

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования
УЛЬЯНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

М. Е. КРОШНЕВА

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Учебное пособие
по курсу «Теория литературы»

УЛЬЯНОВСК

2007

М. Е. КРОШНЕВА

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Учебное пособие
по курсу «Теория литературы»

УЛЬЯНОВСК

2007

УДК 82.0(075)

ББК 83я73

К 83

Утверждено редакционно-издательским советом университета в качестве
учебного пособия

Рецензенты

кандидат филологических наук, доцент А. П. Рассадин

кандидат филологических наук А. М. Лобин

Крошнева М. Е.

К 83 Теория литературы: учебное пособие / М. Е. Крошнева. – Ульяновск:
УлГТУ, 2007. – 103 с.

ISBN

Дается изложение основных вопросов теории литературы: сущность искусства и специфика художественной литературы, художественная литература как вид искусства, литературное произведение как целостность, литературные роды и жанры, принципы рассмотрения литературного произведения и собственно художественный мир произведения.

Приложение, содержащее список литературы по курсу, фрагменты литературоведческих работ М. М. Гиршмана, И. В. Силантьева, Ю. М. Лотмана, И. А. Есаулова и тесты, способствует продуктивному закреплению и углублению знаний по курсу, дает познавательную перспективу дальнейшему изучению теоретических вопросов литературоведения.

Адресовано студентам, обучающимся по специальностям издательского дела и книжного бизнеса.

УДК 82.0(075)

ББК 83я73

ISBN

© Крошнева М. Е., 2007

© Оформление. УлГТУ, 2007

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава I. Эстетика слова и теория литературы	6
§ 1. Эстетическое и художественное	6
§ 2. Модусы художественности	11
§ 3. Образ и знак в художественном произведении	17
Глава II. Художественная литература как вид искусства	21
§ 1. Классификация видов искусства	21
§ 2. Литература как вид искусства слова	23
§ 3. Место литературы в ряду искусств	23
Глава III. Литературное произведение	26
§ 1. Литературное произведение как художественное целое	26
§ 2. Содержание и форма литературного произведения	29
§ 3. Анализ литературного произведения как художественного целого	31
Глава IV. Родовая и жанровая принадлежность произведения	34
§ 1. Деление литературы на роды и их генезис. Виды литературы	34
§ 2. Эпос, драма, лирика и их жанры	38
§ 3. Другие формы литературного творчества	44
Глава V. Мир произведения	48
§ 1. Время и пространство	48
§ 2. Сюжет, фабула и композиция в литературном произведении	53
§ 3. «Точка зрения» как инструмент анализа композиции	59
Приложение	62
Список рекомендуемой литературы	62
Фрагменты литературоведческих текстов	66
М. М. Гиршман. «Красота мыслящего человека...»	66
И. В. Силантьев. «Семантическая трактовка мотива...»	69
М. Ю. Лотман. «О поэтах и поэзии»	75
М. Ю. Лотман. Ф. И. Тютчев «Два голоса»	78
И. А. Есаулов. «Пасхальный архетип русской литературы...»	81
Тесты	92

ВВЕДЕНИЕ

Курс «Теория литературы» занимает особое место как в историко-литературной, так и в теоретико-литературоведческой подготовке будущего редактора, издателя, книговеда, журналиста, библиотекаря, культуролога. Несмотря на то, что в учебном плане специальности «Издательское дело и редактирование» на него выделено 70 часов, настоящий предмет особенно важен для профессиональной подготовки перечисленных специалистов, поскольку призван подвести итоги изученных историко-литературных дисциплин.

Поскольку язык теории литературы специфичен и состоит из понятий и терминов, то овладение им будет считаться естественным началом пути филолога, специалиста, связавшего свою жизнь с книгой. Важнейшая цель этого пособия – разъяснить опорные теоретико-литературоведческие понятия представить их как систему, проследить функционирование подсистем вокруг опорных понятий и показать, как они применяются при анализе произведения. Термины, соответствующие важным понятиям теории литературы, вынесены в названия глав и параграфов данного пособия.

В первой главе рассматриваются общие свойства художественной литературы. В качестве постоянной функции литературы как вида искусства здесь выдвинута эстетическая, в связи с этим осмысливаются понятия: целостность, художественность, образность, модусы художественности (героическое, трагическое, сатирическое, элегическое и др.). Здесь же в свете полифункциональности художественной литературы представлен ее познавательный и идейный потенциал; показаны возможности применения к литературной коммуникации понятий семиотики (знак, код, уровень).

Вторая глава раскрывает важные теоретические вопросы, связанные с пониманием литературы как вида искусства слова. Дается классификация видов искусств, рассматривается место литературы в их ряду в разные эпохи культурного развития человечества.

Общая теория произведения как художественного целого, а также один из его полюсов – литературный цикл, предложены студентам в третьей главе. Здесь же разбираются опорные понятия – содержание / форма и их взаимодействие, текст (основной и рамочный).

После осмысления общих свойств произведения обсуждаются вопросы литературной классификации – деление литературы на роды и жанры. Эпос, драма и лирика отличаются жанровым многообразием, поэтому в пособии представлена методология их изучения. В главе важное место занимает вопрос об авторе (субъекте творчества) и формах его «присутствия» в художественном тексте, анализируются виды речевой коммуникации: повествование, рассуждение, описание; выделяются стилевые доминанты родов литературы.

В контексте эстетического подхода к литературе как искусству слова заключительная глава подытоживает теоретический материал. Поскольку образность произведения является основным источником его

многозначности, то здесь главное внимание уделяется категориям времени и пространства, которые приобретают в нем, т.е. в произведении, символический характер и обозначают ту или иную картину мира. В главе подробно разбираются сюжет, фабула и композиция художественного произведения.

Теоретическое литературоведение обладает самостоятельной гуманитарной значимостью. Сфера данного научного направления – максимально широкие обобщения, которые проливают свет на сущность художественной литературы, на преломляемую ею человеческую реальность как целое. Теория литературы призвана рассматривать сделанное в области истории литературы, наряду с этим – активизировать и направлять конкретные литературоведческие исследования, давать им познавательную перспективу.

Курс «Теория литературы» должен формировать научное литературоведческое мышление студентов, показывать диалектико-материалистический подход к явлениям литературного творчества, зависимым от культурно-исторической ситуации, в которой оно возникло и получило обоснование, от мировоззренческой ориентации литературоведов.

Изучение курса предполагает не только приобретение студентами теоретических и конкретных системных знаний, прочных умений, навыков анализа художественных произведений, но активизирует творческое осмысление литературы с учетом тенденции ее развития. Курс знакомит студентов с отечественными, зарубежными литературоведческими традициями, основными достижениями в области современной науки о литературе.

В работе освещаются современные достижения в области теоретической поэтики, способы и подходы к анализу художественного текста. В этом отношении для студентов особый интерес представляют параграфы о модусах художественности, литературном произведении как художественном целом, взаимодействии сюжета, фабулы и видов композиции (текстуальной, предметной и др.).

Пособие включает Приложение, состоящее из списка рекомендуемой литературы, фрагментов литературоведческих текстов, раскрывающих некоторые теоретические вопросы, и тестов.

Для автора этой работы в качестве научно-методических ориентиров послужили учебники и учебные пособия по теории литературы (В. Е. Хализева, В. И. Тюпы, А. Б. Есина, Б. В. Томашевского, Т. Т. Давыдовой и В. А. Пронина), введению в литературоведение (под редакциями Л. В. Чернец, Г. Н. Поспелова), хрестоматии (под реакцией П. А. Николаева, автора-составителя Н. Д. Тмарченко), энциклопедия по эстетике и теории литературы Ю. Б. Борева, литературная энциклопедия терминов и понятий (гл. редактора и составителя А. Н. Николюкина), монографии (М. Ю. Лотмана, Б. О. Кормана, М. М. Гиршмана, М. М. Бахтина, И. А. Есаулова и др.), раскрывающие в свете исторической и теоретической поэтики важные и принципиальные вопросы филологической науки.

Глава I. ЭСТЕТИКА СЛОВА И ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

§ 1. Эстетическое и художественное

Эстетическое (от гр. *aisthetik'os* – чувствующий, чувственный; воспринимаемый чувством) представляет собой особый род *отношений* человека к действительности. Присущее только человеку высшее социальное чувство – эстетическое – позволяет воспринимать и оценивать явления с точки зрения его значимости для человечества.

Эстетическое отношение не ограничивается любованием человека красотой предметов и созерцанием им явлений жизни. В диапазоне эстетического лежат прекрасные, безобразные, возвышенные, низменные, смеховые, трагические и др. переживания, предполагающие особое состояние **катарсиса**.

Греческое слово «катарсис», введенное в науку о литературе Аристотелем, означает очищение, примирение, утешение. Л. С. Выготский в знаменитом исследовании «Психология искусства» утверждал, что катарсис – это освобождение от негативной эмоции, которую способен вызвать предмет изображения. Другими словами, катарсис – «разрядка», своеобразное очищение аффектов (от лат. *affectus* – страсть).

Эстетическое отношение выступает в роли **эмоциональной рефлексии**. Так как рациональная рефлексия (от лат. *reflexio* – отражение) – результат логического самоанализа сознания, размышление над собственными мыслями, то эмоциональное волнение несет собою вторичное переживание: переживание впечатлений, воспоминаний, эмоциональных реакций.

Это «повторное» переживание является результатом переживания переживаний. Такого рода волнения человека не сводятся к его психологическому содержанию. В акте эмоциональной рефлексии они преломляются, преобразовываются и соответствующим образом оформляются в культурный опыт личности.

Эстетическое восприятие мира, получаемое сквозь одушевляющую призму эмоциональной рефлексии, не следует смешивать с гедонистическим (от гр. *hedone* – наслаждение) удовольствием, которое человек приобретает от материального объекта.

