

**МИНИСТЕРСТВО НАРОДНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**НУКУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ ИМЕНИ
АЖИНИЯЗА**

ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

КАФЕДРА РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ

*КУРС ЛЕКЦИЙ ПО ДИСЦИПЛИНЕ
«ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ»
для студентов 1 курса*

лекционных 14 часов

Составитель: к.ф.н., доцент Алламуратова Г.Ж.

НУКУС - 2011

Темы и объем лекционных занятий.

№	Тема	Количество часов			Всего:
		Лекц.			
1	Основное содержание литературоведения	2			2
2	Состав литературного произведения Форма и содержание	2			2
3	Литературные роды и жанры.	2			2
4	Понятие темы, проблемы, идеи	2			2
5	Сюжет и композиция	2			2
6	Художественная речь	2			2
7	Литературный процесс. Факторы литературной эволюции. Понятие литературного направления.	2			2
	ВСЕГО:	14			14

Лекция №1

Основное содержание литературоведения

Наука о художественной литературе (литературоведение) многопланова¹. В ее составе различаются научные дисциплины двоякого рода. Первые традиционно именуются вспомогательными, но, по словам В. В. Прозорова, относятся «к основополагающим, жизнеобеспечивающим, опорным отраслям литературной науки»². Эти дисциплины являются одновременно и служебными и «базовыми», фундаментальными, ибо придают литературоведению фактографическую, эмпирическую надежность. Таковы *библиография*, *источниковедение* (в том числе архивоведение), *текстология* (в ряде случаев основанная на данных палеографии) в их литературоведческих аспектах³. Без соответствующих знаний и практических навыков сколько-нибудь серьезный литературовед непредставим, ибо фундамент любой профессионально ответственной деятельности составляет владение ее техникой – ремеслом в самом высоком смысле этого слова.

Вторые дисциплины именуются «главными отраслями литературоведения» (Ю.В. Манн) и (в отличие от первых, «базовых») характеризуются как «надстроечные» (В.В. Прозоров). Это, прежде всего, крайне широкая область конкретных исследований историко-литературных фактов и связей между ними, т. е. *история литературы*, составляющая центр науки о литературе и, можно сказать, ее увенчивающая. И это также предмет нашей книги: *теория литературы*, или *теоретическое литературоведение*. Данная дисциплина занята общими закономерностями литературной жизни и в первую очередь – творчества писателей.

Теория литературы призвана обобщать сделанное в области истории литературы, а одновременно – стимулировать и направлять конкретные литературоведческие исследования, давать им познавательную перспективу. По отношению к истории литературы она является дисциплиной вспомогательной. Вместе с тем теория литературы обладает самостоятельной и уникальной гуманитарной значимостью. Ее правомерно отнести к числу *фундаментальных* научных дисциплин. Сфера теории литературы – максимально широкие обобщения, которые проливают свет на сущность художественной литературы, а в какой-то мере и на преломляемую ею человеческую реальность как целое. В этом отношении теоретическое литературоведение сродно (и постоянно пересекается) с теориями искусства и исторического процесса, с эстетикой, культурологией, антропологией, герменевтикой, семиотикой как дисциплинами философскими.

Теория литературы, в свою очередь, сложна и имеет различные аспекты и разделы. Ее центральное звено – *общая поэтика*, именуемая также теоретической. Это – учение о литературном произведении, его составе, структуре и функциях, а также о родах и жанрах литературы. Наряду с общей поэтикой теоретическое литературоведение включает в себя учения о сущности литературы как вида искусства, а также о закономерностях ее пребывания и движения в истории (*теория литературного процесса*).

Теория литературы изобилует моментами дискуссионными и спорными. Многие суждения и концепции между собой решительно расходятся, порой оказываясь несовместимыми. Разнобой мнений, позиций, точек зрения ученых закономерен и, надо полагать, неустраним в принципе, ибо понимание сущности литературного творчества во многом зависит от той культурно-исторической ситуации, в которой оно возникло и получило обоснование, и, конечно же, от мировоззренческой ориентации литературоведов, которая бывает самой разной. По словам современного польского

¹ См.: Манн Ю.В. Литературоведение//Литературный энциклопедический словарь./Под ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М., 1987.

² Прозоров В.В. О составляющих современного литературоведения//Филология. Саратов, 1996. С. 28.

³ См. указания на соответствующую научную литературу в: Литературный энциклопедический словарь (статьи: «Библиография», «Источниковедение», «Текстология»).

ученого, любую теорию «надо рассматривать как документ, свидетельство о состоянии художественного сознания в данную эпоху». Отсюда делается достаточно жесткий вывод, что не может быть единой, универсальной теории литературы на все времена: «Суждения предыдущих теорий не входят в состав суждений теорий более новых – предыдущие обычно отвергаются или вообще игнорируются, а если что-либо из них и сохраняется, то всегда получает новую интерпретацию»⁴. При этом многие теории, склонные спорить с предшествующими, ориентируются на локальный художественный опыт, являясь программным обоснованием практики определенной литературной школы (направления), защищая и манифестируя некую творческую новацию. Таковы связи формальной школы на ее ранних этапах с футуризмом, ряда работ 30–50-х годов с социалистическим реализмом, французского структурализма (отчасти и постструктурализма) с «новым романом», постмодернизма с весьма влиятельной ныне эссеистикой. Подобного рода литературоведческие концепции имеют *направленческий* характер. Они, как правило, являются *монистическими*: сосредоточиваются преимущественно на какой-либо одной грани литературного творчества. Это обуславливает как их несомненные достоинства (углубленное рассмотрение определенного аспекта литературы, четкость обобщений и формулировок), так и нередко имеющую место односторонность: склонность к непомерно жестким схемам, которая ведет к догматической узости, а также невнимание к разнообразию и «многоцветью» словесного искусства. Среди монистических теорий (наряду с уже названными) – психоаналитический метод с опорой на З. Фрейда, марксистская социология, структурализм, концепция мифопоэтической сущности искусства, опирающаяся на К. Г. Юнга. Перечисленные научные школы основываются каждая на своем, особом, специфическом методе, который его поборниками, нередко мыслится как единственно плодотворный и правильный.

Теория литературы располагает также и иной, «направленческой» традицией, которая чужда монистической жесткости и, на наш взгляд, ныне весьма актуальна. В отечественной науке она ярко представлена работами А.Н. Веселовского. Отвергая всяческий догматизм, ученый настойчиво отказывался провозглашать какой-либо научный метод единственно приемлемым и верным. Он говорил о границах использования каждого из них. Характеризуя труды одного из современных ему ученых, где акцентировалась генетическая связь народно-песенных сюжетов с бытовым укладом, Веселовский замечал: «Метод не новый, но им надо пользоваться умеючи, памятуя, что он не исключительный и что, когда бытового критерия не хватает, необходимо браться за другой»⁵. Теоретико-методологическая непредвзятость, недогматичность мышления Веселовского ценны и насущны поныне как противовес всякого рода «единоспасующим» концепциям и притязаниям ученых на полноту владения истиной, методологическому схематизму и априоризму.

Далеко не случайна и ненавязчивая, осторожная тональность работ Веселовского, которая, на наш взгляд, для теоретического литературоведения оптимальна. Ученый не любил жестких деклараций и резко провозглашаемых тезисов. Едва ли не основная форма его обобщающей мысли – это предположительное суждение, нередко формулируемое в виде вопроса. Например: «Сходство народных верований, при отличии рас и отсутствии исторических связей, не может ли быть объяснено из природы психологического процесса, совершающегося в человеке?»⁶. Или: «Нет ли законного (т. е. закономерного. – В.Х.) соотношения ... между внешним признаком и тем содержанием, которое оно (произведение. – В.Х.) предназначено характеризовать?»⁷

⁴ Фарыно Е. Введение в литературоведение. В 3 ч. Катовице, 1978. Ч. 1. С. 29.

⁵ *Веселовский А.Н.* Мелкие заметки к былинам. XVI // Журнал министерства народного просвещения. 1890. Март. С.29.

⁶ *Веселовский А.Н.* Сравнительная мифология и ее метод // *Веселовский А.Н.* Собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 16. С. 86.

⁷ Неизданная глава из «Исторической поэтики» А.Н. Веселовского // Русская литература. 1959. № 3. С. 118.

Тому, что было свойственно «внеаправленческим» трудам А.Н. Веселовского, во многом сродны теоретические работы таких крупных ученых XX в., как В.М. Жирмунский, А.П. Скафтымов, М.М. Бахтин, Д.С. Лихачев. Эти литературоведы активно синтезировали разнородный теоретико-литературный опыт и прошлых эпох, и современный. Подобные теоретические ориентации с некоторой долей приблизительности можно назвать *традиционалистскими*, или *культурологическими*. Они в большей мере опираются одна на другую, нежели враждуют между собою. Предлагаемая читателям книга наследует эту традицию теоретического литературоведения, но вместе с тем принимает во внимание и обсуждает опыт «направленческих» концепций⁸.

Отечественная наука о литературе ныне освободилась от принудительного пресса марксистской социологии и концепции социалистического реализма как высшего этапа литературы, от методологической жесткости, которая декретировалась сверху. И сейчас не надо отдавать себя в плен иного рода монистическим построениям, будь то, культ чистой формы либо безликой структуры, или постфрейдистский «пан-сексуализм», или абсолютизация мифопоэтики и юнговских архетипов, или, наконец, сведение литературы и ее постижений (в духе постмодернизма) к ироническим играм, разрушающим все и вся. Автор считает, что сегодняшней теории литературы следует быть максимально открытой, «распахнутой» навстречу самым разным концепциям и при том критичной к любому направленческому догматизму. Важно, чтобы теоретическое литературоведение впитало в себя как можно больше живого и ценного из разных научных школ. В частности, и вузовскому преподаванию этой дисциплины подобает решительно уходить от «циркулярной» педагогики и жестко предначертанных «единоспасающих» установок, но в то же время избегать аморфности мышления и форм его выражения.

В представлениях о понятийно-терминологическом аппарате литературоведения имеют место две нежелательные крайности. С одной стороны, это программа унификации, а порой и декретирования терминов, построение их системы по образцу математических, естественных и технических наук, где опорные слова строго однозначны, а также установка на разработку беспрецедентно новых терминологических комплексов – «супертерминологическая каббалистика», которая возобновляет в посвященных чувство собственной избранности⁹. С другой же стороны, для литературоведения далеко не оптимальны (к сожалению, весьма широко бытующие) смысловая невнятица в попытках теоретизирования и апология понятий «размытых» и «смутных», не могущих иметь определения (дефиниции)¹⁰.

«Основные», «ключевые» слова науки о литературе (пользуюсь выражениями А.В. Михайлова¹¹) не являются терминами по подобию наук негуманитарных¹², но вместе с тем (в рамках той или иной культурной традиции, художественного направления, научной школы) обладают большей или меньшей *смысловой определенностью*. И свою задачу автор видит в том, чтобы уяснить и обозначить эту определенность (хотя она и относительна!). В данном пособии предпринят опыт характеристики *главных* значений *ключевых* слов науки о литературе (их, как правило, немного: не больше двух-трех).

⁸ История литературоведения как таковая сколько-нибудь развернуто нами не рассматривается. Ей посвящены специальные работы. См.: Николаев П.А., Курилов А. С., Гришунин А.Л. История русского литературоведения. М., 1980; Косиков Г.К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе// Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. Суммирующее освещение судеб отечественного теоретического литературоведения XX в., хочется надеяться, будет предпринято в ближайшие годы.

⁹ Сапаров М.А. Понимание художественного произведения и терминология литературоведения// Взаимодействие наук при изучении литературы. Л., 1981. С. 235.

¹⁰ См.: Григорьев В.П. Терминология литературоведческая // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1972. Т.9; Мейлах Б.С. Терминология в изучении художественной литературы. Новая ситуация и исконные проблемы// Вопр. Литературы. 1981: № 1. С. 158.

¹¹ Михайлов А.В. О некоторых проблемах современной теории литературы// Известия/ РАН. Отд. литературы и языка. 1994. № 1. С. 21.

¹² См.: Чудаков А.П. Терминология литературоведческая// Литературный энциклопедический словарь.

Одна из основных задач автора книги – сделать шаг в сторону преодоления весьма значительной ныне дистанции между тем, что достигнуто наукой о литературе, и тем, что вошло в обиход вузовского преподавания ее теории. В частности, в обсуждение вовлекается ряд понятий и терминов, которые отсутствуют в имеющихся пособиях: преднамеренное и непреднамеренное в художественном творчестве, роль читателя в литературной жизни, классика и массовая литература, элитарные и антиэлитарные концепции, герменевтика традиционная и нетрадиционная, произведение и текст, нарратология, ценностные ориентации и формы поведения персонажей, внеродовые формы литературы и многое другое.

Методическая установка, лежащая в основе пособия, может быть названа *координирующей*. В книге сопоставляются и анализируются разные, порой между собой несовместимые научные идеи и концепции. Системность и логическая упорядоченность в соединении с антидогматичностью и диалогической открытостью – вот к чему стремился приблизиться автор. Подобная стратегия, хочется надеяться, в состоянии способствовать *свободному самоопределению* формирующихся литературоведов¹³.

Вовлекая в обиход вузовского преподавания поныне отсутствующие в его составе понятия и термины, концепции и суждения (как современных ученых, так и гуманитариев прошлых эпох), автор счел необходимым давать многочисленные отсылки к имеющим теоретико-литературную значимость работам, компактно их излагать и цитировать. В противном случае у читателей возникло бы ложное впечатление, что высказываемые мысли принадлежат исключительно автору учебника. Библиографические отсылки весьма желательны и потому, что они в состоянии направить круг чтения начинающих литературоведов.

Автор использует опыт пособий по теории литературы, которые созданы как за рубежом¹⁴, так и в нашей стране (начиная с 1920-х годов). Назовем прежде всего книгу Б.В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика» (1925), самый серьезный из учебников по данной дисциплине, после долгого перерыва недавно переизданный (его положения, в особенности касающиеся стилистики, не утратили своего значения и ныне). Благим событием в литературоведении, оказавшим воздействие и на ее вузовское преподавание, стала трехтомная «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении» (М., 1962–1965), созданная коллективом научных сотрудников Института мировой литературы. Сыграли в свое время положительную роль (но на сегодняшний день во многом устарели) учебники Л.И. Тимофеева (1945), Н.А. Гуляева (1978), Г.Н. Поспелова (1940 и 1978; а также изданное под его редакцией «Введение в литературоведение» – 1976, 1983, 1988). В этом ряду – и появившаяся значительно позже, чем следовало бы, «Теория литературы» И.Ф. Волкова (1995). Из многочисленных новых пособий теоретического характера назовем весьма содержательную, легко и ясно написанную работу В.А. Грехнева «Словесный образ и литературное произведение» (Нижний Новгород, 1997).

Предлагаемая читателям книга содержит, во-первых, обсуждение *общих* проблем литературоведения, характеризует природу художественной литературы и ее соотношения с иными видами искусства. В первых трех главах обозначаются связи науки о литературе с эстетикой, аксиологией, герменевтикой. Четвертая и пятая главы – центральные, посвящены теоретической поэтике. И наконец, шестая, заключительная глава имеет предметом генезис литературного творчества, соотношенность литературы с историческим процессом, закономерности ее эволюции.

¹³ Мысль о том, что вузовским пособиям по теории литературы подобает ориентироваться по преимуществу на опыт «вненаправленного» литературоведения, обоснована в статье: Хализев В.Е. Вузовская теория литературы: вчера, сегодня, завтра// Вестник/ МГУ. Серия 9. Филология. 1992. № 6.

¹⁴ См.: Kayser W. *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern, 1948; Уэллек Р. и Уоррен О. Теория литературы/ Пер. с англ. М., 1978; Маркович Г. Основные проблемы науки о литературе/ Пер. с пол. М., 1980; Фарыно Е. Введение в литературоведение. 2-е изд., перераб. и доп. Варшава, 1991.

Содержание и структура данного учебника формировались на протяжении многих лет в процессе чтения соответствующего лекционного курса на филологическом факультете МГУ. Автор бесконечно многим обязан общению (начиная со студенческих лет) с Г.Н. Поспеловым, своим учителем, – общению, которое со временем все чаще сопровождалось спорами и в процессе которого выкристаллизовывалась концепция лекционного курса и этой книги. Автор благодарен за участие в его работе своим коллегам, членам кафедры теории литературы, а также студентам, которые активно откликнулись на его курс ценными советами и критическими суждениями. Кроме того, искренняя благодарность всем, кто на протяжении ряда лет отзывался на мои теоретические штудии, высказывая свои пожелания и замечания; А.А. Аниксту, А.Ф. Белоусову, Е.В. Волковой, М.Л. Гаспарову, С.И. Гиндину, Г.К. Косикову, С.И. Кормилову, В.В. Кускову, Т.Г. Мальчуковой, В.М. Марковичу, А.В. Михайлову, Н.Г. Полтавцевой, Н. Полякову, Н.П. Розину, О.А. Седаковой, Н.Д. Тамарченко, Е.Й. Тюпе, Л.В. Чернец, В.Н. Чубаровой, Ю.Н. Чумакову, Л.П. Шатиной, а также рецензентам учебника: Н.К. Гею и кафедре теории литературы Тверского государственного университета (зав. кафедрой И.В. Фоменко).

Параграф «Формы поведения» написан *С.Л. Мартьяновой*, параграф «Самосознание персонажа. Психологизм» – совместно с ней (раздел «Мир произведения»); параграфы «Массовая литература» и «Беллетристика» – при активном участии покойной *Е.М. Пульхритудовой*; именной и предметный указатели составлены *И.В. Нестеровым*.

Постраничные примечания в их значительной части являются рекомендациями студентам для самостоятельного ознакомления с соответствующей научной литературой. При изучении курса автор советует также обращаться к хрестоматиям¹⁵ и энциклопедическим изданиям¹⁶.

Намеченная автором стратегия разработки теории литературы (соотнесение и обсуждение сделанного в русле разных направлений и школ, а также учеными «вненаправленческих» ориентации) не может быть реализована исчерпывающе в рамках одной работы: неизбежна неполнота картины, неустранимы неточности, просчеты. Но если намеченная в данной книге перспектива освещения теоретического литературоведения будет поддержана и одобрена сколько-нибудь значительной частью вузовских преподавателей, то автор постарается продолжить свою работу и будет благодарен коллегам за советы, предложения, критические суждения.

Лекция 2. СОСТАВ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ЕГО ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ

Понятийно-терминологический аппарат теоретической поэтики, с одной стороны, обладает некоторой стабильностью, с другой – в нем немало спорного и взаимоисключающего. В основу систематизации аспектов (граней, уровней) литературного произведения ученые кладут разные понятия и термины. Наиболее глубоко укоренена в теоретической поэтике понятийная пара «форма и содержание». Так, Аристотель в «Поэтике» разграничивал в произведениях некое «что» (*предмет* подражания) и некое «как» (*средства* подражания). От подобных суждений древних тянутся нити к эстетике средних веков и Нового времени. В XIX в. понятия формы и содержания (в том числе в их применении к искусству) были тщательно обоснованы

¹⁵ См.: Хрестоматия по теоретическому литературоведению. I/ Изд. подгот. И. Чернов. Тарту, 1976; Хрестоматия по теории литературы/ Сост. Л.Н. Осьмакова; Вступ. ст. П.А. Николаева. М., 1982; Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ/ Сост. Д. Кирай, А. Ковач. Budapest, 1982; Введение в литературоведение: Хрестоматия/ Под. ред. П.А. Николаева. 3-е изд., испр. и доп. М., 1997.

