу пятого дня в «Декамероне» Боккаччо. В этой новелле бедный влюбленный рыцарь подает на стол единственное свое достояние — охотничьего сокола, чтобы угостить им даму своего сердца, пришедшую к нему с просьбой подарить ей этого сокола для больного сына.

Здесь неожиданный поворот сюжета представляет в новом свете личность рыцаря и его любовь. Связь новеллистического сюжета с проблематикой романического типа очень устойчива: острые повороты сюжета как бы мотивируют развитие характеров. Мастером такой романической новеллы был Пушкин («Повести покойного Ивана Петровича Белкина»).

Наряду с рассказом-новеллой можно выделить о ч е р к — описательно-повествовательный рассказ, имеющий обычно нравоописательную проблематику. Сюжет в очерке играет меньшую роль, чем диалог, описание обстановки, авторское отступление и пр. Об очерке как жанре в литературоведении ведутся споры. Многие исследователи *считают документальность его обязательным признаком.* Однако опыт русской литературы XIX в. (очерки Тургенева, Салтыкова-Щедрина и др.) показывает, что очерк может и не опираться на происшествия реальной жизни, что документальность в нем не обязательна. Жанровая специфика очерка более четко обнаруживается в его композиции, по преимуществу описательной и гораздо более свободной, чем в новелле и романической повести. Часто очерки объединяются в циклы, и в этом случае единство цикла возникает не столько из их тематической близости, сколько из единства проблемы. Так, в «Записках охотника» Тургенева различные по сюжетам и персонажам очерки близки по проблематике, и все вместе они производят единое, сильное впечатление.

В литературе очерк получает теоретическое признание в 40-х годах XIX в., когда он оформляется как типично нравоописательный жанр, получивший название «физиологии». Писатели русской «натуральной школы» решали в физиологическом очерке задачи демократизации литературы, пристального художественно-публицистического изучения «толпы». Таковы «Петербургские углы» Н. Некрасова, «Петербургские шарманщики» Д. Григоровича, «Уральский казак» В. Даля. Нового взлета нравоописательный очерк достигает в русской литературе (1860—1870-е годы) в творчестве М. Салтыкова-Щедрина, Г. Успенского, В. Слепцова, А. Левитова и др. В советской литературе успешно развивается очерк в творчестве В. Овечкина, Е. Дороша, Г. Троепольского и др.

## ДРАМАТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

Драматические произведения с характерной для них краткостью времени исполнения на сцене и вытекающими отсюда единством и концентрированностью конфликта создают благоприятную почву для выражения определенных разновидностей пафоса в действиях и переживаниях персонажей. Поэтому деление драмы на жанры связано с п а ф о с о м пьесы: трагическим в трагедии, юмористическим, сатирическим в комедии, драматическим в жанре драмы. (Слово «драма» традиционно используется для обозначения и литературного рода и жанра.) Однако пафос является не исходной, но как бы производной стороной идейного содержания произведения, так как он вытекает из сущности порождающего его к о н ф л и к т а. Поэтому начинать анализ драматических жанров следует с вопроса о различной природе конфликта в трагедии, драме, комедии.

Дополнительным содержательным критерием деления в драме (как и в эпосе) являются особенности ж а н р о в о й п р о б л е м а т и к и — национально-исторической, нравоописательной, романической. Например, понятие национально-исторической или романической трагедии дает более конкретное представление об общем содержательном свойстве произведения по сравнению с понятием трагедии вообще.

Р о д о в ы е ф о р м ы в драме различают по таким признакам, как стихотворная или прозаическая речь пьесы, объем текста. Обычно объем произведения соотнесен с временем его сценического представления, но возможны пьесы малой формы (маленькие трагедии Пушкина). Кроме того, то или иное отношение драмы к театру может дать дополнительные жанровые признаки. Так, наряду с пьесами, могущими стать основой спектакля, существуют драмы для чтения, которые трудно или невозможно поставить на сцене. При определении жанра пьесы надо учитывать и ее связь с некоторыми традиционными видами сценического искусства (кукольным театром, театром масок и т. п.).

Трагический пафос может возникать в содержании произведений всех родов (см. гл. V). **Трагедия** — это драматическое произведение. В трагедии конфликт между личными стремлениями и сверхличными «законами» жизни происходит в сознании главного героя (героев) и весь сюжет пьесы создается для развития и разрешения этого

конфликта. Герой трагедии находится, таким образом, в состоянии конфликта не только с другими персонажами — он борется прежде всего с самим собой, испытывая глубокие страдания. Трагедия заканчивается обычно гибелью героя, хотя, как писал Белинский, «сущность трагического не в кровавой развязке» (*24*, 446). Его сущность в самом конфликте. Бывают же трагедии, где главные герои не гибнут («Пир во время чумы» Пушкина, «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого).

О страдании как необходимой стороне трагического содержания много писали со времен Аристотеля, по-разному интерпретируя его загадочные слова о том, что трагедия имеет целью «путем сострадания и страха произвести очищение подобных аффектов» (*20*, *56*). «Очищение аффектов» («катарсис»), по-видимому, значит, что зритель может осознать не только печальную, но и возвышенную сторону трагедии. Изображая человека, способного на глубокое страдание в своем противоречивом стремлении к цели, трагедия тем самым раскрывает значительность, а очень часто и достоинство его характера. Способность трагического героя быть доступным высоким, сверхличным побуждениям подчеркивалась всеми теоретиками трагедии (Гегелем, Шиллером, Белинским).

Долгое время нравственная сила страдания трагического героя связывалась с «высотой» его положения. Героями трагедии от античности до романтизма были или мифические персонажи, или цари, аристократы. Эпоха реализма дала трагедию с демократическим героем («Гроза» А. Островского или «Росмерсхольм» Г. Ибсена).

По своей жанровой проблематике трагедия может быть различной. Так, трагедии Эсхила и Софокла по преимуществу нравоописательны: персонажи в них выступают как носители определенных нравственно-гражданских норм, отражают столкновение старых и новых, более человечных, норм морали. Другие трагедии раскрывают проблематику национально-исторических конфликтов: таковы «Персы» Эсхила, «Макбет» Шекспира и его «Хроники», «Гофолия» Расина, «Борис Годунов» Пушкина. Есть и трагедии с романической проблематикой. Таковы «Ипполит» Еврипида, «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Гроза» А. Островского.

Истоки трагедии уводят в античный фольклор, тогда песни-дифирамбы исполнялись во время обрядовых представлений гибели и воскресения Диониса. В V в. до н. э. в творчестве Эсхила, Софокла, Еврипида трагедия стано-

вится драматическим произведением с сюжетами из человеческой жизни, но та большая роль, которая отводится в трагедии хору, указывает на ее связь с обрядом. Музой трагедии у греков была Мельпомена. Постепенно основой спектакля становится игра актеров: еще в VI в. до н. э. Фриних вывел на сцену одного актера, Эсхил присоединил второго, Софокл — третьего, а у Еврипида пение хора уже воспринимается как лирический аккомпанемент действию.

Новый расцвет трагедии связан с английским Возрождением, особенно с творчеством В. Шекспира. Раскрывая трагические конфликты, Шекспир в то же время не чуждается комического («фальстафовский» фон в «Генрихе IV» и «Генрихе V»). Трагедии Шекспира отличает также свобода композиции и речевой организации.

Трагедии французского классицизма — П. Корнеля и Ж. Расина — в отличие от шекспировской написаны по строгим «правилам»: в пяти актах, с соблюдением единства действия, времени и места, александрийским стихом. На сцене запрещались «кровавые» поединки, убийства (как писал Буало: «Но то, что стерпит слух, порой не стерпит глаз» (34, 78); о них сообщали не участвующие в действии «вестники». В литературе Просвещения еще поддерживались формальные традиции трагедии классицизма. Воспитанный на творчестве Корнеля и Расина, Вольтер не принимал «дикаря» Шекспира, хотя и восхищался его глубиной. Романтизм освободил трагедию от сковывающих ее «правил».

В России классицистическая трагедия XVIII в. А. Сумарокова, Я. Княжнина, В. Озерова, написанная по строгим правилам, александрийским стихом, была коренным образом преобразована А. Пушкиным. Свободная композиция «Бориса Годунова», полифонизм речевой структуры соответствуют глубокому реализму трагедии. В этих же традициях написаны А. К. Толстым трагедийная трилогия «Смерть царя Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович» и «Царь Борис», ряд исторических хроник А. Н. Островского.

Начиная со второй половины XVIII в. трагедия постепенно уступает ведущее место жанру драмы. В современном драматическом репертуаре трагедия сравнительно редкое явление.

Из всех драматических жанров **драма** — самый разнообразный по тематике, отличающийся большой широтой изображаемых жизненных конфликтов.

Основное отличие драмы от трагедии — в сущности того конфликта, на котором она строится. Если трагический пафос вытекает из непреодолимого противоречия в душе героя, то пафос драматизма, которым пронизана драма, порождает столкновения персонажей с такими силами жизни, которые противостоят им извне (см. гл. V). Однако конфликт в драме может быть также очень серьезным и острым и может приводить к страданиям, а иногда и к гибели героя (героев).

Сопоставим с этой точки зрения трагедию А. Островского «Гроза» и его драму «Бесприданница». Идейный конфликт обеих пьес сходен, в общем плане его можно определить как несовместимость духовного богатства, искренности главных героинь и «жестоких нравов» (в «Грозе» — это домостроевский уклад жизни, в «Бесприданнице» — власть денег). Есть в этих пьесах и сюжетное сходство: обе героини, мечтающие — каждая по-своему — о какой-то иной, лучшей жизни (в этой мечте выразился протест против унижения их личности), вступают на опасный путь «преступной» любви и попадают в очень трудное положение. Но идейным центром «Грозы» является внутренняя безысходность положения Катерины, трагические переживания измученной совести, обрекающие ее на самоубийство. В «Бесприданнице» же переживания Ларисы связаны прежде всего с ее внешним столкновением с другими персонажами, и смерть Ларисы в финале от выстрела Карандышева — это как бы последний аккорд, завершающий уже определившуюся реалистическую развязку драматического внешнего конфликта: богатство и обман побеждают бедность и душевную чистоту.

Таким образом, внутренний мир героя драмы, при всей его возможной напряженности, противоречивости и т. д., все же не заключает того состояния неразрешимой внутренней борьбы, которое свойственно трагическому герою. Гибель героя в драме в этом отношении неравнозначна смерти трагического героя.

Конфликты в драме, так же как и в трагедии, могут быть национально-историческими («Овечий источник» Лопе де Веги, «Воевода» А. Островского, «Враги» Горького, «Любовь Яровая» Тренева), и социально-бытовыми, романическими («Венецианский купец» Шекспира, «Баязет» Расина, «Маскарад» Лермонтова, «Иванов» Чехова, «Васса Железнова» Горького, «Волк» Леонова). Драмы с социально-бытовыми конфликтами за-

ключают в себе, подобно романам, развитие характера героя в его столкновении со средой.

Так, драма А. Арбузова «Иркутская история» интересна именно «историей», эволюцией характеров героев. Духовное «распрямление» Вали, которое дала ей настоящая любовь, обретение ею веры в себя и в людей — вся эта трудная и небыстрая перемена в героине непосредственно и с большой психологической тонкостью изображена в пьесе. Путь «к красивой судьбе» проходит не только Валя, но, по-своему, и Виктор. При этом в пьесе остро чувствуется драматизм внешнего столкновения: события сюжета ставят героев каждый раз в новые отношения друг к другу (свадьба Вали и Сергея, смерть Сергея, борьба Виктора за Валю), радость или горе одного не совпадает с чувствами другого. Художественный мир драмы очень разнообразен. Прибегая к сравнению, можно сказать, что для драмы нужна средняя, большая часть клавиатуры, в то время как трагедия и комедия разыгрываются в крайних регистрах.

Теоретическое осознание жанра драмы происходит во второй половине XVIII в. До этого времени среди основных драматических жанров различались лишь трагедия и комедия. Жанр пьесы определялся не только по сущности конфликта, но и по таким признакам, как «благородное» или «низкое» происхождение героев, «кровавая» или счастливая развязка, стиль речи. Эта множественность признаков не способствовала теоретическому осознанию драмы как особого жанра и преодолению старой традиции жанровых обозначений: пьесу часто относили к трагедии или к комедии на основании перечисленных внешних признаков.

В середине XVIII в. классификация драматических жанров пополнилась новым, «средним» жанром драмы. Идеологов просветительского движения не удовлетворяла классицистическая теория трагедии и комедии. Стремление приблизить театральное представление к более демократическому зрителю, заставить его задуматься над серьезными гражданско-нравственными вопросами, вытекающими из его собственной жизни, объединяет многие рассуждения Г. Э. Лессинга, Д. Дидро, П. Бомарше, теоретически обосновавших существование драмы. Сначала в Англии, а впоследствии во Франции и в Германии появляются пьесы, жанровые обозначения которых подчеркивают их новаторский характер: «мещанская драма» Дж. Лилло, «слезная комедия» Н. Лашоссе, «серьезный драматический

жанр» Дидро, «мещанская трагедия» Лессинга, Ф. Шиллера. Героями этих романических драм были «добродетельные» представители третьего сословия, высота их нравственных убеждений раскрывалась обычно в ходе любовной интриги. Подлинный расцвет этого жанра наступает значительно позднее — во второй половине XIX — начале XX в. Он связан с творчеством целой плеяды драматургов. На Западе это — Ибсен, Метерлинк, Стриндберг, Гауптман, Шоу и др., в России — поздний А. Островский, Чехов, Горький, Л. Андреев и др.

Есть общая тенденция в очень разнообразной драме этого времени. Отражая усложнившуюся к концу XIX в. жизнь буржуазного общества, охвативший его глубокий социальный кризис, драматурги теряют интерес к локальным, исчерпывающим себя в рамках сюжета конфликтам. В драме возрастает значение общей «атмосферы» жизни, что ведет к подчеркнутой двуплановости сюжетного конфликта, к обязательной соотнесенности частного и общего идейного конфликтов (см. гл. IX).

Доминанта общего конфликта может приводить к подчеркнутой рационалистичности. Основоположником западной интеллектуальной драмы считают Б. Шоу. Но, вероятно, предельного обнажения идей в драме достигает Б. Брехт, стремящийся возбудить в зрителе не столько сопереживание, сколько работу критической мысли. Многие пьесы Брехта — своего рода притчи, нравоучения, нравоописательные по своей проблематике, доказывающие на конкретном примере важность для человека верного, трезвого взгляда на жизнь. Так, в «Добром человеке из Сычуани» дилемма доброты, приводящей к разорению, и жестокого расчета, обеспечивающего благополучие, заострена через условный сюжет, основанный на мотиве двойничества. Героиня пьесы, «ангел предместья» Шен Де, по ходу сюжета трижды «превращается» в своего практичного двоюродного брата Шой Да, без «злых» дел которого она бы разорилась и не смогла бы творить добро. Внешнее неправдоподобие, схематизм такого сюжета компенсируются заключенными в нем логикой мысли, эффектом пропаганды.

В современном театрально-драматическом репертуаре драма — ведущий жанр. При этом многообразие и эксперимент характерны для драмы, пожалуй, в большей степени, чем для трагедии и комедии, где традиции классических образцов жанра чувствуются сильнее. В литературе социалистического реализма получили широкое развитие

национально-исторические драмы, изображающие события Великой Октябрьской социалистической революции, гражданской войны, а позднее — Великой Отечественной (Вс. Вишневский, К. Тренев, Б. Лавренев, Л. Леонов, Н. Погодин). Не меньшее значение имеют романические драмы (многие пьесы А. Арбузова, Л. Зорина, А. Корнейчука, В. Розова, А. Вампилова, И. Друцэ). Успешно разрабатывается в драме и нравоописательная проблематика (И. Дворецкий, А. Гельман).

Комедия — это пьеса, исполненная юмористического или сатирического пафоса (см. гл. V). Такой пафос порожден комическими противоречиями воссоздаваемых характеров. Комизм характеров раскрывается с помощью сюжетных конфликтов, часто основанных на случайности. При этом сами характеры комедийных персонажей не меняются в связи с ходом событий. В комедии нет развития характеров, обычного для трагедии и драмы. Изображение внутренней несостоятельности, нелепости, неполноценности комических характеров, их сатирическое или юмористическое отрицание — такова основная идейная направленность комедии.

Воссоздаваемому в комедии, по словам Гегеля, «призрачному» (т. е. идейно изжившему себя) миру противостоят идеалы автора. Выразителем этих идеалов могут быть положительные герои комедии — таковы, например, Стародум и Правдин в «Недоросле» Фонвизина или Жадов в «Доходном месте» А. Островского. Но нередко все персонажи в комедии отрицательны, тогда единственное «честное, благородное лицо» в комедии, по выражению Гоголя, — это «смех» автора.

Глубокий комизм характеров обычно является симптомом отрицательных явлений в жизни общества. Так, в «Клопе» осмеянная Маяковским необоснованная претензия мещан на культуру отражала «громаду обывательских фактов» в период нэпа, тормозящую социалистическое строительство. Через комизм характеров в комедии воссоздаются, таким образом, определенные общественные нравы, связанные, в большей или меньшей степени, с «устаревшей формой жизни» (Ф. Энгельс). По своей жанровой проблематике комедия — н р а в о о п и с а т е л ь н ы й жанр.

Комедиограф стремится раскрыть комизм характеров возможно более ярко и для этого прибегает к гиперболе и гротеску. Акцент на исключительно комических противоречиях характера делает его несколько од-

носторонним, но эта односторонность и дает сгусток комического, вызывающий смех. Различные неудачи, иногда в обилии выпадающие на долю комического персонажа, не рождают у зрителя сострадания к нему. Мольеровский Тартюф или гоголевский городничий не вызывают в финале комедии участия к себе не только потому, что в их лице раскрывается отрицательное состояние общества, но и потому, что их комические черты исчерпывают в комедии их характеры. Поэтому же в комедии обычно не бывает очень тяжелых, тем более смертельных, развязок. По глубокой мысли Аристотеля, смешит лишь «порок без страдания».

Комизм характеров часто сочетается с комизмом положений. Испытанными средствами усиления комизма в таких пьесах часто бывают различные сюжетные эффекты — «кви про кво» (когда одного персонажа принимают за другого), умолчания, приводящие к счастливому узнаванию, резкие перемены от несчастья к счастью и др. Много подобных ситуаций в комедии К. Гольдони «Слуга двух господ», основной комизм которой заключается в том, что на самом деле господа полностью зависят от своего слуги. Комедия не чуждается и фарсовых положений, а иногда и клоунады; особенно изобилует этим в о д е в и л ь — небольшая по объему пьеса «легкого» содержания с танцами и пением. Важнейшее средство раскрытия комизма характеров — речь персонажей. Прекрасным примером комизма речи могут служить высказывания Хлестакова в «Ревизоре» Гоголя.

Свое название комедия получила в Древней Греции от песен толпы («комоса»), веселящейся после обрядовых представлений. Зачинателем комедии как литературного жанра был Аристофан (конец V — начало IV в. до н. э.). В его комедиях большая роль принадлежит хору; композиционные приемы и стиль часто пародируют трагедийные. Критика Аристофана нередко была направлена против известных зрителям лиц (так, в «Облаках» высмеивается Сократ, во «Всадниках» — аристократ Клеон), и это придавало его комедиям особую политическую остроту. Комедия у греков имела свою музу — Талию. Новоаттическая (Менандр) и римская комедии (Теренций, Плавт) осваивают семейно-бытовую сторону жизни и по содержанию часто граничат с драмами, но изобилуют комическими положениями в сюжете. Именно отсюда унаследованы усовершенствованные впоследствии, особенно в итальянской комедии, техника сюжетного

комизма, а также господствующая в сюжете роль слуги.

В литературе классицизма, теоретики которого подчеркивали воспитательную, дидактическую направленность таких пьес, комедия считалась хотя и «низким», но очень важным жанром. В отличие от трагедии, ориентированной на античность, комедия отражала быт и нравы своего времени. Так, Буало советует авторам комедий: «Узнайте горожан, придворных изучите; меж них старательно характеры ищите» (*34*, 93). В комедиях Мольера создана целая галерея жизненно достоверных комических типов.

Свойственный комедии классицизма нарочитый схематизм типизации, отмеченный Пушкиным, преодолевается последующим развитием комедии в эпоху Просвещения (Бомарше, Гольдони) и в особенности в эпоху критического реализма. Одновременно в комедии усиливаются тенденции демократизма, социальной сатиры. В русской литературе вершинами комедийного творчества являются комедии Грибоедова, Гоголя, А. Островского. В советской комедии наряду с сатирической комедией, широко использующей гротеск и фантастику (В. Маяковский, Е. Шварц, М. Булгаков), распространена юмористическая бытовая комедия (В. Шкваркин, В. Катаев, Л. Зорин).

## ЛИРИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

Своеобразие лирики в том, что в ней выдвигаются на первый план внутренний мир лирического героя, его переживания. Это ясно видно не только в произведениях, в которых отсутствуют сколько-нибудь наглядные образы внешнего мира («И скучно и грустно...» Лермонтова), но и в описательной, повествовательной лирике; здесь переживание передано через эмоциональную экспрессию речи, характер тропов и др. («Утес», «Три пальмы» Лермонтова). Поэтому основой содержательного жанрового деления в лирике оказывается сам характер переживаний (пафос).

От античной литературы идет традиция, по которой лирические жанры выражают различные чувства, часто достигающие силы пафоса. Таковы ода, сатира, элегия. Первоначально в них выражалось чувство поэта, вызванное каким-то внешним предметом, событием, обстоятельствами жизни. Отсюда описательно-медитативная композиция и сравнительно большой объем текста мно-

гих произведений. К традиционным жанрам малой формы относятся эпиграмма, эпитафия и мадригал (последний возник в итальянской поэзии).

Однако система названных жанров охватывает далеко не всю область лирики, в особенности лирики XIX—XX вв., когда в художественном сознании преодолевается прежняя нормативность жанрового мышления. Своеобразным зеркалом жанровой перестройки в лирике является замена жанрового принципа публикации текстов стихотворений хронологическим. Эмоциональная природа лирических произведений этого времени не поддается однозначному жанровому определению; во многих из них целая гамма переживаний, переходящих одно в другое. Таково, например, стихотворение Пушкина «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор...»), где лирическое высказывание помогает поэту преодолеть грусть и обрести радость. С разрушением жанровых канонов и усилением роли лирического героя, скрепляющего разные тематические мотивы, жанровое значение приобретает цикл стихотворений (часто образующий книгу). Наиболее ранние циклы: «Песни Невинности» и «Песни Опыта» У. Блейка, «Лирическое интермеццо» Г. Гейне, «Листья травы» У. Уитмена, «Сумерки» Е. Баратынского, «Борьба» А. Григорьева. Циклизация становится нормой творчества у поэтов XX в. (Брюсова, который ввел это понятие, Блока, Пастернака, Ахматовой, Луговского, Вознесенского).

Как в эпосе и драме, в лирике могут быть прослежены различия в жанровой проблематике — национально-исторической, нравоописательной, романической, которые проявляются здесь через типизацию самого переживания лирического героя.

Эмоциональной выразительности лирики соответствует стихотворная речь, свойственная большинству ее родовых форм (лирика в прозе — явление очень редкое). Обычно лирическое произведение — это стихотворение, и его ритмико-строфическая композиция является важнейшим средством раскрытия содержания. Традиционные разновидности такой композиции — элегический дистих, сонет, триолет и др. (см. гл. XVIII); в восточной поэзии — газель, рубаи и др., — представляют собой твердые строфические формы лирики, которые могут выражать различное содержание. К родовым формам следует отнести и такие виды стихотворений, как послание (стихотворение, обращенное с определенному лицу и часто содержащее его характеристику), стансы

(каждая строфа в стансах — замкнутое в себе и синтаксически законченное целое).

Стороной родовой формы выступает и сам объем текста стихотворения. Наряду с обычным небольшим объемом произведения в лирике выделяется средняя форма описательно-медитативных жанров — оды, сатиры, иногда элегии. Есть также и большая форма медитативной лирики — так называемая лирическая поэма («Флейта-позвоночник» Маяковского). Жанровое значение может также иметь связь стихотворения с пением (романс).

Жанры литературной лирики формировались на основе народной лирической песни, в ее различных разновидностях.

**Ода** — стихотворение, выражающее восторженные чувства, которые возбуждает в поэте какой-то значительный предмет (личность великого человека, историческое событие и пр.). В оде поэт приобщается прежде всего к чувствам коллективным — патриотическим, гражданским. Жанровая проблематика в оде может быть национально-исторической или нравоописательной. Национально-исторические оды в русской литературе писали поэты-классицисты — Ломоносов («Ода на взятие Хотина»), Державин (ода «На взятие Измаила»), а также поэты революционного романтизма — Пушкин («Вольность»), Рылеев («Гражданское мужество») и др. Нравоописательная жанровая проблематика характерна для од Ломоносова, посвященных Елизавете. Поэт раскрывает перед императрицей свою программу преобразования России: освоение природных богатств, развитие наук и искусств, мирная внешняя политика («Ода на день восшествия на престол императрицы Елисаветы Петровны, 1747 г.»). Это общественное состояние, желаемое поэтом для России, было воспето им искренно и страстно.

Прообразом оды в обрядовой хоровой лирике была торжественная хвалебная песнь в честь богов — гимн у древних греков (у них была и особая муза гимнов — Полигимния). На этой основе возникали хвалебные песни, посвященные людям, например древнегреческие «эпиникии» (песни в честь победителя на гимнастических состязаниях). Слово «ода» (гр. — ōdḗ — песнь) лишь постепенно стало названием особого жанра. Из античной лирики на европейскую оду оказали наибольшее влияние эпиникии Пиндара и оды Горация. Им подражали как образцу поэты классицизма Малерб, Буало, в России — Ломоносов, Сумароков. Классицисты относили оду к высоким

жанрам и придерживались правил при ее написании. Композиция оды должна была отличаться «беспорядком», за которым скрывалась строгая логика, язык должен был быть «украшен» мифологическими образами, тропами, риторическими фигурами, всеми приемами ораторской речи, строфика — выдержана по определенной схеме. Русская ода, по примеру Ломоносова, писалась четырехстопным ямбом и десятистрочными строфами.

С упадком классицизма начинается разрушение оды как нормативного жанра. В русской поэзии Державин вводит в оду юмористические мотивы, слова «низкого штиля» (ода «Фелица»). Ода становится мишенью язвительной критики сентименталистов и охотно ими пародируется («Чужой толк» И. Дмитриева). Однако стилевые традиции оды классицизма еще оказываются плодотворными в гражданской оде Радищева, Пушкина, в лирике поэтов-декабристов.

Сатира как жанр лирики — стихотворение, выражающее негодование, возмущение поэта отрицательными сторонами жизни общества. Сатира нравоописательна по жанровой проблематике; поэт в ней как бы рупор передовой части общества, озабоченной отрицательным его состоянием. Так, Кантемир в своих сатирах выступает защитником преобразований Петра; он клеймит невежд, «хулящих учение», «дворян злонравных», кичащихся своим происхождением, — всех, кто хочет жить по-старому. Белинский считал кантемировскую традицию в русской литературе XVIII в. наиболее тесно связанной с жизнью.

Хотя язвительной насмешки исполнены многие древнегреческие «ямбы» (Архилох, Гиппонакт), как жанр сатира оформляется в римской литературе, в стихотворениях Горация, Персия, Ювенала, написанных гекзаметром; в сознании последующих эпох «муза пламенной сатиры» (Пушкин) — это прежде всего муза Ювенала.

Римскую сатиру стремились возродить классицисты (во Франции — Буало, в России — Кантемир, Сумароков), а позднее поэты революционного романтизма («К временщику» Рылеева, «Послание к цензору» Пушкина), применявшие александрийский стих. С развитием реализма в литературе основной формой выражения сатирического пафоса в лирике становятся стихотворения, не подчиняющиеся каким-либо стилевым нормам в своей

композиции, ритмике, объеме («Нравственный человек» Некрасова, «Прозаседавшиеся» Маяковского).

**Элегия** — стихотворение, исполненное грусти, неудовлетворенности жизнью. Грусть может быть вызвана какой-то причиной («Скорбные элегии» Овидия, написанные в изгнании, «Умирающий Тасс» К. Батюшкова). Но возможна элегия, в которой воссоздаваемое переживание не имеет конкретной мотивировки. Например, в элегии Пушкина «Я пережил свои желанья...» за пределами текста остается описание «бурь судьбы жестокой», приведших к страданию. Такая элегия свободнее от диктуемой традицией описательности.

Элегия может быть различной по своей жанровой проблематике, например нравоописательной — выражать скорбь о гражданском состоянии общества («Дума» Лермонтова, «Несжатая полоса», «Элегия» Некрасова). Но чаще элегическая грусть связана с личной судьбой поэта, типичные мотивы романических элегий — одиночество, страдания любви, воспоминание о прошлом («Ненастный день потух...» Пушкина, «Признание» Е. Баратынского, «Вечерний звон» Дж. Мура в переводе И. Козлова). Иногда разочарование поэта в жизни принимает философский характер, в элегии возникают мотивы быстротечности жизни, неизбежности смерти и др. («На смерть князя Мещерского» Державина, «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» Пушкина).

Элегия произошла, по-видимому, от древнегреческой похоронной песни. Но само слово «элегия» указывало первоначально на определенную стихотворную форму — элегический дистих (см. гл. XVIII). В древнегреческой поэзии (Мимнерм) и римской (Тибулл, Проперций, Овидий) элегия была преимущественно любовной по своей тематике. Классицисты проявляли определенный интерес к элегии как к античному жанру, но настоящий ее расцвет связан с романтизмом, одним из мотивов которого была «мировая скорбь». Обычным размером элегии был ямб. В романтической элегии создается специфический элегический стиль со своим устойчивым поэтическим «словарем» (Вспомним Ленского-поэта в «Евгении Онегине»: «Он пел разлуку и печаль,//И *нечто* и *туманну даль*,//И романтические розы...»). Но постепенно эта традиция преодолевается, содержание и стиль элегии обретают большое разнообразие.