В. И. Тюпа в исследовании «Художественный дискурс» так объясняет принципиальное отличие эстетического отношения от гедонистического наслаждения: «...в акте эстетического созерцания я неосознанно ориентируюсь на духовно солидарного со мной "своего другого". Самим любованием я невольно оглядываюсь на актуальный для меня в данный момент "взгляд из-за плеча". <...> "Смотря внутрь себя", человек смотрит "глазами другого", поскольку всякая рефлексия неустранимо

обладает диалогической соотнесенностью с иным сознанием, находящимся вне моего сознания»¹.

Отсюда следует, что нравственное отношение – в противоположность логическому – делает субъекта непосредственным участником любой ситуации, воспринимаемой этически. В. Тюпа добавляет, что неизбежный для этического отношения нравственный выбор своей ценностной позиции (убежденности) уже тождественен поступку – даже в том случае, если он не будет продемонстрирован внешним поведением, – поскольку фиксирует место эстетического субъекта на своеобразной шкале моральных ценностей.

Эстетическая сфера человеческих отношений далека от области знаний, убеждений и взглядов. Это сфера предпочтений, мнений, «кажимостей», отношений **вкуса**. И. А. Бродский говорил, чем богаче эстетический опыт индивидуума, чем тверже его вкус, тем отчетливее его нравственный выбор, тем он свободнее. «Вкус – система эстетических предпочтений и ориентаций, основанная на культуре личности и на творческой переработке эстетических впечатлений <...> Уровень эстетического вкуса определяется тем, в какой мере оценки, опирающиеся на него, соответствуют реальной эстетической ценности оцениваемых предметов»².

Эстетический вкус вырабатывается нераздельным единством ценностного и познавательного. В теории литературы принято считать, что подобное единство аналогично синкретизму эстетического субъекта и объекта. Для того чтобы возник феномен эстетического, необходимы предпосылки двоякого рода: объективные и субъективные. Без реального или воображаемого объекта, отвечающего системе эмоциональной рефлексии наблюдателя, невозможно возникновение эстетического отношения.

Объективной предпосылкой возникновения эстетического отношения выступает **целостность**, неделимость, **полнота и неизбыточность** таких состояний жизни, когда «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже». Объектом эстетического созерцания может выступать не только целостность вещи (тела) – в этом случае его именуют словом «красота», им характеризуют внешнюю полноту и неизбыточность явлений, но и души (личности). Ученые уточняют, что личность – внутреннее единство духовного «я» – это высшая форма целостности, доступной человеческому восприятию (А. Н. Веселовский).

В реальной действительности абсолютная целостность недостижима. Получение конечного результата, т.е. обладание искомой целостностью, означало бы гибель, завершенность или остановку самого процесса жизни. Поэтому, чтобы вступить в эстетическое отношение к объекту созерцания, необходимо занять такую «внежизненную активную позицию» (М. М. Бахтин), с которой объект предстанет настолько целостным,

¹ Тюпа, В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы) / В. И. Тюпа. – Тверь, 2002. – С. 25–26.

² Борев, Ю. Б. Эстетика. Теория литературы : Энциклопедический словарь терминов / Ю. Б. Борев. – М., 2003. – С. 77.

насколько это необходимо для **самоактуализации** личности в отношении к нему. При этом личность, которая вступает в отношение к объекту созерцания, должна обладать некой внутренней целостностью, необходимым «порядком в душе» (М. М. Пришвин), позволяющим достичь ей того духовного резонанса этих двух целостностей, которые и составят субъективную предпосылку эстетического отношения.

Таким образом, искусство – высшая и деятельная форма эстетических отношений, где эмоциональная рефлексия приобретает креативный (от лат. *creare* – творить) статус художественного творчества.

Художественное творчество – человеческая деятельность, удовлетворяющая эстетические потребности духовной жизни личности и формирующая сферу эстетических отношений между людьми. «Эстетическое вполне осуществляет себя только в искусстве», – писал Михаил Бахтин³.

Эстетическая деятельность художника направлена на сотворение новых образов жизни, новых форм восприятия их в воображении – создание **духовной реальности воображенного мира**. Без такого стремления знаковая (или семиотическая) деятельность составления текстов не обретет художественности, как и никакая игра воображения без ее знакового участия в текстах не принадлежит к сфере искусства.

Художественный образ существует в воображении мастера. В искусстве, т.е. в замещающей второй реальности, данный образ, хотя и наделяется семиотической природой знака и обнаруживает следующие свойства: 1) принадлежит какой-то системе образов, выступающей в роли художественного языка; 2) служит воображенным аналогом другой действительности; 3) обладает концептуальным смыслом, – все же не сводится только к семиотической деятельности. Это объясняется тем, что **невоспроизводимость** образа выступает главной характеристикой творческого акта в отличие от актов познания (или ремесленного труда).

В 1750 г. немецкий мыслитель Александр Браумгартен – основатель эстетики как науки – впервые описал уникальность и неповторимость произведения искусства. В научном труде «Эстетика» он заявил, что творение художника является *гетерокосмосом*, другим, сотворенным, миром.

Образотворческая природа искусства, проявившая себя в законе оригинальности, обусловлена его эстетической природой двояко. Во-первых, вторичное переживание (эмоциональная рефлексия) осуществимо только в условиях вторичной (воображенной реальности). В качестве выразительной иллюстрации этого умозаключения предложим высказывание Тьюпы об условности искусства: «Даже самое жизнеподобное искусство сплошь конвенционально (условно), поскольку призвано возбуждать не прямые эмоциональные аффекты, но их обусловленные, текстуально опосредованные рефлексии: переживания переживаний. Если на театральной сцене, представляющей трагедию, прольется настоящая кровь, эстетическая

³ Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М., 1975. – С. 22.

ситуация мгновенно исчезнет»⁴. В этом смысле можно говорить о **законе условности** как первом законе искусства.

Во-вторых, создание виртуальной целостности воображенного мира представляет собою важное свойство его художественности и позволяет говорить о **законе целостности**. Согласно этому закону, «в настоящем художественном произведении... нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не нарушив значение всего произведения» (Л. Н. Толстой). Данный закон выражает собою эстетическую природу художественности – неразрывность содержания и формы произведения искусства как граней единого целого. Это существенным образом отличает условность искусства от условности всех иных семиотических практик текстоорождения.

В художественных текстах запечатлеваются разнообразные сведения о мире и жизни. По мысли Б. Л. Пастернака, художественное высказывание – это «какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое», однако оно «узкое и сосредоточенное», «искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования»⁵. В этом контексте предметом эстетического «утверждения» выступает единичная целостность личного бытия, выражающаяся формулой **я–в–мире**. Данное личное бытие представляет собою специфически человеческий способ «существования», говоря языком философии, – экзистенцию, внутреннее присутствие во внешней реальности. Современные ученые утверждают, что этим знанием обладает каждое человеческое «я» (С. Н. Бройтман, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа и др.)

В искусстве любое «я» уникально и универсально. Еще в XIX веке Ф. В. Шеллинг выразил парадокс художественности следующей формулой: «Чем произведение оригинальнее, тем оно универсальнее». В XX веке М. М. Пришвин рассуждал: «Чувство самого себя <...> интересно всем, потому что из нас самих состоят "все"».

Никакому логическому знанию тайна внутреннего «я» недоступна. Однако художественная оригинальность героя, ядро его личности подчиняется художнику, сотворившего этот духовный образ. Здесь обратимся к мысли Г. В. Гегеля о духовной ценности, образу человека в искусстве: «Духовная ценность, которой обладают некое событие, индивидуальный характер, поступок... в художественном произведении чище и прозрачнее, чем это возможно в обыденной внехудожественной действительности»⁶.

Стремление к такому познанию обогащает опыт человека и духовное присутствие его во внешнем мире; вместе же это составляет внутренний стержень художественного восприятия.

⁴ Тюпа, В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). – С. 32.

⁵ Пастернак, Б. Л. Доктор Живаго / Б. Л. Пастернак. М. 2006. – С. 330, 329, 530.

⁶ Гегель, Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. Т. 1. М., 1968. – С. 35.

Следовательно, отметим следующие взаимодополняющие законы искусства – **закон индивидуализации** (оригинальности) и **закон генерализации** (обобщенности).

Героями литературных произведений могут быть не только люди, но и другие центральные образы, которые выражают собою внутреннее духовное «я». С другой стороны, не все человеческие фигуры литературного текста наделяются таким качеством, они могут играть роль внешних обстоятельств, внутренней жизни, быть фоном развития некоего события.

Таким образом, искусство – высшая творческая форма эстетических отношений. Творчество художника выступает знаковой, текстопорождающей деятельностью, удовлетворяющей эстетические потребности духовной жизни человека и формирующей сферу эстетических отношений между людьми. В основе своей искусство представляет собою **коммуникативную** деятельность.

Указанное выше свойство позволяет рассматривать произведение искусства как высказывание о мире, понятое в качестве *коммуникативного события*, или **дискурса** (от франц. *discours* – речь, разговор). В последние десятилетия данный термин широко употребляется в качестве обозначения жанровой и смысловой цельности текстуально-речевого оформления актов сознания, ориентированных на другое сознание, на адресата. Утвердившийся в XX в., интерес к этой стороне художественной деятельности открыл еще один закон искусства – **закон адресованности**.

Художественное целое всегда направляется к неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе. При этом внешняя адресованность литературного текста (посвящения, обращения к читателю) для искусства факультативны. Эстетическая адресованность состоит в том, что произведение уже содержит в себе внутреннюю *точку зрения*, с которой этот мир открывается во всей своей целостности и оригинальности.