¹⁶ См.: Литературный энциклопедический словарь. М., 1987; Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: Концепции, школы, термины/ Сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. М., 1996.

Гегелем. Эта понятийная пара неизменно присутствует в теоретико-литературных трудах нашего столетия.

Вместе с тем ученые неоднократно оспаривали применимость терминов «форма» и «содержание» к художественным произведениям. Так, представители формальной школы утверждали, что понятие «содержание» для литературоведения излишне, а «форму» подобает сопоставлять с жизненным материалом, который художественно нейтрален. Иронически характеризовал привычные термины Ю.Н. Тынянов: «Форма – содержание = стакан – вино. Но все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом же деле в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный с пространственностью»¹⁷. Одобрительно откликаясь на тыняновское суждение полвека спустя, Ю.М. Лотман предложил замену традиционных и, как он полагал, негативно значимых, однобоко «дуалистических» терминов «монистичными» терминами «структура и идея»¹⁸. В эту же «структуралистскую» эпоху в литературоведении (тоже в качестве замены надоевших формы и содержания) пришли слова «знак и значение», а позже, в «постструктуралистское» время – «текст и смысл». Атака на привычные «форму и содержание» ведется уже три четверти века. В своей недавней статье о поэзии О.Э. Мандельштама Е.Г. Эткинд еще раз предлагает эти, как он считает, «лишенные смысла» термины «заменить другими, более соответствующими сегодняшнему взгляду на словесное искусство»¹⁹. Но какие именно понятия и термины нужны ныне – не указывает.

Традиционные формы и содержание, однако, продолжают жить, хотя нередко берутся в иронические кавычки, предваряются словами «так называемые», или, как в книге В.Н. Топорова, заменяются аббревиатурами F и S. Знаменательный факт: в широко известной и авторитетной работе Р. Уэллека и О. Уоррена привычное расчленение произведения «на содержание и форму» расценивается как «запутывающее анализ и нуждающееся в устранении»; но позже, обратившись к стилистической конкретике, авторы отмечают (в полемике с интуитивистом Б. Кроче) *необходимость* для литературоведа вычленять элементы произведения и, в частности, силой аналитического интеллекта отделять друг от друга «форму и содержание, выражение мысли и стиль», при этом «помня об их <...> конечном единстве»²⁰. Без традиционного разграничения в художественном творении неких «как» и «что» обойтись трудно.

В теоретическом литературоведении с выделением двух фундаментальных аспектов произведения (*дихотомический подход*) широко бытуют и иные логические построения. Так, А.А. Потебня и его последователи характеризовали *три* аспекта творений искусства, каковы: внешняя форма, внутренняя форма, содержание (в применении к литературе: слово, образ, идея)²¹. Бытует также *многоуровневый* подход, предложенный феноменологическим литературоведением. Так, Р. Ингарден выделил в составе литературного произведения четыре слоя (Schicht): 1) звучание речи; 2) значение слов; 3) уровень изображаемых предметов; 4) уровень видов (Ansicht) предметов, их слуховой и зрительный облик, воспринимаемый с определенной точки зрения²². Многоуровневый подход имеет своих сторонников и в отечественной науке²³.

Названные теоретические подступы к произведениям искусства (дихотомический и многоуровневый) не исключают друг друга. Они вполне совместимы и являются взаимодополняющими. Это убедительно обосновал Н. Гартман в своей «Эстетике» (1953). Немецкий философ утверждал, что по структуре произведения неизбежно *многослойны*,

¹⁷ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 27.

¹⁸ См.: Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 37–38.

¹⁹ Культура русского модернизма: Статьи, эссе и публикации. М., 1993. С. 96.

²⁰ Уэллек Р. и Уоррен О. Теория литературы. С. 167, 201.

²¹ См.: Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 175–176, 180–182, 309–310.

²² Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. Tübingen, 1960; см. также: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.

²³ См.: Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 3–8.

но «по способу бытия» «незыблемо *двуслойны*»: их *передний план* составляет материально-чувственная предметность (образность), *задний же план* – это «духовное содержание»²⁴. Опираясь на лексику Гартмана, отмеченную пространственной аналогией (метафорой), художественное произведение правомерно уподобить трехмерному полупрозрачному предмету (будь то шар, многоугольник или куб), который повернут к воспринимающим всегда одной и той же стороной (подобно луне). «Передний», видимый план этого предмета обладает определенностью (хотя и не абсолютной). Это форма. «Задний» же план (содержание) просматривается неполно и гораздо менее определен; многое здесь угадывается, а то и вовсе остается тайной. При этом художественным произведениям присуща различная мера «прозрачности». В одних случаях она весьма относительна, можно сказать, невелика («Гамлет» У. Шекспира как великая загадка), в других же, напротив, максимальна: автор выговаривает главное впрямую и открыто, настойчиво и целеустремленно, как, например, Пушкин в оде «Вольность» или Л.Н. Толстой в «Воскресении».

Современный литературовед, как видно, «обречен» ориентироваться в чересполосице понятийно-терминологических построений. Ниже нами предпринимается опыт рассмотрения состава и строения литературного произведения на базе синтезирующей установки: взять как можно больше из того, что сделано теоретическим литературоведением разных направлений и школ, взаимно согласуя имеющиеся суждения. При этом за основу мы берем традиционные понятия формы и содержания, стремясь освободить их от всякого рода вульгаризаторских напластований, которые порождали и порождают недоверие к данным терминам.

Форма и содержание – философские категории, которые находят применение в разных областях знания. Слову «форма» (от *лат. forma*), родственны *др.-гр. morphē* и *eidos*. Слово «содержание» укоренилось в новоевропейских языках (*content, Gehalt, contenu*). В античной философии форма противопоставлялась материи. Последняя мыслилась как бескачественная и хаотическая, подлежащая обработке, в результате которой возникают упорядоченные предметы, являющиеся формами. Значение слова «форма» при этом (у древних, а также в средние века, в частности у Фомы Аквинского) оказывалось близким смыслу слов «сущность», «идея», «Логос». «Формой я называю суть бытия каждой вещи», – писал Аристотель²⁵. Данная пара понятий (материя – форма) возникла из потребности мыслящей части человечества обозначить созидательную, творческую силу природы, богов, людей.

В философии Нового времени (особенно активно в XIX в.) понятие «материя» было оттеснено понятием «содержание». Последнее стало логически соотноситься с формой, которая при этом мыслится по-новому: как *выразительно значимая*, воплощающая (материализующая) некую умопостигаемую сущность: общебытийную (природно-космическую), психическую, духовную. Мир выразительных форм гораздо шире области собственно художественных творений. Мы живем в этом мире и сами являемся его частью, ибо облик и поведение человека о чем-то свидетельствует и что-то выражает. Эта пара понятий (выразительно значимая форма и воплощаемое ею умопостигаемое содержание) отвечает потребности людей уяснить сложность предметов, явлений, личностей, их многоплановость, и прежде всего – постигнуть их неявный, глубинный смысл, связанный с духовным бытием человека. Понятия формы и содержания служат мыслительному отграничению внешнего – от внутреннего, сущности и смысла – от их воплощения, от способов их существования, т.е. отвечают аналитическому импульсу человеческого сознания. Содержанием при этом именуется основа предмета, его *определяющая* сторона. Форма же – это организация и внешний облик предмета, его *определяемая* сторона.

²⁴ См.: Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С. 134, 241.

²⁵ Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1975. Т. 1. С. 198.

Так понятая форма вторична, производна, зависима от содержания, а в то же время является условием существования предмета. Ее вторичность по отношению к содержанию не знаменует ее второстепенной значимости: форма и содержание – в равной мере необходимые стороны феноменов бытия. Применительно к предметам становящимся и эволюционирующим форма мыслится как начало стабильнее, охватывающее систему его устойчивых связей, а содержание – как составляющее сферу динамики, как стимул изменений²⁶.

Формы, выражающие содержание, могут быть с ним сопряжены (связаны) по-разному: одно дело – наука и философия с их абстрактно-смысловыми началами, и нечто совсем иное – плоды художественного творчества, отмеченные образностью и преобладанием единичного и неповторимо-индивидуального. По словам Гегеля, наука и философия, составляющие сферу отвлеченной мысли, «обладают формой не положенной ей самою, внешней ей». Правоммерно добавить, что содержание здесь не меняется при его переоформлении: одну и ту же мысль можно запечатлеть по-разному. Скажем, математическая закономерность, выражаемая формулой « $(a + b)^2 = a^2 + 2ab + b^2$ », может быть с исчерпывающей полнотой воплощена словами естественного языка («квадрат суммы двух чисел равен...») – и так далее). Переоформление высказывания здесь не оказывает решительно никакого воздействия на его содержание: последнее остается неизменным.

Нечто совершенно иное в произведениях искусства, где, как утверждал Гегель, содержание (идея) и его (ее) воплощение максимально соответствуют друг другу: *художественная идея*, являясь конкретной, «носит в самой себе принцип и способ своего проявления, и она свободно созидает свою собственную форму»²⁷.

Эти обобщения были предварены романтической эстетикой. «Всякая истинная форма, – писал Авг. Шлегель, – органична, то есть определяется содержанием художественного произведения. Одним словом, форма есть не что иное, как полная значения внешность – физиономия каждой вещи, выразительная и не искаженная какими-либо случайными признаками, правдиво свидетельствующая о ее скрытой сущности»²⁸. О том же языком критика-эссеиста говорил английский поэт-романтик С.Т. Колридж: «Легче вынуть голыми руками камень из основания египетской пирамиды, чем изменить слово или даже его место в строке у Мильтона и Шекспира <...> без того, чтобы не заставить автора сказать иное или даже худшее <...> Те строки, которые могут быть изложены другими словами того же языка без потери для смысла, ассоциаций или выраженных в них чувств, наносят серьезный ущерб поэзии»²⁹.

Говоря иначе, поистине художественное произведение исключает возможность переоформления, которое являлось бы нейтральным к содержанию. Представим себе в хрестоматийно памятных словах из «Страшной мести» Гоголя («Чуден Днепр при тихой погоде») самую невинную (в рамках норм грамматики) синтаксическую правку: «Днепр при тихой погоде чуден», – и очарование гоголевского пейзажа исчезает, подменяясь какой-то нелепицей. По метким словам А. Блока, душевный строй поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания. А по формулировке ряда ученых начала XX в. (начиная с представителей немецкой эстетики рубежа столетий), в произведениях

²⁶ Наряду с очерченным нами значением слов «форма» и «содержание», насущным для гуманитарного знания, и в частности – литературоведения, бытует иное их использование. В областях обиходной и материально-технической форма понимается не в качестве выразительно значимой, а как *пространственная*: твердая, пустая, могущая быть заполненной более мягкой и податливой материей, выступающей как ее содержание. Таковы, скажем, песочница («формочка»), наполняемая в детских играх песком или снегом; либо сосуд и пребывающая в нем жидкость. Подобное применение пары понятий «форма» и «содержание», естественно, не имеет никакого отношения к сфере духовной, эстетической, художественной. Связь *выразительно* значимых форм с содержанием является *внепространственной*, *внематериальной*, *умопостигаемой*.

²⁷ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 79–81.

²⁸ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 131–132.

²⁹ Колридж С.Т. Избранные труды. М., 1987. С. 50, 49.

искусства наличествует и играет решающую роль *содержательная* (содержательно наполненная) *форма* (Gehalterfülte Form – по Й. Фолькельту). В эту же эпоху была высказана мысль о значимости форм речевой деятельности как таковой. Здесь, писал Ф. де Соссюр, «материальная единица (т.е. слово в его фонетическом облике. – В. Х.) существует лишь в силу наличия у нее смысла», а «смысл, функция существуют лишь благодаря тому, что они опираются на какую-то материальную форму»³⁰.

В отечественном литературоведении понятие содержательной формы, едва ли не центральное в составе теоретической поэтики, обосновал М.М. Бахтин в работах 20-х годов. Он утверждал, что художественная форма не имеет смысла вне ее корреляции с содержанием, которое определяется ученым как познавательный-этический момент эстетического объекта, как опознанная и оцененная действительность: «момент содержания» позволяет «осмыслить форму более существенным образом», чем грубо гедонистически. В другой формулировке о том же: художественной форме нужна «внеэстетическая весомость содержания». Опираясь словосочетаниями «содержательная форма», «оформленное содержание», «формообразующая идеология», Бахтин подчеркивал нераздельность и неслиянность формы и содержания, говорил о важности «эмоционально-волевой напряженности формы»³¹. «В каждом мельчайшем элементе поэтической структуры, – писал он, – в каждой метафоре, в каждом эпитете мы найдем химическое соединение познавательного определения, этической оценки и художественно-завершающего оформления»³².

В приведенных словах убедительно и четко охарактеризован важнейший принцип художественной деятельности: установка на *единство содержания и формы* в создаваемых произведениях. Сполна осуществленное единство формы и содержания делает произведение *органически целостным* (о значении термина «целостность» см. с. 17), *как бы* живым существом, рожденным, а не рассудочно (механически) сконструированным. Еще Аристотель отмечал, что поэзия призвана «производить удовольствие, подобно единому живому существу»³³. Сходные мысли о художественном творчестве высказывали Ф.В. Шеллинг, В.Г. Белинский (уподобивший сотворение произведения деторождению), особенно настойчиво – Ал. Григорьев, сторонник «органической критики».

Произведение, воспринимаемое как органически возникшая целостность, может представлять как некий аналог упорядоченного, целостного бытия. В подобных случаях (а им нет числа) художественное творчество (воспользуемся словами Вяч. Иванова) вершится не на почве «духовного голода», а «от полноты жизни»³⁴. Данная традиция восходит к дифирамбам, гимнам, акафистам и тянется ко многому в литературе XIX–XX вв. (проза Л.Н. Толстого 50–60-х годов, поэзия Р.М. Рильке и Б.Л. Пастернака). Художественная структура оказывается «мироподобной», а целостность произведения возникает как «эстетическое выражение целостности самой действительности»³⁵.

Но так бывает не всегда. В литературе близких нам эпох, творимой на почве «духовного голода», художественная целостность возникает как результат творческого преодоления несовершенства жизни. А.Ф. Лосев, напомнив о том, что существующее не имеет «всеобщего оформления и единства», утверждает, что искусство, так или иначе устремленное к преобразению человеческой реальности, воздвигает свои структуры в *противовес* искаженному бытию³⁶.

³⁰ Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. М., 1977. С. 172.

³¹ Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. С. 266–267, 283–284.

³² Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении (Бахтин под маской. Маска вторая). С. 156–157.

³³ Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 118.

³⁴ Иванов Вяч. О Шиллере // Иванов Вяч. По звездам. С. 82.

³⁵ Лейдерман Н.Л. Жанр и проблема художественной целостности // Проблема жанра в англо-американской литературе: Сб. научных трудов. Вып. 2. Свердловск, 1976. С. 9.

³⁶ См.: Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 301.

Заметим, что понятие художественной целостности в XX в. неоднократно оспаривалось. Таковы концепция конструктивистов и теоретические построения формальной школы в 20-е годы, когда акцентировались рассудочно-механические, ремесленные аспекты искусства. Знаменательно название статьи Б.М. Эйхенбаума: «Как сделана «Шинель» Гоголя». В. Б. Шкловский полагал, что «единство литературного произведения» – это лишь околонучный миф и что «монолитное произведение» возможно только «как частный случай»: «Отдельные стороны литературной формы скорее ссорятся друг с другом, чем сожительствуют»³⁷. Понятие целостности подверглось прямой и решительной атаке в постмодернизме, выдвинувшем концепцию деконструкции. Тексты (в том числе художественные) здесь рассматриваются в свете предпосылки их заведомой нецельности и противоречивости, взаимной несогласованности их звеньев. В такого рода скепсисе и подозрительности есть свои резоны, пусть и относительные. Мир плодов художественной деятельности – это не реальность сполна осуществленного совершенства, а сфера нескончаемой *устремленности* к созданию произведений, обладающих целостностью.

Итак, в художественном произведении различимы начала формально-содержательные и собственно содержательные. Первые, в свою очередь, разноплановы. В составе формы, несущей содержание, традиционно выделяются *три стороны*, необходимо наличествующие в любом литературном произведении. Это, во-первых, *предметное* (предметно-изобразительное) *начало*, все те единичные явления и факты, которые обозначены с помощью слов и в своей совокупности составляют *мир* художественного произведения (бытуют также выражения «поэтический мир», «внутренний мир» произведения, «непосредственное содержание»). Это, во-вторых, собственно словесная ткань произведения: *художественная речь*, нередко фиксируемая терминами «поэтический язык», «стилистика», «текст». И, в-третьих, это соотношенность и расположение в произведении единиц предметного и словесного «рядов», т.е. *композиция*. Данное литературоведческое понятие сродни такой категории семиотики, как структура (соотношение элементов сложно организованного предмета).

Выделение в произведении трех его основных сторон восходит к античной риторике. Неоднократно отмечалось, что оратору необходимо: 1) найти материал (т.е. избрать предмет, который будет подан и охарактеризован речью); 2) как-то расположить (построить) этот материал; 3) воплотить его в таких словах, которые произведут должное впечатление на слушателей. Соответственно у древних римлян бытовали термины *inventio* (изобретение предметов), *dispositio* (их расположение, построение), *elocutio* (украшение, под которым разумелось яркое словесное выражение).

Теоретическое литературоведение, характеризуя произведение, в одних случаях сосредоточивается более на его предметно-словесном составе (Р. Ингарден с его понятием «многоуровневости»), в других – на моментах композиционных (структурных), что было характерно для формальной школы и еще более для структурализма. В конце 20-х годов Г.Н. Пospelов, намного обгоняя науку своего времени, отметил, что предмет теоретической поэтики имеет *двоякий* характер: 1) «отдельные свойства и стороны» произведений (образ, сюжет, эпитет); 2) «связь и взаимоотношения» этих явлений: строение произведения, его структура³⁸. Содержательно значимая форма, как видно, многопланова. При этом предметно-словесный *состав* произведения и его *построение* (композиционная организация) неразрывны, равнозначны, в одинаковой мере необходимы.

Особое место в литературном произведении принадлежит собственно содержательному пласту. Его правомерно охарактеризовать не как еще одну (четвертую) сторону произведения, а как его субстанцию. *Художественное содержание* являет собой

³⁷ Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1929. С. 215–216.

³⁸ См.: Пospelов Г.Н. К методике историко-литературного исследования // Литературоведение: Сб. статей / Под ред. В.Ф. Перверзева. М., 1928. С. 42–43.

единство объективного и субъективного начал. Это совокупность того, что пришло к автору извне и им познано (о *тематике* искусства см. с. 40–53), и того, что им выражено и идет от его воззрений, интуиции, черт индивидуальности (о художественной субъективности см. с. 54–79).