**Эпиграмма, эпитафия, мадригал** — малые формы лирики. В истории литературы известны широкое (древне-

греческое) и узкое (позднейшее) значения эпиграммы. Древнегреческая эпиграмма (дословно «надпись») ведет свое начало от надписей на предметах культа (алтарях, треножниках). Видом эпиграммы была эпитафия — надпись на надгробии. Содержание, эмоциональный тон древнегреческих эпиграмм были разнообразными. Эпиграмма могла заключать в себе описание какого-нибудь предмета или лица, поучение, насмешку, восхищение, как, например, у Платона:

На звезды смотришь ты, звезда моя. Хотел бы
Быть небом; тысячами глаз глядеть, тобой любуясь.

Оригинальность мысли и лаконизм ее выражения — вот что всегда ценилось в эпиграмме.

Древнегреческие эпиграммы дошли до нас главным образом в сборниках — антологиях (гр. anthos — цветок), отсюда жанр антологического стихотворения в поэзии нового времени, вдохновлявшей античностью.

Второе, узкое значение эпиграммы, закрепившееся за ней с I в до н. э. — короткое юмористическое или сатирическое стихотворение, чаще всего высмеивающее определенное лицо. Остро́та в такой эпиграмме — результат тщательной словесной отделки (широко используются ирония, каламбур, перифраз, реминисценция, сравнение и т. д.); эпиграмма должна неожиданно поразить своей меткостью. Так, в эпиграмме В. Пушкина остро́ту рождает «нелогичная» концовка:

«Змея ужалила Маркела».
— «Он умер?» — «Нет, змея, напротив, околела!»

Юмористические и сатирические эпиграммы — острое оружие в литературной борьбе. Блестящими эпиграмматистами были А. Пушкин, М. Лермонтов, Д. Минаев. В советской поэзии мастера этого жанра — С. Маршак (замечательны его как переводные, так и оригинальные антологические эпиграммы), А. Архангельский и др.

Антиподом эпиграммы (в узком значении слова) является мадригал — короткое полушутливое стихотворение комплиментарного характера (обычно обращенное к даме). Мадригал был популярен в русской «альбомной» поэзии конца XVIII — начала XIX в.

## ЛИРО-ЭПИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

Сочетание лирической медитации и эпического повествования нередко встречается в произведениях разных жанров (например, в романтической поэме). Но есть жанры, природа которых всегда лиро-эпична.

**Басня** — это нравоописательный жанр, заключающий в себе краткое аллегорическое повествование и вытекающее из него поучение («мораль»). Если даже поучение не «формулируется» в тексте басни, оно подразумевается; взаимосвязь поучения с сюжетом басни и составляет ее лиро-эпическую основу.

Басня — древнейший фольклорный жанр, очень близкий по системе своих персонажей, которыми обычно выступают животные, и назидательному сюжету к сказке о животных. Начало литературной басни связывается с именем древнегреческого баснописца Эзопа. Известен древнейший индийский сборник басен — «Панчатантра». В медленной эволюции басни можно отметить постепенное разрастание ее сюжета, превратившегося у Лафонтена, Крылова в живую картину. Басни пишутся и в стихах, и в прозе (Лессинг, Салтыков-Щедрин). В русской литературе, начиная с Сумарокова, постоянный размер басни — вольный, разностопный ямб. Басня часто использовалась и используется как оружие сатиры (Д. Бедный, С. Михалков).

**Баллада** — небольшое стихотворное сюжетное произведение, в котором само повествование пронизано лиризмом. В отличие от басни, где можно выделить лирическую («мораль») и эпическую (сюжет) части, баллада представляет нерасторжимое слияние лирического и эпического начал. По словам Белинского, в балладе «главное не событие, а ощущение, которое оно возбуждает, дума, на которую оно наводит читателя» (*25*, 51). Такому впечатлению способствует необычайное, яркое событие, положенное в основу баллады («Сын артиллериста» К. Симонова), а также композиционные и стилистические средства: быстрая смена событий, повторение строк, сама стихотворная форма. Жанровая проблематика в балладе может быть национально-исторической («Василий Шибанов» А. К. Толстого, «Синие гусары» Н. Асеева) и романической («Людмила», »Иванов вечер» Жуковского).

Лиро-эпической балладе предшествовала лирическая хороводная песнь в романской поэзии средневековья

(прованс. ballar — плясать). Расцвет баллады, в основном значении жанра, связан с поэзией романтиков, противопоставлявших «народную» балладу античным жанрам классицизма (Гёте, Шиллер, Макферсон, Скотт, Жуковский, Пушкин, Лермонтов). Много писал в жанре национально-исторической баллады А. К. Толстой. В советской поэзии известны баллады Н. Тихонова, С. Есенина, А. Суркова, Д. Кедрина и др.

*Глава XX*

## СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА ПРОИЗВЕДЕНИЙ. СТИЛЬ, ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ

Рассмотрев различные стороны идейного содержания и формы литературных произведений в их родовых и жанровых особенностях, можно обратиться к вопросу об единстве содержания и формы[1], а в связи с этим — к вопросу о художественности произведения.

### ЕДИНСТВО И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМЫ

Содержание и форма — это издавна установленные философским мышлением понятия, с помощью которых не только в произведениях искусства, но и во всех других явлениях жизни различаются две основные стороны их существования. В самом общем значении это их деятельность и их строение.

Среди теоретиков искусства часто идут споры о том, есть ли в художественных произведениях не только форма (в этом никто не сомневается), но и содержание, в чем последнее заключается и как оно соотносится с формой. Формалистически мыслящие теоретики отказываются от понятия содержания. Они различают в произведении форму и обработанный в ней жизненный материал. Такой взгляд неверен в двух отношениях.

Во-первых, к материалу и форме можно свести только явления неорганической материи. Космические тела, состоящие из такой материи, вращаясь, принимают форму шара; песок, сыплющийся сверху из узкого отверстия, принимает форму конуса; из куска глины можно слепить и конус, и шар, и кирпич. Но если из глины или гипса

[1] Разговор об единстве содержания и формы начат в гл. VIII (см. с. 183—188).

слепить статую, гипс или глина будут ее материалом, а ее содержанием можно назвать только то, что в ней выражено скульптором. Полагать, что произведения искусства состоят только из материала и формы, — значит низводить их до уровня кирпичей.

Во-вторых, содержание и форма — понятия соотносительные, не существующие одно без другого, так же как понятия верха и низа, детей и родителей, причины и следствия. Как нет низа без верха, нет детей без родителей, нет следствия без причины, так и не может быть формы без содержания. Диалектическая философия утверждает, что содержание явления жизни всегда связано с его формой, а его форма — с содержанием.

Но на различных ступенях организации жизни взаимоотношение содержания и формы различно. В явлениях неорганической материи оно только внешнее (кирпич делают для стройки, но его можно применить как подставку, как груз, как гнет, как орудие защиты). В органических телах и в орудиях материальной культуры, которые создаются в какой-то мере по аналогии с ними, это соотношение внутреннее: содержание — это функция формы (сознание человека — функция сложнейшей нервной структуры его мозга; движение автомобиля — функция работы его механизма); но компоненты формы при этом так или иначе заменимы. В произведениях же духовной культуры, в частности в явлениях искусства, все иначе. В них соотношение указанных сторон обратное: здесь форма является функцией содержания, в ней выраженного. Особенно глубока связь содержания и формы в художественном творчестве: чем совершеннее произведение, тем менее заменимы в нем компоненты формы.

Значит, в художественно-литературных произведениях содержание своими особенностями порождает особенности формы, определяет соотношение ее сторон и компонентов. Такая глубокая связь возникает тогда, когда форма произведения соответствует его содержанию, наиболее совершенно выражает его. Вне этой своей функции выражения содержания форма не существует. Она лишь потому и лишь постольку является формой, поскольку в ней выражено соответствующее содержание. Без этого она оказывается только внешним и произвольным построением, лишенным какого-либо значения, подобно тому как ряд звуков, произнесенных человеком, не является словом, если не имеет никакого смысла.

Но со своей стороны и содержание литературного про-

изведения еще не становится таковым, если оно не нашло своего выражения в соответствующей ему относительно совершенной форме. Не находя для себя такого выражения, оно бывает только потенциальным содержанием. Оно представляет собой идейно-эмоциональные обобщенные представления и переживания писателя, находящиеся в его личном сознании и отличающиеся субъективностью, неопределенностью, неустойчивостью. Они могут стать содержанием объективно существующего произведения искусства, получить в нем определенность и устойчивость, стать достоянием не только личного сознания автора, но и достоянием сознания общества — читателей, слушателей, зрителей — в процессе своего выражения и закрепления в соответствующей художественной форме. Содержание обусловливает собой особенности формы и получает в ней свою собственную определенность.

О единстве содержания и формы в искусстве очень убедительно писал Гегель: «Произведение искусства, которому недостает надлежащей формы, не есть именно поэтому подлинное, т. е. истинное, произведение искусства, и для художника, как такового, служит плохим оправданием, если говорят, что по своему содержанию его произведения хороши (или даже превосходны), но им недостает надлежащей формы. Только те произведения искусства, в которых содержание и форма тождественны, представляют собой истинные произведения искусства» (*41*, 225).

Содержание и форма литературных произведений представляют собой единство противоположностей. Содержание произведений относится к сфере духовной жизни и деятельности людей; форма же произведений — это материальное явление. Непосредственно это — словесный строй произведения, художественная речь, которая произносится вслух или «про себя» с помощью органов речи людей, воспринимается с помощью их органов слуха и которая состоит из звуковых волн, располагающихся во времени. При записи речь становится письменным или печатным текстом произведения. С помощью словесной стороны формы в воображении читателей и слушателей воспроизводится ее предметно-изобразительная сторона — жизнь и деятельность персонажей произведения в их пространственно-временны́х условиях. При восприятии произведений эпических, драматических, лиро-эпических, описательно-лирических воображаемая читателями и слу-

шателями жизнь персонажей подобна восприятию материальных явлений реальной жизни.

Духовность идейного содержания произведения и материальность его формы — это и есть единство противоположных сфер действительности. Но в этом единстве определяющее значение имеет содержание, которое пронизывает собой выражающую его форму и одухотворяет ее. Поэтому форма произведений искусства — это особенная идейно-экспрессивная материальность, сильно отличающаяся от простой материальности явлений природы, орудий труда, предметов обихода и т. д.

Создание формы, соответствующей своему содержанию, всегда очень сложный и часто длительный процесс, требующий от писателя большого напряжения творческих сил, активности художественного воображения, высокой степени мастерства. В этом процессе писатели не сразу и не всегда достигают своей цели. Во многих произведениях можно найти ту или иную степень несоответствия содержания и формы. На это часто обращают внимание и сами писатели, и критики. Так, Белинский считал стихи Баратынского «На смерть Гете» «чудесными», но «неопределенными» по идее. Л. Толстой писал об одном рассказе: «превосходен по содержанию», но «невозможен по искусственности языка и излишествам описаний» (*92*, 184—185). Толстой также говорил: «Язык... поэмы, образы тоже превосходны... но содержание не то что нехорошо, а его совсем нет» (*92*, 218).

В этом отношении интересно изучать творческий процесс создания художественного произведения. Рассмотрим два примера. Первоначально «Ревизор» Гоголя открывался такой сценой:

«Городничий. Я пригласил Вас, господа: вот и Антона Антоновича, и Христиана Ивановича, и Григория Петровича, и всех Вас для того, чтобы сообщить одно важное известие, которое, признаюсь Вам, чрезвычайно меня потревожило... Меня уведомляют, что отправился из Петербурга чиновник с секретным предписанием обревизовать все, относящееся по части управления, и именно в нашу губернию...»

Окончательный вариант сцены таков:

«Городничий. Я пригласил Вас, господа, с тем, чтобы сообщить Вам пренеприятное известие. К нам едет ревизор.

Аммос Федорович. Как ревизор?

Артемий Филиппович. Как ревизор?»

Лаконизм, усиленный повторением слов «ревизор» (да еще в конце фразы, отчего оно выступает как ударное слово), сделал сцену более напряженной, дал сразу почув-

ствовать психологическое состояние персонажей и отчасти предугадать характер последующего действия комедии.

Первоначально вместо известных строк в поэме Твардовского «Василий Теркин» «Переправа, переправа, берег левый, берег правый» был такой вариант: «На рассвете началась переправа», — отличавшийся меньшей экспрессивностью. Изменение ритма изменило и идейно-эмоциональную характеристику эпизода: он наполнился динамикой выражения драматического пафоса и стало несколько иным его содержание.

Крупные художники всегда сознавали существование такого закона. Л. Толстой писал: «Странное дело эта забота о совершенстве формы. Недаром она. Но недаром тогда, когда содержание доброе. — Напиши Гоголь свою комедию грубо, слабо, ее бы не читали и одна миллионная тех, которые читали ее теперь» (*82*, 3, *535*).

Исторический опыт литературы и искусства помогает продолжить эту мысль великого художника: во-первых, подобная забота оказывается бесполезной, когда содержание «недоброе», а во-вторых, «доброе» содержание скорее рождает «добрую» форму.

Соответствие содержания и формы — одно из условий художественности произведения.

## ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ И ЕЕ КРИТЕРИИ

Слова «художественный», «художественность» употребляются в двух разных значениях. Когда говорят, что кто-то написал художественное произведение, то обычно подразумевают, что это произведение относится к области *словесного искусства*, а не к области литературы научной, или философской, или публицистической и т. д. Слово «художественный» здесь обозначает принадлежность данного произведения к определенной разновидности литературы. Но оно указывает и на то, что произведение имеет соответствующие специфические особенности. Какие же это особенности? По каким признакам или критериям (гр. kriterion — показатель, признак) произведение можно отнести к художественной, а не научной, философской (и т. п.) литературе?

Нередко полагают, что произведению достаточно быть образным, чтобы принадлежать к сфере словесного искусства. Однако образность бывает не только художественная, но и иллюстративная или фактографическая. Художественные образы создаются не для иллюстрации отвлеченных

понятий и не для отражения индивидуальных явлений. Они создаются воображением писателя в процессе творческой типизации социальных характеров для выражения их идейно-эмоционального осмысления и оценки, вытекающих из миросозерцания писателя, и поэтому отличаются экспрессивностью своих предметных и словесных деталей. Отсюда и возникает специфика художественных образов.

Поэтому произведение образное, внешне кажущееся художественным, может и не принадлежать к явлениям искусства. Это бывает тогда, когда писатель исходит при создании произведения в основном не из непосредственного идейно-эмоционального интереса к социальным характерам, а из абстрактных построений своей мысли (моралистической, религиозной, политической) и подчиняет им свои живые наблюдения над жизнью. Тогда персонажи его произведений в их отношениях и переживаниях, во всем развитии действия выступают в значительной мере как иллюстрации к заранее намеченной отвлеченной идее автора. Они лишаются поэтому той живой характерности жизни, которая так важна в произведениях истинного искусства, а образы персонажей оказываются в той или иной мере схематическими. Такое произведение создается не «мышлением в образах», а возникает из мышления, только выраженного с помощью образов.

Примером такого творчества могут служить, в большинстве своем, «рассказы для народа», которые Л. Толстой начал писать после своего идейного кризиса. В них он кратко изображал какое-то происшествие в жизни персонажей для иллюстрации того или иного отвлеченного тезиса своего религиозно-моралистического мировоззрения и даже выдвигал этот тезис в заглавие рассказа («Где любовь — там и бог», «Много ли человеку земли нужно» и т. п.).

Наряду с художественными произведениями, которые тяготеют к иллюстративности, бывают и другие — тяготеющие к фактографичности. Они возникают тогда, когда идейное миросозерцание писателя не обладает большой отчетливостью и активностью, когда вследствие этого, испытывая живой интерес к характерности человеческих отношений и переживаний, он не может углубиться своей эмоциональной мыслью в их существенные социальные особенности, увлекается теми или иными внешними случайностями жизни, производящими сильное впечатление, и подчиняет им свои творческие замыслы.

Такие склонности проявлялись иногда у Н. Лескова, например в повести «Леди Макбет Мценского уезда». Из-за

наличия некоторого тематического сходства ее можно сопоставить с «Грозой» А. Островского. В обоих этих произведениях изображается жизнь молодой замужней женщины в гнетущей атмосфере купеческого быта, ее тайная любовь с приказчиком в отсутствии мужа, ее несчастье при раскрытии этой связи и гибель. Но у Катерины Кабановой Островского супружеская измена, а затем и самоубийство — это проявления стихийного протеста против семейной тирании, приведшего ее к трагическому конфликту с собственными религиозно-нравственными идеалами. Все это выражает очень глубокое идейно-утверждающее осознание характера героини в его социальной значительности. А у Лескова связь Катерины Измайловой с Сергеем — проявление нравственной испорченности при отсутствии каких-либо идеалов. Это и побуждает Катерину к злодейскому убийству сначала своего свекра, затем мужа, наконец — мальчика, сонаследника мужа, и приводит ее к суду, к каторге. По пути в Сибирь Катерина Измайлова, чтобы отомстить изменившему ей Сергею, топится, насильно увлекая с собой в пучину соперницу. В таком нагромождении преступления становятся чем-то самодовлеющим, лишенным социальной характерности. В начале повести Лесков говорит о Катерине Измайловой как о реальной личности «в наших местах», «разыгравшей некогда страшную драму», которая возбудила у окружающих «душевный трепет». Значит, повесть возникла как образное воссоздание удивительного случая из реальной жизни, не заключающего в себе его глубокого идейного осмысления. Это резко умаляет художественное достоинство произведения.

Но недостаточно отнести произведение к художественному виду литературы. Важно выяснить, насколько оно *совершенно* в этом виде, занимает ли оно среди других произведений этого вида литературы выдающееся место или же относится к второстепенным, а то и к посредственным ее явлениям. Важно определить, иначе говоря, насколько произведение художественно. Здесь снова употребляется слово «художественный», но уже в другом смысле — не как *принадлежность* к сфере искусства (к ней относятся и посредственные произведения), а как *ценность* в ее пределах по сравнению с другими произведениями. При этом также необходимо различать в произведении содержание и форму и важно сначала выяснить вопрос о степени художественности его содержания, а затем — его формы. В чем же достоинства содержания произведения?

Казалось бы, прежде всего в значительности его тема-

тики, тех социальных характеров, которые в нем воспроизведены. Однако свойства тематики не имеют здесь решающего значения. Изображая даже очень значительные социальные характеры, писатель может все же и не выявить в них особенно существенные стороны жизни. И наоборот, он может раскрыть очень глубокие вопросы бытия, изображая характеры, внешне малозначительные. Значит, все дело в глубине и значительности проблематики произведения. Это один из критериев художественности содержания.

Различия в глубине проблематики произведений более отчетливо обнаруживаются при близости их тематики. Сравним две баллады Жуковского — «Эльвина и Эдвин» и «Эолова арфа», написанные почти одновременно на тему нежной любви юноши и девушки, запрещенной из-за их социального неравенства и приведшей обоих к смерти. В первой балладе возлюбленные подчиняются запрету; они не встречаются тайно, видятся при посторонних только перед смертью Эдвина. По дороге домой Эльвина слышит «тяжкий звон», «голос смерти» и дома умирает. В таком сюжете переживания героев, в которых должна раскрыться проблематика баллады, обнаруживаются слабо. Во второй балладе возлюбленные, нарушая запрет, встречаются тайно, и подробно разработанные сцены их последнего свидания, а затем уединений Минваны хорошо раскрывают не только глубину и сладостную унылость их переживаний, но и их мысли (выражающие романтические убеждения поэта) о том, что все в этой жизни скоротечно, что есть «свет другой, где жизнь без разлуки, где все не на час...» В концовке баллады, изображающей ночной полет «двух теней», как бы оправдываются такие стремления возлюбленных. Романтическая проблематика в «Эоловой арфе» выражается с гораздо большей глубиной и значительностью, поэтому по содержанию эта баллада более художественна, нежели «Эльвина и Эдвин».

Но проблематика литературных произведений как бы таит в себе их пафос и в единстве с ним образует их идейную направленность, активно воспринимаемую читателями и слушателями. Направленность произведения может обладать объективной исторической правдивостью, что также определяет художественность содержания произведения. Ложность идейной направленности лишает произведение художественности.

«...Когда ложная идея, — писал Плеханов, — кладется в основу художественного произведения, она вносит в него

такие внутренние противоречия, от которых неизбежно страдает его эстетическое достоинство» (*75*, 163). Справедливость этой мысли критик показал при разборе пьесы К. Гамсуна «У царских врат». Главный герой пьесы, писатель Иван Карено, называя себя человеком «со свободными, как птица, мыслями», действительно доходит в своих мыслях до того, до чего не могли додуматься другие члены буржуазного общества. Он проповедует «ненависть» к пролетариату, «сопротивление» ему и даже необходимость истребления его. Это не только нелепые, но и крайне реакционные стремления. И хотя Карено испытывает из-за них «всевозможные злоключения» и неудачи, тем не менее автор всецело сочувствует ему и разделяет с ним его стремления. Гамсун пытается выразить в своей пьесе идейное утверждение характера своего героя, занимающего антинародные, реакционные позиции. И, как пишет Плеханов, «это так сильно повредило пьесе, что она вызывает смех как раз в тех местах, где, по плану автора, ход действия должен был бы принять трагический оборот» (*75*, 165).

Пример произведения с исторически правдивой идейной направленностью — роман Достоевского «Преступление и наказание», прежде всего образ его главного героя Раскольникова. Подобно герою Гамсуна, Раскольников — человек интеллигентный и самостоятельно мыслящий (ему тоже могло казаться, что мысли его «свободны, как птицы»); он тоже стоит на индивидуалистических реакционных позициях, презирает «обыкновенных людей» и признает за людьми «необыкновенными», способными «сказать новое слово», к которым он относит и себя, право «устранить» десять, сто и так далее «обыкновенных» людей, если они ему в чем-то «мешают». Но в отличие от Гамсуна Достоевский глубоко сознает ложность таких взглядов и стремлений своего героя и всем его изображением (образом) выражает их идейно-эмоциональное отрицание, заставляя Раскольникова пережить невыносимые муки совести из-за совершенного преступления и добровольно каяться в нем.

Глубина и значительность проблематики и историческая правдивость идейно-эмоциональной направленности являются основными критериями художественности содержания литературных произведений. Эти критерии имеют универсальное значение, так как ими определяется художественность на всех стадиях развития словесного искусства. За последние два столетия большое значение приобрел также критерий реализма лите-

ратурных произведений. Реализм как отражение изображаемых характеров в их внутренних закономерностях способствует углублению проблематики произведений. И именно он нередко помогал и помогает писателям преодолевать ложность их замыслов и приходить к исторической правдивости содержания произведений. Реализм — очень важный критерий художественности, но не универсальный, так как от античности до XVIII в. (включительно), а иногда и позднее, многие великие произведения мировой литературы не были реалистическими.

Но как бы ни было художественно содержание литературного произведения, последнее получает большое общественное значение только тогда, когда оно художественно и по своей форме. Художественность формы произведения определяется ее соответствием выраженному в ней содержанию. Это относится ко всем сторонам литературной формы — к предметной изобразительности произведения, его речевому строю, композиции.

Классическим стало рассуждение Чернышевского: «Только произведение, в котором воплощена *истинная* идея, бывает художественно, если форма *совершенно соответствует идее*. Для решения последнего вопроса надобно посмотреть, действительно ли все *части и подробности* произведения проистекают из основной его идеи. Как бы замысловата или красива ни была сама по себе известная подробность — сцена, характер, эпизод, — но если она не служит к полнейшему выражению основной идеи произведения, она вредит его художественности» (*102,* 663). Критик подчеркивает этим своеобразие «законов красоты» в искусстве, в данном случае идейно-художественную целесообразность всех элементов выражения, которая и является завершающим критерием художественности. В этом смысле интересен также тезис Гегеля: «Если же мы обратимся к вопросу, по какому праву вообще та или иная деталь, частность может быть введена в произведение искусства, то мы исходим из того, что к произведению искусства вообще приступают в связи с единой основной идеей, изображаемой этим произведением искусства» (*42,* 14, 178).

Произведение, созданное по такому «закону», отличается художественным единством, цельностью, внутренней связью всех компонентов. Из подобного произведения нельзя без ущерба для его эстетического достоинства изъять ни сцены, ни персонажа, ни слова.

Указанная целесообразность в произведении проявв-

ляется по-разному и очень сложно; в ее анализе недопустима прямолинейность. Одни предметные детали могут непосредственно выражать идею произведения или выступать символическим обозначением психологического содержания характера. Таков, например, знаменитый серебряный лапоть на столе Павла Петровича Кирсанова («Отцы и дети» Тургенева), подчеркивающий лицемерный, показной характер народолюбия «человека с душистыми усами». Столь же знаменитые «торчащие уши» Алексея Александровича («Анна Каренина» Л. Толстого) не имеют символического значения; в контексте повествования эта портретная деталь выступает свидетельством внутреннего отхода Анны от своего мужа.

Подобные детали только тогда становятся показателем художественности, когда они хорошо выражают какие-то стороны содержания произведения. Это особенно важно осознать, когда речь идет о различных видах гиперболичности изображения, доходящей до фантастики. Границы фантастики определяются каждый раз познавательными задачами художника. В фантастичности художественных образов всегда должна быть внутренняя обоснованность. Так, с помощью художественных преувеличений Салтыков-Щедрин сатирически приоткрывал в характере своих персонажей «д р у г у ю действительность» (т. е. более глубокие возможности проявления отрицательной сущности. — *П. Н*), которая «прячется» за обыденными фактами и недоступна обычному наблюдению. Человек так сложен, говорил Салтыков-Щедрин, что «необходимо коснуться всех готовностей (т. е. возможностей поведения. — *П. Н.*), которые кроются в нем, и испытать, насколько живуче в нем стремление совершать такие поступки, от которых он, в обыденной жизни, поневоле отказывается» (*109*, 190). Если существует связь между этими «готовностями» и картинами, рожденными художественной фантазией, тогда незачем говорить об искажении действительности, о ее внешнем, пустом пародировании. «Карикатуры нет... — замечает сатирик, — кроме той, которую представляет сама действительность» (*109*, 192).

Достоевский утверждал, что фантастическое в искусстве должно мотивироваться реальными обстоятельствами, иметь с ними такую внутреннюю связь, которую может почувствовать читатель: «Фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны *почти* поверить ему» (*82*, 3, 155).

Важнейшим признаком художественности литературы является совершенство ее речевого строя. Оно не сводится к определенным речевым «нормам», к простоте или сложности поэтического синтаксиса, метафоричности или ее отсутствию, преимуществу одних лексических средств перед другими и т. п. Многообразные особенности художественной речи приобретают эстетическую значимость только тогда, когда они хорошо осуществляют высокие идейно-художественные задачи автора. Но наибольшим эстетическим достоинством обладают те прозведения литературы, речевые средства которых отличаются ясностью, доступностью для широкого понимания.

Литературные произведения, форма которых в единстве всех своих сторон, деталей, приемов вполне соответствует выраженному в ней содержанию, отличается тем самым определенным стилем.

## СТИЛЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Слово **стиль** (гр. stylos — заостренная палочка для писания на дощечках, покрытых воском) стало употребляться римскими писателями метонимически, для обозначения особенностей письменной речи у того или иного автора. В таком значении это слово применяется и в наше время. Многие литературоведы и лингвисты и сейчас полагают, что «стилем» надо называть только особенности словесного строя произведения.

Но еще со второй половины XVIII в. тем же словом начали называть особенности формы и в произведениях других видов искусства — скульптуры, живописи, архитектуры (в архитектуре, например, различают готический, романский, мавританский и другие стили). Установилось, таким образом, более широкое, *общеискусствоведческое* значение слова «стиль». В этом значении его не только можно, но и необходимо применять также в теории и в истории художественной литературы. Необходимо потому, что форма литературного произведения не сводится к его речевому строю, у нее есть и другие стороны — предметная изобразительность и композиция. Все эти стороны формы в их единстве могут обладать тем или иным стилем.

Есть и обратная крайность в употреблении этого слова. Некоторые литературоведы считают, что стиль — это свойство художественного произведения в его целом — в единстве его содержания и формы. Такое понимание

неубедительно. Можно ли сказать, что какой-то стиль имеют характеры, которые писатель воспроизводит в образах своего произведения, или те стороны и отношения этих характеров, которыми он особенно интересуется и которые он выделяет, усиливает, развивает с помощью построения сюжета произведения и разрешения его конфликта, или то эмоциональное отношение к этим сторонам характеров, например романтическое или сатирическое, которое писатель выражает посредством всех компонентов формы произведения? Конечно, нет. Содержание произведения во всех этих аспектах не имеет стиля. Стиль имеет образная и экспрессивная форма произведения, совершенно и законченно выражающая его содержание, вполне ему соответствующая.

Форма художественных произведений обладает каким-то стилем именно вследствие своей образности и экспрессивности. Произведение со стороны своей формы есть система образов, состоящая из множества различных предметных и словесных семантических деталей, композиционных и интонационно-синтаксических приемов, причем эти образные детали и приемы несут в себе ту или иную идейно-эмоциональную экспрессивность. Эстетическое единство всех образно-экспрессивных деталей формы произведения, соответствующей его содержанию, — это и есть стиль.

Совершенством и законченностью стиля отличаются в наибольшей мере произведения, обладающие глубиной и ясностью проблематики, а тем более исторической правдивостью идейной направленности. Неглубокость проблематики легко приводит к нагромождению случайных, внутренне не оправданных сюжетных эпизодов, предметных деталей и высказываний персонажей. Все это лишает форму произведения ее эстетической целостности.

Но достоинство содержания не механически порождает достоинство формы. Для создания совершенной формы, соответствующей содержанию, писателю необходимо, как уже сказано, проявить талантливость, изобретательность, мастерство. Очень важна при этом и способность писателя опираться на творческие достижения своих предшественников, выбирать в творческом опыте своей национальной литературы и других национальных литератур формы, наиболее отвечающие его собственным, оригинальным художественным замыслам, и соответственно их перестраивать. Для этого писателю необходим широкий литературный и общекультурный кругозор. Если же у

писателя нет ни большого таланта, ни широкого творческого кругозора, могут возникнуть произведения с большими достоинствами содержания, но не совершенные по форме, лишенные стиля. В этом — «отставание» формы от содержания.