Адресованность художественного дискурса состоит не в сообщении готового смысла, а в приобщении к определенному способу смыслопорождения. Дискурс существует в текстах, за которыми встает особая грамматика, свой лексикон, правила словоупотребления и синтаксиса, – одним словом, свой «этикет», который образует возможный, альтернативный мир – собственно мир произведения.

В литературе генерирующим (обобщающим) смыслом, строем художественного целого выступает модель присутствия личностного «я», а модификации художественной реальности здесь характеризуются с помощью *модусов художественности*.

§ 2. Модусы художественности

Модусы (от лат. *modus* – мера, способ) – способы актуализации законов искусства. Если парадигмы художественности характеризуют преходящие литературные эпохи и направления, то модусы художественности отличаются трансисторическим характером. Героика, трагика, комизм, идиллика, элегия, драматизм, ирония представляют собою типологические модификации эстетического сознания. Любое художественное произведение обладает эстетической модальностью.

В области теории литературы модусы художественности применяются не только к субъективной стороне художественного содержания (к видам пафоса идейно-эмоциональной оценки или типам авторской эмоциональности⁷), но и к типам ситуаций, героев, установкам восприятия читателя (субъект–объект–адресат). Этот способ видения данной теоретической проблемы излагается в работах М. М. Бахтина, В. И. Тюпы, Л. Е. Фуксана Каждый модус художественности, – считают исследователи, – предполагает свою внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику: организацию условного времени и условного пространства, систему мотивов, систему «голосов», ритмико-интонационный строй текста. Однако ядром художественно-эстетической системы является «диада личности» и противостоящий ей внешний мир: я-в-мире.

Если дохудожественное мифологическое сознание не знает личности как субъекта самоопределения, то художественное мышление древнейших литератур всегда стремилось воспеть героя и его подвиги, и этим положило начало первому из модусов художественности – **героике** (от греч. *heros* – полубог). Героическое созвучие внутреннего мира человека и внешнего миропорядка объединяет эти две стороны художественного мышления в единое целое. Совмещение внутренней данности бытия «я» и его внешней заданности (т.е. роли в мире) образует героический модус художественности.

Так, в «Слове о полку Игореве» наблюдается четкое совпадение личного самоопределения князя Игоря с его рыцарской ролью в миропорядке: служение сверхличному «ратному духу». В «Слове...» роковое знамение ясно говорит князю о скором неблагополучии, однако он принимает твердое решение выступить против врага: «скрепил ум силою своею и поострил сердце свое мужеством; исполнившись ратного духа, навел свои храбрые полки на землю Половецкую за землю Русскую».

Описывая этот модус художественности, ученые считают, что героическая личность горда своей причастностью к сверхличному содержанию миропорядка и равнодушна к собственной жизни.

В героическом строе художественности выделяется патетическое гиперболизированное – «хоровое» – слово. В «Слове о полку Игореве» этот тип художественного сознания выступает в качестве эстетической *константы* текста, в то время как в повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» –

⁷ Тюпа В. И. Художественный дискурс / В. Е. Тюпа. Тверь, 2002. – С. 36–52.

эстетической *доминанты*. Если в первом примере героические персонажи (князя Игорь, Всеволод и княгиня Ольга) изначально подаются автором как герои, то во втором – эстетическая ситуация художественного мира и ее ценностный центр (субъект) – показаны не в статике пребывания я-в-мире, а в динамике становления.

Кризис героического мирозерцания, вызванный в русской культуре междоусобными войнами и татаро-монгольским нашествием, приводит художественный способ видения к усложнению сферы эстетических отношений. От исторически первоначального строя художественности «отпочковываются» два других способа видения субъекта-объекта-адресата: сатирический и трагический.

Сатира (от лат. *satura* – смесь) представляет собою неполноту личного присутствия «я» в миропорядке. Для Тютюпы такая неполнота характеризуется «несовпадением личности со своей ролью»: внутренняя данность индивидуальной жизни оказывается уже внешней заданности.

В сатирическом модусе художественности личность (герой, персонаж) неспособна заполнить собою ту или иную ролевую границу. Однако, – добавляет этот ученый, – дегероизация сама по себе еще не составляет достаточного основания для сатирической художественности. Здесь необходима *активная авторская позиция осмеяния*, восполняющая ущербность героя (объекта) и тем созидаящая художественную целостность иного типа. Так происходит в комедиях Аристофана, Н. Гоголя, повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича» и др. произведениях названного типа.

Например, в дегероизированной системе ценностей «Ревизора» *самозванство* является стержнем всей сатирической ситуации, а Хлестаков оказывается всего лишь самозваной *претензией* на действительную роль в миропорядке, – говоря словами Гегеля, – «пустым разбуханием действительности». Сатирическому «я» одновременно присущи и самовлюбленность и неуверенность в себе. Сатирик ведет персонажей по пути самоутверждения, которое приводит их к *самоотрицанию*. Именно в ситуации самоотрицания сатирическая личность становится сама собою, как это происходит с мнимым ревизором или Иваном Ильичом.

Выводы о сатирической личности в равной степени относятся и к герою (объекту), и к субъекту (автору), и к адресату (публике) повествования этого модуса художественности. В качестве примера, иллюстрирующего сатирический способ художественности, приведем слова городничего обращаясь к публике из комедии «Ревизор»: «Чему смеетесь? – Над собою смеетесь!»

Трагизм (от гр. *tragodia* – козлиная песнь) – обратная трансформация сатирического видения героического модуса художественности. Лучшим образцом становления трагизма в отечественной литературе считается «Повесть о приходе Батыя на Рязань». Формула трагической ситуации – избыточная «свобода "я" внутри себя». Иллюстрацию принципа художественности трагического я-в-мире находим в словах Дмитрия Карамазова у Ф. М. Достоевского: «широк человек».

В указанной выше работе Тюпа характеризует этот тип художественности (с опорой на труды Шеллинга) следующим образом: «Если граница личного самоопределения оказывается шире ролевой границы присутствия «я» в мире, это ведет к *преступлению (переступанию границы)* и делает героя «неизбежно виновным» перед лицом миропорядка. Трагическая вина, контрастирующая с сатирической виной самозванства, заостряется в личности как неутолимая жажда остаться самим собой»⁸. В пьесе А. Н. Островского «Гроза» Катерина, чувствуя свою несмываемую вину, обжигающую любовь к Борису, уже не может вернуться в дом Кабанихи и жить прошлыми заботами.

В трагическом модусе художественного видения внутренняя раздвоенность персонажа перерастает в демоническое двойничество. Так, душевный демон Евгения Арбенина в драме М. Лермонтова «Маскарад», как и черт Ивана Карамазова в романе Ф. Достоевского «Братья Карамазовы», не дают покоя героям, затмевают их ум и сердце.

Исследуемый эстетический способ понимания духовной реальности активно пользуется мотивом самоотрицания личности, который оказывается здесь в качестве самоутверждения героя (такова концепция образа Анны Карениной в одноименном романе Л. Толстого). Безысходная двойственность личности является не только смысловым принципом организации художественного текста, но и стилеобразующим его фактором.

В этом строе художественности *вопросание о себе* становится характерным мотивом, организующим личное бытие персонажа. Принцип «внутреннего голоса» героя подчеркивает самоценность его существования. Анна Каренина спрашивает себя: «И что сама я тут? Я сама или другая?» – и тем самым входит в общий ряд героев Эдипа, Гамлета, Расина, Достоевского, – трагических личностей в мировой литературе.

Совершенно другой тип эстетической значимости – **комизм** (от гр. *kotos* – процессия ряженных). По мнению М. Бахтина, комизм сформировался на почве карнавального смеха⁹. Моделью присутствия личности в мире оказывается «праздничная праздность», в которой ролевая граница «я» – маска. Комическая личность (дурак, плут, шут и проч.) несовместима с привычным миропорядком. Примерами комической художественности в отечественной литературе могут служить древнерусские произведения «Повесть о Фроле Скобееве», «Сказание о роскошном житии и веселии», где шутовские перемены масок обнажают безграничную внутреннюю свободу личности.

В мировой литературе случаев появления открытого чудачества множество. Например, в водевиле А. П. Чехова «Медведь» восклицание героини: «Да, да уходите!.. Куда же вы?» – дает исследователям право

⁸ Тюпа В. И. Указ. соч. С. – 41.

⁹ Бахтин, М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. М., 1990.

говорить о юморе (от англ. *humour* – причуда) как смыслопорождающей модели присутствия я-в-мире.

Часто комические эффекты проявляются в ситуации отсутствия лица под маской, как в построении образов градоначальников у М. Е. Салтыкова-Шедрина в «Истории одного города». Мнимая личность, такая как майор Ковалев в повести Н. В. Гоголя «Нос», «равная нулю»; она не способна обнаружить себя в мире без маски, – пишет Тюпа. Этот **сарказм** (от гр. *sarkaso* – терзаю) открывает новую миру псевдоиндивидуальность, которая чрезвычайно дорожит этой «видимостью причастности к бытию». Данную модификацию комизма можно обнаружить в произведениях А. П. Чехова «Смерть чиновника», «Душечка», «Вишневый сад» и др.

Эстетическая революция, произошедшая на рубеже XVIII–XIX вв., ознаменовалась переходом европейского искусства к предромантической и затем романтической стадиям своего развития и обновлением всей системы эстетических модальностей. Теперь в центре художественного внимания частная жизнь определялась внеролевыми границами человеческой жизни (природа, смерть, отношения между людьми и проч.), а событийные границы («мир») мыслились как *другая* жизнь или жизнь *других*.

Идиллический (от гр. *eidyllion* – картинка) строй эстетического сознания, выделившийся в указанный выше период, закрепляется на почве одноименного жанра. Современные ученые считают, что для идиллики¹⁰ Нового времени характерно совмещение внутренних границ «я» с его внеролевыми, событийными границами. И. А. Есаулов в работе «Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Гоголя)» сообщает, что идиллический персонаж представляет собою неразделенность я-для-себя от я-для-других. В «Старосветских помещиках» Н. В. Гоголя «индивидуальная ответственность» персонажа перед «своим другим» и всей остальной жизнью становится самоопределением личности¹¹.