Термину «содержание» (художественное содержание) более или менее синонимичны слова «концепция» (или «авторская концепция»), «идея», «смысл» (у М.М. Бахтина: «последняя смысловая инстанция»). В. Кайзер, охарактеризовав предметный слой произведения (Gnhalt), его речь (Sprachliche Formen) и композицию (Aufbau) как основные *понятия анализа*, назвал содержание (Gehalt) *понятием синтеза*. Художественное содержание и в самом деле является синтезирующим началом произведения. Это его глубинная основа, составляющая назначение (функцию) формы как целого.

Художественное содержание воплощается (материализуется) не в каких-то отдельных словах, словосочетаниях, фразах, а в совокупности того, что в произведении наличествует. Согласимся с Ю.М. Лотманом: «Идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре. Исследователь, который не понимает этого и ищет идею в отдельных цитатах, похож на человека, который, узнав, что дом имеет план, начал бы ломать стены в поисках места, где этот план замурован. План не замурован в стенах, а реализован в пропорциях здания. План – идея архитектора, структура здания – ее реализация»³⁹.

Основываясь на высказанных соображениях) мы подробно охарактеризуем различные аспекты содержательной формы и далее обсудим принципы научного рассмотрения литературных произведений.

Лекция 3. РОДЫ ЛИТЕРАТУРЫ

ДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ НА РОДЫ

Словесно-художественные произведения издавна принято объединять в три большие группы, именуемые литературными родами. Это *эпос*, *драма* и *лирика*. Хотя и не все созданное писателями (особенно в XX в.) укладывается в эту триаду, она поныне сохраняет свою значимость и авторитетность в составе литературоведения.

О родах поэзии рассуждает Сократ в третьей книге трактата Платона «Государство». Поэт, говорится здесь, может, во-первых, напрямую говорить от своего лица, что имеет место «преимущественно в дифирамбах» (по сути это важнейшее свойство лирики); во-вторых, строить произведение в виде «обмена речами» героев, к которому не примешиваются слова поэта, что характерно для трагедий и комедий (такова драма как род поэзии); в-третьих, соединять свои слова со словами чужими, принадлежащими действующим лицам (что присуще эпосу): «И когда он (поэт–В. Х.) приводит чужие речи, и когда он в промежутках между ними выступает от своего лица, это будет повествование»⁴⁰. Выделение Сократом и Платоном третьего, эпического рода поэзии (как смешанного) основано на разграничении рассказа о происшедшем *без* привлечения речи действующих лиц (*др. -гр. diegesis*) и подражания посредством поступков, действий, произносимых слов (*др. -гр. mimesis*).

Сходные суждения о родах поэзии высказаны в третьей главе «Поэтики» Аристотеля. Здесь коротко охарактеризованы три способа подражания в поэзии (словесном искусстве), которые и являются характеристиками эпоса, лирики и драмы: «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»⁴¹.

³⁹ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. С. 37–38.

⁴⁰ Платон. Соч.: В 3 т. М., 1971 Т. 3. 4.1. С. 174–176.

⁴¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 45.

В подобном же духе – как типы отношения высказывающегося («носителя речи») к художественному целому – роды литературы неоднократно рассматривались и позже, вплоть до нашего времени. Вместе с тем в XIX в. (первоначально – в эстетике романтизма) упрочилось иное понимание эпоса, лирики и драмы: не как словесно-художественных форм, а как неких умопостигаемых сущностей, фиксируемых философскими категориями: литературные роды стали мыслиться как типы художественного содержания. Тем самым их рассмотрение оказалось отторгнутым от поэтики (учения именно о словесном искусстве). Так, Шеллинг лирику соотнес с бесконечностью и духом свободы, эпос – с чистой необходимостью, в драме же усмотрел своеобразный синтез того и другого: борьбу свободы и необходимости⁴². А Гегель (вслед за Жан-Полем) характеризовал эпос, лирику и драму с помощью категорий «объект» и «субъект»: эпическая поэзия – объективна, лирическая – субъективна, драматическая же соединяет эти два начала⁴³. Благодаря В.Г. Белинскому как автору статьи «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) гегелевская концепция (и соответствующая ей терминология) укоренились в отечественном литературоведении.

В XX в. роды литературы неоднократно соотносились с различными явлениями психологии (воспоминание, представление, напряжение), лингвистики (первое, второе, третье грамматическое лицо), а также с категорией времени (прошлое, настоящее, будущее).

Однако традиция, восходящая к Платону и Аристотелю, себя не исчерпала, она продолжает жить. Роды литературы как типы речевой организации литературных произведений – это неоспоримая надэпохальная реальность, достойная пристального внимания⁴⁴.

На природу эпоса, лирики и драмы проливает свет теория речи, разработанная в 1930-е годы немецким психологом и лингвистом К. Бюлером, который утверждал, что высказывания (речевые акты) имеют три аспекта. Они включают в себя, во-первых, *сообщение о предмете речи* (репрезентация); во-вторых, *экспрессию* (выражение эмоций говорящего); в-третьих, *апелляцию* (обращение говорящего к кому-либо, которое делает высказывание собственно действием)⁴⁵. Эти три аспекта речевой деятельности взаимосвязаны и проявляют себя в различного типа высказываниях (в том числе – художественных) по-разному. В лирическом произведении организующим началом и доминантой становится речевая экспрессия. Драма акцентирует апеллятивную, собственно действенную сторону речи, и слово предстает как своего рода поступок, совершаемый в определенный момент развертывания событий. Эпос тоже широко опирается на апеллятивные начала речи (поскольку в состав произведений входят высказывания героев, знаменующие их действия). Но доминируют в этом литературном роде сообщения о чем-то внешнем говорящему.

С этими свойствами речевой ткани лирики, драмы и эпоса органически связаны (и именно ими предопределены) также иные свойства родов литературы: способы пространственно-временной организации произведений; своеобразие явленности в них человека; формы присутствия автора; характер обращенности текста к читателю. Каждый из родов литературы, говоря иначе, обладает особым, только ему присущим комплексом свойств.

Деление литературы на роды не совпадает с ее членением на поэзию и прозу (см. с. 236–240). 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

⁴² См.: Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 396–399.

⁴³ См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. С. 419–420.

⁴⁴ Подробнее об истории рассмотрения литературных родов см.: Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 22–38.

⁴⁵ См.: Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. М., 1993. С. 34–38.

(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, нередко и в литературе Нового времени («Дон Жуан» Дж. Н.Г. Байрона, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова). В драматическом роде литературы также применяются как стихи, так и проза, порой соединяемые в одном и том же произведении (многие пьесы У. Шекспира). Да и лирика, по преимуществу стихотворная, иногда бывает прозаической (вспомним тургеневские «Стихотворения в прозе»).

В теории литературных родов возникают и 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 принятие как некоей целостности. В этой связи нередко говорят об «эпическом мирозерцании», художественно воплотившемся в гомеровских поэмах и ряде позднейших произведений («Война и мир» Л.Н. Толстого). Эпичность как идейно-эмоциональная настроенность может иметь место во всех литературных родах – не только в эпических (повествовательных) произведениях, но и в драме («Борис Годунов» А.С. Пушкина) и лирике (цикл «На поле Куликовом» А.А. 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 присутствовать во всех литературных родах. Так, исполнены драматизма роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина», стихотворение М.И. Цветаевой «Тоска по родине». Лиризмом проникнуты роман И.С. Тургенева «Дворянское гнездо», пьесы А.П. Чехова «Три сестры» и «Вишневый сад», рассказы и повести И. А. Бунина. Эпос, лирика и драма, таким образом, свободны от однозначно-жесткой привязанности к эпичности, лиризму и драматизму как типам эмоционально-смыслового «звучания» произведений.

Оригинальный опыт разграничения этих двух рядов понятий (эпос – эпическое и т.д.) в середине нашего века предпринял немецкий ученый Э. Штайгер. В своей работе «Основные понятия поэтики» он охарактеризовал эпическое, лирическое, драматическое как явления стиля (типы тональности – Tonart), связав их (соответственно) с такими понятиями, как представление, воспоминание, напряжение. И утверждал, что каждое литературное произведение (независимо оттого, имеет ли оно внешнюю форму эпоса, лирики или драмы) соединяет в себе эти три начала: «Я не уясню лирического и драматического, если буду их связывать с лирикой и драмой»⁴⁶.

ЭПОС

В эпическом роде литературы (*др. -гр. epos* – слово, речь) организующим началом произведения является *повествование о персонажах* (действующих лицах), их судьбах, поступках, умонастроениях, о событиях в их жизни, составляющих сюжет. Это – цепь словесных сообщений или, проще говоря, рассказ о происшедшем ранее. Повествованию присуща временная дистанция между ведением речи и предметом словесных обозначений. Оно (вспомним Аристотеля: поэт рассказывает «о событиях как о чем-то отдельном от себя») ведется со стороны и, как правило, имеет грамматическую форму *прошедшего времени*. Для повествующего (рассказывающего) характерна позиция человека, вспоминающего об имевшем место ранее. Дистанция между временем

⁴⁶ Staiger E. G. *rundbegriffe der Poetik*. Zürich, 1951. S. 9.

изображаемого действия и временем повествования о нем составляет едва ли не самую существенную черту эпической формы.

Слово «повествование» в применении к литературе используется по-разному. В узком смысле – это развернутое обозначение словами того, что произошло однажды и имело временную протяженность. В более широком значении повествование включает в себя также *описания*, т.е. воссоздание посредством слов чего-то устойчивого, стабильного или вовсе неподвижного (таковы большая часть пейзажей, характеристики бытовой обстановки, черт наружности персонажей, их душевных состояний). Описаниями являются также словесные изображения периодически повторяющегося. «Бывало, он еще в постеле: / К нему записочки несут», – говорится, например, об Онегине в первой главе пушкинского романа. Подобным же образом в повествовательную ткань входят авторские *рассуждения*, играющие немалую роль у Л. Н. Толстого, А. Франса, Т. Манна.

В эпических произведениях повествование подключает к себе и как бы обволакивает высказывания действующих лиц – их диалоги и монологи, в том числе внутренние, с ними активно взаимодействуя, их поясняя, дополняя и корректируя. И художественный текст оказывается сплавом повествовательной речи и высказываний персонажей.

Произведения эпического рода сполна используют арсенал художественных средств, доступных литературе, непринужденно и свободно осваивают реальность во времени и пространстве. При этом они не знают ограничений в объеме текста. Эпос как род литературы включает в себя как короткие рассказы (средневековая и возрожденческая новеллистика; юмористика О'Генри и раннего А.П. Чехова), так и произведения, рассчитанные на длительное слушание или чтение: эпопеи и романы, охватывающие жизнь с необычайной широтой. Таковы индийская «Махабхарата», древнегреческие «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Унесенные ветром» М. Митчелл.

Эпическое произведение может «вобрать» в себя такое количество характеров, обстоятельств, событий, судеб, деталей, которое недоступно ни другим родам литературы, ни какому-нибудь 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.

Эти возможности эпического рода литературы используются далеко не во всех произведениях. Но со словом «эпос» прочно связано представление о художественном воспроизведении жизни в ее целостности, о раскрытии сущности эпохи, о масштабности и монументальности творческого акта. 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.

В эпических произведениях глубоко значимо присутствие *повествователя*. Это – весьма специфическая форма художественного воспроизведения человека. Повествователь является посредником между изображенным и читателем, нередко выступая в роли свидетеля и истолкователя показанных лиц и событий.

Текст эпического произведения обычно не содержит сведений 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, по словам Т. Манна, часто бывает «невесом, бесплотен и вездесущ»; и «нет для него разделения между «здесь» и «там»⁴⁷. 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 видение мира и способ мышления. В

⁴⁷ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 6. С. 8.

этом смысле правомерно говорить об *образе повествователя*. Понятие это прочно вошло в обиход литературоведения благодаря Б. М. Эйхенбауму, В.В. Виноградову, М.М. Бахтину (работы 1920-х годов). Суммируя суждения этих ученых, Г.А. Гуковский в 1940-е годы писал: «Всякое изображение в искусстве образует представление не только об изображенном, но и об изображающем, носителе изложения <...> Повествователь – это не только более или менее конкретный образ <...> но и некая образная идея, принцип и облик носителя речи, или иначе – непременно некая точка зрения на излагаемое, точка зрения психологическая, идеологическая и попросту географическая, так как невозможно описывать ниоткуда и не может быть описания без описателя»⁴⁸.

Эпическая форма, говоря иначе, воспроизводит не только рассказываемое, но и рассказывающего, она художественно запечатлевает манеру говорить и воспринимать мир, а в конечном счете – склад ума и чувств повествователя. Облик повествователя обнаруживается не в 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 бесхитростью того, кто ведет рассказ, угадываются веселость 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 немислимо понимание произведений А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова и И. С. Тургенева, А. П. Чехова и И. А. Бунина, М. А. Булгакова и А. П. Платонова вне 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.

Литературе доступны разные способы повествования. Наиболее глубоко укоренен и Представлен тип повествования, при котором между персонажами и тем, кто сообщает о них, имеет место, так сказать, абсолютная дистанция. Повествователь рассказывает о событиях с невозмутимым спокойствием. Ему внятно все, присущ дар «всеведения». И его образ, образ существа, вознесшегося над миром, придает произведению колорит максимальной объективности. Многозначительно, что Гомера нередко уподобляли небожителям-олимпийцам и называли «божественным».

Художественные возможности такого повествования рассмотрены в немецкой классической эстетике эпохи романтизма. В эпосе «нужен рассказчик, – читаем мы у Шеллинга, – который невозмутимостью своего рассказа постоянно отвлекал бы нас от слишком большого участия к действующим лицам и направлял внимание слушателей на *чистый результат*». И далее: «Рассказчик чужд действующим лицам <...> он не только превосходит слушателей своим уравновешенным созерцанием и настраивает своим рассказом на этот лад, но как бы заступает место "необходимости"»⁴⁹.

Основываясь на таких формах повествования, восходящих к Гомеру, классическая эстетика XIX в. утверждала, что эпический род литературы – это художественное воплощение особого, «эпического» мирозерцания, которое отмечено максимальной широтой взгляда на жизнь и ее спокойным, радостным приятием.

Сходные мысли о природе повествования высказал Т. Манн в статье «Искусство романа»: «Быть может, стихия повествования, это вечно-гомеровское начало, этот вещий дух минувшего, который бесконечен, как мир, и которому ведом весь мир, наиболее полно и достойно воплощает стихию поэзии». Писатель усматривает в повествовательной форме воплощение духа иронии, которая является не холодно-равнодушной издевкой, но

⁴⁸ Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 200.

⁴⁹ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 399.

исполнена сердечности и любви: «...это величие, питающее нежность к малому», «взгляд с высоты свободы, покоя и объективности, не омраченный никаким морализаторством»⁵⁰.

Подобные представления о содержательных основах эпической формы (при всем том, что они опираются на многовековой художественный опыт) неполны и в значительной мере односторонни. Дистанция между повествователем и действующими лицами актуализируется не всегда. Об этом свидетельствует уже античная проза: в романах «Метаморфозы» («Золотой осел») Апулея и «Сатириконе» Петрония персонажи сами рассказывают о виденном и испытанном. В таких произведениях выражается взгляд на мир, не имеющий ничего общего с так называемым «эпическим мирозерцанием».

В литературе последних двух-трех столетий едва ли не возобладало *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 «Пармской обители» 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 изображения порой отдавал дань Толстой. Бородинская битва в одной из глав «Войны и мира» показана в восприятии не искусственного 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 произведениям Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова, Г. 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 героев 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 ценностных ориентаций⁵¹.

Наиболее распространенная форма эпического повествования – это *рассказ от третьего лица*. Но повествующий вполне может выступить в произведении как некое «я». Таких персонифицированных повествователей, высказывающихся от собственного, «первого» лица, естественно называть *рассказчиками*. Рассказчик нередко является одновременно и персонажем произведения (Максим Максимыч в повести «Бэла» из «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова, Гринев в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина, Иван Васильевич в рассказе Л.Н. Толстого «После бала», Аркадий Долгорукий в «Подростке» Ф. М. Достоевского).

Фактами своей жизни и умонастроениями многие из рассказчиков-персонажей близки (хотя и не тождественны) писателям. Это имеет место в автобиографических произведениях (ранняя трилогия Л.Н. Толстого, «Лето Господне» и «Богомолье» И.С. Шмелева). Но чаще судьба, жизненные позиции, переживания героя, ставшего рассказчиком, заметно отличаются от того, что присуще автору («Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Моя жизнь» А.П. Чехова). При этом в ряде произведений (эпистолярная, мемуарная, сказовая формы) повествующие высказываются в манере, которая не тождественна авторской и порой с ней расходится весьма резко (о чужом слове см. с. 248–

⁵⁰ Манн Т. Собр. соч.: В. 10 т. Т. 10. С. 273, 277, 278.

⁵¹ О многообразии форм повествования в русской литературе XIX в. см.: Манн Ю.В. Автор и повествование //Известия/АН СССР. Отд. литературы и языка. 1991. № 1; *его же*. Об эволюции повествовательных форм (вторая половина XIX в.) //Известия/РАН. Отд. литературы и языка. 1992. № 2. Завершая вторую статью, автор говорит о Чехове следующее: «<...>сливая сферу рассказчика с субъективной сферой героя, он с особой тонкостью и тщанием развивает ту персональную повествовательную ситуацию, которая заняла столь видное место в литературе XX в.» (с. 58).

249). Способы повествования, используемые в эпических произведениях, как видно, весьма разнообразны.

ДРАМА

Драматические произведения (*др.-гр.* drama–действие), как и эпические, воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Подобно автору эпического произведения, драматург подчинен «закону развивающегося действия»⁵². Но развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует. Собственно авторская речь здесь вспомогательна и эпизодична. Таковы списки действующих лиц, иногда сопровождаемые краткими характеристиками, обозначение времени и места действия; описания сценической обстановки в начале актов и эпизодов, а также комментарии к отдельным репликам героев и указания на их движения, жесты, мимику, интонации (ремарки). Все это составляет *побочный* текст драматического произведения. *Основной* же его текст – это цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов.

Отсюда некоторая ограниченность 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»⁵³. При этом драматурги, в отличие от авторов эпических произведений, вынуждены ограничиваться тем объемом словесного текста, который отвечает запросам театрального искусства. Время изображаемого в драме действия должно уместиться в строгие рамки времени сценического. А спектакль в привычных для новоевропейского театра формах продолжается, как известно, не более трех-четырёх часов. И это требует соответствующего размера драматургического текста.

Вместе с тем у автора пьесы есть 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 не сжимается и не растягивается; персонажи драмы обмениваются репликами без сколько-нибудь заметных временных интервалов, и их высказывания, как отмечал К.С. 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 воссоздается в драме с максимальной непосредственностью. Оно протекает будто перед глазами читателя. «Все повествовательные формы, – писал Ф. Шиллер, – переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим»⁵⁴.

Драма ориентирована на требования сцены. А театр – это искусство публичное, массовое. Спектакль напрямую воздействует на многих людей, как бы сливающихся воедино в откликах на совершающееся перед ними. Назначение драмы, по словам Пушкина, – «действовать на множество, занимать его любопытство» и ради этого запечатлеть «истину страстей»: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенные, странные происшествия. Народ требует сильных ощущений <...> Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим

⁵² Гете И.В. Об искусстве. С. 350.

⁵³ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. С. 386.

⁵⁴ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 58.