Но с другой стороны, литературно-художественная форма может обладать и самостоятельной эстетической значительностью. В особенности это относится к словесной стороне формы, к художественной речи, которая имеет наибольшее значение в лирике с ее медитативностью и стихотворностью. Стихотворно-словесная форма нередко бывает чрезвычайно изощренной и утонченной во всем своем строе; она может своей внешней эстетической значительностью как бы прикрывать неглубокость и незначительность выраженного в ней содержания. В этом — «отставание» содержания от формы. Такими были, например, многие произведения русской декадентской поэзии конца XIX — начала XX в.

Литературные произведения, отличающиеся художественностью содержания и соответствующим ему совершенством формы, всегда обладают каким-то определенным стилем, сложившимся в определенных условиях развития национальной литературы.

Чтобы судить о стиле писателя, надо понимать закономерности исторического развития национальных литератур.

*Раздел третий*

# ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

*Глава XXI*

## ЗАКОНОМЕРНОСТИ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

### СТАДИАЛЬНЫЕ ОБЩНОСТИ В НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ

В предыдущих главах пособия разъяснялись общие свойства художественной литературы, возникавшие в ней на протяжении всей ее исторической жизни. Теперь необходимо поставить вопрос о том, как исторически изменялась художественная литература социально более развитых народов мира, какие закономерности можно обнаружить в ее исторических изменениях.

Прежде всего надо обратить внимание на то важное обстоятельство, что в определенные эпохи у литературы разных народов возникали некоторые общие свойства. Их можно назвать стадиальными общностями национальных литератур.

При решении этого вопроса надо, видимо, исходить из того, что разные народы проходят в своей социальной жизни хотя и не тождественные, но все же аналогичные ступени исторического развития. И естественно, что на этих ступенях их социальная жизнь во всей ее противоречивости обнаруживает некоторые общие свойства. Отсюда во взглядах, идеалах, идейных настроениях общественности разных народов также проявляются какие-то общие особенности. Когда же эти взгляды и идеалы оказываются «предпосылками» творчества писателей разных стран, тогда и в самом их творчестве, в содержании и форме произведений, также могут быть те или иные черты сходства. Так возникают стадиальные

общности в литературе разных народов. На их основе, в их пределах в разных литературах, конечно, проявляются вместе с тем национальные особенности литератур разных народов, их национальное своеобразие, вытекающее из своеобразия идейного и культурного развития того или другого народа.

Такова основная закономерность мирового литературного развития.

Яркий пример стадиальной общности словесно-художественного творчества разных народов — античная европейская литература. Она создавалась древними греками и римлянами, жившими в условиях рабовладельческого уклада, на протяжении большой исторической эпохи, охватившей целое тысячелетие, — с VII в. до н. э. по III в. н. э.

Временем наивысшего расцвета древнегреческой литературы были VI и V вв. до н. э., когда самый развитый греческий полис (город-государство) Афины переживал апогей развития своей рабовладельческой демократии. Тогда впервые получили литературную обработку и стали поэмами «Илиада» и «Одиссея» Гомера; тогда творили выдающиеся лирические поэты — Пиндар, Алкей, Сапфо, Анакреонт, а затем (в V — IV вв.) выступили один за другим знаменитые афинские драматурги — Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан. В римской литературе подобным периодом был I в. до н. э., когда в Риме рабовладельческая республика сменилась империей и при первом императоре, Августе, выдвинулись крупнейшие поэты — Вергилий, Гораций, Овидий.

Несмотря на политические различия в общественной жизни Греции и Рима, в их литературе можно отметить существенные общие свойства. Античная литература была в основном мифологической по своей образности и почти всецело стихотворной по форме. С возникновением рабовладельческого общества и государства греко-римская мифология существенно перестраивалась в своем содержании. В представлениях античного общества боги, бывшие ранее олицетворенными силами природы, становились высшими духовными существами — покровителями и судьями людей в их общественной жизни.

Вместе с тем идеологическое миросозерцание древних греков и римлян было в основном общественным, гражданским, хотя и не заключало в себе активного и развитого личного самосознания, противостоящего нормам

общественной жизни. Пафос гражданственности, мифологически осознанной, пронизывал их отношения и деятельность, их мышление и переживания. Люди того времени рассматривали себя как представителей общества и его сословий, как личное воплощение прерогатив власти, собственности, права, как участников отношений и событий национальной гражданской жизни. И они стремились идейно утверждать в себе и других общественные достоинства и добродетели и порицать пороки. Образы богов и героев древности, события, изображенные в мифах и легендах, были не только предметом веры, но и средством возвеличения гражданской современности. Все это делало содержание античной литературы в основном возвышенным, героическим, трагическим, а ее форму — торжественной, патетической. И стихотворная поэтическая речь всецело господствовала в литературе античности не только по традиции, идущей от древних обрядовых песен, но по ее новой, гражданско-патетической функции.

Белинский так писал об этом: «Для своей драмы, точно так же как и для своей поэмы, выбирает он (древний грек. — *Г. П.*) из жизни одно высокое, благородное и выбрасывает все обыкновенное, повседневное, домашнее, ибо его жизнь на площади, на поле брани, во храме, в судилище ⟨...⟩; персонажи его трагедии должны говорить языком высоким, облагороженным, поэтическим, ибо они цари, полубоги, герои» (*23*, 264).

Образы богов и героев древности часто выражали у античных писателей современное им социальное содержание, имели нередко ярко выраженную идейно-гражданскую тенденцию, возбужденную противоречиями их общественной жизни. Так, сюжет трагедии Эсхила «Прометей прикованный» всецело основан на мифологическом конфликте между титаном Прометеем, сделавшим много благодеяний людям, и верховным богом Зевсом, обрекшим его за это на тяжелые мучения. Но в протесте титана против тиранической власти нового бога, попирающего своим произволом старые божеские законы («Новый, новый правит, новый||Властелин ладьей Олимпа!|| Зевс преступно попирает||Наши древние законы!»), нетрудно разгадать недовольство самого драматурга все усиливавшейся в Афинах властью рабовладельческой демократии, которой он был враждебен.

Так, римский поэт Вергилий, стремясь в национально-исторической поэме «Энеида» возвеличить римского импе-

ратора Августа и его великодержавную политику, обращенную и на Запад, и на Восток, делает предком императора и всего его рода Юлиев легендарного троянского героя Энея, бежавшего из разрушенной Трои. В основе сюжета поэмы — путешествие Энея через Карфаген и Сицилию в Италию, в чем ему содействуют боги Юпитер и Нептун, но чинит препятствия богиня Юнона. И здесь современная общественная направленность произведения выражается в образах легендарных и мифологических, к которым с доверием относятся и сам автор, и его читатели. Подобное раскрытие живой современной действительности в отвлеченных мифологических образах свойственно и античной лирике.

Из этого вытекал господствующий в «высоких» жанрах античной литературы (в поэмах, трагедиях, одах) принцип о т р а ж е н и я жизни. Стремление видеть в изображаемых лицах неизменные родовые и сословные черты, а в борьбе этих лиц проявление вечных, сверхличных сил (воли богов, предназначений судьбы) приводило античных писателей к о т в л е ч е н н о с т и характеристик героев и к п р е д р е ш е н н о с т и развязок конфликтов; иначе говоря — к отсутствию реализма в их произведениях. Только в тех жанрах их творчества, которые выражали критическое отношение к жизни, — в комедиях, сатирах, баснях — можно найти иногда проблески реалистического отражения жизни.

Черты эпохальной общности нетрудно увидеть и в развитии европейских литератур **раннего средневековья** — времени с VI по XII в. н. э. В эту эпоху почти приостанавливается развитие древнегреческой и римской литератур. На авансцену исторической жизни выдвигаются народы, населяющие западную, а позднее и восточную Европу, говорящие на романских, германских, славянских языках. Все эти народы — одни раньше, другие позднее — переживали тогда в своей общественной жизни разложение родового строя, а затем зарождение и формирование феодального строя. И на всех них, тоже в разное время, оказала воздействие духовная культура поздней античности с ее христианской церковной религией — римской или византийской. Они переживали замену старой, «языческой» мифологии с ее многобожием (политеизмом), христианским верованием в единого бога (монотеизмом), а вместе с тем возникновение и усиление власти и значения

церкви и духовенства. В связи с этим их литературными языками постепенно стали языки церковных богослужений: у народов западной и средней Европы — латинский, у народов восточной Европы — церковнославянский (древнеболгарский).

Но у каждого из этих народов хранились в памяти поверия и предания его прежней родо-племенной жизни, его «века героев», которые вступали в глубокие противоречия с воззрениями христианской церкви. Эти воззрения отличались крайним дуализмом — резким противопоставлением жизни физической, «плотской», всегда будто бы низменной и греховной, жизни духовной, идеальной, всегда будто бы истинной и праведной. Для общественного сознания раннего средневековья характерно было вытекавшее из этих противоречий «двоеверие». Крайне отвлеченные моралистические представления, идущие от церкви, не способствовали развитию собственно художественного творчества. Наоборот, родо-племенные предания, с их живым, эмоциональным миросозерцанием, выражаясь в устном народном творчестве, могли служить богатым источником для формирования собственно художественной литературы.

В национальных литературах раннего средневековья легко различались поэтому две идейно-творческие традиции. Одна из них — это церковная литература в которой господствующим жанром были «жития» святых, написанные в прозе и стихах, «агиографические» (от гр. agios — подвижник, святой и grapho — пишу) повести и поэмы. В них характеры изображались в религиозно-моралистическом плане, а в деятельности персонажей преувеличивались отвлеченно-нравственные свойства — смирение, терпение, стойкость в борьбе с мирскими соблазнами. Все это лишало образы живых и красочных черт реальности, делало их абстрактными и схематичными.

Так, в старофранцузской поэме «Житие св. Алексея» рассказывалось, как юноша из знатной семьи, решив посвятить свою жизнь богу, ушел из родного дома в чужую страну; 17 лет прожил там, истязая свою плоть, а потом, неузнанный, вернулся домой и еще столько же лет жил в конуре. Только по смерти он был узнан и возвеличен как святой. Так, в русской средневековой (древней) литературе развитие получили прозаические житийные повести. Таково, например, «Сказание о Борисе и Глебе». В нем изображается, как князь Святополк, которого «уловил в свои сети дьявол», злодейски убивает своих

младших братьев, принявших благочестивую и мученическую смерть и ставших «святыми».

Резкий контраст церковным «житиям» являли собой в разных национальных литературах светские воинские повести и поэмы, в которых решающее значение имел не абстрактно-религиозный идеал автора, а живой интерес к реальной общественной жизни, прежде всего к национально-историческим событиям и их героям.

Такова, например, старофранцузская поэма «Песнь о Роланде» (XI в.), созданная на основе устного народного творчества. В ней восхваляется король франков Карл Великий, воюющий с маврами за освобождение Испании, а еще более — его племянник, граф Роланд, воплощающий идеал рыцарской доблести и непоколебимой преданности интересам «Франции милой». Изображение действий и переживаний Роланда и его друга Оливье, их героической битвы с превосходящими силами врагов, их гибели на поле брани полно гиперболизма. Но этот гиперболизм выражает не отвлеченный от жизни религиозный идеал, а пафос реальных событий национально-исторической жизни. И сам сюжет поэмы очень близок к этим реальным событиям. Такова же русская воинская повесть конца XII в. «Слово о полку Игореве», сюжет которой, даже во многих подробностях, совпадает с реальными событиями похода новгород-северского князя Игоря на половцев, описанными в Ипатьевской летописи. В «Слове», как и в «Песни о Роланде», во всем многокрасочном и эмоционально приподнятом изображении событий автор стремится выразить идеал национальной целостности и независимости своей страны в борьбе с внешними врагами, кочевниками.

Несмотря на большие различия между церковной литературой и литературой «светской», связанной с традициями устного народного творчества, у них были и некоторые общие черты. Не только отвлеченные образы религиозных подвижников в «житиях», но и конкретные образы национальных героев в воинских повестях и поэмах соответствовали в большей мере идеалам их авторов, нежели «типическим обстоятельствам» реальной жизни того времени. Литература раннего средневековья, подобно античной литературе, еще не была реалистической.

Приведенные примеры показывают, что при всей стадиальной общности литературы отдельных народов не только отличаются н а ц и о н а л ь н ы м своеобразием, но

и, возникая в классовом обществе, заключают в себе внутренние идейно-художественные различия.

## ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РАЗЛИЧИЯ В НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ

Различия в каждой национальной литературе, на той или иной стадии ее исторического развития, возникают потому, что писатели, создающие эту национальную литературу, принадлежат обычно к разным социальным слоям и общественным движениям. Вследствие этого у них возникают различные общественные взгляды, идеалы, идейные стремления, которые, становясь «предпосылками» их творчества, выражаются в разных художественных замыслах и приводят к созданию произведений, отличающихся по содержанию и форме, по своему стилю. Это также закономерность исторического развития национальных литератур.

Так, в создании древнегреческой литературы классического периода ее развития принимали участие писатели с разным идейным миросозерцанием. Некоторые из них, живущие в городах основной, материковой части Греции, были связаны в своем творчестве с интересами социально-классовой борьбы, происходившей в их время в развитых греческих городах-государствах — Афинах, Спарте, Коринфе, Фивах, — и откликались на нее в своих произведениях. Таковы были гражданские лирики конца VI — первой половины V в. до н. э. — Пиндар, Симонид, Вакхилид, а также драматурги V—IV вв. — Эсхил, Софокл, Аристофан. Другие же прославленные древнегреческие лирики — Алкей, Сапфо, Анакреонт, — жившие в VI в. на острове Лесбос, вдали от общественной борьбы, хотя и были современниками острых социальных конфликтов, но выступали по преимуществу как поэты личных, эпикурейских переживаний.

Поэты материковых древнегреческих полисов и поэты острова Лесбос, обладавшие выдающимися творческими талантами, создавали в своей лирике различные жанры и стили. Первые были «хорическими» лириками, вторые — лириками «монодическими» («сольными»); первые создавали торжественные героические оды и дифирамбы, восхваляющие гражданские доблести людей, вторые по преимуществу были авторами сладкозвучных любовных песен. Их произведения отличались, следовательно, по своей

идейной направленности, жанрам, по средствам изобразительности и выразительности.

Различные художественные системы сложились также и в творчестве афинских драматургов. Если Эсхил, Софокл создавали по преимуществу гражданские героические трагедии на легендарные и мифологические сюжеты, то Еврипид также пользовался этими сюжетами, но создавал трагедии личных семейно-бытовых страстей. Таковы его «Медея» или «Ипполит». Это позволило Аристофану изобразить в своей комедии «Лягушки» спор между Эсхилом и Еврипидом о задачах трагедии.

Такие произведения русской средневековой литературы, как «Слово о полку Игореве» и «Повесть о разорении Батыем Рязани», — лучшие образцы дружинного и церковного эпоса, при одном жанре имели большие различия в идейном содержании, стиле. Изображение близких по своей сущности событий было в них совершенно различным. Так, в «Слове» князь Всеволод, «ярый тур», «забыл» в пылу битвы с половцами «честь и жизнь, и город Чернигов, и отцовский престол золотой...». А в повести о Батые рязанский князь Юрий заранее готов со своей дружиной «испить чашу смертную за святые божии церкви...».

Еще более яркие примеры подобных различий внутри отдельных национальных литератур, обладающих некоторой общностью, можно найти в произведениях, созданных в **эпоху Возрождения.**

Начало развития этой стадии в разных европейских странах связано с тем, что феодальная сословная иерархия перестала служить идейно-нравственным стимулом жизни для более вдумчивых и чутких людей из рыцарско-дворянской среды. Лучшие представители городских, торгово-ремесленных слоев также почувствовали в сословной иерархии преграду для своей личной инициативы в производственно-профессиональной и гражданско-политической деятельности.

В связи с этим в обществе происходила переоценка ценностей — возникло недовольство старыми сословными традициями и поддерживающим их церковным миропониманием с его дуализмом и аскетическим идеалом. Получили развитие новые взгляды на человека, высоко оценивающие независимость личности и ее раскрепощение от старых религиозно-нравственных норм. Сложилась новая нравственная философия, видящая основу жизни не в «божественном промысле», а в человеческой мысли и воле. Она получила название «гуманизм» (лат. humanus — чело-

веческий, человечный). Возродился в связи с этим интерес к греко-римской античности, языческой духовной культуре, литературе и искусству, бывшим ранее под религиозным запретом. Отсюда эту новую ступень стали называть эпохой Возрождения (Ренессанса).

Выражение гуманистического миросозерцания в литературе разных народов создавала стадиальная общность этих литератур. Но в разных странах гуманистическая по своему содержанию литература развивалась с различной степенью идейно-художественной активности и хронологически в разное время.

В XIV в. страной классического Возрождения становится Италия. Здесь раньше, чем в других странах, начала развиваться городская, буржуазная, духовная культура, глубоко прогрессивная для того времени, и хотя не имевшая еще революционных тенденций, но уже социально противостоящая всему церковно-феодальному миру. Жизнь свободных торговых итальянских городов давала широкий простор для развития у людей личного самосознания и самостоятельных идейно-культурных интересов в изобразительных искусствах, литературе и филологии, в мореплавании, в географических и технических открытиях.

В и т а л ь я н с к о й гуманистической литературе выступают писатели с разным миросозерцанием и создают произведения разных стилей. Так, были очень близки друг другу такие выдающиеся поэты, как Данте Алигьери и Франческо Петрарка. Первый прославился книгой сонетов «Новая жизнь», обращенных к Беатриче, позднее поэмой «Божественная комедия»; второй — своими сонетами, обращенными к Лауре. Мировоззрение обоих поэтов формировалось в стране воинствующего католицизма, поэтому общий склад их мышления, особенно у Данте, был абстрактно-религиозным.

Отсюда и возникла сложная концепция «Божественной комедии» Данте. Это монументальная по своей форме поэма художественно развивает в трех своих частях средневековое учение католической церкви о существовании в потустороннем мире трех сфер: «ада», где мучаются души людей, тяжело согрешивших в жизни, «чистилища», где души, легко согрешившие, очищаются от грехов, и «рая», где блаженствуют праведники. Все это является абстрактно-религиозной основой проблематики поэмы Данте, но в ее разработке проявилось, однако, и новое, г у м а н и с т и ч е с к о е миросозерцание поэта. Оно сказалось и в

романическом интересе к судьбам отдельных грешников, и в изображении им самого себя как рассказчика, проходящего в сопровождении римского языческого поэта Вергилия по всем трем потусторонним сферам и глубоко переживающего все увиденное, и в выражении романтической любви к умершей возлюбленной Беатриче, которую он стремится найти в божественной, светоносной сфере «рая».

В лирике творческие интересы Данте и Петрарки в еще большей мере питались романтикой их личных переживаний. Любовь поэтов к избранницам сердца была одухотворенной, целомудренной и при этом чувствительной и грустной. Данте преклоняется перед Беатриче издали, скрывая от нее свою любовь. Это преклонение ведет его к нравственному совершенству. Образ возлюбленной вдохновляет его на всю жизнь и после ее смерти. Петрарка тоже не ищет сближения с Лаурой. Его любовь живет только мечтою, он стыдится чувственных влечений и подавляет их в себе. Умершая возлюбленная для него, как и для Данте, становится как бы святой.

По своей форме лирика поэтов была очень утонченной. Данте завершил своей поэзией создание «нового сладостного стиля» на итальянском языке, а Петрарка следовал в этом за ним.

Иначе складывалось творчество поэтов позднего итальянского Возрождения, живших во второй половине XV и в XVI в., — М. Боярдо, Л. Ариосто. Они были свободны от религиозных идеалов и выражали иные, более трезвые умонастроения. Они выступали с поэмами, пародирующими выспреннюю, романтическую любовь к женщине и вообще идеалы рыцарства, наиболее значительным выражением которых была старофранцузская «Песнь о Роланде». Во «Влюбленном Роланде» Боярдо изображен рыцарь, совершающий из любви к прекрасной Анжелике, которая к нему равнодушна, невероятные и волшебные подвиги: он сражается с колдунами, великанами, драконами, попадает в волшебный грот феи. Ариосто в поэме «Неистовый Роланд» идет еще дальше: его герой совсем потерял рассудок от любви и, изнемогая от ревности, преследует Анжелику, скрывающуюся от него со своим возлюбленным, юношей-сарацином. Самая знаменитая поэма итальянского Ренессанса — «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо, представляющая собой идейную а н т и т е з у поэмам Боярдо и Ариосто. Захваченный волной католической реакции своего времени, Тассо пытался дать религиоз-

ное утверждение завоевательной борьбы христианского рыцарства против турок. Это снизило значение основного конфликта поэмы, и творческой удачей поэта оказались любовные истории рыцарей, тоже изображенные слегка иронически и вплетенные в основной, воинский конфликт сюжета.

Большой заслугой всех этих поэтов, образовавших «феррарскую школу», было то, что, опираясь на достижения Данте в его «новом сладостном стиле», они создали соответствующие приемы лиро-эпического повествования, выражающего легкую жизнеутверждающую иронию и изящное пародирование.

Разительным идейно-художественным контрастом лирике Данте и Петрарки, а также поэмам Боярдо и Ариосто в литературе итальянского Возрождения стало творчество прозаиков-новеллистов. Крупнейшим представителем его был Джованни Боккаччо. Его прославленный «Декамерон» — сборник, составленный из 100 новелл, различных по содержанию, но вместе с тем обладающих некоторым единством «ренессансной» идейной направленности. В одних новеллах выражена острая критика дурных нравов старого феодального общества: семейного деспотизма в аристократической среде, приводящего к тяжелым, трагическим развязкам, или же развращенности монахов, разоблачаемой с веселой насмешливостью. Другие посвящены восхвалению куртуазной рыцарской любви и утверждению прав женщины на свободу ее сердечных привязанностей. В третьих сочувственно изображены невероятные приключения на море и суше или забавные проделки веселых гуляк и шутников, разрушающих старые моральные представления. Новеллы Боккаччо отличаются заостренностью построения сюжетов, богатством и красочностью художественной речи. В них есть иногда доля натурализма, но в основном — это реалистические произведения, верно отражающие характеры в их эпохальном и национальном своеобразии.

Ярким примером глубокого различия идейно-литературных позиций писателей, а отсюда их жанров и стилей, может быть также творчество писателей и с п а н с к о г о Возрождения, которое, по сравнению с итальянским, хронологически возникло позднее. Одни из этих писателей прославили себя произведениями романтического эпоса, другие — разными жанрами драматургии.

Крупнейшим эпическим писателем позднего испанского Возрождения был Мигель Сервантес с его реалисти-

ческим романом «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (начало XVII в.). Роман, в соответствии с прогрессивно-демократическими взглядами автора, был задуман как пародия на уже устаревшие тогда рыцарские романы, на тип рыцаря, совершавшего во имя своей «дамы» невероятные и даже смешные подвиги. Но в обстановке господствующих в Испании реакционно-бюрократических нравов и погони за наживой попытки Дон Кихота в одиночку возродить идеал чести и благородства, мужества и отваги, с одной стороны, выглядят очень комическими, а с другой — все более по ходу действия превращаются под пером романиста в вызов всему низменному состоянию общества. И в самом герое романа обнаруживается все бóльшая нравственная сила, вызывающая к нему сочувствие читателей. Писатель создал очень противоречивый, но верно осознанный литературный тип, изображение которого принесло ему мировую известность.

Иными особенностями содержания и формы отличаются драматургические произведения Лопе де Веги и других примыкавших к нему писателей. Стихийный демократизм их взглядов противоречиво сочетался с признанием национального значения королевской власти.

У Лопе де Веги такие взгляды проявлялись в пьесах на исторические сюжеты, в особенности в его социальной драме «Овечий источник» («Фуенте Овехуна»). В ней изображаются бесчинства и насилия командора Гомеса над крестьянами, восстание крестьян во главе с оскорбленной Лауренсией, убийство ими командора, дружное и смелое поведение обвиняемых на следствии и под пыткой, вмешательство короля, берущего крестьян под свою защиту. Пьеса раскрывает огромные нравственные силы народного движения, но создает иллюзию, будто королевская власть стоит не только над народом, но и над угнетателями.

В многочисленных пьесах с современной тематикой, получивших название «комедий плаща и шпаги», Лопе де Вега с большим сочувствием изображал частную жизнь испанского дворянства. Посредством острых конфликтов любви, ревности, соперничества, в запутанных интригах, внешне драматических, но обычно завершающихся счастливой развязкой, он гуманистически раскрывал полноту и силу чувств человеческих личностей, самоутверждающих себя в преодолении обветшалых норм старого, феодального общества. Лучшие из этих пьес — «Собака на сене», «Валенсианская вдова».

Приведенные примеры показывают, что национальные

литературы античности, средних веков, эпохи Возрождения, обладая стадиальными общностями, заключали в себе и большие художественные различия. Однако на всех этих стадиях литературного развития писатели разных стран еще не смогли проявить более высокой творческой сознательности и принципиальности. Они еще не умели возвыситься до создания творческих программ, имеющих обобщающее значение и соответствующих их идейно-художественным стремлениям. Иначе говоря, в национальных литературах этих эпох еще не складывались с полной отчетливостью литературные направления.

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ. КЛАССИЦИЗМ

Перелом в этом отношении начал происходить с XVII в., прежде всего — во французской литературе. И это не было случайностью. XVII и XVIII вв. вообще были тем периодом в жизни социально развитых европейских народов, когда их передовое, естественнонаучное, философское, а отсюда и политическое мышление достигло больших успехов, когда оно стало гораздо более принципиальным, нежели раньше, и в нем с особенной силой стали сказываться рассудочные принципы классификации накопляющихся знаний. Это приводило к господству метафизического понимания жизни природы и общества.

«Для метафизика, — писал об этом Энгельс, — вещи и их мысленные отражения, понятия, суть отдельные, неизменные, застывшие, раз навсегда данные предметы, подлежащие исследованию один после другого и один независимо от другого. Он мыслит сплошными непосредственными противоположностями... Для него вещь или существует, или не существует, и точно так же вещь не может быть самой собой и в то же время иной» (*3*, 21).

Общая атмосфера метафизического мышления повлияла и на художественную литературу, в особенности во Франции, где этому способствовала и соответствующая политическая обстановка. Здесь в жизни обоих привилегированных классов — дворянства и буржуазии — стихийно возобладали центростремительные, общенациональные тенденции, выразителем которых стала королевская власть, достигшая политического абсолютизма. В течение столетия, в царствование Людовиков XIII и XIV, эта власть стала «организующим и цивилизующим центром» (Маркс)

страны и имела в какой-то мере общенациональное прогрессивное значение.

В этих условиях в широких кругах дворянской, а отчасти и разночинной интеллигенции сложилось соответствующее мировоззрение, идейно утверждающее существующий строй, по сути своей консервативно-феодальный, хотя и стремящийся все же робко двигать страну по путям буржуазного развития. При таком своем назначении новое мировоззрение не могло не быть р а ц и о н а л и с т и ч е с к и м.

На основе этого миропонимания и сложилось во Франции очень мощное литературное направление, получившее название **классицизм**. Впервые в истории целая группа писателей возвысилась до осознания своих т в о р ч е с к и х п р и н ц и п о в.

Сила этого направления заключалась в том, что его приверженцы обладали очень законченной и отчетливой системой гражданско-моралистических убеждений и последовательно выражали их в своем творчестве. Они создали поэтому и соответствующую литературную программу. В ранний период развития французского классицизма его творческим «законодателем» был Ф. Малерб, а затем, во второй половине XVII в., его выдающимся теоретиком стал Н. Буало.

Малерб писал торжественные оды. Он возвеличивал в них — от имени всей нации — королевскую власть, ее гражданскую деятельность, приносящую будто бы благо всему обществу, открывающую ему возможность мирного процветания. Эта деятельность власти являлась, по мысли Малерба, проявлением общечеловеческих законов р а з у м а, и все, кто ее проводил и ей способствовал, исходили тем самым из разумного нравственного гражданского сознания, противостоящего всему порочному, эгоистическому, антиобщественному.

Поэзия также должна служить этим разумным целям. Она сама должна быть пронизана принципами разумности — строгостью и ясностью мысли, стройностью композиции, чистотой речи. Эти же идеи нравственного долга перед обществом, гражданского служения, разумной организованности художественного творчества выразил затем с большой теоретической четкостью Буало в своем стихотворном трактате «Поэтическое искусство» («L'art poétique», 1674), ставшем манифестом французского классицизма.

Особенное значение имел для Буало вопрос о «чистоте

жанров» литературы — «высоких» (оды, поэмы, трагедии) или «низких» (сатиры, басни, комедии). Каждый жанр, по его убеждению, должен иметь свою особенную идейно-эмоциональную направленность и соответствующую ей художественную форму. В разработке этой целостной системы жанров французским поэтам и драматургам следует, по его мнению, опираться на творческие достижения античной литературы. Произведения Гомера, Пиндара, Софокла или Горация, Федра, Аристофана должны стать для них классическими образцами, из которых можно вывести определенные «правила» создания произведений каждого жанра. Стремление к такой рационалистической спецификации творчества было очень характерно для всей теоретической программы классицизма, для всей его эстетики.

Французские классицисты готовы были подражать античным писателям, но писать так же они, конечно, не могли. У них были другое миропонимание и другая проблематика творчества, закономерно возникающая на совсем другой ступени общественного развития. Они могли одевать своих героев в костюмы античности, но эти герои, всецело подчиняясь рационалистической мысли авторов, вели себя не как древние греки и римляне, а как французы эпохи просвещенного абсолютизма.

Сам Буало создавал по преимуществу сатиры. Но основные положения его творческой программы разделяли, в той или иной мере, и другие писатели, в частности прославленные создатели драматургии французского классицизма — П. Корнель, Ж. Расин, Ж. Мольер. Драматургия в своем сценическом воплощении вообще была лучшим средством для того, чтобы воочию демонстрировать зрителям величие гражданских добродетелей и пагубность гражданских пороков. При таком своем значении она требовала самой тщательной разработки соответствующих творческих «правил».

Особенно важным считалось тогда требование, чтобы произведения драматургии заключали в себе единство времени, места и действия. Это значило, что в пьесе должен развиваться единый конфликт, а его развитие в сюжете должно обладать наибольшей компактностью во времени (не занимать более одних суток в жизни героев) и в пространстве (происходить всецело в одном городе или даже в одном доме). Такой принцип построения сюжета вполне соответствовал идейному содержанию пьес драматургов-классицистов: ведь они раскрывали в характе-

рах своих героев только их гражданские добродетели или пороки и в значительной мере отвлекались при этом от психологических и бытовых подробностей жизни героев. Единство конфликта и узкие пространственно-временные рамки сюжета вполне способствовали такому пониманию характеров героев и вынесению им автором-моралистом ясного «приговора».