Образом идиллического присутствия в мире может служить, по мысли Тюпы, импровизация простонародной пляски Наташи Ростовской (роман Л. Н. Толстого «Война и мир»), у которой «внутренняя свобода» совпадает с добровольным подчинением традиционности танцевальных движений и общезначимому укладу национальной жизни.

В работах по проблемам эстетики и литературы Бахтин указывал, что хронотоп родного дома и родного дола обостряет ощущение «силы мировой жизни», «преображает все моменты быта, лишает их частного □...□ характера, делает их существенными событиями жизни»¹².

Элегический (от гр. *elegos* – жалобная песня) строй художественности – результат эстетического переосмысления «внутренней обособленности

¹⁰ Ученые дают название идиллическому строю художественности – идиллика – по аналогии с героикой (для отграничения от жанра идиллии).

¹¹ Подробнее об этом см.: Есаулов, И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород Гоголя») / И. А. Есаулов. М., 1995.

¹² Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. М., 1975. – С. 373–384.

частного бытия». В литературе примерами этого эстетического преобразования могут служить следующие стихотворения: Е. А. Баратынского «Признание», А. С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», Н. М. Языкова «Меня любовь преобразила...» и др.

Элегическое «я» состоит из цепи мимолетных состояний «внутренней жизни», «живой грусти об исчезнувшем», «прощального настроения», «таинства печали». «Я» уже «событийной границы», которая осталась в прошлом и принадлежит «всеобщему бытию других».

В русской литературе элегический модус художественности зародился на почве сентиментализма в творчестве Н. М. Карамзина. Тюпа отмечает, что в этой системе ценностей вечность безграничного бытия предполагает пантеистическую¹³ тайну безличного Всеединого. На фоне этой тайны любое существование приобретает «личную целостность» благодаря своей предельной концентрированности во времени и пространстве. Идиллика комфортно вписывает жизнь персонажа в «ближайший круг повседневности».

В качестве иллюстрации идиллического существования «я» приведем пример из романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо». Скамья, на которой Лаврецкий провел с Лизой самые лучшие минуты своей жизни, символизирует собою то место во времени и пространстве, которое и дает герою указанную целостность, а всему содержанию – завершенность элегической картины.

Хронотоп уединения, характерный для этого модуса художественности, в отличие от сатирического любования собой (например, сцена с Чичиковым у зеркала) предполагает любовное созерцание прошлой жизни, – говоря словами Тюпы, – «индивидуальную необратимость в объективной картине "всеобщего жизнесложения"».

Светлая грусть элегического «я» отчетливо проступает в эпилоге «Дворянского гнезда»: «Лаврецкий вышел из дома в сад, сел на знакомой ему скамейке – и на этом дорогом месте, перед лицом того дома, где он в последний раз напрасно простилал свои руки к заветному кубку, в котором кипит и играет золотое вино наслажденья, – он, одинокий, бездомный странник <...> оглянулся на свою жизнь. Грустно стало ему на сердце, но не тяжело и не прискорбно: сожалеть ему было не о чем, стыдиться – нечего».

Драматизм (от гр. *drama* – действие) не следует отождествлять с драматургией. Если элегические настроения можно свести к словесной формуле «все проходит», идиллические – «все пребывает», то драматическое

¹³ Пантеизм – религиозно-философское учение, отождествляющее Бога и мировое целое. Однако такое отождествление не превращает Бога только в синоним природы, не перечеркивает его духовной сути, понимаемой как глубинное единство бесконечно сложного бытия, в которое органично включен человек. Пантеистические мотивы бесчисленны в мировой поэзии едва ли не всех времен. Более подробно см.: Пантеизм // Краткий философский словарь. Под редакцией А. П. Алексеева. М.: ПБОЮЛ М. А. Захаров, 2001. – С. – 278–279.

расположение духа исходит из того, что «ничто не проходит бесследно и каждый шаг важен для настоящей и будущей жизни».

Драматические герои вступают в бесконечные противоречия между внутренней свободой (личной тайной) и внешней (событийной) несвободой самовыражения. Здесь внутреннее «я» шире «внешней данности» их фактического пребывания в мире. Онегин, Печорин, как и бесчисленные персонажи А. Чехова, М. Булгакова, Б. Пастернака, героини М. Цветаевой, А. Ахматовой и др. писателей XIX–XXI вв. страдают от «неполноты самореализации» (Тюпа).

Образцы драматического модуса эстетического сознания находим в творчестве Александра Пушкина и Антона Чехова. Так, в стихотворении Пушкина «Воспоминание», лирический герой не оглядывается на жизнь, как Лаврецкий, а «развивает свиток» жизни в собственном сердце. В рассказе Чехова «О любви», не снимая с себя ответственности за происходящее тогда и сейчас – долгие годы томительной любви и прощальный, страстный и открытый поцелуй в вагоне – его персонаж понимает, «как ненужно, мелко и как обманчиво было все то, что нам мешало любить...».

Если трагическое «я» – это самовлюбленная личность, то драматическое «я» – это «внутренне бесконечная, неуничтожимая, неустранимая реальность», которой угрожает лишь разрыв внешних связей с бытием, как было показано в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Смерть главных героев произведения (художника и его возлюбленной) иллюстрирует читателю их бесконечное пребывание в мироздании через символический уход с Всадником.

Страдания героя сближает драматизм с трагизмом. Если трагическое страдание определяется, по словам Тюпы, «сверхличной виной», тогда драматическое – личной ответственностью за свою «внешнюю жизнь», в которой герой не свободен.

Драматизм складывается как преодоление элегической уединенности; для него характерен хронотоп порога и пути. Центральная драматическая ситуация концентрируется вокруг последовательной смены встреч и разлук персонажей.

Ирония (от гр. *eironeia* – притворство) в качестве модуса художественности акцентирует внимание на «размеживании я-для-себя от я-для-другого». Ирония в отличие от сентиментализма и драматизма представляет собою непричастность «я» всему внешнему миру. По словам Бахтина, ироническое мироотношение – «как бы карнавал, переживаемый в одиночку, с острым осознанием своей отъединенности»¹⁴.

В работе «Модусы художественности» Тюпа указывает, что разъединение «я» и «мира» обнаруживает враждебную двунаправленность, как против окружающей действительности («безликой объективности

¹⁴ Бахтин, М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. М., 1990. – С. 44.

жизни», «толпы»), так и против самого себя («субъективной безосновательности, безопорной уединенной личности»). Это особенно ярко проступает в мировой литературе XX в. в произведениях отечественных классиков А. А. Блока, В. В. Набокова, в литературе русского зарубежья, например у И. И. Савина, Б. Ю. Поплавского.

В ироническом способе художественного видения субъект способен занять позиции, как со стороны романтического самоутверждения, так и со стороны трагического самоотрицания: в стихотворениях М. Ю. Лермонтова «Нет, не тебя так пылко я люблю...», А. А. Блока «Предчувствую тебя. Года проходят мимо...», «Соловьиный сад», З. Н. Гиппиус «Бессилие» этот способ особенно заметен при сопоставлении художественной картины, воссоздающейся в них. Иногда ирония может совпадать с сарказмом.

В литературе XX в. ирония становится основным способом художественного видения. Данная точка зрения дала право читателям, исследователям причислить тексты А. П. Квятковского, В. В. Каменского, А. Е. Крученых и др. футуристов к области эстетической деятельности.

Подводя итог, необходимо отметить, что перечисленные способы художественности часто встречаются в литературе XVIII–XXI столетий, могут взаимодействовать друг с другом в рамках одного произведения. Так, комизм романа «Собачье сердце» Булгакова оттеняется драматическим миропониманием его персонажей, а элегический внутренний настрой героев пьесы Савина «Молодость» обогащает трагическую доминанту, реализуемую в тексте произведения.

§ 3. Образ и знак в художественном произведении

Слово «образ» (от др.-гр. *eidos* – облик, вид) употребляется в качестве термина в различных областях знания. В философии под образом понимается любое отражение действительности; в психологии он являет собою представление, или мысленное созерцание предмета в его целостности; в эстетике – воспроизведение целостности предмета в определенной системе знаков. В художественной литературе материальным носителем образности является **слово**.

А. А. Потебня в работе «Мысль и язык» рассматривал образ в качестве воспроизведенного представления: **чувственно воспринимаемой данности**. Именно это значение термина «образ» является актуальным для теории литературы и искусства.

Художественный образ обладает следующими **свойствами**: имеет предметно-чувственный характер, характеризуется целостностью отражения действительности; он эмоционален, индивидуализирован; отличается жизненностью, актуальностью, многозначностью; может появиться в результате творческого вымысла при активном участии воображения автора. В художественном произведении наличествует вымышленная предметность, которая не имеет полного соответствия себе в реальности.

Истоки теории образа лежат в античной концепции о **мемесисе**.

В период рождения художественного образа в деятельности художника выделяются **два основных творческих этапа**: предыстория и история создания образа. В первый период работы концентрируется накопленный жизненный материал, вырабатываются идеи, обрисовываются образы героев и проч. Подобные наброски отыскиваются в записных книжках писателей.

Литературное творчество художника начинается в тот момент, когда его замысел реализуется в слове. Здесь, на втором этапе работы, выкристаллизовывается тот образ, который будет выступать и новым, сотворенным предметом в мире, и как новый мир.