искусством»⁵⁵. Особенно тесными узами связан драматический род литературы со смеховой сферой, ибо театр упрочивался и развивался в неразрывной связи с массовыми празднествами, в атмосфере игры и веселья. «Комический жанр является для античности универсальным», – заметила О. М. Фрейденберг⁵⁶. То же самое правомерно сказать о театре и драме иных стран и эпох. Прав был Т. Манн, назвав «комедиантский инстинкт» «первоосновой всякого драматического мастерства»⁵⁷.

Неудивительно, что драма тяготеет к внешне эффектной подаче изображаемого. Ее образность оказывается гиперболической, броской, театрально-яркой. «Театр требует <...> преувеличенных широких линий как в голосе, декламации, так и в жестах», – писал Н. Буало⁵⁸. И это свойство сценического искусства неизменно накладывает свою печать на поведение героев драматических произведений. «Как в театре разыграл», – комментирует Бубнов («На дне» Горького) иступленную тираду отчаявшегося Клеца, который неожиданным вторжением в общий разговор придал ему театральную эффектность. Знаменательны (в качестве характеристики драматического рода литературы) упреки Толстого в адрес У. 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»⁵⁹. В оценке творчества Шекспира Л. Толстой был неправ, но мысль о приверженности великого английского драматурга к театрализирующим гиперболам совершенно справедлива. Сказанное о «Короле Лире» с не меньшим основанием можно отнести к античным комедиям и трагедиям, драматическим произведениям классицизма, к пьесам Ф. Шиллера и В. Гюго и т.п.

В XIX–XX вв., когда в литературе возобладало стремление к житейской достоверности, присущие драме условности стали менее явными, нередко они сводились к минимуму. У истоков этого явления так называемая «мещанская драма» XVIII в., создателями и теоретиками которой были Д. Дидро и Г.Э. Лессинг. Произведения крупнейших русских драматургов XIX в. и начала XX столетия – А.Н. Островского, А.П. Чехова и М. Горького – отличаются достоверностью воссоздаваемых жизненных форм. Но и при установке Драматургов на правдоподобие сюжетные, психологические и собственно речевые гиперболы сохранялись. Театрализирующие условности дали о себе знать даже в драматургии Чехова, явившей собой максимальный предел «жизнеподобия». Вспомним 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 прошедшему, размышляя под звуки военного марша об участии 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.

Сказанное убеждает в справедливости суждения А. С. Пушкина (из его уже цитированной статьи) о том, что «самая сущность драматического искусства исключает правдоподобие»; «Читая поэму, роман, мы часто можем забыть и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования, в настоящих обстоятельствах. Но где

⁵⁵ Пушкин А. С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В. 10 т. Т. 7. С. 214, 213.

⁵⁶ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 282.

⁵⁷ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 5. С. 370.

⁵⁸ Цит. по: Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. Мокульский: В 2 т. 2-е изд. М.: Л., 1953. Т. 1. С. 679.

⁵⁹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1950. Т. 35. С. 252.

правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились etc»⁶⁰.

Наиболее ответственная роль в драматических произведениях принадлежит условности речевого самораскрытия героев, диалоги и монологи которых, нередко насыщенные афоризмами и сентенциями, оказываются куда более пространными и эффектными, нежели те реплики, которые могли бы быть произнесены в аналогичном жизненном положении. Условны реплики «в сторону», которые как бы не существуют для других находящихся на сцене персонажей, но хорошо слышны зрителям, а также монологи, произносимые героями в одиночестве, наедине с собой, являющиеся чисто сценическим приемом вынесения наружу речи внутренней (таких монологов немало как в античных трагедиях, так и в драматургии Нового времени). Драматург, ставя своего рода эксперимент, показывает, как высказался бы человек, если бы в произносимых словах он выражал свои умонастроения с максимальной полнотой и яркостью. И речь в драматическом произведении нередко обретает сходство с речью художественно-лирической либо ораторской: герои здесь склонны изъясняться как импровизаторы-поэты или мастера публичных выступлений. Поэтому отчасти прав был Гегель, рассматривая драму как синтез эпического начала (событийность) и лирического (речевая экспрессия).

Драма имеет в искусстве как бы две жизни: театральную и собственно литературную. Составляя драматургическую основу спектаклей, бытуя в их составе, драматическое произведение воспринимается также публикой читающей.

Но так обстояло дело далеко 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 У. Шекспир, ни Ж. Б. Мольер не воспринимались их современниками в качестве писателей. 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 нередко ставились выше сценических. Так, Гете полагал, будто «произведения Шекспира не для телесных очей»⁶¹, 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» Гете, драматические произведения Байрона, маленькие трагедии Пушкина, тургеневские драмы, по поводу которых автор замечал: «Пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении»⁶².

Принципиальных различий между *Lesedrama* и пьесой, которая ориентирована автором 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 законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью»⁶³.

⁶⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 212.

⁶¹ Гете И.В. Об искусстве. С. 410–411.

⁶² Тургенев И.С. Собр. соч.: В. 12 т. М., 1956. Т. 9. С. 542.

⁶³ Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 63.

Создание спектакля на основе драматического произведения сопряжено с его творческим достраиванием: актеры создают интонационно-пластические рисунки исполняемых ролей, художник оформляет сценическое пространство, режиссер разрабатывает мизансцены. В связи с этим концепция пьесы несколько меняется (одним ее сторонам уделяется большее, другим – меньшее внимание), нередко конкретизируется и обогащается: сценическая постановка вносит в драму новые *смысловые* оттенки. При этом для театра первостепенно значим принцип *верности прочтения* литературы. Режиссер и актеры призваны донести поставленное произведение до зрителей с максимально возможной полнотой. Верность сценического прочтения имеет место там, где режиссер и актеры глубоко постигают драматическое произведение в его *основных* содержательных, жанровых, стилевых особенностях. 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 художественных эпох и в самом деле проявил себя по преимуществу в драматическом искусстве. Эсхил и Софокл в период расцвета античной культуры, Мольер, Расин и Корнель в пору классицизма не имели себе равных среди авторов эпических произведений. Знаменательно в этом отношении творчество Гете. 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, 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 выдвинулся социально-психологический роман – жанр эпического рода литературы, драматическим произведениям по-прежнему принадлежит почетное место.

ЛИРИКА

В лирике (*др.-гр.* *lyra* – музыкальный инструмент, под звуки которого исполнялись стихи) на первом плане единичные *состояния* человеческого сознания⁶⁴: эмоционально окрашенные размышления, волевые импульсы, впечатления, внерациональные ощущения и устремления. Если в лирическом произведении и обозначается какой-либо событийный ряд (что бывает далеко не всегда), то весьма скупое, без сколько-нибудь тщательной детализации (вспомним пушкинское «Я помню чудное мгновенье...»). «Лирика, – писал Ф. Шлегель, – всегда изображает лишь само по себе определенное состояние, например, порыв удивления, вспышку гнева, боли, радости и т.д., – некое целое, собственно не являющееся целым. Здесь необходимо единство чувства»⁶⁵. Этот взгляд на предмет лирической поэзии унаследован современной наукой⁶⁶.

Лирическое переживание предстает как принадлежащее говорящему (носителю речи). Оно не столько обозначается словами (это случай частный), сколько с максимальной энергией *выражается*. В лирике (и *только* в ней) система художественных средств всецело подчиняется раскрытию цельного движения человеческой души.

Лирически запечатленное переживание ощутимо отличается от непосредственно жизненных эмоций, где имеют место, а нередко и преобладают аморфность, невнятность, хаотичность. Лирическая эмоция – это своего рода сгусток, квинтэссенция душевного опыта человека. «Самый

⁶⁴ Прибегнув к этому термину (*Zustand* – состояние), охарактеризовал природу лирики немецкий ученый Ю. Петерсен; сферу же эпоса и драмы, по его мысли, составляет действие (*Handlung*) (См.: *Petersen I. Die Wissenschaft von der Dichtung. Bd 1. Weik und Dichter. Berlin, 1939. S. 119–126.*)

⁶⁵ *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 2. С. 62.

⁶⁶ Об «образе переживания» в лирике см.: *Сквозников В.Д.* Лирика//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 175–179.

субъективный род литературы,— писала о лирике Л. Я. Гинзбург,— она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей»⁶⁷. Лежащее в основе лирического произведения переживание — это своего рода душевное озарение. Оно являет собой результат творческого достраивания и художественного преобразования того, что испытано (или может быть испытано) человеком в реальной жизни. «Даже в те поры,— писал о Пушкине Н. В. Гоголь,— когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня,— точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность <...> Читатель услышал одно только благоухание, но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать»⁶⁸.

Лирика отнюдь не замыкается в сфере внутренней жизни людей, их психологии как таковой. Ее неизменно привлекают душевные состояния, знаменующие сосредоточенность человека на внешней реальности. Поэтому лирическая поэзия оказывается художественным освоением состояний не только сознания (что, как настойчиво говорит Г. Н. Пospelов, является в ней первичным, главным, доминирующим⁶⁹), но и бытия. Таковы философские, пейзажные и гражданские стихотворения. Лирическая поэзия способна непринужденно и широко запечатлеть пространственно-временные представления, связывать выражаемые чувства с фактами быта и природы, истории и современности, с планетарной жизнью, вселенной, мирозданием. При этом лирическое творчество, одним из предварений которого в европейской литературе являются библейские «Псалмы», может обретать в своих наиболее ярких образцах религиозный характер. Оно оказывается (вспомним стихотворение М.Ю. Лермонтова «Молитва») «соприродным молитве»⁷⁰ запечатлевает раздумья поэтов о высшей силе бытия (ода Г.Р. Державина «Бог») и его общение с Богом («Пророк» А.С. Пушкина). Религиозные мотивы весьма настойчивы и в лирике нашего века: у В.Ф. Ходасевича, Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой, Б. Л. Пастернака, из числа современных поэтов — у О.А. Седаковой.

Диапазон лирически воплощаемых концепций, идей, эмоций необычайно широк. Вместе с тем лирика в большей мере, чем другие роды литературы, тяготеет к запечатлению всего позитивно значимого и обладающего ценностью. Она не способна плодоносить, замкнувшись в области тотального скептицизма и мироотвержения. Обратимся еще раз к книге Л.Я. Гинзбург: «По самой своей сути лирика — разговор о значительном, высоком, прекрасном (иногда в противоречивом, ироническом преломлении); своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека. Но также и антиценностей — в гротеске, в обличении и сатире; но не здесь все же проходит большая дорога лирической поэзии»⁷¹.

Лирика обретает себя главным образом в малой форме. Хотя и существует жанр *лирической поэмы*, воссоздающей переживания в их симфонической многоплановости («Про это» В.В. Маяковского, «Поэма горы» и «Поэма конца» М.И. Цветаевой, «Поэма без героя» А.А. Ахматовой), в лирике безусловно преобладают небольшие по объему стихотворения. Принцип лирического рода литературы — «как мотано короче и как можно полнее»⁷². Устремленные к предельной компактности, максимально «сжатые» лирические тексты порой подобны пословичным формулам, афоризмам, сентенциям, с которыми нередко соприкасаются и соперничают.

Состояния человеческого сознания воплощаются в лирике по-разному: либо прямо и открыто, в задушевных признаниях, исповедальных монологах, исполненных рефлексии (вспомним шедевр С.А. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...»), либо по преимуществу косвенно, опосредованно) в форме изображения внешней реальности (*описательная* лирика, прежде всего пейзажная) или компактного рассказа о каком-то событии (*повествовательная* лирика)⁷³. Но едва ли не в любом лирическом произведении присутствует медитативное начало. *Медитацией* (лат. *meditatio* — обдумывание, размышление) называют взволнованное и психологически напряженное раздумье о

⁶⁷ Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 7.

⁶⁸ Гоголь Н.В. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность//Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 6. С. 160.

⁶⁹ См.: Пospelов Г. Н. Лирика среди литературных родов. М., 1976. С. 32.

⁷⁰ Сураг И.З. Пушкин как религиозная проблема//Сураг И.З. Жизнь и лира. М., 1995. С. 175.

⁷¹ Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 8.

⁷² Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 33.

⁷³ Типы организации лирических произведений тщательно рассмотрены в: Пospelов Г.Н. Лирика среди литературных родов. С. 62–177.

чем-либо: «Даже тогда, когда лирические произведения как будто бы лишены медитативности и внешне в основном описательны, они только при том условии оказываются полноценно художественными, если их описательность обладает медитативным «подтекстом»⁷⁴. Лирика, говоря иначе, несовместима с нейтральностью и беспристрастностью тона, широко бытующего в эпических повествованиях. Речь лирического произведения исполнена экспрессии, которая здесь становится организующим и доминирующим началом. Лирическая экспрессия дает о себе знать и в подборе слов, и в синтаксических конструкциях, и в иносказаниях, и, главное, в фонетико-ритмическом построении текста. На первый план в лирике выдвигаются «семантико-фонетические эффекты»⁷⁵ в их неразрывной связи с ритмикой, как правило, напряженно-динамичной. При этом лирическое произведение в подавляющем большинстве случаев имеет стихотворную форму, тогда как эпос и драма (особенно в близкие нам эпохи) обращаются преимущественно к прозе.

Речевая экспрессия в лирическом роде поэзии нередко доводится как бы до максимального предела. Такого количества смелых и неожиданных иносказаний, такого гибкого и насыщенного соединения интонаций и ритмов, таких проникновенных и впечатляющих звуковых повторов и подобий, к которым охотно прибегают (особенно в нашем столетии) поэты-лирики, не знают ни «обычная» речь, ни высказывания героев в эпосе и драме, ни повествовательная проза, ни даже стихотворный эпос.

В исполненной экспрессии лирической речи привычная логическая упорядоченность высказываний нередко отесняется на периферию, а то и устраняется вовсе, что особенно характерно для поэзии XX в., во многом предваренной творчеством французских символистов второй половины XIX столетия (П. Верлен, Ст. Малларме). Вот строки Л.Н. Мартынова, посвященные искусству подобного рода:

И своевольничает речь,
Ломается порядок в гамме,
И ходят ноты вверх ногами,
Чтоб голос яви подстеречь.

«Лирический беспорядок», знакомый словесному искусству и ранее, но возобладавший только в поэзии нашего столетия,— это выражение художественного интереса к потаенным глубинам человеческого сознания, к истокам переживаний, к сложным, логически неопределимым движениям души. Обратившись к речи, которая позволяет себе «своевольничать», поэты получают возможность говорить обо всем одновременно, стремительно, сразу, «взахлеб»: «Мир здесь предстает как бы захваченным врасплох внезапно возникшим чувством»⁷⁶. Вспомним начало пространного стихотворения Б.Л. Пастернака «Волны», открывающего книгу «Второе рождение»:

Здесь будет все: пережитое
И то, чем я еще живу,
Мои стремленья и устои,
И виденное наяву.

Экспрессивность речи роднит лирическое творчество с музыкой. Об этом — стихотворение П. Верлена «Искусство поэзии», содержащее обращенный к поэту призыв проникнуться духом музыки:

За музыкую только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело <...>
Так музыки же вновь и вновь!
Пускай в твоём стихе с разгону
Блеснут вдали преображенной

⁷⁴ Там же. С. 158.

⁷⁵ Ларин Б.А. О лирике как разновидности художественной речи (семантические этюды)//Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя: Избранные статьи. Л., 1974. С. 84.

⁷⁶ Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. От Анненского до Пастернака. М., 1992. С. 160.

Другое небо и любовь.
(Пер. Б.Л. Пастернака)

На ранних этапах развития искусства лирические произведения пелись, словесный текст сопровождался мелодией, ею обогащался и с ней взаимодействовал. Многочисленные песни и романсы поныне свидетельствуют, что лирика близка музыке своей сутью. По словам М.С. Кагана, лирика является «музыкой в литературе», «литературой, принявшей на себя законы музыки»⁷⁷.

Существует, однако, и принципиальное различие между лирикой и музыкой. Последняя (как и танец), постигая сферы человеческого сознания, недоступные другим видам искусства, вместе с тем ограничивается тем, что передает *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 чувства, достигающего напряжения страсти, но не связываем это же 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 лирической поэзии. Чувства и волевые импульсы даются здесь в их обусловленности чем-то и в прямой направленности на конкретные явления. Вспомним, например, стихотворение Пушкина «Погасло дневное светило...». Мятежное, романтическое и вместе с тем горестное чувство поэта раскрывается через его впечатление 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 связи сознания с бытием, иначе в словесном искусстве быть не может. То или иное чувство всегда предстает как реакция сознания на какие-то явления реальности. Как бы смутны и неуловимы ни были запечатлеваемые художественным словом душевные движения (вспомним стихи В.А. Жуковского, А.А. Фета или раннего А.А. Блока), читатель узнает, чем они вызваны, или, по крайней мере, с какими впечатлениями сопряжены.

Носителя переживания, выраженного в лирике, принято называть *лирическим героем*. Этот термин, введенный Ю.Н. Тыняновым в статье 1921 года «Блок»⁷⁸, укоренен в литературоведении и критике (наряду с синонимичными ему словосочетаниями «лирическое я», «лирический субъект»). О лирическом герое как «я-сотворенном» (М.М. Пришвин) говорят, имея в виду не только отдельные стихотворения, но и их циклы, а также творчество поэта в целом. Это – весьма специфичный образ человека, принципиально отличный от образов повествователей-рассказчиков, о внутреннем мире которых мы, как правило, ничего не знаем, и персонажей эпических и драматических произведений, которые неизменно дистанцированы от писателя.

Лирический герой не просто связан тесными узами с автором, с его мироотношением, духовно-биографическим опытом, душевным настроением, манерой речевого поведения, но оказывается (едва ли не в большинстве случаев) от него неотличимым. Лирика в основном ее «массиве» автопсихологична.

Вместе с тем лирическое переживание не тождественно тому, что было испытано поэтом как биографической личностью. Лирика не просто воспроизводит чувства автора, она их трансформирует, обогащает, создает заново, возвышает и облагораживает. Именно об этом – стихотворение А. С. Пушкина «Поэт» («.. лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепенется, / Как пробудившийся орел»).

При этом автор в процессе творчества нередко создает силой воображения те психологические ситуации, которых в реальной действительности не было вовсе. Литературоведы неоднократно убеждались, что мотивы и темы лирических стихотворений А. С. Пушкина не всегда согласуются с фактами его личной судьбы. Знаменательна и надпись, которую сделал А.А. Блок на полях рукописи одного своего стихотворения: «Ничего такого не было». В своих стихах поэт запечатлевал свою личность то в образе юноши-монаха, поклонника мистически

⁷⁷ Каган М.С. Морфология искусства. Л., 1972. С. 394.

⁷⁸ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 118. О лирическом герое см. также: Степанов Н.Л. Лирика Пушкина. М., 1959. С. 106–110.

таинственной Прекрасной Дамы, то в «маске» шекспировского Гамлета, то в роли завсегда петербургских ресторанов.