Но все это не способствовало развитию реализма в драматургии классицистов. Каждый их герой говорил и действовал на сцене для того, чтобы выявить в себе отвлеченно понятую автором добродетель или порок, поэтому живой процесс его мыслей и переживаний сильно обеднялся и получал односторонне рассудочное содержание, а нередко приобретал и публицистическую направленность.

Такое же тенденциозное значение получало в основном и развитие конфликта. События, происходящие на сцене, должны были, по рационалистическим представлениям писателя, заведомо приводить добродетель к торжеству, а порок к наказанию. Возможные столкновения этих начал в сознании одного героя имели обычно лишь резонерское значение. Драматург всегда создавал в конфликте нужную ему развязку, хотя бы путем неожиданного вмешательства посторонних сил. Древние римляне называли такой прием появлением «бога из машины» («deus ex machina»).

В большей мере этот дидактический характер драматургии классицизма проявился в «высоком» жанре гражданских трагедий, которые писали Корнель и Расин. Многие из их произведений — «Сид» и «Гораций» Корнеля, «Ифигения в Авлиде» Расина и др. — строились на конфликте гражданского долга и личного чувства в сознании главного героя.

Но драматурги-классицисты создавали трагедии и другого типа. В них они разоблачали дурных правителей, пользующихся своей властью не для блага общества, а для жесткого произвола, ради личных страстей. Таковы, например, «Родогунда» и «Ираклий» Корнеля, «Андромаха», «Гофолия», «Британик» Расина. В последней изображен римский император Нерон, ищущий благосклонности Юлии, которая любит его брата Британика. Нерон действует на девушку и льстивыми речами, и зловещими угрозами, а затем, не добившись своего, отравляет брата на придворном пире.

В комедиях Мольера, разоблачивших пороки современного общества, изображение характеров было более кон-

кретным. Однако и в них отвлеченность гражданско-моралистического мышления, строгость «правил» драматургии классицизма часто брали верх над реалистическим принципом воспроизведения жизни. Так, в комедии «Тартюф» в характере главного героя, карьериста и интригана, добивавшегося своих целей с помощью ханжества и лицемерия, эти черты выявлены с особенной силой, в ущерб всем другим, что делает образ схематичным. Тенденциозна и развязка конфликта, в которой Тартюф, уже заманивший в свои сети простака Оргона, чтобы захватить его имущество, внезапно попадает под арест по приказу короля и являет собой пример наказанного порока. И в других комедиях Мольера — в «Скупом», «Мещанине во дворянстве», «Мнимом больном» — эта дидактичность творчества проявляется с не меньшей силой.

Франция XVII в. была колыбелью классицизма. В других европейских странах — в силу стадиальных общностей национальных литератур — он также возникал, но складывался с меньшей отчетливостью и в более позднее время — в зависимости от развитости и степени национальной прогрессивности просвещенного абсолютизма.

Так, в Германии, раздробленной в ту эпоху на мелкие государства, национальная прогрессивность феодальной власти была минимальной. Но в начале XVIII в. и немецкие писатели, вслед за французскими, стремились создать свою теоретическую программу классицизма. Таков был «Опыт критической поэзии для немцев» Готшеда (1730), оказавший большое влияние на художественное сознание современников, но не вдохновивший их на создание значительных литературных произведений.

В России проводимые Петром I реформы, имевшие огромное общенациональное значение, вызвали у дворянского общества интерес к западноевропейской культуре, стремление к ее усвоению. Уже в 20-х годах XVIII в. в творчестве Кантемира получило выражение, пока лишь в жанрах сатиры и оды («послания»), новое, светское мировоззрение, исходящее из идеалов прогрессивной дворянской государственности. А к концу 40-х годов на основе этого мировоззрения усилиями Сумарокова (его письмами — «эпистолами» «о русском языке» и «о русском стихотворстве», 1748) и Ломоносова (его «Риторикой») была создана программа русского классицизма, во многом повторявшая основные положения трактата Буало. На протяжении последующего тридцатилетия в русской литерату-

ре активно развивались соответствующие особенности содержания и формы, проявившиеся в лирике (Ломоносов, Сумароков, ранний Державин), драматургии (Сумароков, Фонвизин, Княжнин) и в стихотворном эпосе (Тредиаковский, Херасков).

Значение классицизма для общего развития европейских литератур было очень велико. Несмотря на рационалистическую отвлеченность художественного воспроизведения жизни, классицизм, заключал в себе одно очень важное достоинство: он требовал высокой дисциплинированности творчества, которой часто недоставало произведениям раннего средневековья и Возрождения. Принципиальность творческой мысли, пронизанность всей образной системы произведения единой идеей, глубокое соответствие идейного содержания и художественной формы — эти «заветы» классицизма были восприняты лучшими писателями последующих исторических эпох, других литературных направлений.

Итак, **литературное направление** — это произведения писателей той или иной страны и эпохи, достигших высокой творческой сознательности и принципиальности, которые проявляются в создании ими соответствующей их идейно-творческим стремлениям эстетической программы, в публикации выражающих ее «манифестов».

Наличие осознанных эстетических принципов обычно положительно воздействует на само творчество писателей, помогает им достигнуть большего совершенства. Таким было творчество поэтов и драматургов французского классицизма, которым подражали в меру своих сил классицисты других стран. Но в литературе Франции XVII в. возникали произведения и с другими свойствами содержания и формы, причем их авторы не возвышались до создания соответствующих эстетических программ и не создавали тем самым других литературных направлений. Такова была, например, «легкая поэзия» (фр. poesie légére), создаваемая рядом поэтов во главе с Жаном Лафонтеном, автором ряда коротких новеллистических поэм («сказок») и небольшого прозаическо-стихотворного романа «Любовь Психеи и Купидона». В этих произведениях Лафонтен, выступая против подражательности творчества классицистов, против его рационалистической дисциплинированности, утверждает независимость творчества и свободное наслаждение жизнью — любовью, искусством, красотой

природы. Легкая, утонченная, игривая форма его стихов противостоит серьезному и торжественному тону классицистических од и трагедий. В России, в силу стадиальной общности национальных литератур, подобное место занимает творчество И. Богдановича, прежде всего его поэма «Душенька», написанная на сюжет, заимствованный из романа Лафонтена.

Французский классицизм был первым большим, вполне сложившимся литературным направлением, знаменовавшим собой новый, более высокий уровень исторического развития художественного творчества. С тех пор п р о г р а м м н о с т ь творчества становится ведущим принципом национальной литературной жизни социально развитых стран Европы. В национальных литературах стали складываться различные по своим идейно-творческим принципам направления, вступившие между собой в сознательную программную полемику.

## РОМАНТИЗМ КАК СТАДИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ

Еще более ярким примером стадиальной общности литератур разных народов, их национального своеобразия и идейно-художественных различий в каждой из них является эпоха господства романтизма.

В результате социально-политической революции, происшедшей во Франции в конце XVIII в., и производственных революций, происходивших в то же время в Англии, в этих передовых странах вполне сложилось буржуазное общество и началась сознательная борьба антагонистических классов, идеалы которых были очень отвлеченны, но вызывали возвышенные эмоциональные стремления. С этого времени все передовые европейские литературы приняли в основном р о м а н т и ч е с к и й характер. Романтизм, подготовленный сентиментализмом с его культом эмоциональной рефлексии, был вообще порождением революционных сдвигов, происшедших на рубеже столетий и в начале нового, XIX в. Но в романтической литературе каждой развитой страны существовали глубокие идейно-творческие различия, порождаемые различием общественных взглядов и идеалов писателей. Их программная активность также была различной.

Так, в Англии промышленный, а вместе с тем и аграрный перевороты уже в конце XVIII в. привели к разорению крестьянства и превращению трудящихся масс страны в

безземельных пролетариев, что вызвало в демократических низах общества недовольство и возмущение. Это недовольство захватило и лучших, мыслящих людей из среды господствующих слоев, но у них еще не было сколько-нибудь ясных общественных идеалов, поэтому их стремления получили эмоциональный, отвлеченно-мечтательный характер.

Это и вызвало сильное развитие романтики в творчестве английских писателей, которая, однако, не была однородной по своему содержанию. Ранние английские романтики, поэты Вордсворт и Колридж, выступившие еще в 1790-х годах и образовавшие «озерную школу», искали свои идеалы в историческом прошлом. Они идеализировали старый патриархальный уклад крестьянской жизни, выступая не только против всяческого порабощения, но даже против развития личного начала. По социальной проблематике они были продолжателями сентименталистов, а романтический пафос вытекал из их религиозно-моралистических стремлений, иногда доходящих до мистицизма и таящих в себе примирение с действительностью. Это был религиозно-моралистический английский романтизм.

Совсем другим было творчество Байрона и Шелли, поэтов-романтиков, начавших писать в конце 1800-х годов и начале 1810-х годов. Выходцы из аристократической среды, они смело выступили против господствующих буржуазно-дворянских слоев, против лицемерия и ханжества их жизни, пошли на полный разрыв с ними, стали изгнанниками и выразили в своем творчестве мотивы романтического бунтарства и стремление к гражданской свободе, которую они видели в будущем.

Байрон был противником всякой тирании, сторонником борьбы за свободу всех народов — англичан, испанцев, греков — против национальных и иноземных поработителей, и в этом выразилась сильная, демократическая сторона его взглядов и творчества. Но в его бунтарстве было много индивидуализма: основным пафосом его произведений стал трагизм положения выдающейся вольнолюбивой личности, обуянной возвышенными гражданскими идеалами, но не могущей преодолеть свой эгоцентризм и общественное одиночество. В этом — слабая сторона его взглядов и творчества. С особой силой эти противоречия выразились в лучших поэмах Байрона — «Паломничество Чайльд-Гарольда», «Гяур», «Манфред».

Шелли был увлечен не столько политическим протес-

тантством, сколько проблемами социального переустройства общества. Горькое осознание порабощения трудящихся, которое он сам наблюдал в Ирландии, гневное осуждение жестокости их поработителей и пламенная романтико-утопическая мечта о будущем братстве людей — таковы были основные мотивы творчества Шелли, нашедшие нередко фантастическое выражение в его поэмах «Королева Маб», «Восстание Ислама», «Освобожденный Прометей». Гражданский романтизм Байрона и Шелли был самым прогрессивным течением в английской литературе начала века. Поэты обоих течений английского романтизма, несмотря на творческую активность, не создали, однако, соответствующей литературной программы.

Во Франции происходили еще бóльшие политические потрясения. Буржуазная революция 1789—1794 гг., возникновение буржуазной империи Наполеона I и ее поражение в опустошительных военных походах, реставрация реакционной королевской власти Бурбонов, революция 1830 г., приведшая к власти конституционно-буржуазную монархию Луи-Филиппа, были тяжелейшим испытанием для самых различных слоев французского общества, вызвали у них глубочайшее недовольство жизнью и взрыв романтических переживаний, выразившихся, как и в Англии, в глубоких идейных исканиях.

В 1800-х годах Шатобриан повестями «Атала» и «Рене», а в 1820-х годах Ламартин своей лирикой создали религиозно-моралистическое течение французского романтизма. В их творчестве выразились настроения аристократических слоев, тяжело пострадавших от революции; основными мотивами в нем были чувства обреченности, отчаяния, отрицания смысла жизни и земного существования, стремление уйти в потусторонний мир или вернуться к первобытному прошлому человечества.

Крупнейшим представителем гражданского романтизма во Франции 20—30-х годов XIX в. был Виктор Гюго, стоявший на буржуазно-либеральных позициях, но отразивший вместе с тем в своем творчестве смелый стихийный протест потерпевшей поражение французской демократии. Писатель строил сюжеты своих драм «Эрнани», «Марион Делорм», «Король забавляется», романов «Собор Парижской богоматери», «Человек, который смеется» и других на резких конфликтах между жестокими, надменными представителями королевской власти и дворянства и выходцами из демократических низов, людьми высоких нравственных стремлений.

Но Гюго был не только крупнейшим представителем французского романтизма, он был и его теоретиком. В предисловии к своим драмам он выступал против классицизма с его рассудочными «правилами», в частности против «трех единств» в драматургии, и провозглашал свободу творчества. «Поэт... — писал он, — должен советоваться только с природой, истиной, своим вдохновением...» (*51,* 205). Он требовал от литературы воспроизведения характеров в их национально-историческом своеобразии и соблюдения «местного колорита». Он утверждал, что «правда искусства» — это изображение не обыденного и тривиального, но необычайного и величественного. Манифесты Гюго незадолго до революции 1830 г. вызвали ожесточенную полемику в литературных кругах Франции.

В Германии антифеодальные преобразования были еще впереди, но недовольство косностью феодально-мещанского уклада жизни и раздробленностью страны активизировало национальное самосознание более вдумчивых и чутких людей, а грандиозность революционных событий во Франции, сильно затронувших и Германию, обусловливали возвышенность этого самосознания.

И здесь сначала возник религиозно-мистический романтизм, представленный творчеством Новалиса и Гофмана. Первый выступил еще в 1790-е годы с лирическими «Гимнами ночи» и романом «Генрих фон Офтердинген», в котором миннезингер Генрих по всему свету ищет «голубой цветок» — символ истины. Гофман в 1810-х годах написал много повестей и рассказов («Эликсир сатаны», «Записки кота Мурра», сб. «Серапионовы братья» и др.), где дал гротескное изображение тупой и самодовольной мещанской обывательщины, противопоставив ей мистически настроенных энтузиастов — поэтов, музыкантов, художников. Гражданский романтизм в Германии не обладал ни отчетливостью идеалов, ни сильными талантами. В романе Гельдерлина «Гиперион» главный герой ищет свой идеал в Древней Греции, мечтает об освобождении родины, но остается непонятым одиночкой.

В создании собственной литературной программы немецкие романтики были активнее французских. Уже в конце XVIII в. писатели и критики «иенской школы», во главе с Ф. Шлегелем, впервые предложили свое понимание романтизма. По их теории романтизм, в отличие от классицизма как рассудочной попытки возродить творческие принципы античности, является естест-

венным стремлением возвратиться к идейным традициям средневековых, христианских народов и представляет собой поэзию позвышенно-одухотворенную, спиритуалистическую (лат. spiritus — дух).

Русская литература к началу XIX в. догнала в своем идейно-художественном развитии литературу передовых стран Запада. В возникновении классицизма она отставала от Франции на 75 лет, в развитии сентиментализма — от Англии на 50 лет. В эпоху романтизма русские поэты выступили почти одновременно с английскими и немецкими — на рубеже XVIII и XIX вв.

Сначала в России развивался р е л и г и о з н о-м о р а л и с т и ч е с к и й романтизм, особенно ярко представленный творчеством Жуковского. Его идейной основой было обостренное сознание начавшегося внутреннего разложения всего самодержавно-крепостнического уклада жизни при полной неясности реальных перспектив общественного развития. Поэтому, опираясь на образцы английского и немецкого религиозно-моралистического романтизма, Жуковский выражал смутное, но глубокое недовольство всей атмосферой национальной жизни в идеализации патриархальности («Сельское кладбище», «Теон и Эсхин» и др.) и в тяжелых личных переживаниях о потерянной дружбе и погубленной любви, обращенных за пределы земного существования, в стремлениях к чему-то чудесному и таинственному, что манит поэта в неведомую даль («Цвет завета», «Невыразимое», «Таинственный посетитель», баллады «Людмила», «Эолова арфа» и др.).

Позднее, с конца 1810-х годов, в России стал активно развиваться г р а ж д а н с к и й романтизм, идейной основой которого были революционные, антикрепостнические настроения передовых дворянских кругов, не имевших, однако, опоры в демократических низах общества. Поэтому русские гражданские романтики выражали в своем творчестве очень отвлеченные идеалы. Пушкин искал проявления гражданской свободы в жизни племен (черкесов, цыган), не знающих деспотической цивилизации, «неволи душных городов». У поэтов-декабристов — Рылеева, Кюхельбекера — тот же идеал возбуждал героико-романтические стремления к борьбе с деспотической властью за свободу отчизны. Воплощение этой борьбы они искали в героическом прошлом России, Украины, Древней Греции и других стран («Думы» и «Войнаровский» Рылеева, лирика, поэма «Кассандра», драма «Арги-

вяне» Кюхельбекера). В 1830-х годах преемником этих поэтов в лирике и поэмах стал М. Лермонтов.

В создании своей литературной программы русские гражданские романтики были довольно активны. В первой половине 1820-х годов она была разработана в статьях О. Сомова, П. Вяземского, В. Кюхельбекера, которые, как позднее В. Гюго во Франции, видели сущность романтизма в художественном воплощении национального своеобразия жизни (в «народности» и «местном колорите») той или иной страны, среды, эпохи.

Таким образом, в ведущих национальных литературах Европы почти в одно и то же время по закону стадиальной общности возникали романтические произведения религиозно-моралистического и по контрасту с ним — гражданского содержания.

Авторы этих произведений создали, в процессе своего творческого самосознания, соответствующие программы и этим оформили литературные направления. Наибольшую активность и оригинальность проявили в этом отношении немецкие романтики, за которыми следовали романтики русские и французские.

Романтики рассматривали свое творчество как антитезу классицизму. Они выступали против рационалистической нормативности творчества классицистов, против всяких «правил», ограничивающих свободу творчества, вымысла, вдохновения. Но у них была своя нормативность творчества — эмоциональная. Демиургом (гр. demiurgos — творец, созидательная сила) творчества был у них не разум, а романтические переживания поэта в их исторической отвлеченности и вытекавшей отсюда субъективности. И они подчиняли своим исторически отвлеченным и субъективным романтическим переживаниям все соотношение и развитие характеров, изображаемых в их стихотворениях и поэмах, в прозаических романах и повестях, а через это и все особенности сюжетной, композиционной, речевой изобразительности и выразительности произведений. Поэтому их произведения были далеки от реализма.

Однако эмоциональная нормативность творчества писателей-романтиков имела и свою сильную, художественно-прогрессивную сторону. Подчиняя действия и переживания своих персонажей романтическому пафосу произведений, их творческая мысль глубоко проникала во внутренний мир этих персонажей, в их душевные переживания и стремления. Поэтому писатели-романтики,

продолжая творческие достижения сентименталистов, научились воспроизводить человеческие характеры в их внутреннем, эмоциональном движении и развитии. Это было великое художественное открытие романтиков, которым они обогатили мировую литературу. В этом отношении они подготовили возникновение реалистического изображения жизни, которое и опиралось на их творческие завоевания.

## СТАДИЯ РАЗВИТИЯ КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Со второй половины 1820-х годов в литературах передовых европейских стран возникла новая стадиальная общность — началось активное развитие реалистического изображения жизни, отчасти проявляющегося в творчестве некоторых писателей и в предыдущие эпохи. Реализм — это верность воспроизведения социальных характеров персонажей в их внутренних закономерностях, созданных обстоятельствами социальной жизни той или иной страны и эпохи.

Для глубокого и активного развития реализма необходимы были определенные идейные предпосылки. Важнейшая из них — это возникновение историзма в общественном сознании передовых писателей, способности осознавать своеобразие социальной жизни их исторической эпохи, а отсюда и других исторических эпох. Эта способность с особенной силой проявилась во второй четверти XIX в. в творчестве Диккенса (Англия), Бальзака и Стендаля (Франция), Пушкина (Россия), Гейне (Германия). А затем она развивалась далее, создавая стадиальную общность национальных литератур XIX и XX вв.

Но историзм мышления, сказавшийся в художественной литературе, сам был обусловлен объективными обстоятельствами общественной жизни. Крутые переломы, происшедшие на рубеже веков в социальных отношениях Англии и Франции и обнажившие сущность общественных противоречий, раскрыли особенно вдумчивым и чутким людям — писателям, ученым, философам — одну несомненную истину. Они показали, что жизнь общества развивается не по воле бога или случая и не в результате деятельности выдающихся личностей (царей, полководцев), что решающее значение имеет в ней борьба социальных классов за свои общественные идеалы и что в резуль-

тате этой борьбы в обществе в каждую эпоху устанавливается то или иное соотношение социальных сил — своеобразное и исторически неповторимое, накладывающее свой отпечаток на всю материальную и духовную жизнь общества.

Осознание этого качественного своеобразия исторических эпох и приводило передовых людей, в частности писателей, к историзму мышления. Но это был историзм еще ограниченный — сильный в осмыслении реально существующих отношений современности и прошлого, но слабый в понимании перспектив дальнейшего развития общества. Понимание этих перспектив и крупнейшими философами того времени — Гегелем, Фейербахом — и крупнейшими учеными — французскими историками «школы» Гизо — было еще идеалистическим.

Таковым же было оно и у мыслящих писателей. Диккенс, Бальзак и Стендаль, Пушкин и Гейне обратились в своем творчестве к раскрытию социальных противоречий современности и исторического прошлого. Они, часто с большой глубиной, отражали в своих произведениях, с одной стороны, усиление паразитических тенденций в жизни господствующих дворянских и буржуазных слоев общества, утерю ими общенациональных интересов и стремлений, вытекающую из этого их идейно-психологическую деградацию и ущербность, которая в сочетании с сословным самодовольством порождали комическую противоречивость их характеров. С другой стороны, эти писатели не могли не видеть постепенное усиление угнетенности и порабощения трудовых слоев общества, углубление и нарастание общественного недовольства и протеста демократических низов, возникновение в них протестантских идейных движений.

Разоблачение всех этих отношений и обстоятельств приводило названных писателей к реализму и благодаря этому к художественному раскрытию противоречивости жизни различных слоев общества во множестве внешних, бытовых, и внутренних, психологических, ее подробностей. Первые реалисты продолжали традицию гражданских романтиков (иногда они сами приходили к реализму от романтизма), выраженную в глубоком интересе к национальному своеобразию жизни. Но этот интерес становился у них более конкретным — социально-национальным. Они продолжили романтиков и в стремлении художественно воспроизводить «местный колорит». Но здесь они пошли другим путем: местный колорит стал у них

не выражением напряженности романтических эмоций самого писателя, а в основном средством раскрытия социальной характерности изображаемой жизни.

Проявляя познавательную силу творческой мысли в критическом разоблачении противоречий жизни, реалисты XIX в. обнаруживали при этом слабость в понимании перспектив ее развития, а отсюда и в художественном воплощении своих идеалов. Идеалы их, как и классицистов, романтиков, были в той или иной мере исторически отвлеченными. Поэтому образы положительных героев получались у них в какой-то степени схематичными и нормативными. Начавший свое активное развитие в европейских литературах XIX в. реализм, вытекающий из историзма мышления писателей, был реализмом критическим.

Однако при всех общих свойствах такой реализм обнаруживал в творчестве отдельных писателей конкретные различия, объясняемые различным пониманием этими писателями изображаемой жизни, вытекавшим из различия их общественных идеалов. На этой основе в реалистической литературе разных стран возникали произведения очень значительные, но сильно отличающиеся друг от друга по своему идейному содержанию и своему стилю.

Во Франции такие отличия заметно проявились, например, в творчестве Бальзака и Стендаля. Бальзак, считавший себя сначала сторонником романтического направления, пытался найти свои гражданские идеалы в современности. В зрелый период творчества, будучи глубоким критическим реалистом, он, создавая многочисленные романы, объединенные общим замыслом «Человеческой комедии», со все большей враждебностью относился к буржуазному правопорядку, прикрывавшему растленные буржуазные нравы, разоблачая их многими своими образами (банкир Гобсек, скупец Гранде, банкир Нусинген и др.). Но при этом Бальзаком владели иллюзорные представления, будто во Франции еще сохраняет свое значение старая дворянская знать, связанная с традициями старой, «законной» королевской власти, не развращенная погоней за карьерой и наживой, еще сохраняющая высоту своих гражданских идеалов и чистоту семейных нравов. На почве этих иллюзий в его романах возник ряд положительных персонажей — обедневший дворянин де Валантен (до его знакомства с «антикваром») в «Шагреневой коже»,

маркиз д'Эспак в «Деле об опеке», маркиз д'Эгриньон в «Музее древностей» и др.

Но, как писал о Бальзаке Ф. Энгельс, «его сатира никогда не была более острой, его ирония более горькой, чем тогда, когда он заставляет действовать именно тех мужчин и женщин, которым он больше всего симпатизировал...» (*6*, 36—37). Сочувствовать герою в социальной сущности его характера, но выражать «горько-ироническое» отношение к этому характеру, выявляя его в «действиях» героя, — это была, по Энгельсу, «величайшая победа реализма».

Так, главный герой «Шагреневой кожи» (1831) Рафаэль Валантен живет сначала в уединении, бедности, патриархальной простоте и мечтает о способности человека своею «волей» изменить мир «соответственно задачам человечества». А потом под влиянием своей любовницы он становится жертвой соблазнов богатства, заболевает «проказой тщеславия», что приводит его к гибели. В сюжете романа все это выражено символически: Рафаэль получает кусок «шагреневой кожи», которая дает ему неограниченное богатство, а отсюда и возможности роскошной и развращенной жизни, но которая все уменьшается в своих размерах и, наконец, полностью истрачивается вместе с жизнью героя. Символика романа оказывается реалистической. Только в самом конце творчества Бальзак преодолел иллюзии легитимизма и понял, что основной силой истории является «его величество народ».

Но среди первых исторически мыслящих писателей-реалистов некоторые уже обращали свои взоры к будущему. Таким во Франции был Стендаль. Воспитанный под влиянием идей французских просветителей, он был убежден в том, что личность человека создается под воздействием условий общественной жизни, и верил в возможность установления «разумного» общественного строя, основанного на принципах равенства и свободы. В свете этих отвлеченных идеалов Стендаль осознавал конкретные отношения французской жизни эпохи реакции и отразил их реалистически в своих лучших романах «Красное и черное» (1831) и «Пармский монастырь» (1839).

Нечто общее со Стендалем было у Пушкина в его идейных исканиях. Он был первым русским исторически мыслящим реалистом, осознававшим жизнь исходя из идеалов дворянской революционности. Преодолев отвлеченную романтику своих «южных» поэм, он все больше углублялся в проблемы исторического развития общества, в поиски его законов и движущих сил; для поэта все

большее значение получал основной общественный антагонизм его времени — борьба крестьянских масс за свое освобождение. В своем наиболее значительном реалистическом произведении, романе «Евгений Онегин» (1823—1831), Пушкин раскрыл глубокий драматизм жизни передовой дворянской интеллигенции в атмосфере политической реакции. Онегин — один из очень немногих светских людей аракчеевского времени, стихийно пришедший к идейному разладу с реакционным дворянским «обществом», к индивидуалистическому протестантству, которое неизбежно обрекало его на одиночество и скитальчество, на скептицизм и мизантропию. От этого Онегина, конечно, не могла спасти запоздалая любовь к Татьяне. Татьяна — одна из немногих дворянских девушек, которые в своих романтических мечтаниях были обречены на одиночество в усадебной среде. Воплощением этих мечтаний стал для Татьяны Онегин, но на ее порыв он ответил холодной «проповедью», а во внезапной влюбленности Онегина, после замужества Татьяны, она угадала причуду «охлажденного ума». В романе реалистически верно раскрыта бесперспективность идейных исканий лучших людей из дворянской среды на первом этапе освободительного движения.

Первые творческие успехи исторически мыслящих реалистов разных стран не приводили еще к созданию соответствующей литературной программы. Она была создана только в 1840-х годах русскими критиками во главе с Белинским. И это было не случайно. Со второй половины XIX в. русская литература благодаря огромным художественным достижениям не только вышла на мировую арену, но и заняла первое место среди литератур европейских стран. Начался русский период в развитии мировой литературы.

В критических статьях 40-х годов XIX в. Белинский, опираясь на сильные стороны творчества Гоголя, пришедшего к реализму вопреки своим отвлеченным гражданско-моралистическим взглядам, разъяснил сущность реалистического принципа отражения жизни. Критик указывал, что «добрые сатирики» эпохи классицизма «брали человека, не обращая внимания на его воспитание, на его *отношение к обществу*», что они не могли касаться *«обстоятельств* того или другого лица»; «писатель нашего времени вместе с людьми изображает и *общество*». «Человек, живущий в обществе, — разъясняет критик, — *зависит от него и в образе мыслей и в образе своего действо-*

*вания.* Писатели нашего времени... изображая человека... *стараются вникать в причины,* отчего он таков или не таков» (*27*, 82—83; курсив наш. — *Г. П.*). Изображение героев в обусловленности «образа их мысли» и «действования» (их характеров) общественными «обстоятельствами» их жизни — это и есть художественный реализм, хотя Белинский называл это другим словом — «натурализм», «натуральная школа». При этом критик понимал, что реализм в литературе его времени может проявляться в критической стороне ее содержания, и он требовал вместе с тем от писателей идейной сознательности творчества и демократизации литературы в ее содержании и форме.

К такому же определению реализма приходили позднее в своих критических статьях Н. Чернышевский и Н. Добролюбов. Добролюбов указывал, что может даже возникать противоречие между замыслом писателя, вытекающим из его идейных позиций, и теми реалистическими обобщениями, к которым он пришел в процессе творчества. «Для нас не столько важно то, что *хотел* сказать писатель, сколько то, что *сказалось им,* хотя бы и не намеренно, просто вследствие правдивого воспроизведения фактов жизни» (*57*, 97; курсив наш. — *Г. П.*) Огромные достижения критического реализма в русской литературе второй половины XIX в. в значительной мере были следствием той активной пропаганды реалистических принципов творчества, которую проводила демократическая критика в 1840—1850-х годах.

Крупнейшие русские реалисты второй половины XIX в., так же как и их предшественники, отображали жизнь исходя из идеалов, которые обладали высокой общенациональной значительностью и вместе с тем исторической иллюзорностью. Их идеалы также отличались различной направленностью, приводили к созданию произведений разных идейно-художественных особенностей, разных стилей.