Художественный образ несет в себе обобщение, имеет **типическое** значение (от гр. *typos* – отпечаток, оттиск). Если в окружающей действительности соотношение общего и частного может быть различным, то образы искусства всегда яркие: в них сосредоточено концентрированное воплощение общего, существенного в индивидуальном. Сюжеты творческих истории могут быть основаны на реальных событиях, а герои произведений – иметь прототипы. По мысли Гегеля, писатель, работая над созданием образа, освобождает явления действительности от всего случайного и «идеализирует» его (образы Татьяны Лариной у А. С. Пушкина, Лауры у Ф. Петрарки, Лизы Калитиной у И. С. Тургенева и др.).

В творческой практике художественное обобщение принимает разные формы, окрашенные авторскими эмоциями и оценками. Образ всегда экспрессивен, выражает идейно-эмоциональное отношение автора к предмету. Важнейшими видами авторской оценки являются эстетические категории, в свете которых писатель, как и другой человек, воспринимает жизнь: он может ее героизировать, обнажить комические детали, выразить трагизм и т.д.

Художественный образ – эстетический феномен, результат осмысления художником явления, процесса жизни способом, свойственным тому или иному виду искусства, объективированный в форме, как целого произведения, так и его отдельных частей.

В современной литературоведческой мысли активно используются термины «**знак**» и «**знаковость**». Они заметно потеснили термины «образ» и «образность». Любой знак представляет собою совокупность означающего и означаемого (значения). Знак – своеобразный чувственно-предметный представитель означаемого и его заменитель.

Знаки повсеместны, они сопровождают жизнь людей, т.к. в них и через них реализуется одна из человеческих способностей целенаправленного проникновения в окружающую действительность, приспособления к ней, познания ее.

Главное в знаке – его познавательное значение. Вследствие этого знак определяют как неразрывное единство значения и его проявления. Значение – важнейшая категория семиотики, или семиологии (от гр. *semeion* – знак), науки о знаковых системах на основе явлений, существующих в жизни.

Основатели этого научного направления Ч. Пирс, Ф. де Соссюр считали, что знаки составляют системы, которые служат для получения, хранения и

обогащения информации. Швейцарский лингвист Ф. де Соссюр считал, что важнейшей знаковой системой является язык. Он подчеркивал произвольность слова-знака, его функционирование в системе знаков, коллективность и традиционность его использования.

Развивая и систематизируя идеи выше названных ученых, Ч. Моррис в работе «Основания теории знаков» различал три большие группы знаков: индексальные, знаки-символы и иконические.

Индексальные знаки указывают на конкретный объект, но не характеризуют его. Здесь функция индекса основана на принципе смежности означающего и означаемого: *этот* дом; лужа – индекс дождя, повалившееся дерево – индекс урагана.

Знаки-символы являются условными. В данном случае, у означающего и означаемого нет ни сходства, ни смежности: в качестве примеров могут быть приведены любые слова естественного языка.

Иконические знаки могут воспроизводить отдельные качества означаемого, целостный облик означаемого, часто они обладают наглядностью: рисунок, карта мира, велосипед. Разновидностью иконических знаков являются диаграммы и образы. **Диаграмма** – схематические воссоздания предметности. Здесь примером такой не вполне конкретной предметности может служить, например, графическое обозначение повышения рождаемости в 2007 г. **Образы** же адекватно воссоздают чувственно-воспринимаемые свойства обозначаемого единичного предмета.

С точки зрения семиотики, художественный образ представляет собою иконический знак, содержащий в себе новую эстетическую реальность, созданную на основе первичной реальности. В силу своей многозначности художественная целостность образа, **эстетический объект**, создает огромные трудности для структурно-семиотического анализа.

М. Бахтин в работе «К методологии гуманитарных наук» писал о необходимости *включения* слушателя (читателя, созерцателя) в систему (структуру) произведения. Структуралистическое понимание читателя как «зеркального отражения автора» упрощает многочисленные споры о смысле произведения (интерпретации), уподобляя их расшифровке **монологических** текстов, раскодированию их.

В качестве необходимо отступления от темы отдельно остановимся на понятиях монолог и диалог. В современном литературоведении терминами «диалог» и «монолог» различаются не только художественно-речевые формы, но и качества сознания авторов. Термины «диалогичность» («диалогизм») и «монологичность» («монологизм») вошли в научный обиход, благодаря Бахтину.

Диалогичность существует там, где высказывания являются звеньями общения людей, они обогащают их духовный опыт. Диалогические отношения, – писал ученый в работах по проблемам текста, – гораздо шире диалогической речи в узком смысле. Феномен диалогичности заключается в том, что человек в состоянии вести диалог с теми, кто жил несколько веков назад. В качестве примера диалогичности служит наше обращение к

писателям прошлого. Диалогичность всегда мыслится как базис межличностного общения и стержень гуманитарного знания.

Сфера негуманитарного знания, точные и естественные науки закрепили за собой представления о монологичности сознания. Здесь мышление и речь являют собою безгласную вещь, абстракцию. Точность и завершенность – главный критерий оценки технических знаний. Бахтин, говоря о монологическом характере патетической речи, указывал, что в ней провозглашение непререкаемых истин имеет свои права и основания. Например, речь в эпосе обладает абсолютной авторитетностью и исключает критические отклики слушателя и читателя.

Продолжим. К знакам в художественном тексте применимы следующие семиотические ходы: раскрытие **семантики**, т.е. отношения знака к объекту; обнаружение **синтагматики**, т.е. отношения одного знака к другому знаку; выявление **прагматики**, т.е. отношения знаков к ценностям интерпретаторов. Например, при изображении романтического героя в русской литературе XIX в., как правило, автор говорит о бледности героя. Семантика знака хорошо представлена у В. А. Жуковского в балладе «Алина и Альсим»: «Мила для глаза свежесть цвета, / Знак юных дней; / Но бледен цвет, тоски примета, / Еще милей». Синтактику знаков романтического героя раскрываем из реплики Лизы в диалоге с Настей в повести А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка»: «<...> Что же? Каков он тебе показался? Печален? Задумчив?». Бледность и задумчивость – яркие знаковые дополнения в отношениях одного знака к другому знаку. Усиленное внимание к литературному коду пародистов (таковым в истории отечественной литературы является И. И. Панаев) – признак существующих прагматических отношений.

Таким образом, глубокое понимание художественной литературы, требует от исследователя, редактора, специалиста книжного бизнеса досконального знания всех тонкостей эстетического переживания – акта рождения собственно литературного произведения, способов художественного мышления писателя, знаковой природы самого образа и его тщательную дешифровку.

Глава II. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ВИД ИСКУССТВА

§ 1. Классификация видов искусства

У каждого вида искусства существует особый специфический *материальный носитель образности*. С помощью пластических масс, бронзы мрамора и проч. материалов, в архитектуре и скульптуре создаются дворцовые сооружения и фигурные ансамбли. Краски являются необходимым элементом в творчестве художника-живописца. Прекрасное человеческое тело оживает в танцевальных движениях. Гармоничное сочетание инструментальных звуков рождает музыкальные произведения.

В литературе материальным носителем образности является слово национального языка.

В мире теоретического знания учеными издавна предпринимались попытки описать и исследовать сложившиеся виды искусства. Выдающиеся мыслители прошлого Г. В. Ф. Гегель, Ф. В. Шеллинг, Г. Э. Лессинг, И. Г. Гердер и ряд ученых современности, среди которых В. В. Кожин, В. В. Ванслов, Г. Н. Пospelов и Ю. Б. Борев, посвятили свои работы исследованию этой проблемы.

В глубокой древности Аристотель в «Поэтике» отмечал, что виды искусства различаются средствами подражания.

Начало серьезному изучению искусств положил Гегель. И сегодня его труд «Эстетика» имеет важное научное значение, а концепция деления искусства на виды остается авторитетной на фоне других. Гегель выделил **пять искусств**: архитектуру, скульптуру, живопись, музыку и литературу. Впоследствии ученые присоединили к ним танец и пантомиму, а в XX столетии – и постановочную режиссуру в качестве искусства создания цепи мизансцен (в театре) и кадров (в кино). В последних указанных видах искусства материальными носителями образности являются пространственные композиции, сменяющие друг друга во времени.

По содержательному признаку Гегель разделил все виды искусства на две группы: **изобразительные** и **экспрессивные**. К первой группе искусств относятся скульптура, живопись, пантомима и литература, призванные *изобразить* предметы, явления жизни и людей. Ко второй группе искусств принадлежат музыка, архитектура, орнамент, танец и абстрактная живопись, *выражающие* обобщенные переживания, настроения, мироощущения личности.

Перечисленные виды искусства называются **простыми**, или односоставными, поскольку опираются на один материальный носитель образности.

Кроме них, в культурной жизни человечества существуют **синтетические** искусства – разные виды сценического творчества, среди

которых драматический театр, опера, балет, цирк; а также мультипликация, кино, архитектура с элементами скульптурных композиций и настенной живописи.

Лессинг в философском сочинении «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» разделил простые искусства по формальным признакам на **пространственные и временные**. Данным актом научного изыскания мыслитель доказал, что сила литературного образа состоит не в «зримом» описании предмета, а в *выражении действия и впечатления*, которое этот предмет производит.

В исследовании Лессинг писал, что живопись в своих подражаниях действительности пользуется средствами и знаками, совершенно отличными от средств и знаков, которые использует поэзия. Под живописью философ понимал тела и краски, взятые в пространстве, а под поэзией – членораздельные звуки, воспринимаемые во времени.

Также как и Лессинг, Гегель разделял виды искусства на исполнительские и неисполнительские. Эту классификацию поддерживают современные ученые.

В монографии «Виды искусства» В. Кожинов танец, пантомиму и музыку причислял к временным видам искусства, т.е. **исполнительским**, а литературу считал особым явлением в созидательной деятельности мастера, поскольку художественное слово обращается к интеллекту человека. Своеобразие подхода Кожинова к исследованию литературы как вида искусства отличается соотносительностью родов литературы разным видам искусства: эпос и драма – представляют собою изобразительные искусства, лирика – выразительные.