Лирически выражаемые переживания могут принадлежать как самому поэту, так и иным, не похожим на него лицам. Умение «чужое вмиг почувствовать своим» – такова, по словам А.А. Фета, одна из граней поэтического дарования. Лирику, в которой выражаются переживания лица, заметно отличающегося от автора, называют *ролевой* (в отличие от автопсихологической). Таковы стихотворения «Нет имени тебе, мой дальний...» А.А. Блока – душевное излияние девушки, живущей смутным ожиданием любви, или «Я убит подо Ржевом» А.Т. Твардовского, или «Одиссей Телемаку» И.А. Бродского. Бывает даже (правда, это случается редко), что субъект лирического высказывания разоблачается автором. Таков «нравственный человек» в стихотворении Н.А. 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». Приведенное ранее определение лирики Аристотелем (поэт «остаётся самим собою, не изменяя своего лица»), таким образом, неточно: лирический поэт вполне может изменить свое лицо и воспроизвести переживание, принадлежащее кому-то другому.

Но магистралью лирического творчества является поэзия не ролевая, а *автопсихологическая*: стихотворения, являющие собой акт прямого самовыражения поэта. Читателям дороги человеческая подлинность лирического переживания, прямое присутствие в стихотворении, по словам В.Ф. Ходасевича, «живой души поэта»: «Личность автора, не скрытая стилизацией, становится нам более близкой»; достоинство поэта состоит «в том, что он пишет, повинувшись действительной потребности выразить свои переживания»⁷⁹.

Лирике в ее доминирующей ветви присуща чарующая непосредственность самораскрытия автора, «распахнутость» его внутреннего мира. Так, вникая в стихотворения А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, С.А. Есенина и Б.Л. Пастернака, А.А. Ахматовой и М.И. Цветаевой, мы получаем весьма яркое и многоплановое представление об их духовно-биографическом опыте, круге умонастроений, личной судьбе.

Соотношение между лирическим героем и автором (поэтом) осознается литературоведами по-разному. От традиционного представления о слитности, нерасторжимости, тождественности носителя лирической речи и автора, восходящего к Аристотелю и, на наш взгляд, имеющего серьезные резоны, заметно отличаются суждения ряда ученых XX в., в частности М.М. Бахтина, который усматривал в лирике сложную систему отношений между автором и героем, «я» и «другим», а также говорил о неизменном присутствии в ней хорового начала⁸⁰. Эту мысль развернул С.Н. Бройтман. Он утверждает, что для лирической поэзии (в особенности близких нам эпох) характерна не «моносубъектность», а «интерсубъектность», т.е. запечатление взаимодействующих сознаний⁸¹.

Эти научные новации, однако, не колеблют привычного представления об открытости авторского присутствия в лирическом произведении как его важнейшем свойстве, которое традиционно обозначается термином «субъективность». «Он (лирический поэт.–В.Х.), – 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 самый герой, его подвиги и случающиеся с ним происшествия»⁸².

Именно полнотой выражения авторской субъективности определяется своеобразие восприятия лирики читателем, который оказывается активно вовлеченным в эмоциональную атмосферу произведения. Лирическое творчество (и это опять-таки роднит его с музыкой, а также с хореографией) обладает максимальной внушающей, заражающей силой (*суггестивностью*). Знакомясь с новеллой, романом или драмой, мы воспринимаем изображенное с определенной психологической дистанции, в известной мере отстраненно. По воле авторов (а иногда и по своей собственной) мы принимаем либо, напротив, не разделяем их умонастроений, 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

⁷⁹ Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 1. С. 449, 417, 416.

⁸⁰ См.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 148–149.

⁸¹ См.: Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997.

⁸² Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. С. 501.

и еще раз пережить их как нечто свое собственное, личное, задушевное. С помощью сгущенных поэтических формул лирического произведения между автором и читателем, по точным словам Л.Я. Гинзбург, «устанавливается молниеносный и безошибочный контакт»⁸³. Чувства поэта становятся одновременно и нашими чувствами. Автор и его читатель образуют некое единое, нераздельное «мы». И в этом состоит особое обаяние лирики.

Лекция 4. ПОНЯТИЕ ТЕМЫ, ПРОБЛЕМЫ, ИДЕИ

ЗНАЧЕНИЯ ТЕРМИНА «ТЕМА»

Слово «тема» («тематика»), широко бытующее в новоевропейских языках, произошло от др.-гр. *thema* – то, что положено в основу. В искусствоведении и литературоведении оно используется в разных значениях, которые правомерно (с долей приблизительности) свести к двум основным.

Во-первых, темами именуют наиболее существенные компоненты художественной структуры, аспекты формы, опорные приемы. В литературе это – значения ключевых слов, то, что ими фиксируется. Так, В.М. Жирмунский мыслил тематику как сферу семантики художественной речи: «Каждое слово, имеющее вещественное значение, является для художника поэтической темой, своеобразным приемом художественного воздействия <...>. В лирике нередко целое поэтическое направление определяется по преимуществу своими словесными темами; например, для поэтов-сентименталистов характерны такие слова, как «грустный», «томный», «сумерки», «печаль», «гробовая урна» и т. п.»⁸⁴. Подобным же образом термин «тема» издавна используется в музыковедении. Это – «наиболее яркий <...> музыкальный фрагмент», элемент структуры, который «представляет от данного произведения» – то, что «запоминается и узнается»⁸⁵. В данной терминологической традиции тема сближается (если не отождествляется) с *мотивом* (см. с. 266–269). Это активный, выделенный, акцентированный компонент художественной ткани. По словам Б.В. Томашевского, темы «<...> мелких частей» произведения именуются мотивами, «которые уже нельзя более дробить»⁸⁶.

Другое значение термина «тема» насущно для разумения познавательного аспекта искусства: оно восходит к теоретическим опытам прошлого столетия и связано не с элементами структуры, а впрямую с сущностью произведения как целого. Тема как фундамент художественного творения – это все то, что стало предметом авторского интереса, осмысления и оценки. Данный феномен Б.В. Томашевский назвал главной темой произведения. Говоря о тематике в этой ее стороне не структурной, а субстанциальной, он называл темы любви, смерти, революции. Тема, утверждал ученый, – это «единство значений отдельных элементов произведения. Она объединяет компоненты художественной конструкции, обладает актуальностью и вызывает интерес читателей»⁸⁷. Ту же мысль выражают современные ученые: «Тема есть некоторая установка, которой подчинены все элементы произведения, некоторая интенция, реализуемая в тексте»⁸⁸.

⁸³ Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 12; см. также: Левин К.И. Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. № 8. (1994).

⁸⁴ Жирмунский В.М. Задачи поэтики (1919, 1923) // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 30.

⁸⁵ Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 5, 8.

⁸⁶ Томашевский Б.В. Поэтика. М., 1996. С. 71. О соотносительности понятий «тема» и «ив» см. также: Лотман Ю.М. Тема карт и карточной игры в русской литературе яв XIX века // Ученые записки / Тартуского гос. ун-та. Вып. 365. Тарту, 1975. ГЧ20–121, 142 (прим.).

⁸⁷ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика (1925). М., 1996. С. 176–178.

⁸⁸ Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Ученые записки / Тартуского гос. ун-та. Вып. 365. Тарту, 1975. С. 150.

Далее мы сосредоточимся на тематике именно в этом ее, можно сказать, субстанциальном аспекте, т. е. на предмете художественного освоения (познания), который безгранично широк и потому трудно определим: искусству есть дело едва ли не до всего. В художественных произведениях прямо или косвенно преломляются и бытие как целое (т. е. присутствует картина мира как упорядоченного или дисгармоничного), и его определенные грани: феномены природы и, главное, человеческой жизни.

Понятие это (художественная тема, тематика) в значительной мере скомпрометировало себя догматически узкой интерпретацией, которая упрочилась в отечественном литературоведении начиная с 1920-х годов: темы литературных произведений настойчиво сводились к *социальной характерности*⁸⁹.

Художественная тематика сложна и многопланова. На теоретическом уровне ее правомерно рассмотреть как совокупность трех начал. Это, во-первых, онтологические и антропологические универсалии, во-вторых – локальные (порой весьма масштабные) культурно-исторические явления, в-третьих – феномены индивидуальной жизни (прежде всего – авторской) в их самоценности. Перспектива подобного истолкования тематики искусства (на наш взгляд, еще весьма предварительно) намечена М.М. Гиршманом, по словам которого, « в произведениях как художественной целостности равно несомненными и равнодостоинными являются человечество, народ и конкретная человеческая личность»⁹⁰.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕМАТИКА КАК ЦЕЛОЕ

Охарактеризованные роды тематики сопряжены с обращением авторов к внехудожественной реальности, без чего искусство непредставимо. «В основе поэзии лежит <...> материал, извлекаемый вдохновением из действительности. Отнимите у поэта действительность – творчество прекратится»⁹¹. Эти слова Вл. Ф. Ходасевича справедливы применительно не только к поэзии, но и к иным формам искусства.

В составе реальности художника и, в частности, писателя интересует не столько ее эмпирическая поверхность (чисто единичное, случайное), сколько *глубина*. Ему присущи *прозрение* сущностей, *проникновение* в них. Если правомерно говорить о критериях оценки художественной тематики, то эти слова их как-то характеризуют. Р.М. Рильке призывал молодого поэта: «Ищите глубину предметов»⁹². Глубины внехудожественной реальности составляют едва ли не главный объект художественного познания. В творчестве больших писателей устремленность подобного рода играет решающую роль.

Но в составе художественной тематики есть и иная сторона. Искусство порой сосредоточивается на самом себе. Об этом свидетельствуют, во-первых, литературные произведения о художниках и их созданиях. К теме искусства настойчиво обращались писатели эпохи романтизма: И.В. Гете и Э.Т.А. Гофман; А. С. Пушкин («Египетские ночи»), Н.В. Гоголь («Портрет») и ряд других русских литераторов⁹³, что породило особые жанры (Kunstlemovelle, Kunstlenorrman). Эта традиция живет и в XX веке (вспомним романы «Мастер и Маргарита» Булгакова, «Доктор Фаустус» Т. Манна, поэтическую книгу Р.М. Рильке «Сонеты к Орфею»).

Во-вторых, в произведениях стилизационного и пародийного характера, которые были весьма влиятельны в первые десятилетия нашего века, внимание писателей сосредоточивается на предшествовавших словесно-художественных формах. По словам А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова, здесь имеют место «внутрилитературные» темы, реализующиеся в качестве «игры <...> на конструкциях и формулах». Предметом

⁸⁹ См., например: *Поспелов Т.Н.* Эстетическое и художественное. С. 215–231.

⁹⁰ *Гиршман М.М.* Избранные статьи. Художественная целостность. Ритм. Стиль. Диалогическое мышление. Донецк, 1996. С. 11.

⁹¹ *Ходасевич Вл.* О чтении Пушкина// Современные записки. Париж, 1924. Кн. 20. С. 231 - 232

⁹² *Рильке Р.М.* Новые стихотворения. М., 1977. С. 330.

⁹³ См.: Искусство и художник в русской художественной прозе первой половины XIX века. Л., 1989. (Вступ. ст. В.М. Марковича).

постижения и воссоздания при этом становятся «инструменты художественного творчества, каковы поэтический язык, сюжетные конструкции, традиционные формулы»⁹⁴.

В составе литературного процесса темы внутрихудожественные весьма существенны, но это все-таки частность. Центр и доминанту тематики искусства составляет *внехудожественная* реальность. Художественное творчество в его высоких образах, как правило, не замыкается на самом себе.

Обозначенные нами аспекты художественной тематики не изолированы друг от друга. Они активно взаимодействуют и способны составлять некие нерасторжимые «сплавы», что особенно характерно для литературы близких нам эпох. Таков пушкинский «Евгений Онегин», являющий собою и многоплановую картину современности («энциклопедия русской жизни», по Белинскому), и средоточие фольклорных и мифопоэтических начал, чему посвящены серьезные современные работы, и душевное самораскрытие поэта, своего рода авторскую исповедь.

Уместно вспомнить и тематически разнородный роман М.А. Булгакова «Мастери Маргарита», в котором сопрягаются удаленные одна от другой эпохи, говорится о непреходящем, вечном и при том ясно осязаемо автобиографическое, авторское, личностное начало, глубоко трагическое. «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший» (начало 32-й главы романа). Вряд ли кто-нибудь усомнится, что эти горестные строки – не только о Мастере, герое писателя, но и (главное!) о самом Михаиле Афанасьевиче Булгакове.

Тематика с ее различными гранями воплощается в произведениях или открыто, впрямую, программно, эксплицитно (как, например, конкретика русской крестьянской жизни XIX в. в поэзии Н.А. Некрасова), или опосредованно, косвенно, «подтекстово» (имплицитно), порой независимо от творческой воли автора. Подобного рода темы А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов назвали «неуловимыми», противопоставив их декларируемым темам⁹⁵. Именно таковы мифопоэтические начала многих произведений русской классической литературы XIX в., например тема противостояния хаоса и космоса у Ф.М. Достоевского. Или другой пример: читателями лишь угадывается конкретика русской усадебной жизни в стихотворениях А.А. Фета, на первом плане которых – бытийные универсалии, постижение мира как красоты.

Поэты нередко предпочитают открыто и прямо воплощаемым темам всяческие недосказанности. Так, Э. По утверждал, что искусству требуется «известная доза намека», что «придает произведению <...> богатство»: «чрезмерные прояснения намеков, выведение темы на поверхность» превращает поэзию в «плоскую прозу»⁹⁶.

Суммируя сказанное, отметим, что важнейшую, неизменно доминирующую «сверхтему» искусства и литературы составляет человек в различных его ипостасях. Здесь и его универсальные (антропологические) свойства, и черты, сформировавшиеся культурной традицией и окружающей средой, и неповторимо индивидуальные начала. Постигая «человеческую реальность», искусство настойчиво и упорно избегает абстракций, составляющих язык науки и философии, и неизменно запечатлевает эстетическую явленность бытия.

Познавательные начала искусства в XX в. стали предметом серьезных расхождений и споров. В концепциях, ориентированных на опыт авангардизма, широко бытует взгляд, полемически противопоставленный теории подражания, и позднейшим суждениям об искусстве как освоении бытия. Утверждается, что художниками (в том числе и

⁹⁴ Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир». С. 150 -151.

⁹⁵ См.: Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир». С:144,149.

⁹⁶ По Э. Философия творчества//Эстетика американского романтизма. М., 1977. С.121.

писателями) все создается и ничего не берется из действительности. При этом понятие «тема» оказывается не в чести.

Скепсисом по отношению к тематическому «фундаменту» поэтических произведений отмечены работы участников формальной школы. «Любовь, дружба, скорбь по утраченной молодости, – характеризовал Ю.Н. Тынянов литературу сентиментализма, – все эти темы возникли в процессе работы как скрепа своеобразных принципов конструкции, как оправдание камерного стиля карамзинизма и как «комнатный» отпор высоким грандиозным темам старших». Далее говорится о подстерегающей художника слова опасности оказаться пленником собственных тем: «В поэзии верность своим темам не вознаграждается». Тынянов полагает, что А.А. Ахматова оказалась «в плену собственных тем». «Но любопытно, – пишет он, – что когда Ахматова начинала, она была нова и ценна не своими темами, а *несмотря* на свои темы <...> тема была интересна не сама по себе, она жива каким-то своим интонационным углом, каким-то новым углом стиха, под которым она была дана»⁹⁷. Эти суждения, смелые и оригинальные, заслуживают самого пристального внимания. Они звучат как своего рода предостережение от «тематического монотона» поэтического творчества и от игнорирования формальной, композиционно-стилистической стороны литературы. Вместе с тем низведение темы до «скрепы» художественной конструкции и тем более до способа реализации «стилистического задания» спорно и, на наш взгляд, односторонне. Тематика (если этот термин освободить от схематизирующей узости, от навязчивого социологизма, а также от абсолютизации мифопоэтического подтекста) составляет неотъемлемое и при этом фундаментальное начало художественных произведений.

ИДЕЙНО-СМЫСЛОВАЯ СТОРОНА ИСКУССТВА

Автор дает о себе знать прежде всего как носитель того или иного представления о реальности. И это определяет принципиальную значимость в составе искусства его идейно-смысловой стороны, – того, что на протяжении XIX–XX вв. нередко именуют «идеями» (от др.-гр. *idea* – понятие, представление).

Это слово укоренено в философии издавна, со времен античности. Оно имеет два значения. Во-первых, идеями называют умопостигаемую сущность предметов, которая находится за пределами материального бытия, прообраз вещи (Платон и наследующая его средневековая мысль), синтез понятия и объекта (Гегель). Во-вторых, на протяжении последних трех столетий мыслители стали связывать идеи со сферой субъективного опыта, с познанием бытия. Так, английский философ рубежа XVII–XVIII вв. Дж. Локк в «Опыте о человеческом разуме» различал идеи ясные и смутные, реальные и фантастические, адекватные своим прообразам и неадекватные, сообразные и несообразные с действительностью. Здесь идея разумеется как достояние не объективного бытия, а человеческого сознания.

Применительно к искусству и литературе слово «идея» используется в обоих значениях. В гегелевской эстетике и наследующих ее теориях художественная идея совпадает с тем, что традиционно именуется темой (см. с. 40–42). Это – постигнутая и запечатленная творцом произведения бытийная сущность. Но чаще и настойчивее об идее в искусстве говорилось (и в XIX, и в XX в.) как о сфере авторской субъективности, как о *выраженном* в произведении комплексе мыслей и чувств, принадлежащих его создателю.

Субъективная направленность художественных произведений привлекла к себе внимание в XVIII в. «Тезис о первенствующей роли *идеи, мысли* в произведениях искусства <...> характеризует эстетику рационалистического Просвещения»⁹⁸. Творец художественных произведений в эту пору, а еще более на рубеже XVIII–XIX вв., был

⁹⁷ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 173–174.

⁹⁸ Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962. С. 70. О теоретическом осмыслении художественной субъективности в XVIII–XIX вв. (от Лессинга до Гегеля и Белинского) см.: Руднева Е.Г. Пафос художественного произведения. М., 1977.

осознан не просто как мастер («подражатель» природе) и не в качестве пассивного созерцателя неких умопостигаемых сущностей, а как выразитель какого-то круга чувств и мыслей. По словам Ф. Шиллера, в искусстве «пустота или содержательность зависят в большей мере от субъекта, нежели от объекта»; сила поэзии состоит в том, что «предмет ставится здесь в связь с идеей»⁹⁹. Автор (художник) предстал в теориях рубежа XVIII–XIX столетий как выразитель определенной позиции, точки зрения. Вслед за Кантом, который ввел термин «эстетическая идея», сферу художественной субъективности стали обозначать термином *идея*. В том же значении использовались выражения «поэтический дух» и «концепция». По словам Гете, «во всяком произведении искусства <...> все сводится к концепции»¹⁰⁰.

Художественная идея (концепция автора), присутствующая в произведениях, включает в себя и направленную интерпретацию и оценку автором определенных жизненных явлений (что подчеркивали просветители от Дидро и Лессинга до Белинского и Чернышевского), и воцеление философического взгляда на мир в его целостности, которое сопряжено с духовным самораскрытием автора (об этом настойчиво говорили теоретики романтизма).

Мысль, выражаемая в произведении, всегда эмоционально окрашена. Художественная идея – это своего рода сплав обобщений и чувств, который вслед за Гегелем В.Г. Белинский в пятой статье о Пушкине назвал *пафосом* («пафос всегда есть страсть, возжигаемая в душе человека идеей»¹⁰¹). Именно это отличает искусство от беспристрастной науки и сближает его с публицистикой, эссеистикой, мемуарами, а также с повседневным постижением жизни, тоже насквозь оценочным. Специфика же собственно художественных идей заключается не в их эмоциональности, а в их направленности на мир в его эстетической явленности, на чувственно воспринимаемые формы жизни.