Одни из этих писателей связывали свое понимание будущего России с иллюзиями прогрессивного реформаторства, не затрагивающего, однако, основ существующего дворянско-буржуазного строя. Таковы были Тургенев, Гончаров, А. Островский. Например, первый из них связывал свои либерально-просветительские идеалы с деятельностью передовой культурной части дворянства, будто бы способной дать народу полное освобождение и благосостояние. Однако, изображая характеры передовой дворянской интеллигенции (рассказчики в «Записках охотника»,

«Фаусте», «Асе», Лежнев, Лаврецкий и др.), писатель неизменно реалистически раскрывал в них социальную слабость, ущербность, обреченность и приводил их не к победам, а к поражениям и несчастьям. Вместе с тем он все глубже сознавал национальную значительность демократического движения и в кульминационном романе «Отцы и дети», вопреки своему замыслу раскрыть ложность убеждений Базарова и истинность идеалов Кирсановых, показал силу характера демократа и внутреннее бессилие и ограниченность дворян.

Другие писатели — Л. Толстой, Достоевский, отвращаясь от состояния современного русского общества, искали свои идеалы в патриархальном прошлом дворянства и городских низов. Так, Л. Толстой тщеславию и карьеризму дворянской аристократии противопоставлял стремление патриархально-дворянской интеллигенции к нравственному союзу с патриархальным крестьянством (Иртеньев, Нехлюдов, Оленин, Безухов, Левин). Но ни в одном из сюжетов Толстого этот отвлеченный идеал не получает своего осуществления. Писатель реалистически осмысляет ту непроходимую преграду, которая отделяет жизнь дворянства от народной жизни, и обрекает своих излюбленных героев на бесплодные нравственные метания. С особенной силой это проявляется в «Казаках» и «Анне Карениной».

Сознание несбыточного идеала обострило и психологически углубило критическое отношение Л. Толстого к изображаемой жизни. Творческое выражение этого глубокого психологического критицизма позволило писателю стать изобразителем «диалектики души» и сделать «шаг вперед в художественном развитии всего человечества» (*14*, 19).

Но были и такие писатели — Некрасов, Салтыков-Щедрин, — которые утопически искали свой идеал в возможности уничтожения самодержавно-помещичьего строя восставшим народом и создания нового демократического общества, основанного на прогрессивных формах трудовой деятельности и самоуправления. Прообраз такого будущего Некрасов создал в поэме «Дедушка», а в поэме «Кому на Руси жить хорошо» он показал нравственно-гражданское превосходство угнетенных крестьянских масс над деградирующим дворянством и зарождение освободительных идей в сознании народной интеллигенции.

Идейная связь с народом, понимание своеобразия его жизни позволили Некрасову создать новый стиль демокра-

тической поэзии, в котором крестьянская речь и традиции устного народного творчества художественно претворялись в выражении демократически просветительского миросозерцания поэта.

В 1890—1900-х годах русский реализм вступил в новую стадию развития. В творчестве прогрессивно-демократических писателей — наиболее отчетливо у Чехова и Короленко — действия и переживания персонажей не только раскрывали перспективы развития их социальных характеров, но и становились симптомами надвигающегося кризиса всего буржуазно-дворянского строя национальной жизни, и это отчасти придавало образности их повестей и драм экспрессивно-символическое значение.

В конце XIX в. произошло углубление критицизма и реализма в творчестве одних писателей и резкое усиление отвлеченного мышления в творчестве других. Литературная критика Запада обратила внимание на субъективность осознания жизни многими писателями, стала называть их «модернистами». Название это было неубедительным. Французское слово «modern» значит «современный», «новейший». Применение этого термина приводило к утверждению, будто только литература, отличавшаяся «нормативностью» отражения жизни, отвечала художественным запросам читателей, а литература реалистическая им не соответствовала. На самом же деле именно последняя наиболее правдиво осмысляет общественно-исторические характеры людей. И, что не менее важно, она верно, а не иллюзорно отражает их в соответствии с противоречиями социальной жизни в ее национальном своеобразии и историческом развитии.

Из этого не следует, что новая литература, при всей субъективности, лишена правдивости своей идейной направленности. Очень часто она с объективной правдивостью выражает деградацию и изображенных в ней персонажей, и писателей, по-своему осмыслявших эти характеры, обнаруживших неспособность понять суть углубившихся общественных противоречий.

Но так называемая модернистская литература не едина в своем идейной содержании. В ней можно различить два основных направления. Более ранее из них возникло в конце XIX в. Его создатели — преимущественно лирики — в своих творческих программах называли себя символистами. В неудовлетворенности действительностью они проявляли неопределенные, смутные стремления к некоему потустороннему духовному миру, которые могли получить

свое выражение лишь иносказательно, символически. Таковы были во Франции С. Малларме, П. Верлен, в Бельгии — драматург М. Метерлинк, Э. Верхарн, в Англии — Д. Флеккер, У. Йейтс, в России — В. Брюсов, Вяч. Иванов, А. Блок, А. Белый. Другое направление образовали своим творчеством писатели — в основном романисты, — изображавшие жизнь через «поток сознания», крайне индивидуалистический, самодовлеющий и ассоциативно-эмоциональный. И они нередко использовали в своем творчестве символические образы. Некоторые из них называли себя экспрессионистами. Во Франции таким писателем был М. Пруст, в Австрии — Ф. Кафка, в Англии — Д. Джойс, В. Вульф, в России — поздний Л. Андреев.

Но в то же время в мировой литературе активно развивался метод критического реализма. В Германии наиболее значительные его представители — Т. и Г. Манны, во Франции — А. Франс, Р. Роллан, в США — М. Твен, Дж. Лондон, Т. Драйзер, в Англии — Д. Голсуорси, Г. Уэллс, в России — И. Бунин, А. Куприн и др. Вследствие изменившихся обстоятельств мировой общественной жизни некоторые из этих писателей-реалистов иногда выражали содержание своих произведений в символических образах.

Вместе с тем в творчестве Горького, первого крупного русского писателя, утверждавшегося на идейных позициях революционной социал-демократии, реализм поднимался на новую, более высокую ступень своего развития. В дальнейшем эта новая ступень реализма получила название **реализма социалистического.**

---

Итак, для понимания процесса исторического развития литературы разных народов необходимо обращать внимание и на их стадиальные общности, и на их национальные особенности, и на идейно-художественные различия в каждой из них, и на то, что начиная с XVII в. усиление творческой сознательности писателей нашло воплощение в творческих программах, оформляющих тем самым различные литературные направления.

*Глава XXII*

# ЛИТЕРАТУРА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

## ПРИНЦИПЫ ЛИТЕРАТУРЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Объективно-исторической почвой, породившей социалистический реализм как новейшую стадиальную общность национальных литератур передовых стран мира, явилась революционная борьба рабочего класса и всех трудящихся против капиталистического и всякого иного социального гнета, развернувшаяся с конца XIX — начала XX в., особенно в России. Другой важный фактор, определивший возникновение этой литературы, — марксистско-ленинское мировоззрение, прежде всего идеи исторического материализма и научного социализма (коммунизма). Возникнув также на почве классовой борьбы пролетариата, эти идеи раскрыли всемирно-исторический смысл освободительного движения рабочего класса, показали, что оно является заключительным этапом всей, длившейся в течение тысячелетий, классовой борьбы трудящихся и призвано осуществить коренные, социалистические преобразования общественной жизни.

Революционное движение рабочего класса и возникшее на его основе мировоззрение — совершенно необходимые исторические предпосылки возникновения литературы социалистического реализма. Но сама по себе эта литература не сводится к отражению борьбы рабочего класса в ее марксистско-ленинском понимании и оценке. Как и всякое подлинно художественное творчество, искусство социалистического реализма не только отражает и объясняет жизнь, но и по-своему творит ее. Это значит, что, отражая реальную действительность, реальные человеческие характеры, писатели социалистического реализма своими, собственно художественными средствами воздействуют на процесс непосредственного движения общества к социализму и далее — к коммунизму. Но такое воспроизведение жизни как реалистическое могло сложиться только тогда, когда и в самой действительности возникла реальная возможность социалистического преобразования общества, когда появились силы, способные превратить эту возможность в действительность.

Впервые такая конкретно-историческая ситуация достаточно определенно сложилась в России начала XX в.,

когда российский пролетариат под руководством коммунистической партии перешел к решительной борьбе за коренное преобразование жизни, подключая к этой борьбе все новые силы из прогрессивных слоев общества. Тогда и появилась практическая необходимость в литературе, которая бы, непосредственно реализуя все возможности собственно художественного творчества, включалась в эту общественно-преобразовательную деятельность. В. И. Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература» (1905) призвал писателей-социалистов сделать свое творчество «неразрывно связанной с остальными частями частью социал-демократической партийной работы» (*10*, 101).

Тем самым была определена важнейшая черта литературы социалистического реализма — ее коммунистическая партийность (о партийности литературы см. гл. VI).

Литература социалистического реализма, являясь одной из составных частей коммунистического движения, специфически художественным образом реализует общий для этого движения тип творческого освоения жизни. Она органически связана с марксистско-ленинской теорией, вооружающей писателей знаниями о мире и путях его изменения, с политикой Коммунистической партии, которая направляет творческое внимание писателей на важнейшие задачи социалистического (коммунистического) строительства, с социалистической экономикой, определяющей новый характер общественных отношений, наконец, с коммунистической нравственностью как почвой, непосредственно питающей это искусство. Однако все это приобретает художественное значение только в процессе воспроизведения жизни на основе принципов творческой типизации. Сами же эти принципы (метод социалистического реализма) складываются прежде всего в результате качественного обновления реалистической литературы за счет собственно художественного, конкретно-чувственного освоения всемирно-исторической закономерности социалистического преобразования жизни, благодаря активному участию писателей своим творчеством в коммунистическом типе общественного движения.

Значение литературы как составной части коммунистического движения состоит в том, чтобы исторически конкретно, на отдельных событиях и судьбах людей раскрывать всемирно-историческую необходимость социализма, художественно реализовать возможность его утверждения и дальнейшего развития в конкретно-исторических условиях. Именно в этом особое значение первого произ-

ведения социалистического реализма — романа М. Горького «Мать».

В романе Горького показан только один из эпизодов классовой борьбы русского пролетариата, но в нем раскрыто такое соотношение социальных сил эпохи, в котором классовая борьба рабочих необходимым образом приобретает социалистический характер и поэтому вбирает в себя все новые и новые силы из среды и рабочих, и крестьян, и интеллигенции, и лучших представителей господствующих классов. В результате художник воссоздал жизненно убедительный процесс поступательного движения всех основных сил общества в сторону социализма.

В тех конкретных условиях борьба рабочих потерпела поражение, но всем строем своего произведения Горький убеждает читателя в том, что эта борьба была не напрасной, что ее необходимо продолжить и довести до конца, до полного утверждения нового общественного строя. В этом и состоит непреходящая действенность романа для всех этапов социалистического преобразования мира.

Роман пропитан ощущением непосредственной связи практической деятельности героев с будущим обществом свободных личностей, борьбе за которое они отдают свою жизнь. В литературе социалистического реализма эта мечта о будущей свободе всех и каждого отнюдь не иллюзорна, она вполне реальна, так как опирается не просто на субъективные пожелания положительных героев, а на субъективное осознание ими объективной исторической необходимости коренного преобразования жизни и на их активную деятельность ради практического осуществления этой необходимости. Поэтому в «Матери» так много внимания уделяется учебе, самообразованию, а ход событий развертывается в виде все более организованной практической деятельности, осуществляемой на основе объективных знаний и понимания конкретных условий.

Качественное своеобразие литературы социалистического реализма по сравнению с литературой предшествующих эпох нагляднее всего прослеживается в характерах положительных героев, их соотношении с обстоятельствами. Особенно показательно в этом смысле сравнение социалистического реализма с критическим реализмом, который является ближайшим предшественником новой литературы.

Критические реалисты, отрицая те социальные обстоятельства, которые подавляют человека, делают людей врагами, создали вместе с тем целую галерею образов поло-

жительных героев. Например, Татьяна Ларина в «Евгении Онегине» Пушкина, Андрей Болконский и Пьер Безухов в «Войне и мире» Толстого, Рахметов и «новые люди» в «Что делать?» Чернышевского, князь Мышкин в «Идиоте» Достоевского и многие другие герои. Они не удовлетворяются реальным положением вещей, стремятся к лучшей жизни. Но для положительных героев этой литературы характерно, что в стремлении к лучшей жизни они рассчитывают только на себя или вообще на субъективные пожелания, на волю людей. В обстоятельствах общественной жизни, которая окружает героев произведений критического реализма, нет объективной опоры для субъективных стремлений их к лучшей жизни: обстоятельства враждебны положительным стремлениям людей.

Такова и современная литература критического реализма, например творчество Хемингуэя, Стейнбека, Ремарка и др. Писатели, создавая духовно богатых героев, мечтающих о лучшей жизни, показывают, что осуществить свою мечту человек не в состоянии, так как условия социальной жизни людей безжалостно подавляют их стремления к лучшему, делают безнадежным осуществление их идеалов. Одна из тенденций в развитии литературы критического реализма XX в., получившая в капиталистических странах особенно широкое развитие после второй мировой войны, и состоит в усилении акцента на безнадежности человеческих стремлений.

С большой силой выражается эта тенденция, например, в итоговом произведении Хемингуэя — повести «Старик и море». Герой повести старый рыбак Сантьяго всякий раз отправляется в море с надеждой (осуществление которой изменит его жизнь, сделает его счастливым) поймать самую большую рыбу. И вот, когда старый рыбак зацепил ее, эту «самую большую рыбу», которой он «никогда не видел... никогда не слышал» («Ни разу в жизни, — говорит он своей рыбе, — я не видел существа более громадного, прекрасного, спокойного и благородного, чем ты»), на нее набросилась тоже совершенно необыкновенная акула, зубы которой «были непохожи на обычные пирамидальные зубы большинства акул, а напоминали человеческие пальцы, скрюченные, как звериные когти», а за нею множество, целые стаи, акул. Старик вступает с ними в отчаянный поединок. Хемингуэй восторженно описывает, с каким мужеством, силой и упорством герой отстаивает это «прекрасное, благородное существо», в котором символически воплощена его мечта о лучшей жизни. Но в то же время писа-

тель постепенно подводит читателя к сознанию того, что силы, враждебные устремленности человека к лучшей жизни, неизмеримо велики, что он не в состоянии их одолеть. Повесть от начала до конца символична. В ней предельно законченно выражена художественная концепция жизни, столь характерная для современной литературы критического реализма: люди неизменно стремятся к лучшему, но это стремление также неизменно разбивается о неодолимые препятствия на их жизненном пути; человек прикован к тому положению, в котором он находится, и все попытки изменить свою жизнь бесплодны или совершенно губительны для человека.

Такая концепция жизни заключает в себе большую долю правды, поскольку раскрывает положение человека в капиталистическом обществе, где люди разделены на антагонистические классы и где возможности человека довольно четко и прочно ограничены его социальным положением. Но акцент на безысходности положения, обреченности человека в этом мире ведет к искаженному представлению об исторической перспективе общественного развития, к абсолютизации такого положения человека — в качестве неизменного состояния жизни. В еще большей мере такое одностороннее воспроизведение жизни утвердилось в модернистской (декадентской) литературе XX в. С точки зрения основных содержательных принципов декадентское искусство характеризуется именно тем, что оно воспроизводит исторически преходящий буржуазный тип отношения личности и общества как неизменный универсальный закон человеческого существования. Если писатели критического реализма, воспроизводя социальное подавление (или, как теперь принято говорить, «отчуждение») личности в антагонистическом классовом обществе (с пафосом идейного отрицания враждебных человеку конкретных обстоятельств его жизни), показывают вместе с тем ее стремление к лучшей жизни, то декадентское искусство выдает социальное отчуждение личности за извечное и всеобщее условие человеческого бытия, доходя до полного отрыва ее от общества.

Сравним, например, повесть Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича» с близкой ей по конкретной ситуации повестью Ф. Кафки «Превращение». И Иван Ильич у Толстого, и Грегор Замза у Кафки до определенного момента живут, как и все другие люди в их социальном положении: Иван Ильич является примерным чиновником, Грегор Замза старательно работает коммивояжером; оба заботятся о

своих семьях. Они — типичные представители своей социальной среды, ее средние, обезличенные индивиды. Как Толстой пишет о своем герое, он вел дела таким образом, чтобы «исключалось совершенно его личное воззрение и, главное, соблюдалась бы вся требуемая формальность».

Но внезапно и с тем и с другим происходит нечто такое, что ставит их в особое положение по отношению к окружающим: Ивана Ильича сковала тяжелая болезнь, Грегор Замза фантастическим образом превратился из человека в насекомоподобное существо. Та среда — служебная и семейная, — которой они отдавали себя целиком, теперь отвернулась от них, предстала перед ними как нечто совершенно враждебное им.

Однако отчуждение личности у Толстого принципиально иное, чем у Кафки. Иван Ильич, анализируя свое прошлое, приходит в конце концов к открытию, что была неправильной вся жизнь той социальной среды, в которой он жил, — ведь он делал лишь то, что предписывала ему среда, повторял то, что делали и все другие представители этой среды. «Да, все было не то, — сказал он себе, — но это ничего. Можно, можно сделать «то». Что же «то»? — спросил он себя и вдруг затих».

«То», что критический реализм противопоставляет социальному отчуждению, предстает в этой литературе только как субъективные стремления людей к иным, свободным и гармоничным отношениям друг с другом. Но эти стремления героев и самих писателей в высшей степени значительны, так как они утверждают более широкий характер связей человека с обществом и тем самым — более полное выражение им своей сущности. В собственно художественном отношении это зовет искусство к дальнейшему обогащению своего гуманистического содержания, а во всемирно-историческом значении делает литературу критического реализма созвучной самым передовым освободительным движениям XIX—XX вв.

Совершенно иначе решается проблема отчуждения в повести Кафки: какое-либо отклонение от раз заведенной нормы социального бытия ведет к полному и безнадежному отчуждению индивида от общества, к абсолютному обесчеловечиванию человека. Превращение Грегора Замзы в насекомоподобное существо — это гротеск, адекватно передающий чисто декадентскую концепцию человека и общества.

Если критический реализм дает очень сложную картину взаимосвязей личности и общества и открывает пер-

спективу для более глубокого проникновения в характер этих взаимосвязей, то декадентское искусство разрывает реальные связи между ними, представляя личность и общество в виде двух самостоятельных сущностей, изолированных друг от друга и лишь механически воздействующих друг на друга.

Литература социалистического реализма унаследовала самые сильные стороны литературы критического реализма: и отрицание того, что подавляет человека, мешает ему жить полной жизнью, и стремление положительных героев к лучшему, к гармоническим отношениям между человеком и обществом. Но вместе с тем литература социалистического реализма освоила качественно новый тип отношений между человеком и окружающими его обстоятельствами и создала на этой основе нового положительного героя.

Положительный герой в искусстве социалистического реализма в стремлении к лучшему опирается не только на желание, но и на объективную историческую необходимость и возможность в корне изменить жизнь. Осознавая (субъективно) объективную необходимость социалистического преобразования общества, он делает все возможное для практического превращения этой необходимости в действительность.[6] Всей своей жизнедеятельностью герой творит новую жизнь даже в самых, казалось бы, безвыходных положениях. Вспомним, например, благодаря каким усилиям удается Кожуху в повести Серафимовича «Железный поток» организовать стихийную революционную массу и сплотить ее в боевую, ударную силу революции. Или — сцену из второй части «Поднятой целины», где Давыдов восстанавливает трудовую дисциплину в полевой бригаде; или — последний подвиг Павла Корчагина, когда он, слепой и безнадежно прикованный к постели, мобилизует всю свою энергию для продолжения борьбы за новую жизнь в качестве писателя.

Ярким примером положительного героя в современной советской литературе может служить Михаил Пряслин в романе Ф. Абрамова «Две зимы и три лета» (из тетралогии «Братья и сестры»). Действие происходит в далеком северном колхозе в крайне тяжелых условиях первых послевоенных лет. Четырнадцатилетний подросток Михаил Пряслин во время войны был первым работником в семье из шести человек и первым мужиком в колхозе, и послевоенные тяготы колхоза он принял на свои плечи. Положение человека, отвечающего за судьбы других, способствует

раннему мужанию Михаила, он глубже и острее всматривается в происходящее, сознает действительное положение дел. Роман всем ходом повествования убеждает читателя в том, что именно благодаря таким людям, как Пряслин, выдержавшим все невзгоды, колхозы окрепли, в них создаются условия для материального благополучия и духовного роста сельских тружеников.

Положительный герой в литературе социалистического реализма — пример полного самовыражения человеческой личности в процессе утверждения и поступательного развития нового общества. Поэтому через него самым непосредственным образом проявляется общественная позиция писателя — его коммунистическая партийность. В то же время положительный герой является прямым носителем другой существенной черты произведений социалистического реализма — их народности.

Говоря о партийности будущей социалистической литературы, В. И. Ленин подчеркивал, что эта литература будет вместе с тем и глубоко народной, что она будет служить «не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность» (*10*, 104).

Наиболее полное выражение народности в литературе социалистического реализма — художественно правдивое воспроизведение того, как социалистические принципы общественных отношений утверждаются в характере рядового члена общества. Таков, например, образ Андрея Соколова в рассказе Шолохова «Судьба человека».

Командир автороты, в составе которой воевал Соколов, спрашивает солдата, прежде чем дать почти невыполнимое задание: «Проскочишь, Соколов?» «А тут, — вспоминает герой, — и спрашивать нечего было. Там товарищи мои, может, погибают, а я тут чухаться буду?»

Соколова посылают на верную смерть, а он думает о гибели других; ожидая пулю в спину, переживает за голодающих товарищей. И к самому Соколову можно отнести его же слова о женщинах и детях, которые отдавали в тылу все силы для скорейшей победы над врагом: «Вся держава на них оперлась! Какие же это плечи нашим женщинам и детишкам надо было иметь, чтобы под такой тяжестью не согнуться? А вот не согнулись, выстояли!»

Естественное чувство товарищеской взаимовыручки, какая-то отеческая забота о судьбах людей, которые существуют для него не отвлеченно, а как его братья, сестры, де-

тишки, — вот глубочайшее выражение народности, свойственной литературе социалистического реализма, могучее творческое возведение рядовой человеческой судьбы до ее всеобщей, общечеловеческой значимости.

Особую роль образ положительного героя приобретает тогда, когда его творческая деятельность направлена на решение в современных условиях трудных, поставленных ходом исторического развития коренных вопросов жизни.

Однако литература воздействует на современников и помимо образов положительных героев — всем строем художественных произведений, в том числе посвященных не современности, а прошлому.

Подлинно художественное творчество даже тогда, когда оно воспроизводит прошлое, не повторяет минувшую жизнь, но заново творит ее. Реальный жизненный процесс необратим; каждое его мгновение навсегда уходит в прошлое. Остаются только знания о нем и впечатления о событиях, людях, внешнем облике мира. Сам по себе жизненный процесс, не восстанавливаемый в его первоначальном виде, можно воспроизвести в виде второй, художественной действительности. В литературе социалистического реализма эта художественная действительность создается на основе художественно-творческих принципов, однотипных с принципами реальной творческой деятельности людей в социалистическом обществе.

Показательным в этом отношении является роман писателя ГДР Ул. Комма «На рассвете». Герой романа Григолейт — офицер гитлеровской армии. Во время разгрома немцев под Москвой ему удалось ценой жизни солдат своей роты прикрыть паническое бегство полка и спасти его от полного уничтожения. Когда через год в Германии был объявлен всеобщий траур по армии Паулюса, якобы героически павшей под Сталинградом, в ставке Гитлера вспомнили о Григолейте. Ему дали золотой крест и предложили написать книгу, которая воспела бы на примере его роты «героическую жертву немецких солдат во имя фюрера и империи».

Григолейт любил свою роту, по-отечески дорожил каждым солдатом. Поэтому мысль, что он может увековечить память о них, взволновала и вдохновила его. Он стал писать. Он писал о «победоносных сражениях и битвах», писал «неутомимо и без единой запинки, пока... перед его глазами не воскресли те, другие картины... Он снова увидел перед собой приговоренных к смерти женщин с маленькими детишками на руках, стоявших перед своими

палачами, перед немецкими солдатами. Он увидел мертвого немецкого товарища. Присыпанный чужой землей, он лежал там в своей серой шинели, уставившись открытыми глазами в чужое небо. Григолейту почудилось, что в его пустых глазах был тот же вопрос, на который он сам не находил ответа: «К чему же это все, для чего и зачем?»

Теперь Григолейт не может продолжать работать над своей книгой, не может, пока не поймет истинного смысла гитлеровской войны. Его опыт оказался недостаточным. Он обращается к книгам, но и в них не находит ответа. Он пытается найти людей, которые помогли бы ему найти правду: едет к Польману, одному из оставшихся в живых солдат своей роты, который, как он всегда подозревал, знал гораздо больше, чем говорил. Ему Григолейт поручил под Москвой расстрелять пленную девушку-партизанку, а на следующий день, во время перестрелки с партизанами, он увидел, как она отвела в сторону направленное на Польмана дуло винтовки.

Но Польмана, к которому едет Григолейт, арестовали. Он был немецким коммунистом. Григолейт увиделся с ним, когда тот же мучительный вопрос привел его в особый «батальон охраны», набранный, за крайним недостатком солдат, из политических заключенных концлагерей и тюрем. Дружба, возникшая между Григолейтом и Польманом, перерастает в тайный союз, который ставит своей целью сохранение и организацию в батальоне сил, необходимых для предстоящего обновления Германии.

Только теперь, осознав всю античеловеческую сущность гитлеровской войны, став активным противником фашизма, Григолейт возвращается к своей книге, но уже не для того, чтобы прославить фашистскую военщину, а для того чтобы показать историческую закономерность ее гибели, разгрома Советской Армией гитлеровской Германии, чтобы подтвердить историческую необходимость социалистического обновления немецкого общества.

Такой книгой и стал роман Комма «На рассвете», в котором автор, участник гитлеровского похода на Советский Союз, «совершил» (много лет спустя) «поход» этот еще раз, но теперь уже на стороне сил социализма — путем художественного освоения прошлого на основе принципа социалистического реализма. Благодаря этому фашистская военщина при всей своей реальной мощи предстает в романе исторически обреченной, а ростки антифашистского протеста внутри этой армии утверждаются как потенциальные силы будущего возрождения нации.

Главное в литературе социалистического реализма — творческое воспроизведение конкретного жизненного процесса как результата субъективной реализации объективной необходимости поступательного развития общества к действительно свободному, взаимозаинтересованному общению личностей друг с другом — к социализму и коммунизму. Конкретно содержание этого процесса всегда неповторимо, так как является художественным освоением конкретно-исторических условий в определенной стране, в определенный период ее развития, с учетом творческих возможностей определенных социальных сил в созидании нового мира.

Например, в повести В. Тендрякова «Кончина» рассказывается в основном о судьбе одного коллективного хозяйства и его председателя Евлампия Никитича Лыкова, бессменно руководившего колхозом «Власть труда» в течение тридцати с лишним лет, вплоть до своей кончины. В момент образования колхоза на должность председателя претендовали двое — бедняк Матвей Студенкин, участник гражданской войны, организатор первого коммунального хозяйства в селе, самый решительный сторонник сплошной коллективизации, и середняк Иван Слегов, образцовый хозяин, постигший научные основы сельскохозяйственного производства и вступивший в колхоз с надеждой развернуть там свои незаурядные способности руководителя. Однако колхозники избрали председателем не Матвея Студенкина и не Ивана Слегова, а Пийко, как они звали тогда Евлампия Никитича. Основная часть крестьян уже поняла к тому времени, что с колхозом связано ее будущее, поэтому и проявила кровную заинтересованность в том, под чьим руководством она будет практически строить жизнь на коллективных началах. Студенкин подготовил в селе почву для коллективизации, но, как показала коммуна, оказался неспособным руководить общественным производством. Слегову крестьяне не вполне доверяли и не всегда понимали его. Пийко уже в коммуне проявил преданность коллективному хозяйству, умение самоотверженно трудиться и увлечь за собой других.

Став председателем, Евлампий Никитич целиком отдается организации колхозной жизни, мобилизовав для этого всех колхозников, сумев использовать на общее благо знания и способности Ивана Слегова. Колхоз прошел через все испытания, которые в разное время выпали на долю страны. Правда, эти испытания и успехи колхоза сделали Евлампия Никитича крутым, самонадеянным, порой грубым

и несправедливым по отношению к другим людям. Это стало сковывать творческие возможности и усилия передовых тружеников колхоза, таких, как Сергей Лыков, племянник председателя. Это талантливый бригадир с высшим образованием (он агроном), человек, способный вести общее хозяйство эффективнее, чем это делалось раньше, с бóльшим доверием и уважением к другим членам коллектива. В сущности, кончина прежнего председателя и означает в повести переход от одного этапа в жизни советской деревни к другому, более совершенному.

В повести В. Тендрякова на основе отдельных фактов действительности воссоздан собственно художественными средствами полнокровный, насыщенный, противоречивый жизненный процесс, в котором историческая необходимость поступательного развития нашего общества практически реализуется благодаря активной деятельности и творческой энергии все новых и новых общественных сил.

Приобщение личности, устремленной к лучшей жизни, к объективно-историческому прогрессу, по-новому осветило и силы социального подавления человека, социального отчуждения его в антагонистическом классовом обществе. Если в произведениях критического реализма эти силы просто отрицались как враждебные людям, то в произведениях социалистического реализма они стали воспроизводиться в их отношении к поступательному общественному развитию — как исторически преходящие, бесперспективные. В творчестве Горького историческая несостоятельность этих сил выражается в неуверенности, надломленности их представителей, в ощущении ими своей внутренней беспомощности перед силами будущего. Например, в пьесе «Враги» это передается в реплике, которую одна из представительниц буржуазного мира в яром озлоблении бросает в сторону арестованных рабочих: «Вы видите, какие разбойничьи рожи у этих арестантов? Они знают, чего хотят, они это знают. И они живут дружно, они верят друг другу... Я их ненавижу! Я их боюсь! А мы живем все враждуя, ничему не веря, ничем не связанные, каждый сам по себе... Мы вот на жандармов опираемся, на солдат, а они — на себя... и они сильнее нас!»

Внутренняя закономерность, принципиальная основа литературы социалистического реализма — верное, исторически правдивое художественно-творческое воспроизведение жизни в ее конкретно-историческом развитии, в котором осуществляется объективно оправданное и субъективно обеспеченное преодоление того, что пре-

пятствует поступательному движению общества, и утверждение все более благоприятных условий общественной и личной жизни людей. «Социалистический реализм, — говорил Горький в докладе на Первом Всесоюзном съезде писателей, — утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью» (*50*, 718).