Точка зрения Кожинова об особой роли литературы среди других видов искусства близка Г. Пospelову. В работе, посвященной проблемам теоретического литературоведения, этот ученый поставил вопрос о типологии родов литературы. Он присоединил эпос к изобразительным искусствам, лирику – к экспрессивным, а драму выделил как побочный род – синтез искусства слова, искусства пантомимы и других искусств.

Классификация видов искусства, предложенная Ю. Боревым в двухтомном исследовании «Эстетика», основана на взглядах Кожинова об исполнительских и неисполнительских видах искусства. В основе подхода этого теоретика к проблеме литературы как искусства лежит исторический характер развития слова.

Литература в историческом разрезе своего существования представляет собою единство устной и письменной форм. В период своего зарождения художественное слово бытовало лишь в устном виде и принадлежало, как справедливо указал Боров, к исполнительским искусствам. С развитием письменности исполнительские формы словесности продолжили существование в устном народном творчестве – фольклоре, а важные очертания и приметы литературного творчества приобрели неисполнительский характер.

По мнению В. Е. Хализева, Т. Т. Давыдовой, В. А. Пронина, концепция Ю. Б. Борева успешно дополняет обе классические классификации искусства: изобразительных и экспрессивных, пространственных и временных. Точка зрения выдающегося ученого значительно расширяет границы понимания сущности искусства, неповторимого облика каждого из его видов, обогащает опыт исследования художественного слова.

§ 2. Литература как вид искусства слова

Как слово превращается в образ? Известно, что слово – конвенциональный, условный знак, отличный от предмета, который им обозначается. Словесные картины, в отличие от живописных и скульптурных, сценических и экранных, являются *невещественными*. В литературе присутствует изобразительность, но нет прямой наглядности изображений. *Внутренняя форма слова* в качестве ближайшего этимологического значения отражает его содержание и дает нужное направление мысли слушающего. Поэтому поэтический образ служит связью между внешней формой, значением и идеей.

В теоретико-литературных трудах В. Е. Хализева детально разработаны многие термины и понятия данного научного направления, в том числе и по вопросу литературы как вида искусства. Опираясь на взгляды этого ученого, необходимо несколько слов уделить такому понятию, как словесная пластика. «Будучи не вещественными и лишенными наглядности, словесно-художественные образы вместе с тем живописуют вымышленную реальность и апеллируют к зрению читателя. Эту сторону литературных произведений называют *словесной пластикой*. <...> Словесными произведениями запечатлеваются в большей степени субъективные реакции на предметный мир, нежели сами предметы как непосредственно видимые»¹⁵.

Еще Лессингом подмечена важнейшая особенность литературы как вида искусства: способность запечатлевать «иное», или *невидимое*. Искусство слова является такой сферой художественного творчества, где зарождались, формировались и достигли большого совершенства и утонченности наблюдения над человеческой психикой. В качестве примера приведем романы Г. де Мопассана, Г. Флобера, В. Гюго, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова, И. Бунина.

§ 3. Место литературы в ряду искусств

В разные эпохи культурного развития человечества художественной литературе отводили не одинаковое место в ряду других видов искусства: от одного из второстепенных – до господствующего.

Античные мастера предпочитали заниматься скульптурой.

¹⁵ Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. М., 1999. – С. – 96–97.

В период Возрождения и в XVII столетии на первом месте среди искусств утвердилась живопись.

Только в XVIII веке в европейской эстетической мысли происходит сдвиг в теории в пользу литературы. Благодаря рассуждениям Г. Э. Лессинга в трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии», в среде ученых повысился интерес к поэзии. Здесь мыслитель отчетливо описал ее возможности и преимущества перед живописью и скульптурой.

В тоже время появляются эстетические сочинения И. Г. Гердера («Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований»), уточняющие преимущества поэтической речи перед другими видами искусства: живописью и музыкой.

И. Кант в своих многочисленных эстетических трактатах также подчеркивал, что из всех искусств первое место удерживает за собою поэзия.

Впоследствии возвеличиванию поэзии под другими искусствами посвятили свои работы Г. В. Гегель и В. Г. Белинский.

Немецкий мыслитель в «Лекциях по эстетике» указал на широчайшие возможности литературы – в отношении, как ее содержания, так и способа изложения материала. Здесь же Гегель назвал поэзию всеобщим видом искусства. В этой работе ученый представил объективный взгляд на литературу, указал как сильные ее стороны, так и слабые.

Белинский, как и Гегель, также искал выразительную форму своим оценкам о месте литературы в ряду искусств. В важнейшем сочинении того времени «Разделение поэзии на роды и виды», явившемся в дальнейшем судьбоносным для всей русской филологии, ученый, критик предпринял попытку описать поэзию в качестве «величайшего рода искусства». По определению Белинского, поэзия «заключает в себе элементы других искусств», она «представляет собою всю целостность искусства».

Шедевры поэтического творчества, рожденные гением В. Шекспира, И. В. Гете, А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева, ярким образом иллюстрируют умозаключения мыслителей.

В истории культурного развития человечества XX столетие ознаменовалось серьезным сдвигом в соотношениях между видами искусства. Возникли, упрочились и обрели известную самостоятельность художественные формы, опирающиеся на современные средства массовой коммуникации. В настоящее время с письменным, печатным словом успешно соперничает устная речь, звучащая по радио и с CD, апеллирующая к зрению образность киноискусства, а в последние годы – сетература.

Практики и теоретики киноискусства утверждают, что в этот период истории человечество переходит от понятийно-словесной культуры к зрелищной, визуальной, – «миру сиюминутной реальности».

В 60-е гг. прошлого века канадский ученый М. Маклюэн выдвинул концепцию о финале индивидуального сознания. При этом исследователь

полагал, что у письменности и книги нет будущего, а привычка к чтению изживет сама себя¹⁶.

Однако действительность показала невероятную живучесть художественного слова, подъем книжной культуры и книжного бизнеса, издательского дела, полифонию литературы конца XX–начала XXI вв.

Высоко оценивая возможности художественного слова, современный теоретик эстетической мысли Ю. Б. Борев, определяя место литературы среди других видов искусств, говорит, что она «первая среди равных искусств».

Безусловно, слово является всеобщей формой человеческого сознания и общения. Литературные произведения способны активно воздействовать на читателя и в тех случаях, когда не обладают достаточной яркостью, масштабностью и зрелищностью.

¹⁶ Подробно взгляды М. Маклюэна анализируются Ю. Н. Давыдовым. См. об этом : Давыдов, Ю. Н. Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественное произведение и личность / Ю. Н. Давыдов. М., 1975. – С. – 237–243.

Глава III. ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

§ 1. Литературное произведение как художественное целое

Термин «литературное произведение» является центральным в науке о литературе (от лат. *litera* – написанное буквами). Существует множество теоретических точек зрения, раскрывающих его значение, однако в качестве определяющего для этого параграфа может выступать следующее умозаключение: **литературное произведение** – это продукт немеханической деятельности человека; предмет, созданный при участии творческого усилия (В. Е. Хализев).

Литературное произведение представляет собою высказывание, зафиксированное как последовательность языковых знаков, или текст (от лат. *textus* – ткань, сплетение). Раскрывая значение терминологического аппарата, отметим, что знаковые опоры «текст» и «произведение» не тождественны друг другу.

В теории литературы под **текстом** понимается материальный носитель образов. Он превращается в произведение, когда читатель проявляет к тексту характерный интерес. В рамках диалогической концепции искусства, этот адресат произведения является незримой личностью творческого процесса писателя. Как важный интерпретатор созданного творения читатель ценен персональным, *другим* взглядом в восприятии всего произведения.

Чтение – со-творческий шаг литературного мастерства. К такому же выводу приходит В. Ф. Асмус в работе «Чтение как труд и творчество»: «Восприятие произведения требует и работы воображения, памяти, связывания, благодаря которой читаемое не рассыпается в сознании на кучу отдельных независимых, тут же забываемых кадров и впечатлений, но прочно спаивается в органическую и целостную картину жизни»¹⁷.

Ядро любого произведения искусства образуют **артефакт** (от лат. *artefaktum* – искусственно сделанное) и **эстетический объект**. Артефакт – это внешнее материальное произведение, состоящее из красок и линий, или звуков и слов. Эстетический объект – совокупность того, что является сущностью художественного творения, закреплено материально и обладает потенциалом художественного воздействия на зрителя, слушателя, читателя.

Внешнее материальное произведение и глубины духовного поиска, скрепленные в единство, выступают **художественным целым**. Целостность произведения – категория эстетики, характеризующая онтологическую проблематику искусства слова. Если Вселенная, мироздание и природа обладают известной целостностью, то и модель любого мироустройства, в данном случае – произведение и заключенная в нем художественная

¹⁷ Асмус, В. Ф. Чтение как труд и творчество // Асмус, В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики / В. Ф. Асмус : Сборник статей. М., 1968. С. –59.

реальность – также обладают искомой целостностью. К описанию неделимости художественного творения добавим важное в литературоведческой мысли высказывание М. М. Гиршмана о литературном произведении как целостности: «Категория целостности относится не только к целому эстетическому организму, но и к каждой его значимой частице. Произведение не просто расчлняется на отдельные взаимосвязанные части, слои или уровни, но в нем каждый – и макро-, и микро- – элемент несет в себе особый отпечаток того целостного художественного мира, частицей которого он является...»¹⁸.

Согласованность целого и частей в произведении были открыты в глубокой Древности. Платон и Аристотель связывали понятие красоты с целостностью. Вложив свое понимание в формулу «единой полноты целого», они уточнили гармоничную согласованность всех частей произведения искусства, поскольку «полнота» может оказаться и избыточной, «переливающей через край», и тогда «целое» перестает быть в себе «единым» и утрачивает свою целостность.