Художественные идеи (концепции) отличаются от научных, философских, публицистических обобщений также их местом и ролью в духовной жизни человечества. Обобщения художников, писателей, поэтов нередко предвещают позднейшее миропонимание. «Наука лишь поспешает за тем, что уже оказалось доступным искусству», – утверждал Шеллинг¹⁰². Еще настойчивее и резче в том же духе высказался Ал. Григорьев: «Все *новое* вносится в жизнь только искусством: оно воплощает в созданиях своих то, что невидимо присутствует в воздухе эпохи <...> заранее чувствует приближающееся будущее»¹⁰³. Эта мысль, восходящая к романтической эстетике, обоснована М.М. Бахтиным. «Литература <...> часто предвосхищала философские и этические идеологемы <...> У художника чуткое ухо к рождающимся и становящимся <...> проблемам». В момент рождения «он их слышит подчас лучше, чем более осторожный «человек науки», философ или практик. Становление мысли, этической воли и чувства, их блуждания, их еще не оформленное нащупывание действительности, их глухое брожение в недрах так называемой «общественной психологии» – весь этот не расчлененный еще поток становящейся идеологии отражается и преломляется в содержании литературных произведений»¹⁰⁴. Подобная роль художника – как предвестника и пророка – осуществлена, в частности социально-исторических концепциях «Бориса Годунова» А. С. Пушкина и «Войны и мира» Л.Н. Толстого, в повестях и рассказах Ф. Кафки, заговорившего об ужасах тоталитаризма еще до того, как он упрочился, и во многих других произведениях.

⁹⁹ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 7. С. 473; Т. 6. С. 413.

¹⁰⁰ Гете И.В. Об искусстве. М., 1975. С. 585.

¹⁰¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 7. С. 312.

¹⁰² Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936. С. 387.

¹⁰³ Григорьев Ал. Литературная критика. М., 1967. С. 324.

¹⁰⁴ Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении (Бахтин под маской. Маска вторая). М., 1993. С. 22–23.

Вместе с тем в искусстве (прежде всего словесном) широко запечатлеваются идеи, концепции, истины, уже (и порой весьма давно) упрочившиеся в общественном опыте. Художник при этом выступает как рупор традиции, его искусство дополнительно подтверждает общеизвестное, его оживляя, придавая ему остроту, сиюминутность и новую убедительность. Произведение подобной содержательной наполненности проникновенно и волнующе напоминает людям о том, что, будучи привычным и само собой разумеющимся, оказалось полузабытым, стертым в сознании. Искусство в этой его стороне воскрешает старые истины, дает им новую жизнь. Вот образ народного театра в стихотворении А. Блока «Балаган» (1906): «Тащитесь, траурные клячи, / Актеры, правьте ремесло, / Чтобы от истины ходячей/ Всем стало больно и светло» (курсив мой. – В.Х.).

Как видно, искусство (воспользуемся суждением В.М. Жирмунского) проявляет пристальный интерес и к тому, что «принесла с собой новая эпоха», и ко всему издавна укорененному, к «отстоявшимся умонастроениям»¹⁰⁵.

АВТОРСКАЯ СУБЪЕКТИВНОСТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИИ И АВТОР КАК РЕАЛЬНОЕ ЛИЦО

Охарактеризованные выше грани художнической субъективности, которая весьма разнородна –особенно в искусстве XIX–XX вв.,– составляют образ автора как целого человека, как личности¹⁰⁶. Говоря словами Н.В. Станкевича, поэта и философа-романтика, вечной и непогибающей в искусстве является энергия авторской личности, «цельной, индивидуальной жизни»¹⁰⁷. Знаменательны также определение творений искусства как «человеческих документов» (Т. Манн)¹⁰⁸ и слова М.М. Бахтина о том, что воспринимающему художественное произведение важно «добраться, углубиться до творческого ядра личности» его создателя¹⁰⁹.

Связям творчества писателя с его личностью и судьбой придавали решающее значение сторонники биографического метода, впервые примененного французским критиком Ш.О. Сент-Бёвом, автором монументального труда «Литературно-критические портреты» (1836–1839)¹¹⁰.

Деятельность писателя, который так или иначе «опредмечивает» в произведении свое сознание, естественно, стимулируется и направляется биографическим опытом и жизненным поведением. По словам Г.О. Винокура, «стилистические формы поэзии суть одновременно стилистические формы личной жизни» самого поэта¹¹¹. Сходные мысли неоднократно выражали писатели и поэты. «Жизнь и поэзия – одно», – утверждал В.А. Жуковский. Эта формула, однако, нуждается в уточнении. Наличествующий в произведении автор *не* тождественен облику автора реального. Например, А.А. Фет в своих стихах воплощал иные грани своей индивидуальности, нежели те, что давали о себе знать в его повседневной деятельности помещика. Нередки весьма серьезные расхождения и радикальные несоответствия между художнической субъективностью и жизненными поступками и бытовым поведением писателя. Так, «реальный» К.Н. Батюшков, болезненный и не уверенный в себе, был разительно непохож на того эпикурейца и страстного любовника, каким нередко рисовал себя в стихах.

¹⁰⁵ Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. С. 62.

¹⁰⁶ Понятие «образ автора» было опорным в литературоведческих трудах В.В. Виноградова (см.: Чудаков А.П. В.В. Виноградов и его теория поэтики // Чудаков А.П. Слово – вещь – мир: От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 227–247); См. также: Бонеецкая Н.К. «Образ автора» как эстетическая категория// Контекст-1985. М., 1986.

¹⁰⁷ Станкевич Н.В. Об Отношении философии к искусству// Станкевич Н.В. Поэзия, проза, статьи, письма. Воронеж, 1988. С. 104.

¹⁰⁸ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 259.

¹⁰⁹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 371.

¹¹⁰ См.: Сент-Бёв Ш.О. Литературные портреты: Критические очерки. М., 1970.

¹¹¹ Винокур Т.О. Биография и культура. М., 1927. С. 82–83. Подобные суждения в ст.: Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте// Ученые записки/ Тартуского ун-та. Вып. 683. Тарту, 1986.

Вместе с тем образ автора в произведении и облик автора реального друг с другом неминуемо связаны. В статье «О задачах познания Пушкина» (1937) известный русский философ С.Л. Франк писал: «При всем различии между эмпирической жизнью поэта и его поэтическим творчеством, *духовная личность* его остается все же единой, и его творения так же рождаются из глубины этой личности, как и его личная жизнь и его воззрения как человека. В основе художественного творчества лежит, правда, не личный эмпирический опыт, но все же его духовный опыт»¹¹². Подобным же образом осознавали художественное творчество В.Ф. Ходасевич и АА. Ахматова (в своих работах о Пушкине)¹¹³, а также Б.Л. Пастернак, полагавший, что существо гения «покоится в опыте реальной биографии <...> его корни лежат в грубой непосредственности нравственного чутья»¹¹⁴.

Именно таков, по-видимому, наиболее достойный, оптимальный вариант отношения реального автора к своей художественной деятельности. Здесь к месту вспомнить укорененный в современной гуманитарной сфере термин *ответственность*. Ответственность художника двоякая: во-первых – перед искусством, во-вторых – перед жизнью. Эта ответственность есть не рассудочно-моральное долженствование, а ясное и неколебимое ощущение насущности именно этих творческих концепций: художественных тем и смыслов, построений, слов, звуков...

Автор необходимо причастен внехудожественной реальности и участвует в ней своими произведениями. Ему, по словам М.М. Бахтина, нужен предмет (найденный, но не выдуманный герой), важно чувствовать «другое сознание», обладать «художественной добротой»: литературное произведение осуществляется в «ценностном контексте». Причастность автора «событию жизни», утверждает ученый, составляет сферу его ответственности¹¹⁵.

Лекция №5. СЮЖЕТ И КОМПОЗИЦИЯ.

Словом «сюжет» (от *фр.* *sujet*) обозначается цепь событий, воссозданная в литературном произведении, т.е. жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах. Изображаемые писателями события составляют (наряду с персонажами) основу предметного мира произведения. Сюжет является организующим началом жанров драматических, эпических и лиро-эпических. Он может быть значимым и в лирическом роде литературы (хотя, как правило, здесь он скупо детализирован, предельно компактен): «Я помню чудное мгновенье...» Пушкина, «Размышления у парадного подъезда» Некрасова, стихотворение В. Ходасевича «2-го ноября».

Понимание сюжета как совокупности событий, воссозданных в произведении, восходит к отечественному литературоведению XIX в. (работа А.Н. Веселовского «Поэтика сюжетов»). Но в 1920-е годы В. Б. Шкловский и другие представители формальной школы резко изменили привычную терминологию. Б. В. Томашевский писал: «Совокупность событий в их взаимной внутренней связи <...> назовем *фабулой* (*лат.* сказание, миф, басня. –В.Х.) <...> Художественно построенное распределение событий в произведении именуется *сюжетом*»¹¹⁶. Тем не менее в современном литературоведении преобладает значение термина «сюжет», восходящее к XIX в.

События, составляющие сюжет, по-разному соотносятся с фактами реальности, предшествующей появлению произведения. На протяжении многих веков сюжеты брались писателями преимущественно из мифологии, исторического предания, из

¹¹² Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 433.

¹¹³ См.: *Сурат И.З.* Пушкинист Владислав Ходасевич. М., 1994.

¹¹⁴ *Пастернак Б.Л.* Воздушные пути. С. 252. О том же см.: *Пришвин М.М.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1986. Т. 8. С. 379, 484, 552.

¹¹⁵ См.: *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 174–176.

¹¹⁶ *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. С. 180–182.

литературы прошлых эпох и при этом как-то обрабатывались, видоизменялись, дополнялись. Большинство пьес Шекспира основано на сюжетах, хорошо знакомых средневековой литературе. Традиционные сюжеты (не в последнюю очередь античные) широко использовались драматургами-классицистами. О большой роли сюжетных заимствований говорил Гете: «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-своему»¹¹⁷.

В XIX–XX вв. изображаемые писателями события стали основываться на фактах реальности, близкой писателю, сугубо современной. Знаменателен пристальный интерес Достоевского к газетной хронике. В литературном творчестве отныне широко используются биографический опыт писателя и его прямые наблюдения над окружающим. При этом имеют своих прототипов не только отдельные персонажи, но и сами сюжеты произведений («Воскресение» Л.Н. Толстого, «Дело корнета Елагина» И.А. Бунина). В сюжетосложении явственно дает о себе знать автобиографическое начало (С.Т. Аксаков, Л.Н. Толстой, И.С. Шмелев). Одновременно с энергией наблюдения и самонаблюдения активизируется индивидуальный сюжетный вымысел. Широкое распространение получают сюжеты, являющиеся плодом авторского воображения («Путешествие Гулливера» Дж. Свифта, «Нос» Н.В. Гоголя, «Холстомер» Л.Н. Толстого, в наш век – произведения Ф. Кафки).

События, составляющие сюжет, соотносятся между собой по-разному. В одних случаях на первый план выдвигается какая-то одна жизненная ситуация, произведение строится на одной событийной линии. Таковы в своем большинстве малые эпические, а главное – драматические жанры, для которых характерно единство действия. Сюжетам *единого действия* (их правомерно назвать *концентрическими*, или *центростремительными*) отдавалось предпочтение и в античности, и в эстетике классицизма. Так, Аристотель полагал, что трагедии и эпопее подобаает изображение «одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, чтобы при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое»¹¹⁸.

Вместе с тем в литературе широко распространены сюжеты, где события рассредоточены и на «равных правах» разворачиваются независимые один от другого событийные комплексы, имеющие свои «начала» и «концы». Это, в терминологии Аристотеля, эпизодические фабулы. Здесь события не имеют между собой причинно-следственных связей и соотнесены друг с другом лишь во времени, как это имеет место, к примеру, в «Одиссее» Гомера, «Дон Кихоте» Сервантеса, «Дон Жуане» Байрона. Подобного рода сюжеты правомерно назвать *хроникальными*. От сюжетов единого действия принципиально отличны также *многолинейные* сюжеты, в которых одновременно, параллельно одна другой разворачиваются несколько событийных линий, связанных с судьбой разных лиц и соприкасающихся лишь эпизодически и внешне. Такова сюжетная организация «Анны Карениной» Л.Н. Толстого и «Трех сестер» А.П. Чехова. Хроникальные и многолинейные сюжеты рисуют событийные *панорамы*, тогда как сюжеты единого действия воссоздают отдельные событийные *узлы*. Панорамные сюжеты можно определить как *центробежные*, или *кумулятивные* (от лат. *cumulatio* – увеличение, скопление).

В составе литературного произведения сюжет выполняет существенные функции. Во-первых, событийные ряды (в особенности составляющие единое действие) имеют конструктивное значение: они скрепляют воедино, как бы цементируют изображаемое. Во-вторых, сюжет насыщен для воспроизведения персонажей, для обнаружения их характеров. Литературные герои непредставимы вне их погруженности в тот или иной событийный ряд. События создают для персонажей своего рода «поле действия»,

¹¹⁷ Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.: Л., 1934. С. 169.

¹¹⁸ Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 66.

позволяют им разнопланово и полно раскрыться перед читателем в эмоциональных и умственных откликах на происходящее, главное же – в поведении и поступках. Сюжетная форма особенно благоприятна для яркого, детализированного воссоздания волевого, действенного начала в человеке. Многие произведения с богатым событийным рядом посвящены личностям героическим (вспомним гомеровскую «Илиаду» или гоголевского «Тараса Бульбу»). Остросюжетными, как правило, являются произведения, в центре которых герой, склонный к авантюрам (многие возрожденческие новеллы в духе «Декамерона» Дж. Боккаччо, плутовские романы, комедии П. Бомарше, где блистательно действует Фигаро).

И, наконец, в-третьих, сюжеты обнаруживают и напрямую воссоздают жизненные противоречия. Без какого-то конфликта и жизни героев (длительного или кратковременного) трудно представить достаточно выраженный сюжет. Персонажи, вовлеченные в ход событий, как правило, взволнованы, напряжены, испытывают неудовлетворенность чем-то, желание что-то обрести, чего-то добиться либо сохранить нечто важное, претерпевают поражения или одерживают победы. Иначе говоря, сюжет не безмятежен, так или иначе причастен к тому, что называют *драматизмом*. Даже в произведениях идиллического «звучания» равновесие в жизни героев нарушается (роман Лонга «Дафнис и Хлоя»).

ЗНАЧЕНИЕ ТЕРМИНА (композиция)

Композиция литературного произведения, составляющая венец его формы, – это взаимная *соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств*, «система соединения знаков, элементов произведения»¹¹⁹. Композиционные приемы служат расстановке нужных автору акцентов и определенным образом, направленно «подают» читателю воссозданную предметность и словесную «плоть». Они обладают уникальной энергией эстетического воздействия.

Термин произошел от латинского глагола *componere*, что значит складывать, строить, оформлять. Слово «композиция» в его применении к плодам литературного творчества в большей или меньшей мере синонимичны такие слова, как «конструкция», «диспозиция», «компоновка», «организация», «план».

Композиция осуществляет единство и целостность художественных творений. Это, утверждает П.В. Палиевский, – «дисциплинирующая сила и организатор произведения. Ей поручено следить за тем, чтобы ничто не вырывалось в сторону, в собственный закон, а именно сопрягалось в целое <...> Ее цель – расположить все куски так, чтобы они замыкались в полное выражение идеи»¹²⁰.

К сказанному добавим, что совокупность композиционных приемов и средств стимулирует и организует восприятие литературного произведения. Об этом (вслед за кинорежиссером С.М. Эйзенштейном) настойчиво говорят А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов, опираясь на предложенный ими термин «прием выразительности». По мысли этих ученых, искусство (в том числе словесное) «являет мир сквозь призму приемов выразительности», которые управляют реакциями читателя, подчиняют его себе, а тем самым – творческой воле автора. Этих приемов выразительности немного, и их можно систематизировать, составить своего рода алфавит¹²¹. Опыты систематизации композиционных средств как «приемов выразительности», на сегодняшний день еще предварительные, весьма перспективны.

Фундаментом композиции является организованность (упорядоченность) вымышленной и изображенной писателем реальности, т.е. структурные аспекты самого

¹¹⁹ Нирё Л. О значении и композиции произведения // Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 150.

¹²⁰ Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. М., 1965. С. 425.

¹²¹ См.: Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. С. 297, 25 – 31.

мира произведения. Но главное и специфическое начало художественного построения – это способы «подачи» изображенного, а также речевых единиц.

Композиционные приемы обладают прежде всего выразительной энергией. «Выразительный эффект, – отмечает теоретик музыки, – обычно достигается в произведении с помощью не какого-либо одного средства, а *нескольких* средств, направленных к той же цели»¹²². Так же обстоит дело и в литературе. Композиционные средства здесь составляют своего рода систему, к «слагаемым» (элементам) которой мы и обратимся.

ПОВТОРЫ И ВАРИАЦИИ

Без повторов и их подобий («полуповторы», вариации, дополняющие и уточняющие напоминания об уже сказанном) словесное искусство непредставимо. Эта группа композиционных приемов служит выделению и акцентированию наиболее важных, особенно значимых моментов и звеньев предметно-речевой ткани произведения. Всякого рода возвраты к уже обозначенному выполняют в составе художественного целого роль, подобную той, что принадлежит курсиву и разрядке в напечатанном тексте.

Решающую роль придавал повторам Р.О. Якобсон. Сославшись на древнеиндийский трактат «Натьяшастра», где о повторе говорилось как об одной из основных фигур речи (наряду со сравнением и метафорой), он утверждал: «Существо поэтической ткани состоит в периодических возвратах»¹²³.

Вот замечательное стихотворение М.И. Цветаевой, где на протяжении шестнадцати строк развернута целая симфония повторов (стержневое слово «август» звучит семь раз):

Август – астры,
Август – звезды,
Август – грозди
Винограда, и рябины
Ржавой – август!

Полновесным, благосклонным
Яблоком своим имперским,
Как дитя, играешь, август.
Как ладонью, гладишь сердце
Именем своим имперским:
Август!–Сердце!

Месяц поздних поцелуев,
Поздних роз и молний поздних!
Ливней звездных –
Август! – Месяц
Ливней звездных!

Прямые, буквальные повторы не просто доминировали в исторически ранней песенной лирике, но, можно сказать, составляли ее существо. «До сих пор еще, – утверждал один из учеников и последователей А.Н. Веселовского, –мы находим у различных некультурных народов <.-> песни без слов и почти без мелодии, заключающиеся в бесконечном повторении какого-либо восклицания, слова <...>

¹²² Мазель Л.А. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки//Интонация и музыкальный образ. М., 1965. С. 240.

¹²³ Якобсон Р.О. Работы по поэтике. С. 124–125, 99.

Повторяется одна и та же ритмическая фигура, ибо она гипнотически влияет на исполнителей»¹²⁴.