Реальное значение художественно-творческого опыта на основе метода социалистического реализма состоит в том, что он, «непосредственно» отображая всемирно-историческую необходимость и конкретно-историческую возможность коммунистической переделки мира, вовлекает человека в созидательный процесс, заражает его социалистическими принципами жизнедеятельности, учит творчески превращать конкретную историческую возможность в реальную социалистическую действительность.

Социалистический реализм как принцип художественного освоения жизни сложился в русской литературе еще до Октябрьской революции, определеннее всего в творчестве Горького. Но только после Великого Октября литература социалистического реализма получает широкое развитие в России и других передовых странах в качестве составной, художественной части реального общественно-преобразовательного процесса в духе социализма. Она запечатлела все этапы строительства социалистического общества, его дальнейшего развития и художественно обессмертила их в своих лучших произведениях как вдохновляющие образцы исторически возможной деятельности во имя лучшего будущего человечества. Таковы произведения Горького, Маяковского, Серафимовича, Фурманова, Фадеева, Федина, Шолохова, Твардовского и многих других советских писателей. Значительный вклад внесли в литературу социалистического реализма писатели других стран — как социалистических, как и капиталистических — Бехер, Бредель, Зегерс, Арагон, Майерова, Кратохвил и др.

Вместе с развитием художественной литературы социалистического реализма шло и теоретическое осмысление ее основных творческих принципов, метода, характера ее партийности и народности, основных тенденций и форм ее конкретного исторического развития.

Особое значение для теоретического осмысления сущности социалистического реализма имела дискуссия начала 30-х годов, развернувшаяся накануне Первого Всесоюзного съезда советских писателей (1934). Именно тогда было выработано общее понятие метода новой литературы и появился термин «социалистический реализм». Это понятие было положено в основу литературной платформы, на которой и был образован Союз советских писателей. Существенное значение для осмысления творческого опыта литературы социалистического реализма имеет освещение на съездах Коммунистической партии Советского Союза роли советской литературы в жизни советского общества. «Наша литература, — говорится в Политическом докладе на XXVII съезде КПСС, — отражая рождение нового мира, вместе с тем активно участвовала в его становлении, формируя человека этого мира — патриота своей Родины, подлинного интернационалиста. Тем самым она верно выбрала свое место, свою роль в общественном деле» (*17*, 90). XXVII съезд КПСС призвал советских писателей к дальнейшей творческой реализации прежде всего этой общественно-созидательной природы социалистического реализма в условиях современного качественного обновления, всесторонней перестройки общественной и личной жизни советских людей.

## МНОГООБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Единство метода определяет самые существенные и самые общие особенности всей литературы социалистического реализма. Но это единство предполагает вместе с тем многообразие конкретного содержания и конкретных художественных форм.

Каждый писатель приносит в литературу свой неповторимый жизненный опыт, свои знания о мире, свои убеждения, симпатии и антипатии, свою творческую манеру. Это делает литературу бесконечно разнообразной по своему конкретному содержанию. Кроме того, литература социалистического реализма складывается из многих национальных литератур, каждая из которых характеризуется своими особенностями содержания и формы.

Но в жизни социалистического общества есть такие стороны, которые имеют общее значение и поэтому играют особую роль в литературе. Конкретные факты реальной

действительности только тогда приобретают общее значение, когда они связаны с существенными сторонами жизни и служат в художественном произведении для раскрытия их особой важности. Это борьба за социализм и защита его завоеваний; соотношение общественных и личных интересов в условиях утверждения социалистических отношений и их дальнейшего развития; самоценное значение личности при социализме, ее желаний, стремлений, творческих порывов, собственных возможностей. Наконец, это борьба против отрицательных явлений в жизни, препятствующих поступательному развитию общества.

В общеисторическом плане все эти стороны равно значительны для социалистического общества, но в конкретных исторических условиях какие-то из них приобретают особое значение. Таковы, например, защита завоеваний социализма в годы войны, борьба с недостатками, когда они слишком существенны и опасны, всестороннее развитие личности на современном этапе жизни. Каждый художник и по характеру своего воспитания, и по своему жизненному опыту, и по своей внутренней устремленности обычно пристрастен к какой-то из основных сторон и связанной с ней проблематике, живет этим, придает своему творчеству соответствующую идейную направленность, пафос. В результате в литературе социалистического реализма складываются внутренние разновидности художественного содержания. Каждая такая разновидность содержания порождает и определенные особенности художественной формы.

Так, вполне можно выделить произведения с преимущественно героическим пафосом. В прошлом расцвет героического типа творчества относился к периодам формирования и политического объединения народностей в древней и средневековой истории. На этой почве возникли в древнегреческой литературе «Илиада» Гомера, а в средневековье такие произведения героического эпоса, как французская «Песнь о Роланде», русское «Слово о полку Игореве», очень характерные для своего времени. Это произведения с преимущественно или исключительно героическим содержанием. В последующем, на протяжении длительного времени героическое не занимало столь значительного места в художественной культуре, появляясь, как правило, в качестве составного элемента произведений с преобладанием иного содержания: *трагического*, как в древнегреческой и классицистической трагедий; *комического*, как в «Гаргантюа и Панта-

грюэле» Рабле и «Дон Кихоте» Сервантеса; романического, как в «Войне и мире» Л. Толстого.

В XX в. героический тип творчества, качественно обновленный на основе принципов социалистического реализма, вновь получил широкое развитие и определил в значительной мере общую содержательную направленность новой культуры. Реальную жизненную основу героического в социалистическом реализме составляют прежде всего такие исторические ситуации, в которых решается судьба социалистических завоеваний и которые требуют от его активных участников высочайшего напряжения, отдачи физических и духовных сил. Народы России отстояли завоевания Великой Октябрьской социалистической революции в годы гражданской войны, создали Союз Советских Социалистических Республик, построили социалистическое общество, защитили его от фашистской агрессии в годы Великой Отечественной войны.

Произведения с такой проблематикой и пафосом воспроизводят реальную героическую ситуацию в образах художественной действительности, в которой самоотверженная борьба за социализм утверждается в качестве высшего смысла человеческого существования, а коллектив товарищей по борьбе выводится в качестве главной или даже единственной формы общественной и личной жизни человека. Наиболее значительные достижения этого типа творчества — хорошо известные произведения социалистического реализма: «Мать», «Враги» Горького, «Железный поток» Серафимовича, «Чапаев», «Мятеж» Фурманова, «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!» Маяковского, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Разгром», «Молодая гвардия» Фадеева и др.

Для таких произведений прежде всего характерен многоликий образ крепко спаянного, политически сплоченного коллектива, неудержимо устремленного к победе новых общественных сил и защите нового, социалистического миропорядка. На передний план выдвигается одна связь — с коллективом товарищей по борьбе (все другие связи человека с миром в таком изображении переводятся на задний план).

«Нэма у меня ни отца, ни матери, ни жены, ни братьев, ни близких, ни родни, — размышляет о своей судьбе Кожух, командир «железного потока» в повести Серафимовича, — тильки одни эти, которых я вывел из смерти... Я, я вывел... А таких миллионы, и округ их шеи петля, и буду биться за их. Тут мой отец, дом, мать, жена, дети...»

«Коллектив — вот моя семья. Революция — вот моя любовь!» — с задором отвечает «товарищ Иванова», одна из героинь пьесы Б. Билль-Белоцерковского «Шторм», на вопрос «пожилой учительницы»: «А как вы смотрите на семью, на брак, на любовь?» Эту реплику «товарища Ивановой» можно было бы поставить эпиграфом ко всему героическому типу литературы социалистического реализма.

Иногда авторов произведений этого типа литературы упрекают за односторонность изображения характеров. Но такие упреки несправедливы, так как не учитываются особенности героического типа творчества. Маяковский, например, прямо заявляет в поэме «Владимир Ильич Ленин», что он может писать и про нежную душу, и про соловья, но сейчас не время — сердце поэта велит писать о пролетариате, совершившем революцию, о его вожде:

Я буду писать
и про то
и про это,
но нынче
не время
любовных ляс.
Я
всю свою
звонкую силу поэта
тебе отдаю,
атакующий класс.

Отличительные особенности творчества с героической проблематикой и пафосом, определившиеся в советской литературе 20-х годов, устойчиво сохраняются и в последующих произведениях этого типа, вплоть до наших дней. Например, в повести Б. Васильева «А зори здесь тихие...» пять малоприспособленных к войне и еще во многом по-мирному настроенных девчат и один по-настоящему военный человек оказываются перед лицом значительно превосходящего, до зубов вооруженного врага, которого им нельзя пропустить дальше, которого они должны победить. И они побеждают, мобилизовав для этого все свои силы. В результате между героями повести устанавливается совершенно иной тип отношений — новый тип родства. Они уже не просто солдаты под руководством старшины, а самые близкие, самые родные люди — сестры во главе со своим старшим братом. В живых остается один старшина, но он всю свою жизнь хранит память о погибших сестрах, живет этой памятью, усыновляет и воспитывает сына одной из них, продолжая вновь обретенное родство.

Героическое начало заключено в природе коммунистического движения: чтобы коренным образом переделать жизнь и отстоять достигнутое, требуются колоссальные усилия активных участников движения, постоянная готовность совершить ради этого героический подвиг. Поэтому жизнь питает искусство героическим содержанием на всех этапах развития социалистического общества. Но наиболее полное и массовое проявление героизма происходит в особые, критические периоды истории социализма, требующие от человека отдачи всех сил, всего себя делу утверждения и защиты нового общества. Этим и объясняется, что большинство произведений с преимущественно героическим содержанием появлялось в нашем искусстве именно в такие периоды или посвящалось им впоследствии.

Но литература социалистического реализма осваивает не только героические свершения и возможности сознательных борцов за социализм. В центре изображения многих писателей драматические ситуации революционной борьбы и строительства нового общества. Это не только произведения драматургического рода литературы, но и все художественные произведения, в которых воспроизводятся острые, напряженные конфликты между различными социальными силами или различными сторонами жизни отдельной личности в период утверждения новых общественных отношений. Таковы, например, «Города и годы» Федина, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Любовь Яровая» Тренева, «Люди из захолустья» Малышкина, «Страна Муравия», «За далью — даль» Твардовского, «Тихий Дон», «Судьба человека» Шолохова. Здесь и воспроизведение жизни в ходе ее социалистического преобразования, и пламенное утверждение героических свершений ради нового общества и его защиты. Но все же основное внимание писателя сосредоточено на драматически сложной и даже трагической судьбе человека в революции, во время войны, в мирное время, а отсюда и на многообразии связей человека с миром. Писатель вскрывает противоречивость в соотношении разных сторон жизни человека и создает художественными средствами напряженный процесс реально возможного преодоления этих противоречий.

Например, в пьесе Арбузова «Иркутская история» представлен дружный коллектив крановщиков, ярко воплощающий в себе все лучшее нашего социалистического общества. Но персонажи пьесы не только члены трудо-

вого коллектива, каждый из них — неповторимо оригинальная личность, заслужившая право на свое индивидуальное счастье. Очищая мир личной жизни от скверны прошлого, освобождая личные отношения от эгоистических чувств и нечистоплотности, помогая преобразиться тем, кто находится в плену буржуазно-мещанских представлений о личном счастье, они смело строят жизнь по высоким моральным законам. Такова любовь Сергея к Вале. Она «выпрямляет» героиню, делает ее настоящим человеком. В Сергее, по сравнению с другими действующими лицами пьесы, четко намечено гармоническое единство характера во всех сферах его проявления — трудовой, общественной и личной. Правда, характер Сергея раскрыт драматургом недостаточно полно, герой выглядит прекрасным идеалом, еще очень мало реализованным практически. Поэтому и создается впечатление, что драматург рано убрал Сергея со сцены, слишком легко дал уйти ему из жизни.

Современное развитие нашего общества предусматривает все большее проявление созидательных возможностей народа во всех областях жизни. А это значит, что и перед героями художественных произведений необходимо ставить новые, все более серьезные и значительные задачи. Раскрывая реальные возможности для утверждения гармонического единства личных и общественных интересов, писатель заставляет своих героев действовать с полной затратой сил ради практической реализации этих возможностей. Отсюда особое значение драматического, «полифонического» типа творчества в современной литературе.

В 60—80-е годы в советской литературе появился ряд произведений с остродраматическими конфликтными ситуациями, тематически посвященных разным этапам истории социалистического общества, например тетралогия Ф. Абрамова «Братья и сестры», «На Иртыше» С. Залыгина, романы «Прощай, Гульсары!», «Буранный полустанок» и «Плаха» Ч. Айтматова, «Зубр» Д. Гранина, «Белые одежды» В. Дудинцева. Нужно выделить творчество таких талантливых современных писателей, как В. Астафьев, Е. Носов, В. Распутин, В. Белов. Этим писателям свойственно пристальное внимание к тем духовным, нравственным ценностям, которые трудящийся народ приобрел в течение всей своей истории. Писатели делают акцент на бережном отношении к этим ценностям в процессе поступательного развития общества, особенно перед

лицом современного технического прогресса. Таков пафос повестей В. Распутина «Последний срок», «Прощание с Матёрой», «Пожар».

В повести «Живи и помни» В. Распутин, со свойственным ему даром проникновения в глубины человеческой психологии, показал, что забвение нравственного кодекса народа чревато для индивида полным самоотчуждением его от общества, а для его близких — трагической судьбой. Центральный персонаж повести, Андрей Гуськов, внутренне озабоченный во время войны главным образом сохранением собственной жизни, дезертирует из армии, обрекая себя на изолированное от общества, дикое, полуживотное существование, а свою жену, Настену, приводит к неразрешимому, трагическому противоречию между верностью мужу и мучительным сознанием своего соучастия в преступлении перед обществом, народом.

Писатели создают яркие образы положительных героев, свято хранящих и приумножающих нравственные ценности народа. В повести «Усвятские шлемоносцы» Е. Носов раскрывает внутренний мир своего героя Касьяна, переживающего предстоящее расставание — в связи с мобилизацией на фронт в первые дни войны — с тем, что так привычно окружало его мирную жизнь: родным полем, «сызмальства утешной речкой Остомлей», конным двором, где он работал с первых дней образования колхоза, родным домом, семьей, всей «деревенькой Усвяты». Все это Касьян воспринимает теперь с обостренным чувством привязанности, любви, все возрастающей озабоченности за будущее своего края, всей советской земли и все более зреющей готовности отдать жизнь, защищая свою Родину от иноземного поработителя. Такое же состояние переживают и другие жители Усвяты. И когда в конце повести мобилизованные «усвятские шлемоносцы», построившись, уходят в свой путь, читатель убежден, что внутренне, нравственно они готовы выполнить свой священный долг и его непременно выполнят.

В плане традиций драматический тип творчества связан с той разновидностью в литературе критического реализма, которую обычно называют «психологическим реализмом».

Новаторство этой разновидности в литературе социалистического реализма состоит в том, что судьба личности, при всей сложности и противоречивости ее отношений с окружающим миром, раскрывается в связи с объективно-историческим поступательным развитием, тогда как в критическом реализме все расчеты на лучшую жизнь

связаны лишь с внутренними пожеланиями и субъективной волей людей.

Вместе с тем в современной советской литературе появились произведения, в которых освоение традиций критического реализма оказывается неорганичным. Например, в романах Ч. Айтматова «Буранный полустанок» и «Плаха». В «Буранном полустанке» писатель талантливо продолжает развивать самоценный характер человека из народа — характер Буранного Едигея, сформированный жизнью своего народа и одновременно формирующий эту жизнь в той конкретной ситуации, в которой он находится. «Человек трудолюбивой души», Едигей дорог писателю внутренней сродненностью с миром природы, эмоциональной открытостью для красоты мира, стремлением понять истоки человеческой несправедливости, жестокости и подлости. Трагедия Казангапова отца, «злоглумления» «перегибщиков» над героем, страдания Абугалипа и его семьи «больно аукнулось в Едигее». «За все на земле есть и должен быть спрос» — в этих словах Казангапа заложена важная авторская мысль. Начало отсчета этого «спроса» в легенде о древних кочевниках, превращавших пленников в безымянных рабов — «манкуртов», а конец — в ракетном «Обруче», который должен лишить землян «воспоминаний о будущем», открывшемся космонавтам. По форме образ космического «Обруча» новый, но содержание, которое он в себе заключает, нельзя назвать новым, во всяком случае оно инородно для литературы социалистического реализма, инородно для конкретно-исторического пласта и самого этого произведения. Этот образ ближе к произведениям современной литературы критического реализма, в которых изображаются люди, отстаивающие справедливость или стремящиеся к жизненному благополучию, но никогда не достигающие его, так как по художественной концепции таких произведений этого достичь невозможно.

В «Плахе» писатель продолжает художественно осваивать положительный характер советского человека-труженика. Бостон — главный герой третьей, заключительной части романа. Лучший бригадир совхоза, коммунист, он более всего озабочен тем, чтобы общественное хозяйство процветало, чтобы людям в совхозе жилось лучше, стремится мобилизовать для этого все потенциальные возможности своего совхоза и свои собственные. Но его благородной, гуманной деятельности постоянно препятствуют бездельники, пьяницы, рвачи, под прикрытием пар-

тийных демагогов. В результате неблагоприятная обстановка сгущается вокруг героя и разрешается трагически: в состоянии крайнего возбуждения Бостон убивает одного из негодяев, принесшего ему слишком много бед, и готов понести за это наказание.

Все это происходит на фоне всемирной, можно сказать, всесветной трагедии, которая олицетворяется в образах Христа и его современного последователя — бывшего семинариста Авдия. Обращение к библейским образам и их художественным обработкам в литературе (романы «Братья Карамазовы» Достоевского и «Мастер и Маргарита» Булгакова) понадобилось Ч. Айтматову для того, чтобы придать всеобщее значение той трагической ситуации, в которой оказался Бостон.

Но характер Авдия и его трагическая судьба по сути своей совершенно иного типа, чем характер Бостона и его трагическая судьба. Они из разных художественных миров, из разных художественных систем: характер и судьба Авдия заимствованы, почти в чистом, непереработанном виде, из литературы критического реализма, характер и судьба Бостона принадлежат литературе социалистического реализма. Внутренней художественно-творческой целостности в романе не получилось.

Но роман выполняет определенную, общественно значимую функцию: он бьет тревогу по поводу того, что негативные явления мешают советским людям нормально жить и трудиться.

Такой же тревогой наполнены произведения Астафьева «Печальный детектив» и Распутина «Пожар».

Роман Астафьева «Печальный детектив» — по его жанровым особенностям — милицейская хроника. Главный герой произведения следователь по уголовным делам Леонид Сошнин пошел работать в милицию, чтобы бороться с преступностью. Особенно печально, что многие преступления совершаются от человеческого равнодушия: родители-«книголюбы» «оставляли ребенка одного дома», а сами «скрывались» в библиотеку — ребенок умер от голода; родители «поругались, подрались, мама убежала от папы, папа ушел из дома и загулял», и мальчишка трех лет целую неделю был один в закрытой квартире — еле удалось спасти ребенка от дистрофии, рахита, умственной отсталости; хулиганы на виду у всех пытаются изнасиловать девушку — люди, «наши, здешние», равнодушны к чужой беде.

Многое пережил и перевидал Сошнин за время службы

«опером»: «жуликов, мелких и больших воров... сутенеров и рвачей, вокзальных и чердачных обитателей, бичей, перекати-поле вербованных». В сорок лет, сильно покалеченный, Леонид Сошнин уходит из милиции и становится писателем. Он теперь стремится с помощью печатного слова привлечь внимание всех к преступной стороне жизни, пробудить у людей нетерпимое отношение к равнодушию, любым проявлениям безнравственности.

В повести Распутина «Пожар» центральный герой Иван Петрович Егоров живет в промышленном поселке. Он поселился здесь после того, как его родную деревню Егоровку затопили в связи со строительством гидроэлектростанции. Раньше, в деревне, все было определено и устойчиво, было ясно, что надо делать, как к кому относиться. И Иван Петрович честно трудился, пользовался заслуженным почетом у односельчан. На новом месте, в поселке, Иван Петрович чувствует себя неуютно, неуверенно, ненадежно: понаехали люди, заботившиеся только о себе, преследовавшие своекорыстные цели — заработать, урвать и уехать. Внутреннее беспокойство, тревожное состояние Ивана Петровича обостряется, когда в поселке происходит пожар — начали гореть общественные склады. Пожар вроде бы объединил всех жителей поселка: все пришли тушить пожар и спасать общественное добро. Но Иван Петрович видит, что, спасая общественное добро, люди пользуются случаем и присваивают его себе. Что же делать? Вывод, который вытекает из повести, — один: надо наводить порядок в общественном хозяйстве.

Тревога, которой пронизаны произведения Айтматова, Астафьева, Распутина, — сегодня в центре внимания всей советской общественности. Перестройка всех областей жизни с целью создания благоприятных условий для творческого самоутверждения советских людей, для развертывания их творческих возможностей в общем деле служит важным стимулом и для дальнейшего развития советской литературы, для создания произведений, в которых главное — созидательно-творческий процесс: герой создает новые общественные ценности и тем богаче становится духовный мир личности. Именно в таких произведениях с наибольшей силой реализуется творческая природа социалистического реализма.

Значительное место в литературе социалистического реализма занимают произведения с романтическим художественным пафосом. Революционная романтика заключается в оптимистической вере писателя в

будущее, в художественном утверждении связи настоящего с будущим. Но наряду с этим литературоведы выделяют в литературе социалистического реализма группу писателей, творчество которых отличается особым, романтическим характером. С точки зрения художественного содержания под романтикой в этом случае понимается особый интерес к тому, как рождение нового общества преломляется во внутреннем мире отдельной личности, приобретая особую задушевность и привлекательность; как новое в жизни претворяется в индивидуальных действиях и поступках человека.

Таковы лирика Тихонова, Багрицкого, Вургуна, Луговского, ранние рассказы Лавренева, особенно «Сорок первый», «Ветер», творчество украинского писателя Яновского, особенно его «Всадники», творчество Довженко как писателя и кинорежиссера. К этой разновидности творчества тяготеют и популярные в настоящее время приключенческие произведения, рассказывающие о подвигах советских разведчиков во время Великой Отечественной войны или о подвигах отдельных борцов в годы Октябрьской революции и гражданской войны.

Романтическую разновидность в литературе социалистического реализма можно рассматривать как непосредственное творческое освоение ею художественного наследия собственно романтического искусства. Но это наследие освоено этой литературой на принципиально новой жизненной и художественно-творческой основе, что и определяет качественное отличие романтического творчества в искусстве социалистического реализма от романтизма как направления в литературе конца XVIII — начала XIX в.

Романтическая направленность в произведениях социалистического реализма заключается в поэтизации самоценности человека. Но эта поэтизация никогда не приводит к отрыву личности от общества или к противопоставлению личности обществу в целом, что так характерно для произведений романтического направления. Личность в искусстве социалистического реализма, в каких бы конкретных условиях она ни оказалась, всегда остается представителем определенного времени, определенных общественных сил и общества в целом.

Вот одно из романтических произведений социалистического реализма — «Романтическая повесть» болгарского писателя А. Гуляшки. Историческая обстановка в повести — социалистическая Болгария наших дней. Герои —

хорошо знакомые друг другу жители небольшого шестиквартирного дома в Софии, люди разного возраста, различных специальностей, разных биографий. Изображается повседневная жизнь героев с ее сложным переплетением явно выраженного общественного прогресса, остатков старины и быстро преходящей моды. Но главное в повести — раскрытие самого задушевного в жизни героев, сугубо личного, но имеющего значительную общественную ценность.

Главный герой повести — талантливый живописец Боян Атанасов, художник романтического склада. На все, что происходит в социалистической действительности, он смотрит через призму своего представления о социализме, сложившегося в его воображении еще в юности, когда в стране господствовала буржуазия и когда он принимал участие в революционной борьбе против нее. Что-то осуществилось так, как и мечталось, что-то даже превзошло прежние мечты, а что-то пока совсем не осуществилось. Но так или иначе юношеские мечты продолжили оставаться самой сокровенной частью его духовной жизни, придавая особую романтическую окраску художественному восприятию современной действительности.

Рассмотренные разновидности содержания литературы социалистического реализма представляют собой разные формы прямого утверждения новой общественной системы. Но новый мир можно утверждать и через отрицание того, что осталось от старого мира, и вообще всего, что мешает людям творить счастливое будущее. Поэтому искусству социалистического реализма органически присуще к р и т и ч е с к о е начало. Оно заключено в самом методе этого искусства, так как он предполагает воспроизведение действительности в процессе преодоления тех сил, которые мешают людям создавать благоприятные условия для жизни. При этом критическое начало может преобладать в творческой практике художника, стать пафосом его творчества или отдельных его произведений, что и создает особую, к р и т и ч е с к у ю разновидность в литературе социалистического реализма. Например, такие классические произведения нашей литературы, как «Баня» и «Клоп» Маяковского, «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» Ильфа и Петрова, «Теркин на том свете» Твардовского.

Существенная особенность критической направленности в литературе социалистического реализма заключается в том, что отрицательные явления жизни воспроизво-

дятся в процессе их исторически необходимого преодоления, путем раскрытия их всемирно-исторической несостоятельности, обреченности — в отличие от литературы критического реализма, где отрицательное в жизни осуждается как враждебное людям, но в сущности непреодолимое ими.

Рассмотрим в качестве примера этого типа творчества «Баню» Маяковского. Она была написана в конце 20-х годов. Это было время, когда социалистическое движение в нашей стране после великих политических и военных побед стало распространяться во все сферы общественной жизни советского народа. Однако случилось так, что на поверхности жизни стали укрепляться силы, чуждые социализму, но с претензией на руководство новым обществом — «главначпупсы победоносиковы» и их прислужники: «Директивы провожу, резолюции подшиваю, связь налаживаю, партвзносы плачу́, партмаксимум получаю, подписи ставлю, печать прикладываю... Ну, просто уголок социализма...»

У Победоносикова есть и своя «концепция» социалистического искусства. В ответ на реплику Режиссера, что в пьесе есть свой «ход действия», Победоносиков поучает: «Действия? Какие такие действия? Никаких действий у вас быть не может, ваше дело показывать, а действовать, не беспокойтесь, будут без вас соответствующие партийные органы». Победоносикова раздражает главное в искусстве социалистического реализма — его общественно-заинтересованный, действенный характер, его расчет на свободную творческую деятельность каждого человека в общем процессе коммунистического преобразования жизни. Победоносикова устраивает только такое «строительство» коммунизма, когда он, Победоносиков, диктует свою волю, остальные же исполняют ее или «изображают», если это касается искусства. Поэтому победоносиковы и искусство социалистического реализма — непримиримые противники.

Пьеса Маяковского является замечательным примером не только художественной критики, но и так называемой художественной условности в литературе социалистического реализма.

По сути своей эта литература предусматривает творческое освоение жизни в конкретно-исторических формах или, по меньшей мере, закрепление персонажей произведения за определенным временем, местом и общественной средой, что позволяет ей самым непосредственным обра-

зом осуществить свою основную общественно-историческую функцию — максимально эффективно воздействовать на реальный жизненный процесс ради его поступательного развития. Но так как искусство социалистического реализма не просто отражает отдельные жизненные ситуации, но творчески осваивает связь всякой конкретной ситуации с общеисторическим движением человечества к его будущему, то в целом образная система произведений этой литературы может быть очень разнообразной, в том числе и подчеркнуто условной, фантастической.

Каким образом, например, мог Маяковский наиболее эффективным путем бороться против победоносиковых, каким образом мог он с достаточной убедительностью вышвырнуть Победоносикова и его прислужников из вновь создававшегося общества, когда реальные победоносиковы еще наращивали свои силы, препятствуя свободной творческой деятельности людей, подавляя их инициативу, нивелируя их личности, вытравляя революционно-созидательное содержание из общественной практики? Писатель собственно художественными средствами, средствами фантастики как бы ускоряет всемирно-исторический процесс. Он создает «машину времени», «фосфорическую женщину» из далекого будущего и с помощью этих фантастических образов изображает перспективу дальнейшего исторического развития. Фантастика эта художественно правдива, так как выявляет связь вполне определенных конкретно-исторических явлений с закономерной общеисторической перспективой. Это — фантастика социалистического реализма.

Спустя три десятилетия была написана еще одна высокоталантливая сатира против «управления по согласованию» — поэма Твардовского «Теркин на том свете», где также использован условно-фантастический образ — «сказочно-условный», как определил его автор. Он заимствован из универсальной образной культуры прошлого, но его функциональное значение совершенно новое. Поэма создана на том историческом этапе, когда социализм в нашей стране победил окончательно, когда он стал сущностью жизни общества, когда многомиллионный народ отстоял свои социалистические завоевания в отчаянной и изнурительной схватке с фашистской чумой. Теперь для художника не было необходимости создавать «фосфорическую женщину», чтобы показать всемирно-историческую правоту социализма, теперь эта правота несомненна и с успехом может быть художественно подтверждена

образом самого рядового советского человека. Что же касается главначпупсов, то хотя они за это время значительно расширили свою деятельность, их положение по той же самой исторической причине становилось явно безнадежным. Поэтому образ «того света» дает этим больным явлениям социалистической действительности в высшей степени правдивую историческую перспективу. Он не абсолютизирует изъяны настоящего путем подключения их к прошлому, что характерно для критического реализма, он отправляет их из настоящего в безвозвратно ушедшее прошлое, как это характерно для литературы социалистического реализма.

Все сказанное свидетельствует о том, насколько широки и многообразны возможности литературы социалистического реализма отражать и творчески преображать реальную действительность. Конечно, рассмотренные разновидности творчества не охватывают всего разнообразия этой литературы. Существуют и такие произведения, в которых органически сочетаются разные типы художественного содержания. Возможно появление и других разновидностей творчества. Подобно тому, как возможно преимущественное внимание писателей к внутренней, задушевной, сокровенной жизни сердца, что характеризует в новой литературе особую, романтическую разновидность творчества, возможно и преимущественное внимание писателей к умственной деятельности человека, к смелым научным поискам и открытиям, например в романе Гранина «Иду на грозу» к такой важной стороне современной действительности, как научно-технический прогресс.