В теоретико-литературоведческой области знаний, кроме онтологического подхода к единству литературного произведения, существует и аксиологический подход, хорошо известный в среде критиков, редакторов, филологов. Здесь читатель определяет, насколько автору удалось согласовать части и целое, мотивировать ту или иную деталь в произведении; а также точна ли созданная художником картина жизни – эстетическая реальность, и образный мир, и сохраняет ли она иллюзию достоверности; выразительна или невыразительна рама произведения: заголовочный комплекс, авторские примечания, послесловие, внутренние заглавия, составляющие оглавление, обозначение места и времени создания произведения, ремарки и проч., – создающая у читателя установки на эстетическое восприятие творения; соответствует ли выбранный жанр стилю изложения, и др. вопросы.

Мир художественного творчества не континуален (не сплошной и не общий), а дискретен (прерывистый). По словам М. М. Бахтина, искусство распадается на отдельные, «самодовлеющие индивидуальные целые» – произведения, каждое из которых «занимает самостоятельную позицию по отношению к действительности».

Формирование точки зрения учителя-словесника, критика, редактора, филолога, культуролога на произведение усложняется и тем, что не только границы между произведениями искусства размываются, но и сами произведения обладают разветвленной системой персонажей, несколькими сюжетными линиями, сложной композицией. Целостность произведения еще сложнее оценить, когда писатель создает литературный цикл (от лат. *kyklos* – круг, колесо) или фрагмент.

¹⁸ Гиршман, М. М. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева / М. М. Гиршман. М. : Высшая школа, 1981. – С. –13.

Под **литературным циклом** обычно понимается группа произведений, составленная и объединенная самим автором на основе идейно-тематического сходства, общности жанра, места или времени действия, персонажей, формы повествования, стиля, представляющая собою художественное целое. Литературный цикл распространен в фольклоре и во всех родах словесно-художественного творчества: в лирике («Фракийские элегии» В. Теплякова, «Urbi et Orbi» В. Брюсова), в эпосе («Записки охотника» И. Тургенева, «Дым Отечества» И. Савина), в драме («Три пьесы для пуритан» Б. Шоу, «Театр революции» Р. Роллана).

Исторически сложилось, что литературный цикл является одной из главных форм художественной **циклизации**, т.е. объединения произведений, наряду с другими ее формами: сборником, антологией, книгой стихов, рассказов и проч. блоками. В частности, автобиографические повести Л. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность» и М. Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты» образуют трилогии; а исторические пьесы У. Шекспира в литературоведении принято рассматривают как две тетралогии: «Генрих VI (часть 1, 2, 3) и «Ричард III», а также «Ричард II», «Генрих IV (часть 1, 2) и «Генрих V».

Если в отдельно взятом произведении для исследователя важна подчиненность части целому, то в цикле на передний план выходит связь частей и их последовательность, а также рождение нового качественного смысла. Обратимся к меткому выводу С. М. Эйзенштейна о внутренней организации цикла, которая понимается им в качестве монтажной композиции. В своих научных сочинениях он указал, что два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество. Сопоставление двух монтажных кусков, по мысли теоретика, «больше похоже *не на сумму их, а на произведение*».

Таким образом, строение цикла должно напоминать монтажную композицию. Значение цикла всегда стремится превысить сумму значений групп произведения, объединенных в художественное целое.

Множество отдельных лирических произведений в цикле имеет *значение не складывания, а объединения*. Лирические циклы получили широкое распространение еще в творчестве древнеримских поэтов Катулла, Овидия, Проперция, подаривших миру замечательные элегии.

В период Возрождения заметную популярность приобрели циклы сонетов.

Поскольку литературное развитие в XVIII в. требовало неукоснительного следования жанрам, то и основными единицами появившихся стихотворных книг были жанрово-тематические: оды, песни, послания и др. Соответственно, каждый вид поэтического сборника XVIII столетия имел свои композиционные принципы, и поэтический материал внутри томов располагался не в хронологическом порядке, а в соответствии со схемой: Богу – царю – человеку – себе. В книгах того времени наиболее заметными частями были начало и конец.

На рубеже XVIII–XIX вв. в связи с *индивидуализацией* художественного сознания сформировалась эстетика *случайного и преднамеренного*. Развитие художественного мышления эпохи зависело от инициативы творческой личности и ее стремления воплотить все богатство человеческой индивидуальности, ее душевной биографии. Первым русским лирическим циклом в таком качестве, по мнению ученых, явился цикл А. С. Пушкина «Подражание Корану», в котором разнообразными гранями раскрылась единая поэтическая личность художника. Внутренняя логика развития творческой мысли писателя, а также единство формы и содержания произведения связывали все подражания в целостный поэтический ансамбль.

На особенности литературного мышления эпохи, а также на проблему изучения циклизации в творчестве Пушкина, проливает свет специальное исследование М. Н. Дарвина и В. И. Тюпы¹⁹.

Литературные опыты XIX столетия во многом предвосхитили расцвет русского цикла в конце XIX–начале XX вв. в творчестве поэтов символистов В. Брюсова, А. Белого, А. Блока, Вяч. Иванова.

§ 2. Содержание и форма литературного произведения

Содержание и форма – важнейшая понятийная пара в теории литературы. Суть этого сопоставления сводится к следующему: если в художественном высказывании не заключено некое обобщение, и оно не вызывает со-размышления у читателя, то этот общий смысл можно назвать **содержанием**. В произведении то, что воспринимается, апеллирует к внутреннему зрению читателя, принято именовать **формой**. В ней традиционно выделяют три аспекта: предметы, о которых идет речь; слова, обозначающие эти предметы; композиция, т.е. расположение предметов и слов относительно друг друга.

В рассматриваемой паре ведущее начало принадлежит содержанию. Под ним понимается основа предмета, его определяющая сторона, под формой же выделяют организацию и внешний облик произведения, его определяемую сторону.

Категорию содержания в философию и эстетику ввел Г. В. Ф. Гегель. Он предназначил ей выступить «идеалом» диалектической концепции развития единства и борьбы противоположностей. В «Эстетике» великий мыслитель доказал, что в художественном произведении противоположности примиряются, причем под содержанием искусства он усматривал идеал, а под формой – чувственное, образное его воплощение.

При этом Георг Вильгельм Фридрих Гегель в предопределении любого произведения усматривал гармоничное соединение содержания и формы в свободное целое.

¹⁹ Дарвин, М. Н., Тюпа, В. И. Циклизация в творчестве Пушкина. Опыт изучения поэтики конвергентного сознания / М. Н. Дарвин, В. И. Тюпа. Новосибирск, 2001.

Схожие высказывания встречаются во взглядах В. Г. Белинского. По мнению ведущего критика того времени, в произведении поэта идея – это не отвлеченная мысль, а «живое создание», в котором нет границы между идеей и формой, но та и другая являются «целым и единым органическим созданием».

Виссарион Григорьевич Белинский углубил взгляды предшественника-идеалиста и усовершенствовал прежнее понимание единства содержания и формы в теоретико-эстетических поисках XIX в. Он обратил внимание исследователей на случаи дисгармонии формы и содержания. Примером справедливого наблюдения критика могут служить стихотворения В. Венедиктова, А. Майкова, К. Бальмонта, которые отличались формой и проигрывали в содержании.

В истории эстетической мысли сохранились умозаключения о приоритете формы над содержанием. Так, взгляды Ф. Шиллера о свойствах формы были дополнены В. Б. Шкловским, ярким представителем школы русских формалистов. Этот ученый видел в содержании литературного произведения внехудожественную категорию, и поэтому форму оценивал как единственную носительницу художественной специфики.

Пристальное внимание к форме литературного произведения положило начало исследовательским концепциям В. В. Виноградова, В. М. Жирмунского, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, Б. В. Томашевского, В. Я. Проппа, Р. О. Якобсона, Л. С. Выготского.

Уточняя область гуманитарных исследований указанных ученых, в частности, отметим, что выдающийся деятель психологического направления в литературоведении Выготский на примере анализа новеллы И. А. Бунина «Легкое дыхание» показал явные преимущества композиции и отбора художественной лексики над содержанием всего произведения²⁰.

Однако в новелле в размышлениях о гармонии и красоте воплощаются жанровые особенности кладбищенской элегии с характерными для нее философскими вопросами о жизни и смерти, настроениями грусти об исчезнувшем, элегическим строем художественности. Эта точка зрения полнее представлена в работе современных исследователей Т. Т. Давыдовой и В. А. Пронина о теории литературного произведения. Таким образом, форма не уничтожает содержание, а обнаруживает свою содержательность.

Глубже понять проблему **единства содержания и формы** поможет и обращение к понятию «внутренняя форма», разработанному в отечественном литературоведении А. А. Потебней и Г. О. Винокуром.

В понимании ученых, внутреннюю форму произведения составляют события, характеры и образы, указывающие на его содержание и, следовательно, на его художественную идею²¹.

²⁰ См. подр. : Выготский, Л. С. Психология искусства // Выготский, Л. С. Анализ эстетической реакции. (Собрание трудов) / Л. С. Выготский. М., 2001.

²¹ См., напр. : Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. М., 1990; Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / Г. О. Винокур. М., 1990.

Таким образом, содержательными компонентами художественного произведения являются тема, характеры, обстоятельства, проблема, идея; формальными – стиль, жанр, композиция, художественная речь, ритм; содержательно-формальными – фабула, сюжет и конфликт.

В качестве дидактического материала для студентов, в котором литературное произведение рассматривается с точки зрения единства содержания и формы, служит фрагмент литературоведческой работы М. Гиршмана «Красота мыслящего человека ("Толпе тревожный день приветен, но страшна..." Е. А. Баратынского)», помещенный в Приложение настоящего пособия.