Широко распространены повторы сюжетных эпизодов, высказываний героев, словесных формул (клише) также в традиционной эпической поэзии, в частности в «Песни о Роланде». Истоки эпических повторов А.Н. Веселовский усмотрел в народных песнях, которые пелись поочередно вдвоем (исполнение антифоническое) либо «друг за другом несколькими певцами», воспроизводившими одни и те же предметы¹²⁵. Нечто подобное исторически раннему эпосу явственно и в других жанрах (сказках, балладах). Так, в пушкинской «Сказке о царе Салтане», наследующей фольклорную традицию, по нескольку раз повторен ряд текстовых эпизодов: «Ветер на море гуляет/И кораблик подгоняет»; «Ветер весело шумит,/Судно весело бежит»; «Глядь – поверх текучих вод/Лебедь белая плывет». Повторы в пушкинской сказке не всегда буквальны. Часто они сопрягаются с вариациями. Вновь и вновь обращаясь к уже сказанному, поэт каждый раз что-то меняет и добавляет. Таковы рассказы о чудесах на острове, где княжит Гвидон: о тридцати трех богатырях и белке, которая «песенки поет,/Да орешки все грызет». Потешая читателя, автор описывает затейницу белку пять раз, неизменно дополняя картину. Со временем, к примеру, мы узнаем и то, что белка «с присвисточкой поет/При честном при всем народе:/Во саду ли, в огороде», и то, что «отдает ей войско честь». Белка в княжестве Гвидона выгладит все забавнее и чудеснее. Подобные повторы связаны с усилением, которое именуется *градацией*. Сходное соединение повтора с усилением (на уровне сюжета) – в пушкинской «Сказке о рыбаке и рыбке»: претензии старухи, заявленные старику и рыбке, возрастают до тех пор, пока история не возвращается к своему началу – к разбитому корыту...

Весьма богаты и разнообразны повторы (как буквальные, строгие, так и в виде вариаций) в лирической поэзии. Они тщательно исследованы в специальной работе В.М. Жирмунского¹²⁶. Разного рода *анафоры* (единоначатия) нередко определяют построение стихотворения, составляя анафорическую композицию. Таково, например, известное стихотворение М.Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...», где начальный синтаксический оборот повторен трижды: первая строфа – о желтеющей ниве, вторая – о серебристом ландыше, третья – о студенном ключе; и только после троекратного анафорического повтора звучит финальная фраза:

Тогда смиряется в душе моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога.

Широко распространены также повторяющиеся концовки строф и синтаксических конструкций (*эпифоры*). Вспомним строфический финал «Моей родословной» А. С. Пушкина («Я просто русский мещанин»; «Я мещанин, я мещанин»; «Я, слава Богу, мещанин»; «Нижегородский мещанин»). Среди концовок выделимы припевы (*рефрены*) – концовки, «обособившиеся от остальной части стихотворения в метрическом, синтаксическом и тематическом отношении»¹²⁷.

Повторами и полуповторами изобилуют произведения традиционных, канонических жанров (таково клишированное «микроописание» утренней зари, нередкое на страницах гомеровской «Одиссеи»: «Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос»).

¹²⁴ Шишмарев В.Ф. Этюды по истории поэтического стиля и форм. Припев и аналитический параллелизм//Журнал/Министерства народного просвещения. 1901. Декабрь. Ч. 188. С. 169–270.

¹²⁵ См.: Веселовский А.Н. Эпические повторы как хронологический момент//Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С. 93.

¹²⁶ См.: Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений//Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975.

¹²⁷ Там же. С. 492.

Присутствуют они и в литературе близких нам эпох, освободившейся от всяческих стереотипов и канонов. Так, Л.Н. Толстой в «Войне и мире» не устает напоминать о лучистых глазах княжны Марьи, о неповоротливости и рассеянности Пьера Безухова. Благодаря подобным повторам не очень приметные звенья предметности произведения обретают рельефность и художественную весомость.

СЮЖЕТ И КОНФЛИКТ

Правомерно выделить два рода (типа) сюжетных конфликтов: это, во-первых, противоречия локальные и преходящие, во-вторых – устойчивые конфликтные состояния (положения).

В литературе наиболее глубоко укоренены сюжеты, конфликты которых по ходу изображаемых событий возникают, обостряются и как-то разрешаются – преодолеваются и себя исчерпывают. Жизненные противоречия здесь пребывают внутри событийных рядов и в них замкнуты, всецело сосредоточены во времени действия, которое неуклонно движется к развязке. Так, в трагедии У. Шекспира «Отелло» душевная драма героя ограничена тем промежутком времени, когда плелась и была успешно осуществлена дьявольская интрига Яго, не будь которой – в жизни Отелло и Дездемоны царила бы гармония взаимной любви. Злой умысел завистника – главная и единственная причина горестного заблуждения, страданий ревности главного героя и смерти героини от его руки. Конфликт трагедии «Отелло» (при всей его напряженности и глубине) *локален и преходящ*. Он является *внутрисюжетным*. И это отнюдь не особенность именно данной трагедии, и не свойство поэтики именно Шекспира. И не черта жанра как такового. Обозначенное нами на примере «Отелло» соотношение сюжета и конфликта является надэпохальным и наджанровым свойством драматических и эпических произведений. Оно наличествует и в традиционном эпосе, и в комедиях, и в новеллах, и в баснях, и в лиро-эпических поэмах, нередко – и в романах. Основываясь на подобного рода сюжетах, 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». И далее: коллизия «нуждается в разрешении, следующем за борьбой противоположностей»¹²⁸.

Сюжеты, основу которых составляют конфликты локальные и преходящие, изучены в литературоведении XX в. весьма тщательно. Пальма первенства принадлежит В.Я. Проппу. В книге «Морфология сказки» (1928) ученый в качестве опорного использовал термин «функция действующих лиц», под которой разумел поступок персонажа в его значимости для дальнейшего хода событий. В сказках функции персонажей (т.е. их место и роль в развитии действия), по Проппу, определенным образом выстраиваются. Во-первых, течение событий связано с изначальной «недостачей» – с желанием и намерением героя обрести нечто (во многих сказках это невеста), чем он не располагает. Во-вторых, возникает противоборство героя (протагониста) и антигероя (антагониста). И, наконец, в-третьих, в результате происшедших событий герой получает искомое, вступает в брак, при этом «воцаряется». Счастливая развязка, гармонизирующая жизнь центральных действующих лиц, выступает как необходимый компонент сюжета сказки¹²⁹.

Трехчленная сюжетная схема, о которой говорил применительно к сказкам Пропп, в литературоведении 60–70-х годов была рассмотрена как наджанровая: в качестве характеристики сюжета как такового. Эту ветвь науки в литературе называют *нарратологией* (от лат. narratio – повествование). Опираясь на работу Проппа, французские ученые структуралистской ориентации (К. Бремон, А.Ж. Греймас) предприняли опыты построения универсальной модели событийных рядов в фольклоре и

¹²⁸ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 213.

¹²⁹ См.: Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969. Гл. 3.

литературе¹³⁰. Они высказали соображения о содержательности сюжета, о философском смысле, который воплощается в произведениях, где действие устремлено от завязки к развязке. Так, по мысли Греймаса, в сюжетной структуре, исследованной Проппом, событийные ряды содержат «все признаки деятельности человека – необратимой, свободной и ответственной»; здесь имеет место «одновременно утверждение неизменности и возможности перемен <...> обязательного порядка и свободы, разрушающей или восстанавливающей этот порядок». Событийные ряды, по Греймасу, осуществляют *медиацию* (обретение меры, середины, центральной позиции), которая, заметим, сродни катарсису: «Медиация повествования состоит в «гуманизации мира», в придании ему личностного и событийного измерения. Мир оправдан существованием человека, человек включен в мир»¹³¹.

Универсальная модель сюжета, о которой идет речь, проявляется по-разному. В новеллах и сродных ей жанрах (сюда относятся и сказка) инициативные и смелые действия героев позитивно значимы и успешны. Так, в финалах большей части новелл Возрождения (в частности – у Боккаччо) торжествуют люди ловкие и хитрые, активные и энергичные – те, кто хочет и умеет добиться своей цели, взять верх, одолеть соперников и противников. В новеллистической модели сюжета имеет место апология жизненной силы, энергии, воли.

Иначе обстоит дело в баснях (а также притчах и подобных им произведениях, где прямо или косвенно присутствует дидактизм). Здесь решительные действия героя освещаются критически, порой насмешливо, главное же – завершаются его поражением, которое предстает как своего рода возмездие. Исходная ситуация новеллистических и басенных Произведений одинакова (герой предпринял нечто, чтобы ему стало лучше), но итог совершенно различный, даже противоположный: в первом случае действующее лицо достигает желаемого, во втором остается у разбитого корыта, как это случилось со старухой из пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке»¹³². Сюжеты басенно-притчевого типа могут обретать глубочайший драматизм (вспомним судьбы героинь «Грозы» А.Н. Островского и «Анны Карениной» Л.Н. Толстого). Басенно-притчевое начало, в частности, присутствует в многочисленных произведениях XIX в. об утрате человечности героем, устремленным к материальному преуспеванию, карьере («Утраченные иллюзии» О. де Бальзака, «Обыкновенная история» И.А. Гончарова). Подобные произведения правомерно расценить как художественное воплощение укорененной (как в античном, так и в христианском сознании) идеи возмездия за нарушения глубинных законов бытия – пусть это возмездие приходит не в облике внешних поражений, а в виде душевной опустошенности и обезличенности.

Сюжеты, в которых действие движется от завязки к развязке, и: выявляются конфликты преходящие, локальные, можно назвать *архетипическими* (поскольку они восходят к исторически ранней словесности); они доминируют в многовековом литературно-художественном опыте. В них немалую роль играют *перипетии*, этим термином со времени Аристотеля обозначаются внезапные и резкие сдвиги в судьбах персонажей – всевозможные повороты от счастья к несчастью, от удачи к неудаче или в обратном направлении. Перипетии имели немалое значение в героических сказаниях древности, в волшебных сказках, в комедиях и трагедиях античности и Возрождения, в ранних новеллах и романах (любовно-рыцарских и авантюрно-плутовских), позже – в прозе приключенческой и детективной.

¹³⁰ См.: Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направления, тенденции, проблемы. М., 1984.

¹³¹ Греймас А.Ж. В поисках трансформационных моделей // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1984. С. 106–108.

¹³² О новеллистических и басенных сюжетах см.: Гаспаров М.Л. Колумбово яйцо и строение новеллы // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.

Раскрывая этапы противоборств между персонажами (которым обычно сопутствуют уловки, ухищрения, интриги), перипетии имеют и непосредственно содержательную функцию. Они несут в себе некий философский смысл. Благодаря перипетиям жизнь вырисовывается как арена счастливых и несчастных стечений обстоятельств, которые капризно и прихотливо сменяют друг друга. Герои при этом изображаются находящимися во власти судьбы, готовящей им неожиданные перемены. «О, исполненная всяких поворотов и непостоянная изменчивость человеческой участи!» – восклицает повествователь в романе древнегреческого прозаика Гелиодора «Эфиопика». Подобные высказывания являются «общим местом» литературы античности и Возрождения. Они повторяются и всячески варьируются у Софокла, Боккаччо, 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 обильными перипетиями, как видно, широко воплощается представление о власти над человеческими судьбами всевозможных случайностей.

Яркий пример сюжета, как бы до предела насыщенного случайностями, выступающими как свидетельство «непостоянства» бытия, – трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта». Ее действие протекает в неоднократных перипетиях. Добрая воля и решительные поступки священника Лоренцо, казалось бы, сулят Ромео и Джульетте незамутненное счастье, но судьба каждый раз распорядится иначе. Последний поворот событий оказывается роковым: Ромео не получает вовремя письма, где сказано, что Джульетта не умерла, а усыплена; Лоренцо появляется в склепе с опозданием: Ромео уже принял яд, а Джульетта, проснувшись, закололась кинжалом.

Но случай в традиционных сюжетах (как бы ни были обильны перипетии действия) все-таки не господствует безраздельно. Необходимый в них *финальный эпизод* (развязка или эпилог), если и не счастливый, то, во всяком случае успокаивающий и примиряющий, как бы обузывает хаос событийных хитросплетений и вводит жизнь в надлежащее русло: над всевозможными отклонениями, нарушениями, недоразумениями, бушеванием страстей и своевольных порывов берет верх благой миропорядок. Так, в шекспировской трагедии, о которой шла речь, Монтекки и Капулетти, испытав скорбь и чувство собственной вины, наконец, мирятся... Подобным образом завершаются и другие трагедии Шекспира («Отелло», «Гамлет», «Король Лир»), где за катастрофической развязкой следует умиротворяющий финал-эпилог, восстанавливающий нарушенный миропорядок. Гармонизирующие воссоздаваемую реальность финалы если и не несут воздаяния лучшим, то, по крайней мере, знаменуют возмездие худшим (вспомним шекспировского «Макбета»).

В традиционных сюжетах, о которых шла речь, упорядоченная и благая в своих первоосновах реальность временами (которые и запечатлеваются цепью событий) атакуется силами зла и устремленными к хаосу случайностями, но подобные атаки тщетны: их итог – восстановление и новое торжество гармонии и порядка, которые на какой-то период были попорчены. Человеческое бытие в процессе изображаемых событий претерпевает нечто подобное тому, что происходит с рельсами и шпалами, когда по ним проходит поезд: напряженная вибрация временна, в результате ее видимых изменений не происходит. Сюжеты с обильными перипетиями и умиротворяющей развязкой (или эпилогом) воплощают представление о мире как о чем-то устойчивом, определенно-твердом, но вместе с тем не окаменевшем, исполненном движения (более колебательного, нежели поступательного), – как о надежной почве, подспудно и глухо сотрясаемой, испытываемой силами хаоса. Сюжеты, где присутствуют перипетии и гармонизирующая развязка, воплощают глубокие философские смыслы и запечатлевают видение мира, которое принято называть классическим (см. с. 22). Эти сюжеты неизменно причастны представлению о бытии как упорядоченном и имеющем смысл. При этом вера в гармонизирующие начала бытия нередко обретает тона розового оптимизма и идиллической эйфории) что особенно бросается в глаза в сказках (волшебных и детских).

У подобных сюжетов есть и иное назначение: придать произведению занимательность. Поворотные события в жизни героев, порой чисто случайные (с сопутствующими им неожиданными сообщениями о происшедшем ранее и эффектными «узнаваниями»), вызывают у читателя повышенный интерес к дальнейшему развитию действия, а вместе с тем – и к самому процессу чтения: ему хочется узнать, что случится с героем дальше и чем все это кончится.

Установка на броские событийные хитросплетения присуща как произведениям чисто развлекательного характера (детективы, большая часть «низовой», массовой литературы), так и литературе серьезной, «вершинной», классической. Такова новеллистика О'Генри с ее изысканными и эффектными финалами, а также предельно насыщенные впечатляющими событиями произведения Ф.М. Достоевского, который по поводу своего романа «Бесы» говорил, что иногда склонен ставить «занимательность <...> выше художественности»¹³³. Напряженная и интенсивная динамика события, делающая чтение увлекательным, свойственна произведениям, предназначенным для юношества. Таковы романы А. Дюма и Жюль Верна, из числа близких нам по времени – «Два капитана» В.А. Каверина.

Рассмотренная событийная модель исторически универсальна, но не единственна в словесном искусстве. Есть и другая модель, столь же важная (особенно в литературе последних полутора-двух столетий), которая остается теоретически неуясненной. А именно: бытует тип сюжетосложения, служащий прежде всего выявлению не локальных и преходящих, окказиональных конфликтов, а *устойчивых конфликтных положений*, которые мыслятся и воссоздаются неразрешенными в рамках единичных жизненных ситуаций, а то и неразрешимыми в принципе. У конфликтов такого рода (их правомерно назвать *субстанциональными*) нет сколько-нибудь четко выраженных начал и концов, они неизменно и постоянно окрашивают жизнь героев, составляя некий фон и своего рода аккомпанемент изображаемого действия. Критики и писатели второй половины XIX–начала XX в. неоднократно говорили о преимуществах такого принципа организации сюжетов перед традиционными, отмечали его актуальность для своего времени. Н.А. Добролюбов в статье «Темное царство» упрекал молодого А.Н. Островского в приверженности к избыточно крутым развязкам. Сам Островский позже утверждал, что «интрига есть ложь» и что вообще «фабула в драматическом произведении дело неважное». «Многие условные правила, – отмечал он, – исчезли, исчезнут и еще некоторые. Теперь драматическое произведение есть не что иное, как драматизированная жизнь»¹³⁴. Артистов Художественного театра, игравших в пьесе «Дядя Ваня», Чехов предостерегал от чрезмерных акцентов на поворотных, внешне драматических моментах в жизни героев. Он замечал, что столкновение Войницкого с Серебряковым – это не источник драмы в их жизни, а лишь один из случаев, в котором эта драма проявилась. Критик И.Ф. Анненский по поводу горьковских пьес сказал: «Интрига просто перестала интересовать нас, потому что стала банальной. Жизнь <...> теперь и пестра, и сложна, а главное, она стала не терпеть ни перегородок, ни правильных нарастаний и падений изолированного действия, ни грубо ощутимой гармонии»¹³⁵. Л.Н. Андреев утверждал, что драме и театру подобает отказаться от традиционных событийных хитросплетений, ибо «сама жизнь <...> все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души»¹³⁶. В этом же русле – суждение о сюжете Б.М. Эйхенбаума: «Чем крупнее замысел произведения, чем теснее связано оно с самыми острыми и сложными проблемами действительности, тем труднее поддается благополучному «заканчиванию» его сюжет, тем естественнее оставить его «открытым»¹³⁷.

¹³³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1986. Т. 29. Кн. 1. С. 143.

¹³⁴ Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 459, 276, 460.

¹³⁵ Анненский И.Ф. Книги отражений. С. 75.

¹³⁶ Андреев Л.Н. Письма о театре // Шиповник. СПб., 1914. Кн. 22. С. 231.

¹³⁷ Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 183–184.

Подобные мысли выражали и западноевропейские писатели: Ф. Геббель (главное в драме – не деяние, а переживание в форме внутреннего действия), М. Метерлинк (современную драму характеризует «прогрессивный паралич» внешнего действия) и – наиболее настойчиво – Б. Шоу в работе «Квинтэссенция ибсенизма». Драмы, отвечающие гегелевской концепции действия и коллизии, Шоу считал устаревшими и иронически называл их «хорошо сделанными пьесами». Всем подобным произведениям (имея в виду и Шекспира, и Скриба) он противопоставил драму современную, основанную не на перипетиях действия, а на дискуссии между персонажами, т. е. на конфликтах, связанных с разностью идеалов людей: «Пьеса без предмета спора <...> уже не котируется как серьезная драма. Сегодня наши пьесы <...> начинаются с дискуссии». По мысли Шоу, последовательное раскрытие драматургом «пластов жизни» не вяжется с обилием в пьесе случайностей и наличием в ней традиционной развязки. Драматург, стремящийся проникнуть в глубины человеческой жизни, утверждал английский писатель, «тем самым обязуется писать пьесы, у которых нет развязки»¹³⁸.