Общая задача современной литературы социалистического реализма — проникать во все стороны человеческой жизни, включая сферу глубоко скрытых подсознательных процессов и сферу самого высокого сознания, самых смелых полетов человеческой мысли, с тем чтобы установить конкретно-чувственную связь неповторимого индивидуального бытия с общеисторическим развитием человечества.

Принципы литературы социалистического реализма настолько емки, что, вбирая в себя все существенно важные художественные достижения прошлого, предусматривают вместе с тем все новые и новые художественные завоевания в процессе творческого освоения всего нового в поступательном движении человечества к будущему.

Одним из лозунгов перестройки, охватившей в настоящее время все области жизнедеятельности советского общества, стало выражение «больше социализма»: больше

социализма в экономике, больше социализма в политической жизни, в нравственных отношениях между людьми. По отношению к художественному творчеству это означает — больше значительных, великих художественных достижений на основе метода социалистического реализма.

*Глава XXIII*

## НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И НАРОДНОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ

Произведение, возникающее на том или ином этапе литературного развития, всегда обладает национальным своеобразием. Как составная часть национальной культуры литература является носительницей черт, характеризующих нацию, выражением общих национальных свойств, которые возникают исторически, сформированные особенностями природных условий территории, на которой живет народ, экономических отношений его жизни, политического строя, традиций идеологической и, в частности, литературной жизни. Из всего этого вытекает национальное своеобразие литературы.

Национальное своеобразие литературы не может рассматриваться вне ее общественного значения. «Есть две национальные культуры в каждой национальной культуре, — писал В. И. Ленин. — Есть великорусская культура Пуришкевичей, Гучковых и Струве, — но есть также великорусская культура, характеризуемая именами Чернышевского и Плеханова. Есть *такие* же *две* культуры в украинстве, как и в Германии, Франции, Англии, у евреев и т. д.» (*15*, 129). Поэтому значение идеи национальной самобытности в литературе диалектически связано с понятиями национальности и народности.

### НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Литература — это искусство слова, поэтому особенности национального языка, на котором она написана, являются непосредственным выражением ее национального своеобразия. Лексические богатства национального языка сказываются на характере авторской речи и речевых характеристик персонажей, синтаксис национального языка определяет интонационные ходы прозы и стиха, фонетиче-

ское строение создает неповторимость звучания произведения.

Поскольку в мире сейчас насчитывается более двух с половиной тысяч языков, то можно предположить, что существует такое же количество национальных литератур. Однако последних оказывается значительно меньше.

Несмотря на различия в языке, некоторые народы, еще не сложившиеся в нации, часто обладают общностью литературных традиций, прежде всего — единым народным эпосом. С этой точки зрения очень показателен пример народов Северного Кавказа и Абхазии, которые представлены более чем пятьюдесятью языками, но обладают общим эпическим циклом — «Нарты». Эпические герои «Рамаяны» едины для народов Индии, говорящих на разных языках, и даже для многих народов Юго-Восточной Азии. Подобная общность возникает потому, что, хотя отдельные народности живут в отдаленных местах, часто замкнуто, оторванно от окружающего мира, из-за чего и возникают различия в языке, условия их жизни тем не менее близки друг другу. Им приходится преодолевать одинаковые трудности в столкновении с природой, у них одинаковый уровень экономического и социального развития. Много сходного часто бывает и в их исторических судьбах. Поэтому эти народности объединяет общность представлений о жизни и достоинствах человека, а отсюда и в литературе воображение увлекают образы одних и тех же эпических героев.

Писатели могут также пользоваться одним и тем же языком, а творчество их представляет различные национальные литературы. На арабском языке, например, пишут и египетские, и сирийские, и алжирские писатели. Французским языком пользуются не только французские, но отчасти и бельгийские, и канадские писатели. На английском языке пишут и англичане, и американцы, но созданные ими произведения несут на себе яркий отпечаток различных особенностей национальной жизни. Многие африканские писатели, используя язык бывших колонизаторов, создают совершенно самобытные по своей национальной сущности произведения.

Характерно и то, что при хорошем переводе на другой язык художественная литература вполне может сохранить печать национальной самобытности. «Идеально было бы, если бы каждое произведение каждой народности, входящей в Союз, переводилось на языки всех других народностей Союза, — мечтал М. Горький. — В этом случае

мы все быстрее научились бы понимать национально-культурные свойства и особенности друг друга, а это понимание, разумеется, очень ускорило бы процесс создания... единой социалистической культуры.» (*49*, 365—366). Следовательно, хотя язык литературы является важнейшим показателем ее национальной принадлежности, он не исчерпывает ее национального своеобразия.

Очень большую роль в формировании национального своеобразия художественного творчества играет общность территории, потому что на ранних стадиях развития общества определенные природные условия часто порождают общие задачи в борьбе человека с природой, общность трудовых процессов и навыков, а отсюда — обычаев, быта, миропонимания. Поэтому, например, в сложившейся при родовом строе мифологии у древних китайцев героем является Гун, который сумел остановить разлив реки (частое явление в Китае) и спас народ от наводнения, достав кусочек «живой земли», а у древних греков — Прометей, добывший с неба огонь. Кроме того, впечатления от окружающей природы влияют на свойства повествования, на особенности метафор, сравнений и других художественных средств. Северные народы радуются теплу, солнцу, поэтому красавицу у них чаще всего сравнивают с ясным солнышком, а южные народы предпочитают сравнение с луной, потому что ночь приносит прохладу, спасающую от солнечной жары. В русских песнях и сказках походка женщины сравнивается с плавным ходом лебедя, а в Индии — с «походкой дивной царственных слонов».

Территориальная общность ведет зачастую к общим путям экономического развития, создает общность исторической жизни народа. Это влияет на темы литературы, порождает различия художественных образов. Так, армянский эпос «Давид Сасунский» повествует о жизни садоводов и хлебопашцев, о строительстве оросительных каналов; киргизский «Манас» запечатлел кочевую жизнь скотоводов, поиски новых пастбищ, жизнь в седле; в эпосе немецкого народа, «Песнь о Нибелунгах», изображаются поиски руды, работа кузнецов и т. д.

По мере того как из народности формируется нация и кристаллизуется общность духовного склада народа, национальная самобытность литературы проявляется уже не только в трудовых и бытовых обычаях и представлениях, особенностях восприятия природы, но и в осо-

бенностях общественной жизни. Развитие классового общества, переход от одной общественно-экономической формации к другой: от рабовладельческой к феодальной и от феодальной к буржуазной — протекает у разных народов в разное время, в разных условиях. По-разному складывается внешняя и внутренняя политическая деятельность национального государства, что оказывает влияние на организацию и укрепление имущественных и правовых отношений, на возникновение определенных нравственных норм, а отсюда — на формирование идеологических (в том числе религиозных) представлений и традиций. Все это приводит к возникновению национальной характерности жизни общества. Люди с детства воспитываются под воздействием сложной системы взаимоотношений и представлений национального общества, и это накладывает отпечаток на их поведение. Так исторически формируются характеры людей разных наций — национальные характеры.

Литературе принадлежит почетное место в раскрытии особенностей национального характера. Многогранность этого явления, связь его с основным предметом художественного познания — человеком в его социальной характерности дают художнику преимущества перед ученым. «Образы художественной литературы, — пишет И. Кон, — охватывают национально-типические черты глубже и многограннее, нежели научные формулы. Художественная литература показывает и многообразие национальных типов, и их конкретно-классовую природу, и их историческое развитие» (*63,* 228).

Часто считается, что национальный характер определяется какой-то одной, доминирующей психологической чертой, присущей только одной нации, исключительно только ей. Но общие черты могут проявляться у представителей разных наций. Своеобразие национального характера заключается в определенном соотношении этих черт и в тенденциях их развития. Литературные персонажи прекрасно показывают, как одно и то же свойство характера в единстве с другими принимает различные национальные воплощения. Так, например, Бальзак изображает скупость Гобсека, но она нисколько не похожа в своем психологическом проявлении на скупость гоголевского Плюшкина. Оба персонажа, стремясь к накоплению богатства, перестали отличать в нем нужное от ненужного, и у обоих оно бессмысленно гниет под бдительным надзо-

ром скупца. Однако эти общие черты по-разному сформированы — буржуазным обществом у одного и феодально-крепостническим — у другого. Важнейшая роль в отражении в литературе национальных свойств характера принадлежит критическому реализму. Критические реалисты в гораздо большей степени, чем романтики или тем более классицисты, имели возможность раскрыть в своих произведениях всю противоречивую многосложность национальных характеров своих персонажей, принадлежавших к различным слоям общества. Художник, овладевший искусством тончайшей реалистической детализации, передает и социальную детерминированность определенной черты характера или проявления чувства, и его национальное своеобразие.

Со становлением критического реализма в литературе обнаруживается важное качество национального своеобразия. Поскольку реалистическое произведение несет на себе отпечаток личности писателя, его индивидуальности, а сам писатель выступает носителем национального характера, национальное своеобразие становится органическим свойством самого творчества. Характеры людей в их национальных особенностях не только выступают объектом художественного познания, но и изображаются с точки зрения писателя, тоже несущего в себе дух своего народа, своей нации. Первым глубоким выразителем национального русского характера в литературе выступает Пушкин. Об этом неоднократно писал Белинский, особенно метко это выразил Гоголь: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла» (*46*, 33).

Отпечаток национального своеобразия несут на себе не только те произведения, в которых непосредственно изображаются характеры и события национальной действительности или истории («Евгений Онегин» и «Полтава» Пушкина, «Война и мир» или «Воскресение» Л. Толстого), но и те, в которых отражена жизнь других народов (например, «Люцерн» или «Хаджи Мурат»), но осмысляются и оцениваются ее противоречия с точки зрения человека, сформированного русской действительностью.

При этом национальное своеобразие не ограничивается

только изображением отдельных характеров, оно охватывает творческий процесс настолько глубоко, что проявляется в сюжетах и тематике произведений. Так, в русской литературе получила распространение тема «лишнего человека»— дворянина, человека прогрессивных взглядов, находящегося в конфликте с окружающей действительностью, но неспособного реализовать свое недовольство существующими порядками. Для французской литературы оказался типичным конфликт человека, пробивающего себе дорогу в буржуазном мире. В результате получали преимущественное развитие в национальной литературе определенные жанры (роман воспитания, например, в немецкой и английской литературе).

Таким образом, литература критического реализма, развивающаяся в Европе в XIX в., заключает в себе самое полное, глубинное выражение национального своеобразия.

Национальный характер играет большую роль при определении национального своеобразия литературы, однако при анализе необходимо учитывать, что это не только психологическая, но и социально-историческая категория, потому что формирование характера определяется господствующими в обществе социально-историческими условиями. Поэтому национальный характер нельзя рассматривать как раз навсегда данный. Развитие исторической жизни может изменить национальный характер.

Некоторые писатели и критики, поверхностно подходя к проблеме национальной самобытности, идеализируют патриархальный быт с его устойчивостью и даже косностью. Они не пытаются понять национальное своеобразие в жизни тех слоев общества, которые приобщились к достижениям международной культуры. В результате ложно осмысленная любовь к своей нации приводит их к непониманию прогрессивных явлений национальной жизни. Исключительный интерес только к тому, что отличает одну нацию от других, вера в избранность своей нации, в преимущество ее исконных обычаев, обрядов и бытовых привычек ведет не только к консерватизму, но и к национализму. Тогда национальное чувство народа используют эксплуатирующие классы в своих интересах. Поэтому понятие национального своеобразия необходимо рассматривать в соотнесении с понятием народности.

## НАРОДНОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ

Понятия народности и национальности художественного творчества долго не различались. Когда начали формироваться национальные литературы, то немецкий ученый И. Гердер выступил с теорией национального своеобразия, основанной на изучении народных преданий и устного народного творчества. В 1778—1779 гг. он издал сборники народной поэзии под названием «Голоса народов в песнях». По словам Гердера, народная поэзия была «цветком единения народа, его языка и его старины, его занятий и суждений, его страстей и неисполненных желаний» (*62*, 213). Таким образом, немецкий мыслитель находил выражение народного духа, национальной «субстанции» прежде всего в психологическом складе трудящегося народа и ему пришлось вытерпеть немало насмешек за обращение к поэзии «плебеев».

Интерес к народному творчеству в связи с проблемой национального своеобразия был и закономерен и прогрессивен для XVIII в. В феодальную эпоху национальная самобытность ярче всего проявилась в устном народном творчестве и в произведениях, которые испытали влияние этого творчества («Слово о полку Игореве» в России, «Песнь о Роланде» во Франции и т. п.) Господствующий класс, стремясь противопоставить себя трудящейся массе, подчеркнуть исключительность своего положения, тянулся к космополитической культуре, зачастую пользуясь даже чужим для народа языком. В конце XVIII и начале XIX в. прогрессивные деятели — просветители и романтики — обратились к народной поэзии.

Особенно сильно это проявилось в России. Для дворянских революционеров-декабристов, которые по образу жизни были далеки от народных, трудящихся масс, знакомство с народным творчеством стало одним из путей познания своего народа, приобщения к его интересам. Иногда в своих произведениях им удавалось проникать в дух народного творчества. Так, Рылеев создал думу «Смерть Ермака», принятую массами как народную песню.

В России поэзия декабристов и близких им по духу писателей во главе с Пушкиным с большой силой выражала интересы передового, революционного движения. Их поэзия была национальной по своему характеру и народной, демократической по своему значению. Но сами они и критики последующих десятилетий еще не видели различия этих понятий. Так, Белинский

постоянно называл Пушкина и Гоголя «народными поэтами», подразумевая под этим высокую национальную самобытность их творчества, и только к концу своей деятельности он постепенно подошел к пониманию собственно народности.

В 30-е годы XIX в. правящие круги самодержавной России создали националистическую теорию «официальной народности». Под «народностью» ими понимались преданность самодержавию и православию; от литературы требовалось изображение исконно русского быта, пронизанного религиозными предрассудками, исторических картин, прославляющих любовь русского человека к царю. Пушкин, Гоголь, Белинский сделали немало, чтобы показать ограниченность авторов (Загоскина, Кукольника и некоторых других), выступавших в русле националистически понимаемой «народности».

Решающий перелом в понимании народности в литературе произвела статья Добролюбова «О степени участия народности в развитии русской литаратуры» (1858). Критик показал, что народность определяется не кругом тем, интересующих писателя, а выражением в литературе «точки зрения» трудящихся, народных масс, составляющих основу национальной жизни. Причем, оценивая народность творчества писателя, критик требовал, чтобы интересы угнетенных народных масс возводились на высоту интересов общегражданского, общенационального развития. Поэтому он упрекал в ограниченности даже Кольцова (*55*, 263). Выражение передовых идей своего времени, отвечающих так или иначе интересам народных масс, является условием для достижения литературой подлинной народности.

Революционно-демократические писатели, следуя за Добролюбовым, сознательно стремились к народности в своем художественном творчестве, но народность может быть и неосознанной. Так, Добролюбов, например, писал о Гоголе: «Мы видим, что и Гоголь хотя *в лучших своих созданиях* очень близко подошел к *народной точке зрения*, но подошел бессознательно, просто художнической ощупью» (*55*, 271; курсив наш. — *С. К.*). Оценить при этом народность произведений можно только исторически, ставя вопрос о том, какими произведениями, как и в какой мере тот или иной писатель мог в свою эпоху национального развития выражать интересы народных масс.

Наибольшее значение при этом имеют произведения,

изображающие исторические события. Изображая события, в которых неизбежно участвуют все слои общества, автор особенно наглядно показывает, в чем он видит силу своей нации на данном этапе ее развития и насколько его позиция соответствует «народной точке зрения». Например, в романе-эпопее «Война и мир» народность поэзии Л. Толстого выражается не только тогда, когда писатель рисует подвиги русских солдат на поле боя или крестьян, включившихся в партизанскую борьбу, но и тогда, когда он разоблачает пустоту патриотических фраз, звучащих и на военных советах штабных генералов, и в аристократических салонах. Восхищение народным подвигом и возмущение паразитизмом правящего класса порождены одним общественным идеалом писателя. Это же миропонимание руководит Л. Толстым, когда он изображает мирную жизнь во всем ее разнообразии: в заботах и праздниках, в любви и ненависти.

Народны произведения, посвященные жизни трудящихся масс, их деятельности, борьбе против угнетателей за утверждение своего достоинства. Такова, например, поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». В то же время писатель может ограничиться и критическим изображением жизни класса эксплуататоров, показать ее с народной точки зрения, так как для прогрессивного развития народа очень важно передать, как искажается национальная жизнь в результате паразитизма господствующих слоев общества. Так, «Мертвые души» Гоголя народны не только потому, что автор включил в них лирические отступления о величии России, но и потому, что он раскрыл оскудение личности в среде крепостников, полную утерю ими гражданских интересов и общенациональных идеалов, превращение таких людей в «мертвые души». То же самое можно сказать и о всей сатирической литературе, обличающей противоречия классового общества.

Народными по своему значению могут быть и такие произведения, в которых изображаются лучшие представители господствующего класса, неудовлетворенные бессмысленностью существования среды, к которой они принадлежат по рождению и воспитанию, ищущие путей к деятельности и к иным формам человеческих отношений. Таковы «Евгений Онегин» Пушкина, лучшие романы Тургенева и Л. Толстого, «Фома Гордеев» и «Егор Булычев» Горького и т. д. В. И. Ленин придавал большое значение творчеству Л. Толстого прежде всего потому, что находил

в его произведениях выражение народного протеста в эпоху «подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками...» (*14*, 19).

И лирические произведения, воспроизводящие внутренний мир, отражающие многообразие эмоциональных откликов поэта на окружающую действительность, также могут быть народны по своему значению, если они отличаются глубиной и правдивостью своей идейной направленности. Таковы сонеты Петрарки и Шекспира, лирика Байрона и Шелли, Пушкина и Лермонтова, Гейне, Блока, Есенина, Маяковского. Они обогащают моральный, эмоциональный и эстетический опыт нации и всего человечества.

Для создания произведений, имеющих народное значение, важнейшую роль играет прогрессивность мировоззрения писателя, его идеалов. Но произведения народные по своему значению могут создавать и писатели с противоречивым мировоззрением. Тогда мера их народности определяется глубиной критической проблематики их творчества. Об этом можно судить по творчеству А. Островского или Диккенса. Стихийно-демократическое миропонимание давало им возможность создавать ярчайшие картины, разоблачающие мир наживы. Но писатели, прогрессивные только критической стороной своего творчества, обычно бывают неустойчивы в своих позициях. Рядом с острыми разоблачительными образами у них появляются неправдоподобные идиллические картины патриархальной жизни. Исследователь должен уметь вскрыть подобные противоречия писателя, народное значение которого признано историей литературы. Именно в таком подходе к пониманию художественного творчества методологический смысл ленинской оценки Л. Толстого, идеалы которого отражали «незрелость мечтательности» патриархального крестьянства, но в то же время приводили писателя к реалистическому срыванию «всех и всяческих масок» (*13*, 212, 209).

Литература народная по своему значению вооружает передовые силы нации, ее прогрессивные общественные движения, которые служат раскрепощению трудящихся масс и установлению новых форм общественной жизни. Она поднимает гражданскую активность социальных низов, освобождая трудящихся от авторитарных представлений, от зависимости их от власть имущих. Современному пониманию народности отвечают слова В. И. Ленина, пересказанные К. Цеткин: «Искусство принадлежит

народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их» (*16*, 657).

Чтобы выполнить эту функцию, искусство должно быть доступно народу. Одну из главнейших причин отсутствия народности в долгие века развития русской литературы Добролюбов видел в том, что литература оставалась далекой от масс из-за неграмотности последних. Критик чрезвычайно остро переживал узость русских читательских кругов: «...великость ее (литературы. — *С. К.*) значения ослабляется в этом случае только малостью круга, в котором она действует. Это последнее такое обстоятельство, о котором невозможно без сокрушения вспомнить и которое обдает нас холодом всякий раз, как мы увлечемся мечтаниями о великом значении литературы и о благотворном влиянии ее на человечество» (*55*, 226—226).

О таком же трагическом отрыве основной массы народа от национальной культуры пишут современные писатели Латинской Америки и многих стран Азии и Африки. Подобный барьер преодолевается только социальными преобразованиями общества. Примером могут служить преобразования в нашей стране после Великой Октябрьской социалистической революции, когда достижения культуры перестали быть достоянием «верхних десяти тысяч».

Народность искусства определяется не только достоинствами его содержания, но и совершенством формы. Народный писатель добивается емкости и выразительности каждого слова, художественной детали, сюжетного поворота. Иногда это дается ему с большим трудом. Читая в «Воскресении» Л. Толстого простую, на первый взгляд, фразу: «Катюша, сияя улыбкой и черными, как мокрая смородина, глазами, летела ему навстречу»,— читатель представляет себе обаятельную в юной беззащитности девушку. Но он даже не догадывается, как долго художник работал над этими словами, пока не нашел единственно необходимое сравнение (первоначальное сопоставление глаз Катюши с вишнями разрушало художественный эффект).

Простота и доступность художественной формы в данном смысле определяются творческой требовательностью писателя, его эстетическим чутьем, мерой его талантливости. Чтобы донести до читателя идейное богатство своих

произведений, художник должен придать им высокое совершенство художественной формы и стиля.

---

Подлинно народная литература выражает наиболее полно общенациональные интересы, поэтому она обладает и ярко выраженным национальным своеобразием. Именно по творчеству таких художников, как Пушкин, Гоголь, Достоевский, Л. Толстой, Чехов, Горький, Шолохов, Л. Леонов, Твардовский, определяется наше представление и о народности искусства, и об его национальном своеобразии.

Однако процесс развития никогда не происходит изолированно в одной национальной культуре. Очень важно понять взаимодействие не только между народным и национальным значениями литературы, но и их связь с общечеловеческим ее значением. Она вытекает из той роли, которую нация, создавшая свою литературу, играет в общечеловеческом развитии. Для этого необходимо, чтобы писатель в национальной самобытности процессов, происходящих в жизни его народа, раскрыл особенности поступательного развития всего человечества.

Так, поэмы Гомера благодаря своей национальной самобытности с особенным совершенством отразили, по мысли К. Маркса, ту раннюю стадию развития всех народов, которую можно назвать детством «человеческого общества»[1]. Подобное же мировое значение имела для эпохи Возрождения итальянская поэзия (Данте, Петрарка и др.), а также английская драматургия (Шекспир); для эпохи абсолютизма — драматургия французского классицизма; для эпохи буржуазных революций — романтическая поэзия Байрона; для эпохи развития буржуазного общества — реалистическая литература Франции (Бальзак, Флобер), Англии (Диккенс), России (Пушкин, Гоголь, Л. Толстой, Достоевский, Чехов).

Наиболее ярко слияние народного, национального и общечеловеческого проявляется в литературе социалистического реализма. Процессы формирования человеческой личности в борьбе за построение нового, бесклассового общества важны для всего человечества. Писатели социалистического реализма вооружены научным пониманием объективных закономерностей исторического развития,

---

[1] См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 12. С. 737.

они сознательно становятся на защиту интересов народа. К советской многонациональной литературе в полной мере относятся слова о советской культуре, прозвучавшие в Политическом докладе ЦК КПСС XXVII съезду партии: «Вбирая в себя богатство национальных форм и красок, она становится уникальным явлением в мировой культуре» (*17*, 53).

Лучшие произведения художественной литературы, в которых художники запечатлевают настоящее народа в его связи с прошлым, а тем самым отражают общее движение от настоящего к будущему, сохраняют непреходящее общенациональное, а нередко и всемирно-историческое значение. Они живут веками в сознании общества, являясь памятниками закономерных ступеней развития и отдельных народов, и всего человечества. Они переосмысляются общественностью разных народов на новых этапах их исторического развития в разных аспектах своего содержания, приобретая каждый раз новую идейно-эстетическую актуальность.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ


1. *Маркс К.* Введение (Из экономических рукописей 1857—1858 годов) // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 12.
2. *Маркс К.* Письмо Фердинанду Лассалю, 19 апреля 1859 г.// *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 29.
3. *Энгельс Ф.* Анти-Дюринг // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 20.
4. *Энгельс Ф.* Письмо Фердинанду Лассалю, 18 мая 1859 г. // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 29.
5. *Энгельс Ф.* Письмо Минне Каутской, 26 ноября 1885 г. // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 36.
6. *Энгельс Ф.* Письмо Маргарет Гаркнесс, начало апреля 1888 г.// *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 37.
7. *Ленин В. И.* Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве // Полн. собр. соч. Т. 1.
8. *Ленин В. И.* Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов // Полн. собр. соч. Т. 1.
9. *Ленин В. И.* От какого наследства мы отказываемся? // Полн. собр. соч. Т. 2.
10. *Ленин В. И.* Партийная организация и партийная литература // Полн. собр. ссч. Т. 12.
11. *Ленин В. И.* Социалистическая партия и беспартийная революционность // Полн. собр. соч. Т. 12.

12. *Ленин В. И.* Аграрная программа социал-демократии в первой русской революции 1905—1907 // Полн. собр. соч. Т. 16.
13. *Ленин В. И.* Лев Толстой, как зеркало русской революции // Полн. собр. соч. Т. 17.
14. *Ленин В. И.* Л. Н. Толстой // Полн. собр. соч. Т. 20.
15. *Ленин В. И.* Критические заметки по национальному вопросу // Полн. собр. соч. Т. 24.
16. *Ленин В. И.* О литературе и искусстве. 7-е изд. М., 1986.
17. Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза. М., 1986.
18. Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС. 23 апреля 1985 г. М., 1985.
19. *Горбачев М. С.* Избранные речи и статьи. М., 1985.

20. *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957.
21. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
22. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.
23. *Белинский В. Г.* О русской повести и о повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») // Полн. собр. соч.: [В 13 т.] М., 1953. Т. 1.
24. *Белинский В. Г.* Горе от ума. Сочинение А. С. Грибоедова // Полн. собр. соч.: [В 13 т.] М., 1953. Т. 3.
25. *Белинский В. Г.* Разделение поэзии на роды и виды//Полн. собр. соч.: [В 13 т.] М., 1954. Т. 5.
26. *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина//Полн. собр. соч., [В 13 т.] М., 1955. Т. 7.
27. *Белинский В. Г.* Русская литература в 1843 году//Полн. собр. соч.:[В 13 т.] М., 1955. Т. 8.
28. *Белинский В. Г.* Иван Андреевич Крылов // Полн. собр. соч.: [В 13 т.] М., 1955. Т. 8.
29. *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 года // Полн. собр. соч.: [В 13 т.] М., 1956. Т. 10.
30. *Белый А.* Будем искать мелодии [предисловие к сб. «После разлуки»] //*Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966.
31. *Бехер И.* Любовь моя, поэзия. М., 1965.
32. *Блок А.* Возмездие [предисловие] // Собр. соч.: [В 8 т.] М., 1960. Т. 3.
33. *Брехт Б.* Добавления к «Малому органону» // *Брехт Б.* Театр: [В 5 т.] М., 1965. Т. 5. Ч. 2.
34. *Буало Н.* Поэтическое искусство. М., 1957.
35. *Бюхер К.* Работа и ритм. М., 1923.
36. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
37. *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М., 1980.
38. *Винокур Г. О.* «Горе от ума» как памятник русской художественной речи//*Винокур Г. О.* Избр. работы по русскому языку. М., 1959.
39. *Винокур Г. О.* Язык «Бориса Годунова» // *Винокур Г. О.* Избр. работы по русскому языку. М., 1959.
40. *Винокуров Е.* Поэзия и мысль. М., 1966.
41. *Гегель.* Логика//Соч. М.; Л., 1929. Т. 1.
42. *Гегель.* Лекции по эстетике. Соч., М., 1938—1958. Т. 12—14.
43. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: [В 4 т.] М., 1968—1973.
44. *Гете И. В.* Об искусстве. М., 1976.
45. *Гоголь Н. В.* Театральный разъезд после представления новой комедии // Полн. собр. соч.: [В 15 т.] М., 1949. Т. 5.

46. *Гоголь Н. В.* Несколько слов о Пушкине // Полн. собр. соч.: [В 15 т.] М., 1953. Т. 6.
47. *Горький М.* О том, как я учился писать // Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24.
48. *Горький М.* Беседа с молодыми // Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 27.
49. *Горький М.* Письмо к Г. Мамедли, 19 ноября 1934 г. // Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 30.
50. *Горький М.* О литературе. М., 1953.
51. *Гюго В.* Предисловие к «Кромвелю» // Избр. соч.: В 2 т. М., 1952. Т. 2.
52. *Дидро Д.* Парадокс об актере//Собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1936. Т. 5.
53. *Дидро Д.* О драматической поэзии//Собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1936. Т. 5.
54. *Дидро Д.* Разрозненные мысли // Собр. соч.: В 10 т. М., 1946. Т. 6.
55. *Добролюбов Н. А.* О степени участия народности в развитии русской литературы // Собр. соч.: В 9 т. М., 1962. Т. 2.
56. *Добролюбов Н. А.* Темное царство // Собр. соч.: В 9 т. М., 1962. Т. 5.
57. *Добролюбов Н. А.* Когда же придет настоящий день? // Собр. соч.: В 9 т. М., 1963. Т. 6.
58. *Достоевский Ф. М.* Письмо М. М. Достоевскому, 1 февраля 1846 г.//*Достоевский Ф. М.* Письма. М.; Л., 1928. Т. 1.
59. *Залыгин С.* О художественном языке и художественном образе//Вопр. литературы. 1969. № 6.
60. *Зельдович М. Г.* Вопросы теории реализма. Харьков, 1957.
61. *Золя Э.* Натурализм в театре // Собр. соч.: В 26 т. М., 1966. Т. 24.
62. История немецкой литературы. М., 1963. Т. 2.
63. *Кон И.* Национальный характер — миф или реальность? // Иностр. литература. 1968. № 9.
64. *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
65. *Ломоносов М. В.* Предисловие о пользе книг церковных в российском языке // *Ломоносов М. В.* Стихотворения. М., 1935.
66. *Ломоносов М. В.* Письмо о правилах Российского стихотворства // *Ломоносов М. В.* Стихотворения. М., 1935.
67. *Луначарский А. А.* Силуэты. М., 1965.
68. *Любимов Н. М.* Сервантес — мастер слова: Наблюдения переводчика // Сервантес и всемирная литература. М., 1969.
69. *Манн Т.* Опыт о театре // Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 9.
70. *Немирович-Данченко В. И.* Письмо А. М. Горькому, 4 февраля 1936 г.//*Немирович-Данченко В. И.* Избр. письма: В 2 т. М., 1979. Т. 2.
71. *Олеша Ю.* Ни дня без строчки. М., 1965.
72. *Островский А. Н.* Записка об авторских правах драматического писателя // Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10.
73. *Павловский А.* О психологическом анализе в советской литературе (В историографическом аспекте) // Проблемы психологизма в советской литературе. Л., 1970.
74. *Плеханов Г. В.* Письма без адреса // *Плеханов Г. В.* Литература и эстетика. М., 1958. Т. 1.
75. *Плеханов Г. В.* Искусство и общественная жизнь // *Плеханов Г. В.* Литература и эстетика. М., 1958. Т. 1.

76. *Поспелов Г. Н.* Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.
77. *Поспелов Г. Н.* Вопросы методологии и поэтики: Сб. статей. М., 1983.
78. *Пришвин М.* Незабудки. М., 1969.
79. *Пушкин А. С.* О классической трагедии//Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 6.
80. *Пушкин А. С.* Table-Talk//Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 7.
81. Пушкин-критик. М.; Л., 1934.
82. Русские писатели о литературном труде (XVIII—XX вв.): В 4 т. Л., 1954—1956.
83. Русские писатели о языке (XVIII—XIX вв.). Л., 1954.
84. *Сергеенко П.* Толстой и его современники. М., 1911.
85. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве//Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1.
86. *Тальма.* О сценическом искусстве. М., 1888.
87. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964; Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., 1965.
88. *Толстой Л. Н.* Что такое искусство?//Полн. собр. соч.: [В 90 т.] М., 1951. Т. 30.
89. *Толстой Л. Н.* О Шекспире и его драме//Полн. собр. соч.: [В 90 т.] М., 1950. Т. 35.
90. *Толстой Л. Н.* Письмо А. А. Фету, 17 ноября 1870 г.// Полн. собр. соч.: [В 90 т.] М., 1953. Т. 61.
91. *Толстой Л. Н.* Письмо С. А. Рачинскому, 27 января 1878 г. // Полн. собр. соч.: [В 90 т.] М., 1953. Т. 62.
92. Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955.
93. *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1930.
94. *Тургенев И. С.* Предисловие к VII тому собр. соч. 1869 г.// Собр. соч.: В 12 т. М., 1956. Т. 9.
95. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
96. *Фадеев А.* Разгром//Собр. соч.: В 5 т. М., 1959. Т. 1.
97. *Фадеев А.* За тридцать лет. М., 1959.
98. *Хемингуэй Э.* Избр. произведения. М., 1959. Т. 2.
99. Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т./ Сост. и пер. С. Мокульский. 2-е изд. М.; Л., 1953. Т. 1.
100. *Чернышевский Н. Г.* Эстетические отношения искусства к действительности//Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 2.
101. *Чернышевский Н. Г.* О поэзии. Сочинение Аристотеля// Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 2.
102. *Чернышевский Н. Г.* Детство и отрочество. Сочинения графа Л. Н. Толстого. Военные рассказы графа Л. Н. Толстого//Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 3.
103. *Чернышевский Н. Г.* Заметки о журналах (июнь 1869 г.)// Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 3.
104. *Чернышевский Н. Г.* Сочинения и письма Н. В. Гоголя//Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1948. Т. 4.
105. *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., 1966.
106. *Шиллер Ф.* Преступник из-за потерянной чести//Собр. соч.: В 7 т. М., 1956. Т. 3.
107. *Шиллер Ф.* О трагическом искусстве//Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6.
108. *Шиллер Ф.* Статьи по эстетике. М., 1935.
109. *Шоу Б.* О драме и театре. М., 1963.

110. *Щедрин Н.* (*Салтыков М. Е.*) Помпадуры и помпадурши// Собр. соч.: В 20 т. М., 1969. Т. 8.
111. *Эккерман Н. П.* Разговоры о Гете в последние годы его жизни. М.; Л., 1934.

## ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ[1]

Авторские психологические характеристики 225
— рассуждения 81, 220
Авторство 6
«Агиографические» произведения 445
Акт в драме 248
Акцент (ударение) логический 332
— метрический (стоповой) 373
— речевой 331—332
— ритмический 357—358
— словный 332
— эмфатический 333
Александрийский стих 380—381, 414, 423
Алкеева строфа 386
Аллегория 323—324
Аллитерация 393
Амфибрахий 372
Амфимакр 378
Анапест 372
Анафора 341
Антибакхий 378
«Антироман» 97
Антитеза словесная 344
Античная литература 442
Антология, антологическое стихотворение 425
Антропоморфизм 45
Архаизм 266, 287—289
Ассонанс 392
Ассоциативность лирической образности 268
— представлений 87
Аэды 49

Бакхий 378
Баллада 426
Басня 324, 405, 426
Белые стихи 362
Биография писателя 12
«Бог из машины» 456
Былина 115, 401

Вариант произведения, текста — *см.* Редакция произведения, текста
«Век героев» 114
Вестники (в драме) 243
«Вещный мир» 228—229
Виды искусства изобразительные 47, 62, 70, 78
— — экспрессивные 48, 63, 70, 78, 257
«Вирши» 368
Водевиль 419
Возвышенный идеал 140—141
Возрождение, литература эпохи Возрождения 448
Вольный ямбы 381, 426
Воспитательное значение искусства 65
Время в литературе 73—74, 220, 241, 263
— сценическое 241
Всемирно-историческое значение литературы 514
Вставные рассказы 237
«Вульгарная социология» 155
Вымысел художественный 52, 54, 58
— сюжетный 199
Высказывания персонажей 220
«Высокий» стиль 288

Газель 421
Галлицизмы 273, 276—277
Гекзаметр 380, 423
Героика в синкретическом творчестве 114
— — художественном творчестве 116—117
Героический пафос (героика) 113
Герой 144, 189
— положительный в литературе социалистического реализма 178—179, 481
— резонер 105
Гимн 422
Гипербола 46, 326—327
— и гиперболизация в драме 244—245
— — — в синкретическом творчестве 46
— — — в художественной речи 327
— — — в художественном творчестве 65, 404, 446
Градация 343
Гротеск 62

Дактиль 372
Действие внешнее и внутреннее 200—202

[1] Указываются страницы, где дается определение понятия (термина) или характеризуются основные сферы его применения.

— драматическое 245—246
Действующее лицо 189
Декламационно-тонические стихи 388
— трехударные 389
— четырехударные 389
Декламация патетическая в драме 255
Детали предметной изобразительности 181, 231—233, 281
«Диалектика души» 191—192
Диалекты социально-речевые 272—273
— языковые (говоры) 272—273, 278
Диалог 216, 251—253, 275
Диалогичность внутренняя эпического произведения 238
Дольники 385
— хорео-дактилические 387
— ямбо-анапестические 387
Драма (как род литературы), драматические произведения 49, 84—85, 240—242, 253, 256, 412
— (как жанр) 414—415
— для чтения 254, 412
— «интеллектуальная» 417
— «мещанская» 245, 416—417
— «эпическая» 250
«Драматизация» эпоса 223
Драматизм в жизни 118
Драматический пафос (драматизм) 87, 118—119
Драматургия театра и кино 253

Единоначалие — *см.* Анафора
Единство действия 207—208
— и взаимодействие содержания и формы произведения 429, 436
— времени, места и действия в драме («три единства») 414, 455, 462

Жанр литературный 398
Жанров система 399
— — в лирике 421
— — — теории классицизма 399, 454—455
Жанровая проблематика (жанровое содержание) 401
«Жанровое ожидание» 399
Жанровые авторские обозначения 400
— группы 402
Жанры «высокие», «средние», «низкие» 399
— драматические 412
— лирические 420—422
— лиро-эпические 426
— эпические 403
«Жизнеподобие» 243
«Жития» 445

Завязка 209
Заговор 5
«Заимствование», теория «заимствования» 18, 199
Закономерности развития литературы 13, 29, 159, 441—442, 447
Замысел писателя 168, 436
«Заумный язык» 284
Звукопись 395
Звукоподражание 396

Идеалистическая эстетика 15—16
Идейно-художественные различия в национальных литературах 447
Идейно-эмоциональная оценка жизни в произведении 100—102, 261
Идейное утверждение (оправдание) изображаемой жизни 54, 100, 137
— отрицание (осуждение) изображаемой жизни 54, 101, 127
Идея произведения 89, 102—103
— — исторически правдивая 108
— — — ложная 109
Идиллия 406
Инверсия 345
Иносказательность художественной речи 303
Инсценировка эпического произведения 255
Интерпретация, истолкование произведения 103, 185
Интонация 329
— эмфатическая 350
Ироническое отношение к жизни 130
Ирония (как троп) 301, 310—311, 425
Искусство 8—10, 47
«Искусство для искусства» («чистое искусство») 28, 169
Историзм литературного мышления в литературоведении 14
— мышления писателей 465
Историко-культурная школа 16
Историческая конкретность характеров 90, 180
История литературы 23—24

«Йенская школа» 462

Каламбур 425
Кантилена 85
«Катарсис» 413
Классицизм, классицисты 399, 454
Классовость литературы 144, 154
— — в «вульгарной социологии» 155
— социалистической литературы 162—163
Клаузула 361
— гипердактилическая 362
— дактилическая 362
— женская 361
— мужская 361
— удлиненная 372, 379
— усеченная 372, 379
Комедия 401, 418—420
— «плаща и шпаги» 452
— «слезная» 416
Комизм, комическое 129, 133—134, 418

— положений 419
— речи 419
Компаративизм, компаративисты 18
Композиция 182—183
— деталей предметной изобразительности 231—233
— «монтажная» 215, 250
— повествования 238
— «ретроспективная» 215
— речевых средств 267
— сюжета 212—213
Компоненты предметной изобразительности 181, 183, 232
Константа 360
— двойная 365
Контекст 55, 67
Контраст (антитеза, противопоставление) характеров 97
Конфликт 79, 203
— в драме (роде) 245—246, 412
— — — (жанре) 415
— — комедии 418
— — трагедии 412—413
— общий (устойчивое конфликтное положение) 204, 417
— частный («локальный») 204, 417
Корифей обрядового хора 49, 85
Корпус стиха 361
Критерии художественности 435—436
Критика литературная 26
Кульминация сюжета 209

Легенды 5, 85, 115
Лексико-морфологическая выразительность слов 284
Летопись, летописцы 42
Лирика, лирические произведения 50, 84, 257, 420
— автопсихологическая 259
— в прозе 421
— и экспрессивные искусства 257
— мысли 262
— описательная 263—264
— первобытная 50
— повествовательная 263—264
— ролевая 258
— чувства 262
Лиризм 69
Лирическая проза 270
Лирические отступления 270
«Лирический беспорядок» 269, 423
Лирический герой 84
Лирическое переживание 258
Лиро-эпические произведения 269—270
Литературоведение 4
— и искусствознание 8
— — исторические науки 11
— — лингвистика 54
Логаэдические стихи, «логаэды» 386
Логико-риторические виды интонации 350

Магия в синкретическом искусстве 46
Мадригал 425
«Манифест» литературный 458
Марши 50, 358
«Материал» в формалистической теории 19
Медитация 262
Мелодия речевая 330—331
Мемуары 41, 237
«Местный колорит» 462
Метафора 37, 267, 296, 307
— двучленная 309
— лексическая 300
— овеществляющая 300
— олицетворяющая 299—300, 307
— отвлеченная 300—301, 307
Метод, методология литературоведения 14, 22
— творческий 164
Метонимия 295, 304
— вещества 298
— времени 298
— места 295, 297, 304
— отвлеченная 305
— признака 298, 304
— принадлежности 298, 304
— средства 298, 304
Метр в стихе 372
Метрическая стиховая система 371
Мировоззрение писателя 169, 177
«Миросозерцание» писателя 169
Мифология, мифологические сказания, мифы 44, 47, 85, 115, 327
«Многоголосие» 239
«Модернистская» литература 472, 478
Монолог, монологическая речь 216
— в драме 251—253
— внутренний 224—226, 236
— повествователя 234
Мотив, система мотивов 185
— в компаративистской теории 18
— внутренний, эмоциональный 395—396
Мышление как предмет изображения в литературе 77

Направления в литературе и искусстве 81, 453, 458
Направленность идейно-эмоциональная (тенденция) произведения 104
Напряженность драматического действия 247
Нарицательное значение характеров 95
Народность литературы 510
«Натуральная школа» 470
Национальное своеобразие литературы 462, 503
Национально-историческая жанровая проблематика 401, 403—405
«Невещественность» словесных образов 70—72
Неологизмы 266, 292
Нереалистическое отражение жизни 173—176
«Низкий» стиль 288

Новелла 408, 410
Номинативное значение слов 280
Номинативно-изобразительное значение слов 281
Нравоописательная жаировая проблематика 402, 405—407

Образ в философии и науках об искусстве 38
— и понятие 37
— и эстетическое восприятие 20
— научно-иллюстративный 39
— персонажа 174
— публицистически-иллюстративный 40
— фактографический 41, 432
— художественный 43, 431—432
Образность речи 67—68
— синкретического творчества 45
Обрамление сюжета 237
Обращение 313
Обрядовый хор, хоровод 48, 85
Обстоятельства, формирующие характеры — *см.* Характеры и обстоятельства
Общенациональное значение литературы 513—514
Общечеловеческое значение литературы 513—514
Объем жанра 398
Объем произведения, текста 401, 422
Ода 422
«Одноголосие» 217
«Озерная школа» 142, 460
Оксюморон 344
Октава 383
Олицетворение 312—314
— в синкретическом творчестве 46, 313
— общих представлений 314
— *предметов* 314
— природы 313
Онегинская строфа 383
Описание 220
— формы (научное) 184
«Отставание» содержания от формы 440
— формы от содержания 440
Очерк 411

Палеография 6
Параллелизм образный 314
— — одночленный 321
— — отрицательный 317
— — прямой двучленный 315
Пародия, пародийность 237, 419
Партийность литературы 144—145, 154, 160, 475
Пауза логическая 330
— речевая 329
— ритмическая 360
«Паузник» 387
Пафос 111, 401
— в драме (роде) 412
— — лирике 420
Пейзаж 230—231
Пеитаметр 380
Перипетия 201
Перифраз 306, 425
Персонаж 97, 174, 189
Персонажей система 194—195
Персонажи в драме 242, 248
— главные и второстепенные 195
Песенно-тонические стихи 364
— — — двухударные 366
— — — трехударные 366
— — — четырехударные 365—366
Песня лирическая 50, 422
— — трудовая 50, 358—359
Песня эпическая 49—50, 401
— — героическая 49—50, 403
Пиррихий 374
Письма 237
Письменность 5, 82
Пластика словесная 72
Повествование 83, 219
— в драме 243
— — лиро-эпическом произведении 270—271, 409—410
Повествователь, образ повествователя 233—234
Повесть 403
— национально-историческая 404
— нравоописательная 407
— романическая 409
Повторы звуковые 392
— корневые 341
— синонимические 341
— словесные 340
«Подражение природе» 32
Подтекст 193
Познавательное значение искусства, литературы 65, 76, 79
Портрет 226—227
Послание 421
Последующая история 211
«Поток сознания» 236
Поэзия стихотворная 86, 400
Поэма 50, 404
— героическая (национально-историческая) 49, 85, 404
— лирическая 264, 422
— лиро-эпическая 270, 409—410, 426
— нравоописательная 406—407
— романическая 409
«Поэтика» 26
Предметная изобразительность 181
Предыстория 211
Принципы художественного отражения жизни 164
Проблема, проблематика произведения 94, 261
Проблемность литературы 80
Программа эстетическая (творческая) литературного направления, программность творчества 453, 459—460

Проза, прозаическая речь 85, 353, 400
Пролог 212
Просодия языка 355
— — древнегреческого 371
— — русского 355, 369
Пространство художественное 74—75, 221, 263
Противоречие замысла и реализма произведения 168
Прототипы 56, 194
Психологизм, психологический анализ 190—192, 408
— в драме 247
— — советской литературе 193
Публицистика, публицистическое начало в художественном произведении 40—41, 81, 105
Пьеса 254, 412
Пятистишие 382

Раешный стих 391
Развитие действия 209
Развязка 209
Размеры стихотворные 373
«Разноречие» 218
Рапсоды 50
Рассказ 403, 410
— нравоописательный 404
— романический 410
— с национально-исторической жанровой проблематикой 404
Рассказчик 236
Реализм 80, 164, 435—436, 465
— критический 171, 465, 476—477
— социалистический 474, 476
— — в его героической идейной направленности 489
— — — — критической идейной направленности 498
— — — — романтической идейной направленности 497
— — — изображении драматических ситуаций 491—493
Редакция произведения, текста 7
Ремарки 6
Ренессанс — *см.* Возрождение
Реплики (в драме) 251
— в сторону 244
Рефрен 343
Речевой строй произведения 182
Речь и язык 66, 271—272
— в ее «мыслеоформляющей» функции 66
— — — экспрессивной функции 66
— несобственно-прямая 226
— художественная 76—77, 274
Ритм 352
— и метр в силлабо-тонических стихах 372
— стихотворной речи 357
— хоровых песен (плясовых, трудовых, маршевых) 358—359
Ритмичность прозы 353
Риторический вопрос 350
Риторическое восклицание 350
Рифма 362
— бедная 362
— богатая 363
— гипердактилическая 362
— дактилическая 363
— двухсловная 363
— женская 363
— мужская 363
— неполная (приблизительная) 363
— полная (точная) 362
Рифмовка в четверостишии 381
— — кольцевая 381—382
— — парная 381—382
— — перекрестная 381—382
Родовые формы 400
— — в драме (роде) 412
— — — лирике 421
— — — эпосе 403
Роды литературные 84
Роман 403, 407
— античный 407
— плутовской 408
— рыцарский 408
Романическая жанровая проблематика 402, 407
Романс 422
Романтизм 459
— гражданский 461—463
— религиозно-моралистический 460, 462—463
Романтический пафос (романтика) 140
Рубаи 421

Саги 85
«Самовыражение» в лирике 259
Сапфическая строфа 386
Сарказм 130
Сатира (лирический жанр) 423
— (сатирический пафос) 128
«Свободное» стихосложение 390
Секстина 383
Сентиментализм 139
Сентиментальный пафос (сентиментальность) 136, 139—140
«Серьезный драматический жанр» 416—417
Силлабические стихи 368
Силлабо-тонические стихи 370
Символ 320—323
Символизм, символисты 153, 308
Синекдоха 296, 299, 304
Синкретическое творчество 45, 82, 313
Синтаксис 329, 347
«Система приемов» в формалистической теории 19
Сказ, сказовые формы 237, 351
Сказание 50
Сказители 49
Сказка 50, 85, 400
— богатырская 115
— волшебная 407

— о животных («животная», тотемистическая) 50, 324
— сатирическая 405
Скандирование стихов 360
Славянизмы 273, 288
Словесно-предметная иносказательность 312
Словесность художественная 5
Содержание идейное произведения 88, 429
— лирики 261
Сонет 384
Социалистическая литература 160
Спектакль 255
«Список» 6
Спондей 376
Сравнение простое 301
— развернутое 318
— «сочиненное» 320
Средневековые литературы 444
«Средний» («посредственный») стиль 288
Стадиальная общность национальных литератур 441
Стансы 421—422
Стиль как общеискусствоведческое понятие 438
— литературного произведения 439
Стих, стихотворная речь 74, 357, 421
Стихотворение 421
Стопа 359, 370
Строфа, строфика 50, 381
Структура произведения 20
Структурализм 20
Сюжет 197—199
— авантюрный 206, 408
— в драме 245—246
— концентрический 205, 408
— многолинейный 208
— хроникальный 205
Сценарий 253
Сценичность драмы 254

Тавтология синтаксическая 343
Такты речи 353
Театр как синтетическое искусство 253
Театральность 242
Текст, текстология 7—8
— в драме основной 241
— — — побочный 241
Тема, тематика произведения 89
Темп речи 333
Тенденциозность произведения 104, 455—456
Тенденция произведения — *см.* Направленность идейно-эмоциональная произведения
Теоретические взгляды писателя 104, 169
Теория литературы 23—26
— «трех штилей» 288
Термин 37
Терцины 384
Тип, типическое 35, 39—40
— — в жизни 56
— — в искусстве 60—61, 173
Типизация в синкретическом творчестве 45
— в художественном творчестве 43, 53—54
Тотемизм 46, 58
Точка зрения повествователя 234
Трагедия 49, 412
— «мещанская» 417
Трагическая «вина» 124
Трагический герой 125, 413
— пафос (трагизм) 123—124
Трагическое в жизни 124—125
— в советской литературе 127—128
— в эпосе и лирике 127—128
Трибрахий 377
Тринадцатисложные стихи 369
Триолет 385
Тропы 27, 295

Ударение — *см.* Акцент
Узнавание 213—214
Умолчание 213
Универсальность литературы 79
Условность в драме 243
— художественная 52, 224
Устное народное творчество (фольклор) 5, 115
Утопические идеалы писателя 153
Утопия (жанр) 406

Фабула 198
Фантастическая образность в искусстве 6, 437, 501
Фантастичность синкретического творчества 45, 51—52
«Феррарская школа» 451
«Физиология» 411
*Филология* 4
Фольклор — *см.* Устное народное творчество
Фонетика поэтическая 392
Форма литературно-художественная 181, 429
— — в ее совершенстве 514
Формализм в литературоведении, формальная школа 19, 68—69, 199
Формы поведения персонажей 198, 242—245
Функция литературно-художественной формы 183
— — — «конструктивная» 183—184
— — — содержательная 184
Футуризм, футуристы 68, 258

Характер в драме 248
— — его «самодвижении» («саморазвитии») 167, 172
— — модернистской литературе 97
— — национально-исторических жанрах 405

— — нравоописательных жанрах 405
— — романических жанрах 407
— национальный 506
— *односторонний 164, 444, 455*—457
— разносторонний (многосторонний, многогранный) 96, 175
— социальный 54, 89, 173
Характеристики действий 221
Характеры и обстоятельства 165—167
Хорей 367, 372
Хронологические перестановки событий 214
Художественная литература 4—5
Художественность произведения как его принадлежность к искусству 433
— — как его совершенство (ценность) 433

Цезура 363
— дактилическая 363
— женская 363
— мужская 363
Ценность произведения — *см.* Художественность произведения как его совершенство
Цикл 401
Цикл новелл 408
— очерков 411
— стихотворений 421

Четверостишие 381—382
«Чистота жанров» 454—455

Шестистишие 382

Эвфония 392
Элегическое двустишие (элегический дистих) 380, 424
Элегия 424
Эллипсис 338—339
Эмблема 325
Эмоциональная настроенность произведения 87
Эмоциональное размышление в лирике 258
Эмоционально-риторические виды интонации 349
Эмоциональность художественных образов 43
Экспозиция 211
Экспрессивность лирической речи 264
Эпиграмма 424—425
Эпизод описательный 221
— сценический 221, 249
Эпилог 212
Эпиникий 422
Эпитафия 425
Эпитет 334
— метафорический 308
— метонимический 305—306
— постоянный 338
Эпифора 342
«Эпическое» миросозерцание 235
Эпичность 87
Эпопея 50, 85, 115, 234, 401
Эпос (род литературы), эпические произведения 83, 219—221, 283, 403
— стихотворный первобытный 49
Эстетическое значение искусства 65
— совершенство (достоинство) произведения 439—440
— — художественной речи 83—84

Юмористический пафос (юмор) 133

Явление в драме 248
Язык и рёчь — *см.* Речь и язык
— литературный 273
Ямб 372

# ОГЛАВЛЕНИЕ


Предисловие . . . . . 3

*Введение*

**Глава I. Литературоведение как наука** . . . . . 4
Литературоведение и лингвистика . . . . . 4
Литературоведение и искусствознание . . . . . 8
Литературоведение — общественно-историческая наука . . . 11
Литературоведение и его методология . . . . . 14
История и теория литературы . . . . . 22
Литературоведение и литературная критика . . . . . 26

*Раздел первый*

СВОЕОБРАЗИЕ ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ

**Глава II. Специфика искусства** . . . . . 31
Искусство и наука, понятия и образы . . . . . 31
Виды образности . . . . . 38
Происхождение искусства и его видов . . . . . 44
Художественное творчество . . . . . 53

**Глава III. Литература как вид искусства. Роды литературы** . . 65
Художественные возможности речи . . . . . 66
«Невещественность» словесно-художественных образов . . . 70
Время и пространство в литературе . . . . . 73
Познавательные возможности литературы и ее проблемность . 75
Место литературы в ряду искусств . . . . . 81
Деление литературы на роды . . . . . 83

*Раздел второй*

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ
КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ

**Глава IV. Идейное содержание литературных произведений** . 88
Тематика литературных произведений . . . . . 89
Проблематика литературных произведений . . . . . 94
Идейно-эмоциональная оценка жизни в литературных произведениях . . . . . 100

Идея произведения . . . . . 102
Историческая правдивость и ложность идеи . . . . . 107

**Глава V. Пафос и его разновидности** . . . . . 111
Героический пафос . . . . . 113
Пафос драматизма . . . . . 118
Трагический пафос . . . . . 123
Сатирический пафос . . . . . 128
Юмор . . . . . 133
Пафос сентиментальности . . . . . 136
Романтический пафос (романтика) . . . . . 139

**Глава VI. Партийность и классовость художественной литературы** . . . . . 144
Партийность литературы . . . . . 144
Классовость литературы . . . . . 154
Партийность и классовость литературы социалистических стран . . . . . 159

**Глава VII. Творческие методы (принципы художественного отражения жизни)** . . . . . 163
Сущность реализма . . . . . 164
Реализм и другие принципы отражения жизни . . . . . 168
Основные типы реализма . . . . . 176

**Глава VIII. Литературно-художественная форма в ее соотнесенности с содержанием** . . . . . 180
Основные стороны формы . . . . . 180
Функции формы и принципы ее изучения. Понятие интерпретации . . . . . 183

**Глава IX. Общие свойства эпоса и драмы** . . . . . 188
Персонажи и их система . . . . . 188
Понятие о сюжете . . . . . 197
Сюжет и конфликт . . . . . 203
Сюжеты хроникальные и концентрические . . . . . 205
Компоненты сюжета . . . . . 208
Композиция сюжета . . . . . 212
Высказывания персонажей . . . . . 215

**Глава X. Особенности эпических произведений** . . . . . 219
Основные средства изображения . . . . . 219
Компоненты предметной изобразительности . . . . . 221
Повествователь в его отношении к персонажам . . . . . 233

**Глава XI. Особенности драматических произведений** . . . . . 240
Формы поведения персонажей . . . . . 242
Напряженность действия и внутренний мир персонажей . . 245
Композиция сюжета . . . . . 248
Особенности речи . . . . . 250
Драма в чтении и на сцене . . . . . 253

**Глава XII. Лирические произведения** . . . . . 257
Предмет и содержание лирики . . . . . 257
Лирическая медитация и ее виды . . . . . 262

Экспрессивность лирической речи . . . . . 264
Лиро-эпические произведения . . . . . 269

**Глава XIII. Художественная речь** . . . . . 271
Речь и язык. Разновидности речи . . . . . 271
Речь художественная . . . . . 274

**Глава XIV. Номинативная и лексико-экспрессивная функции речи** . . . . . 280
Номинативная изобразительность слов . . . . . 280
Лексико-морфологическая выразительность слов . . . . . 284

**Глава XV. Иносказательная изобразительность и выразительность слов** . . . . . 294
Метономия и ее виды . . . . . 297
Метафора и ее виды . . . . . 299
Ирония как троп . . . . . 301
Простое сравнение . . . . . 301
Иносказательность художественной речи . . . . . 303

**Глава XVI. Виды словесно-предметной иносказательности** . . 312
Олицетворение . . . . . 312
Образный параллелизм . . . . . 314
Развернутое сравнение . . . . . 318
Образы-символы . . . . . 320
Образы-аллегории . . . . . 323
Образы-эмблемы . . . . . 325
Гипербола как вид словесно-предметной выразительности . . 326

**Глава XVII. Интонационно-синтаксическая выразительность художественной речи** . . . . . 328
Речевая интонация . . . . . 329
Художественные эпитеты . . . . . 334
Эллипсис . . . . . 338
Словесные повторы . . . . . 339
Словесная антитеза . . . . . 344
Инверсия . . . . . 345
Эмоционально-риторические интонации . . . . . 349

**Глава XVIII. Ритмика и фонетика художественной речи** . . . 352
Ритмичность прозы . . . . . 353
Ритм стихотворной речи . . . . . 357
Песенные тонические стихи . . . . . 364
Силлабические стихи . . . . . 368
Силлабо-тонические стихи . . . . . 370
Строфика . . . . . 381
Дольники . . . . . 385
Декламационно-тонические стихи . . . . . 388
«Свободное» стихосложение . . . . . 390
Поэтическая фонетика . . . . . 392

**Глава XIX. Литературные жанры** . . . . . 398
Понятие о жанре. Системы жанров в литературном процессе . 398
Основные принципы жанровой классификации литературных произведений . . . . . 400
Эпические жанры . . . . . 403

Драматические жанры . . . . . 412
Лирические жанры . . . . . 420
Лиро-эпические жанры . . . . . 426

**Глава XX. Содержание и форма произведений. Стиль, художественность** . . . . . 427
Единство и взаимодействие содержания и формы . . . . 427
Художественность и ее критерии . . . . . 431
Стиль литературных произведений . . . . . 438

*Раздел третий*

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

**Глава XXI. Закономерности исторического развития литературы** . . . . . 441
Стадиальные общности в национальных литературах . . . 441
Идейно-художественные различия в национальных литературах . . . . . 447
Литературные направления. Классицизм . . . . . 453
Романтизм как стадия литературного развития . . . . . 459
Стадия развития критического реализма . . . . . 465

**Глава XXII. Литература социалистического реализма** . . . . 474
Принципы литературы социалистического реализма . . . . 474
Многообразие литературы социалистического реализма . . 487

**Глава XXIII. Национальное своеобразие и народность литературы** . . . . . 502
Национальное своеобразие литературы . . . . . 502
Народность литературы . . . . . 508

**Список использованной литературы** . . . . . 514

**Предметный указатель** . . . . . 518