Приведенные высказывания свидетельствовали о происходившей в литературе серьезной перестройке сюжетосложения, которая вершилась целым рядом писателей, особенно интенсивно – на рубеже XIX и XX вв. Это Г. Ибсен, М. Метерлинк, в России – прежде всего Чехов. «В «Чайке», «Дяде Ване», «Трех сестрах», в «Вишневом саде», – писал А.П. Скафтымов, многое сделавший для изучения чеховской драмы, – «"нет виноватых", нет индивидуально и сознательно препятствующих чужому счастью <...> Нет виноватых, стало быть, нет и прямых противников <...> нет и не может быть борьбы»¹³⁹. Литература XX в. (и повествовательная, и драматическая) в очень большой степени опирается на сюжетосложение нетрадиционное, отвечающее не концепции Гегеля, а суждениям в духе Б. Шоу.

Истоки такого сюжетосложения – в далеком прошлом. Так, герой «Божественной комедии» А. Данте (одновременно это и сам автор) – человек, утративший правый путь и пошедший дурными стезями. Это оборачивается недовольством собой, сомнениями в миропорядке, растерянностью и ужасом, от чего позднее он переходит к очищению, познанию примиряющей истины и к радостной вере. Воспринимаемая героем реальность (ее «потусторонний облик» воссоздан в первой части поэмы «Ад») предстает как неизбежно конфликтная. Противоречие, которое легло в основу «Божественной комедии», не является преходящим казусом, чем-то устранимым посредством действий человека. Бытие неотвратимо включает в себе нечто страшное и зловещее. Перед нами не коллизия в гегелевском смысле, не временное нарушение гармонии, которая должна восстановиться. В духе католической догматики Данте (устаами Беатриче) говорит, что в наказаниях, на которые Бог обрек грешников, поместив их в ад, больше щедрости, чем в «милости простого оправдания» («Рай». Песнь VII). Конфликт вырисовывается как всеобщий и при этом напряженно, остро переживаемый героем. Он подается не в качестве временного отклонения от гармонии, а как неотъемлемая грань несовершенного земного бытия.

Сюжет поэмы Данте не складывается из цепи случайностей, которые выступали бы в качестве перипетий. Он строится на обнаружении и эмоциональном освоении героем первооснов бытия и его противоречий, существующих независимо от воли и намерений отдельных людей. В ходе событий претерпевает изменения не сам конфликт, а отношение к нему героя: меняется степень познания бытия, и в результате оказывается, что даже исполненный глубочайших противоречий мир упорядочен: в нем неизменно находится место как справедливому возмездию (муки грешников в аду), так и милосердию и воздаянию (участь героя). Здесь, как и в житиях, тоже сформировавшихся и упрочившихся в русле христианской традиции, последовательно разграничиваются устойчиво-конфликтная реальность, мир несовершенный и греховный (конфликт общий,

¹³⁸ Шоу Б. О драме и театре. М., 1963. С. 68–77, 500.

¹³⁹ Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. С. 426.

выступающий как неразрешимый в рамках земного существования) и напряженное становление гармонии и порядка в индивидуальном сознании и судьбе героя (конфликт частный, находящий завершение в финале произведения).

Устойчиво-конфликтное состояние мира осваивается в ряде произведений XVII в. Отступление от сюжетного канона ощутимо даже в таком острособытийном произведении, как «Гамлет» Шекспира, где действие в его глубинной сути совершается в сознании героя, лишь временами прорываясь наружу в его же словах («Быть или не быть?») и другие монологи)¹⁴⁰. В «Дон Кихоте» Сервантеса концепция авантюрного сюжета перелицовывается: над рыцарем, верящим в свою победную волю, неизменно берет верх враждебная ему «сила вещей». Знаменательны и покаянные настроения героя в конце романа – мотив, близкий житиям. Принципиально неразрешимыми, даже в самых широких масштабах исторического времени (в соответствии с христианским миропониманием), вырисовываются жизненные противоречия в «Потерянном рае» Дж. Мильтона, финал которого составляет прозрение Адамом трудного будущего человечества. Разлад героя с окружающими постоянен и неизбытен в знаменитом «Житии протопопа Аввакума». «Плакать мне подобает о себе» – этими словами завершает свое повествование Аввакум, отягощенный как собственными грехами и выпавшими на его долю жестокими испытаниями, так и царящей вокруг неправдой. Здесь (в отличие от «Божественной комедии») финальный эпизод не имеет ничего общего с привычной развязкой, примиряющей и умиротворяющей. В этом прославленном произведении древнерусской словесности едва ли не впервые отвергнута традиционная житийная композиция, в основе которой мысль о том, что заслуги всегда вознаграждаются. В «Житии протопопа Аввакума» слабеют идеи средневекового агиографического оптимизма, не допускавшие возможности трагической ситуации для "истинного" подвижника)¹⁴¹.

С большей, чем когда-либо ранее, энергией неканоническое сюжетосложение дало о себе знать в литературе XIX в., в частности в творчестве А.С. Пушкина. И «Евгений Онегин», и «Пир во время чумы», и «Медный всадник» запечатлевают устойчивые конфликтные положения, которые не могут быть преодолены и гармонизированы в рамках изображаемого действия. Нетрадиционные начала сюжетосложения присутствуют даже у такого «остросюжетного» писателя, как Ф.М. Достоевский. Если Митя в «Братьях Карамазовых» предстает главным образом как герой традиционного, перипетийного сюжета, то об Иване, более рассуждающем, нежели действующем, и об Алеше, который никаких личных целей не преследует, этого сказать нельзя. Эпизоды, посвященные младшим Карамазовым, заполнены обсуждениями происходящего, раздумьями на личные и общие темы, дискуссиями, которые, по словам Б. Шоу, в большинстве случаев не имеют прямых «выходов» на событийный ряд и внутреннего завершения. Все более настойчивому обращению писателей к неканоническим сюжетам сопутствовало преобразование персонажной сферы (как уже говорилось, заметно «отступали» авантюрно-героические начала). Соответственно менялась и художественно запечатлеваемая картина мира: человеческая реальность все рельефнее предстала в ее далеко не полной упорядоченности, а в ряде случаев, особенно характерных для XX в. (вспомним Ф. Кафку), как хаотическая, абсурдная, сущностно негативная.

Канонические и неканонические сюжеты адресуются читателям по-разному. Авторы произведений, выявляющих конфликты окказиональные обычно стремятся увлечь и развлечь читателей, а одновременно – их успокоить, утешить, укрепить в том представлении, что все в жизни со временем встанет на свои места. Иначе говоря, традиционные сюжеты катарсичны (о катарсисе см. с. 81–82). Событийные же ряды,

¹⁴⁰ См.: Выготский Л.С. Трагедия о Гамлете, принце Датском // Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1986. С. 356–366.

¹⁴¹ См.: Робинсон А.Н. Творчество Аввакума в историко-функциональном освещении // Русская литература в историко-функциональном освещении. М., 1979. С. 160.

выявляющие конфликты субстанциальные, воздействуют на нас по-иному. Здесь доминирует писательская установка не на силу впечатления, а на глубину читательского проникновения (вслед за автором) в сложные и противоречивые жизненные пласты. Писатель не столько внушает, сколько взывает к духовной и, в частности, умственной активности читателя. Воспользовавшись бахтинской лексикой, скажем, что традиционные сюжеты в большей мере монологичны, а нетрадиционные – настойчиво устремлены к диалогичности. Или иначе: во первых глубинная авторская интонация склоняется к риторичности, во вторых – к разговорности.

Охарактеризованные роды сюжетов сплетены в литературном творчестве, активно взаимодействуют и часто сосуществуют в одних и тех же произведениях, ибо владеют общим для них свойством: они в равной мере нуждаются в действующих лицах, обладающих определенностью мироотношения, сознания, поведения. Если же персонажи (что имеет место в «околоавангардистской» литературе XX в.) утрачивают характер, нивелируются и растворяются в безликом «потоке сознания» или самодовлеющих «языковых играх», в цепи никому не принадлежащих ассоциаций, то одновременно с этим сводится на нет, исчезает и сюжет как таковой: изображать оказывается некого и нечего, а потому и событиям места уже не находится. Об этой закономерности убедительно говорил один из создателей «нового романа» во Франции А. Роб-Грийе. На основе утверждения, что «роман с персонажами <...> принадлежит прошлому» (эпохе, «отмеченной апогеем индивидуальности»), писатель делал вывод об исчерпанности возможностей сюжета как такового: «... рассказывать истории (т.е. выстраивать событийные ряды. – В.Х.) сейчас стало попросту невозможным»¹⁴². Все более интенсивное движение литературы к «бессюжетности» Роб-Грийе усматривает в творчестве Г. Флобера, М. Пруста, С. Беккета.

Однако искусство сюжетосложения продолжает жить (как в литературе, так и в театре и киноискусстве) и, по-видимому, умирать не собирается.

Лекция 6. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ.

Эта сторона литературных произведений рассматривается как лингвистами, так и литературоведами. Языковедов художественная речь интересует прежде всего как одна из форм применения языка, характеризующаяся специфическими средствами и Нормами. При этом опорным понятием становится «язык художественной литературы»¹⁴³ (или близкое по значению «поэтический язык»), а изучающая этот язык дисциплина именуется *лингвистической поэтикой*. Литературоведение же в большей мере оперирует словосочетанием «художественная речь», которая понимается как одна из сторон содержательной формы.

Литературоведческую дисциплину, предмет которой составляет художественная речь, называют *стилистикой* (термин этот первоначально укоренился в языкознании, которое неизменно обращается к рассмотрению стилей речи и языка)¹⁴⁴.

Стилистика – разработанная область науки о литературе, располагающая богатой и достаточно строгой терминологией. Пальма первенства в построении теории художественной речи принадлежит формальной школе (В.Б. Шкловский, Р.О. Якобсон, Б.М. Эйхенбаум, Г.О. Винокур, В.М. Жирмунский), открытия которой оказали серьезное воздействие на последующее литературоведение. Особенно важны в этой области работы В.В. Виноградова, который исследовал художественную речь в ее соотносительности не только с языком, отвечающим литературной норме, но и с общенародным языком¹⁴⁵.

¹⁴² Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 115, 118.

¹⁴³ См.: Степанов Ю.С. Язык художественной литературы // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.

¹⁴⁴ Степанов Ю. С. Стилистика// Там же.

¹⁴⁵ См.: Чудаков А.П. В.В. Виноградов и его теория поэтики// Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992.

Понятие и термины стилистики стали предметом ряда учебных пособий, на первое место среди которых естественно поставить книги Б. В. Томашевского, сохраняющие свою насущность поныне¹⁴⁶. Поэтому в нашей работе данный раздел теоретической поэтики дается сжато и суммарно, без характеристики соответствующих терминов, весьма многочисленных (сравнение, метафора, метонимия, эпитет, эллипсис, ассонанс и т.п.).

Лекция 7.

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

При сравнительно-историческом изучении литературы оказываются весьма серьезными и трудно разрешимыми вопросы терминологии. Традиционно выделяемые *международные литературные общности* (барокко, классицизм, Просвещение и т.д.) называют то литературными течениями, то литературными направлениями, то художественными системами. При этом термины «литературное течение» и «литературное направление» порой наполняются и более узким, конкретным смыслом. Так, в работах Г.Н. Пospelова *литературные течения*—это преломление в творчестве писателей и поэтов определенных общественных взглядов (миросозерцаний, идеологий), а *направления*—это писательские группировки, возникающие на основе общности эстетических воззрений и определенных программ художественной деятельности (выраженных в трактатах, манифестах, лозунгах)¹⁴⁷. Течения и направления в этом значении слов – это факты отдельных национальных литератур, но не международные общности.

Международные литературные общности (*художественные системы*, как их называл И.Ф. Волков) четких хронологических рамок не имеют: нередко в одну и ту же эпоху сосуществуют различные литературные и общехудожественные «направления», что серьезно затрудняет их системное, логически упорядоченное рассмотрение. Б.Г. Реизов писал: «Какой-нибудь крупный писатель эпохи романтизма может быть классиком (классицистом.– В.Х.) или критическим реалистом, писатель эпохи реализма может быть романтиком или натуралистом»¹⁴⁸. Литературный процесс данной страны и данной эпохи к тому же не сводится к сосуществованию литературных течений и направлений. М.М. Бахтин резонно предостерегал ученых от «сведения» литературы того или иного периода «к поверхностной борьбе литературных направлений». При узко направленческом подходе к литературе, отмечает ученый, наиболее важные ее аспекты, «определяющие творчество писателей, остаются не раскрытыми»¹⁴⁹. (Напомним, что «главными героями» литературного процесса Бахтин считал жанры.)

Литературная жизнь XX столетия подтверждает эти соображения: многие крупные писатели (М.А. Булгаков, А.П. Платонов) осуществляли свои творческие задачи, находясь в стороне от современных им литературных группировок. Заслуживает пристального внимания гипотеза Д.С. Лихачева, согласно которой убыстрение темпа смены направлений в литературе нашего века – это «выразительный знак их приближающегося конца»¹⁵⁰. Смена Международных литературных течений (художественных систем), как видно, далеко не исчерпывает существа литературного процесса (ни западноевропейского, ни тем более всемирного). Не было, строго говоря, эпох Возрождения, барокко, Просвещения и т.п., но имели место в истории искусства и литературы периоды, ознаменовавшиеся заметной и подчас решающей значимостью соответствующих начал. Немыслимо полное тождество литературы той или иной хронологической полосы с какой-нибудь одной миросозерцательно-художественной тенденцией, пусть даже и первостепенно значимой в данное время. Терминами «литературное течение», или «направление», или «художественная система» поэтому подобает оперировать осторожно. Суждения о смене течений и направлений – это не «отмычка» к закономерностям литературного процесса, а лишь очень приблизительная его

¹⁴⁶ См.: *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика; его же. Стилистика и стихосложение. Л., 1959; его же. Стилистика, 2-е изд., испр. и доп. Л., 1983.

¹⁴⁷ См.: *Пospelов Г.Н.* Проблемы исторического развития литературы. С. 253–270.

¹⁴⁸ *Реизов Б.Г.* История и теория литературы. С. 266.

¹⁴⁹ *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 330.

¹⁵⁰ *Лихачев Д.С.* Прошлое–будущему. С. 200.

схематизация (даже применительно к западноевропейской литературе, не говоря уж о художественной словесности иных стран и регионов).

При изучении литературного процесса ученые опираются и на другие теоретические понятия, в частности – метода и стиля. На протяжении ряда десятилетий (начиная с 1930-х годов) на авансцену нашего литературоведения выдвигается термин *творческий метод* в качестве характеристики литературы как познания (освоения) социальной жизни. Сменяющие друг друга течения и направления рассматривались как отмеченные большей или меньшей мерой присутствия в них *реализма*. Так, И.Ф. Волков анализировал художественные системы главным образом со стороны лежащего в их основе творческого метода¹⁵¹.

Богатую традицию имеет рассмотрение литературы и ее эволюции в аспекте *стиля*, понимаемого весьма широко, в качестве устойчивого комплекса формально-художественных свойств (понятие художественного стиля разрабатывалось И. Винкельманом, Гете, Гегелем; оно приковывает к себе внимание ученых и нашего столетий¹⁵²). Международные литературные общности Д.С. Лихачев называют «великими стилями», разграничивая в их составе *первичные* (тяготеющие к простоте и правдоподобию) и *вторичные* (более декоративные, формализованные, условные). Многовековой литературный процесс ученый рассматривает как некое колебательное движение между–стилями первичными (более длительными) и вторичными (кратковременными). К первым он относит романский стиль, ренессанс, классицизм, реализм; ко вторым – готику, барокко, романтизм¹⁵³.

На протяжении последних лет изучение литературного процесса в глобальном масштабе все явственнее вырисовывается как разработка *исторической поэтики*. (О значениях термина «поэтика» см. с. 143– 145.) Предмет этой научной дисциплины, существующей в составе сравнительно-исторического литературоведения, – эволюция словесно-художественных форм (обладающих содержательностью), а также творческих принципов писателей: их эстетических установок и художественного мирозерцания.

Основоположник и создатель исторической поэтики А.Н. Веселовский определил ее предмет следующими словами: «эволюция поэтического сознания и его форм»¹⁵⁴. Последние десятилетия своей жизни ученый посвятил разработке этой научной дисциплины («Три главы из исторической поэтики», статьи об эпитете, эпических повторениях, психологическом параллелизме, незавершенное исследование «Поэтика сюжетов»). Впоследствии закономерности эволюции литературных форм обсуждались представителями формальной школы («О литературной эволюции» и другие статьи Ю.Н. Тынянова). В русле традиций Веселовского работал М.М. Бахтин [таковы его работы о Рабле и хронотопе («Формы времени и хронотопа в романе»); последняя имеет подзаголовок «очерки по исторической поэтике»]. В 1980-е годы разработка исторической поэтики становится все более активной¹⁵⁵.

Перед современными учеными стоит задача создания монументальных исследований по исторической поэтике: предстоит конструктивно (с учетом богатого опыта XX в., как художественного, так и научного) продолжить работу, начатую столетие назад А.Н. Веселовским. Итоговый труд по исторической поэтике правомерно представить в виде истории всемирной литературы, которая не будет иметь хронологически-описательной формы (от эпохи к эпохе, от страны к стране, от писателя к писателю, какова недавно завершенная восьмитомная «История всемирной литературы»). Этот монументальный труд, вероятно, явит собою исследование, последовательно структурированное на основе понятий теоретической поэтики и суммирующее многовековой литературно-художественный опыт разных народов, стран, регионов.

¹⁵¹ См.: Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы, 2-е изд. М., 1989. С. 31–32, 41–42, 64–70.

¹⁵² См.: Введение в литературоведение: Хрестоматия// Под ред. П.А. Николаева. М., 1997. С. 267–277.

¹⁵³ См.: Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII вв.: Эпохи и стили. М., 1973. С. 172–183.

¹⁵⁴ См.: Веселовский А.Н. Из введения в историческую поэтику (1893)// Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С. 42.

¹⁵⁵ См.: Историческая поэтика: Итога и перспективы изучения. М., 1986. Укажем также кн.: Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М., 1989.

Литература:

1. Чернец Л.В. Введение в литературоведение. М., 2006
2. Хализев В.Е. Введение в литературоведение. М., 2002
3. Введение в литературоведение. Хрестоматия. (под ред. Николаева П.А.)- Изд 2. – М.,1988
4. Хрестоматия по теории литературы (под ред. Осьмаковой Л.Н.). – М.,1982.
5. Литературный энциклопедический словарь (под общ. редакцией В.М.Кожевникова и П.А.Николаева). – М. 1988.
6. Эстетика. Словарь. – М.,1989.
7. Борев Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». – М.,1987.
8. Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. 2 изд., исправленное, дополненное. – М.,1989.
9. Гачев Г.Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории художественного образа. – М.,1972
10. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.,1968
11. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды. Собр. соч. в 13 т.т.- Т.5. – М.,1954.
12. Есин Принципы и приемы анализа художественного текста. - М.,2001
13. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. – М.,1957.
14. Маймин Е.А. Искусство мыслит образами. – М.,1977.
15. Маймин Е.А., Слипина Э.В. Теория и практика литературного анализа. – М.,1984.
16. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М.,1995.
17. Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. – Красноярск, 1987
18. Хализев В.Е. Драма как род литературы. Поэтика. Генезис.Функционирование. – М.,1986.
19. Шаталов С.Е. Литература – вид искусства. – М.,1981.