§ 3. Анализ литературного произведения как художественного целого

Предваряя рассмотрение вопроса об анализе литературного произведения как художественного целого, обратимся к важному в теории литературы высказыванию Г. Н. Пospelова в работе «Целостно-системное понимание литературных произведений»: «Анализ содержания <...> должен заключаться в том, чтобы через внимательное рассмотрение всего непосредственно изображенного углубиться до понимания выраженной в нем эмоционально-обобщенной мысли писателя, его идеи»²². Здесь ученый дает конкретные рекомендации исследователю, настаивает на бережном, чутком отношении его ко всему материалу художественного создания.

Философские категории содержания и формы неразделимы. По замечанию В. Е. Хализева, они служат мыслительному отграничению внешнего от внутреннего, сущности и смысла от их воплощения, от их способов существования, и отвечают аналитическому импульсу человеческого сознания.

Следовательно, сам акт изучения, разбора, анализа, описания художественных произведений является ответственным шагом в работе филолога, редактора и критика.

Установки и перспективы понимания словесно-художественных произведений и текстов у каждой из научных школ свои. Однако в литературоведческой теории просматриваются некоторые универсальные подходы (принципы и способы анализа) к произведениям литературы, среди которых упрочились следующие понятия, описывающие методологию и методику изучения произведений: научное описание и анализ, интерпретация, контекстуальное рассмотрение.

Исходная задача исследователя – **описание**. На этом этапе работы происходит фиксирование и констатация данных наблюдения: речевых единиц, предметов и их действий, композиционных сцеплений.

²² Пospelов, Г. Н. Целостно-системное понимание литературных произведений // Пospelов, Г. Н. Вопросы методологии и поэтики : Сборник статей / Г. Н. Пospelов. М., 1983. – С. 74.

Описание художественного текста неразрывно связано с его **анализом** (от гр. *analysis* – разложение, расчленение), т.е. соотнесением, систематизацией, классификацией элементов произведения.

При описании и анализе литературно-художественной формы важным оказывается понятие *мотива*. В литературоведении под мотивом понимается компонент произведений, обладающий повышенной значимостью – семантической насыщенностью. Главными свойствами мотива считаются его вычленяемость из целого и повторяемость в многообразии вариаций.

В Приложении настоящего пособия в качестве литературоведческого материала, дающего познавательную перспективу для дальнейшего изучения мотива, представлен фрагмент работы И. В. Силантьева.

Более перспективным видится анализ, направленный на выявление отношений элементов формы к художественному целому. Здесь постижение *функции* приемов (от лат. *functio* – исполнение, свершение) сводится к изучению художественной целесообразности, конструктивности, структуры и содержательности.

Художественная целесообразность, а в работах Ю. Н. Тынянова она называется *конструктивностью*, отвечает на вопросы: зачем применяется тот или иной прием, какой художественный эффект им достигается. Конструктивность призвана соотнести каждый элемент литературного произведения как системы с другими элементами и всей системой в целом.

Структурный анализ, разработанный Ю. М. Лотманом и его учениками, рассматривает произведение как структуру, делит его на уровни и изучает их неповторимое своеобразие в составе художественного целого.

В настоящем пособии в Приложении помещены фрагменты литературоведческих статей Ю. М. Лотмана. Представляющие собою образцы уровневого анализа произведения, выступающие в качестве методики проведения разбора, они служат дополнительным материалом для студентов, обучающихся профессиональному рассмотрению литературных текстов.

Содержательная функция анализа направлена на постижение смысловой целостности произведения. Этот подход о подчиненности художественных средств авторской мысли, введенный в научный оборот А. П. Скафтымовым и М. М. Бахтиным, находится на границе между анализом и интерпретацией (от лат. *interpretation* – объяснение).

Интерпретации, или литературоведческие объяснения, *имманентны* произведению: состав произведения сам в себе носит нормы его истолкования.

Данный исследовательский подход к изучению художественного текста опирается на **герменевтику** – теорию истолкования текстов, учение о понимании смысла высказывания и познании личности говорящего. На данном этапе развития научной мысли герменевтика является методологической основой гуманитарного знания.

Имманентные литературоведческие интерпретации всегда несут относительные истины, поскольку художественное содержание не может быть до конца исчерпано какой-либо единичной трактовкой произведения.

Имманентное прочтение интерпретатора должно быть аргументированным и четким: редактору, филологу, историку литературы необходимо учесть сложные, многоплановые связи каждого текстового элемента со всем художественным целым.

Профессиональное объяснение содержания произведения обычно сопровождается **контекстуальным анализом**. Термин «контекст» (от лат. *contextus* – соединение) для исследователя литературы означает широкую область связей художественного произведения с внешними ему фактами, как литературными (текстовыми), так и нехудожественными (нетекстовыми).

Контексты творчества писателя разделяются на контексты ближайшие и удаленные. **Ближайшие контексты** литературного произведения складываются из его творческой истории, запечатленной в черновиках, различных по времени предварительных вариантах; биографии автора, свойств его личности и черт характера; разнообразного окружения – литературного, семейно-родственного, дружеского.

Если филолог обращается к художественному тексту с позиции **удаленного** контекстуального изучения, то в его рассуждениях раскрываются различные явления социально-культурной современности автора; «большое историческое время» (Бахтин), которому был причастен писатель; литературные традиции и предмет художественного следования им или отталкивания; нелитературный опыт прошлых поколений и его место в судьбе писателя, др. вопросы.

В ряду удаленных контекстов литературного произведения выделяют надыстоические начала бытия – *архитипы*, или архитипические образы, восходящие к мифопоэтическому представлению о мире. В Приложении настоящего пособия представлен в качестве литературоведческого материала, открывающего студентам перспективу исследований, фрагмент работы И. А. Есаулова о пасхальном архетипе в творчестве Б. Пастернака.

Отечественная наука о литературе располагает богатым опытом аналитического и одновременно интерпретирующего анализа художественных произведений. Особым мастерством и глубиной профессионального поиска отличаются работы А. П. Скафтымова «Нравственные искания русских писателей» (1972), С. Г. Бочарова «О художественных мирах» (1985), С. С. Аверинцева «Поэты» (1996), Д. Е. Максимова «Поэзия и проза Ал. Блока» (1981).

Глава IV. РОДОВАЯ И ЖАНРОВАЯ ПРИНАДЛЕЖНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

§ 1. Деление литературы на роды и их генезис. Виды литературы

Практически все словесно-художественные произведения объединяются в три группы – эпос, драму, лирику, называемые **литературными родами**. Исключение из этой триады составляют те произведения, которые соединяют в себе свойства каких-либо двух родовых форм, или вовсе лишенные их – **внеродовые формы литературы**. О последних речь пойдет в ниже, в § 3.

С точки зрения теории происхождения родов, выдвинутой А. Н. Веселовским в труде «Историческая поэтика», литературные роды возникли из обрядового хора первобытных народов. По мнению крупнейшего теоретика отечественного литературоведения XIX столетия, из ритуальных игр-плясок первыми доисторическими формами литературы выделились лирико-эпические песни, подготовившие в дальнейшем почву для возникновения эпических песен, а те в свою очередь – эпопеи. Немного позднее лирико-эпических песен появились собственно лирика и культовая драма, ставшая прообразом художественной драмы²³.

Однако другие ученые уверены в том, что литературные роды могли формироваться и помимо обрядовых действий.

Вопрос о делении литературы на роды был популярен в научной среде еще со времен Античности. На каждом этапе развития литературоведческой науки возникали новые решения этой проблемы, вносились уточнения, но взгляд на членение словесного искусства на три рода остался неизменным.

Если в трактатах Платона и Аристотеля возникла тенденция понимания литературных родов как **способов выражения художественного содержания**²⁴, а во время культурного подъема она укоренилась в совместном философском сочинении И.-В. Гете и Ф. Шиллера, то в XIX столетии в работе Ф. В. Шеллинга выделилась качественно другая установка понимания эпоса, драмы и лирики: как определенных **типов художественного содержания**.

Яркий представитель немецкой классической мысли Шеллинг в работе «Философия искусства» соотнес лирику с бесконечностью и духом свободы, эпос – с чистой необходимостью, а в драме усмотрел синтез лирики и эпоса: борьбу свободы и необходимости²⁵.

²³ Веселовский, А. Н. Три главы из исторической поэтики // Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. М., 1989.

²⁴ Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература / Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М., 1978. – С.11–16.

²⁵ Шеллинг, В. Ф. Й. Философия искусства / В. Ф. Й. Шеллинг. М., 1996. – С.393–399.

Обобщая и развивая предшествующие искания истины, основоположник диалектического идеализма Г. В. Ф. Гегель, стремился выработать системное представление о родах литературы.

Мыслитель очертил предмет каждого литературного рода с помощью философских категорий «**объект**» и «**субъект познания**».

В третьем томе знаменитой «Эстетики» (в разделе «Различия родов поэзии») немецкий философ заострил внимание ученых на таком качестве эпической поэзии, как объективность; здесь же он подчеркнул, что эпическая поэзия стремится описать бытие в его целостности, демонстрирует господство событий над судьбами отдельных людей. Лирика, по определению Гегеля, субъективна: она передает душевную взволнованность и переживания личности. В драматическом произведении философ усмотрел связь эпоса и лирики. По мысли Гегеля, объективное сценическое действие и субъективное самовыражение персонажей сочетаются и образуют драму. Характеризуя произведения эпоса и драмы, мыслитель XIX в. огромное внимание уделял содержательным категориям события и действия²⁶.

Благодаря В. Г. Белинскому, литературному критику той эпохи, в отечественном литературоведении разработки Гегеля глубоко укоренились и значительно дополнились. В критическом сочинении «Разделение поэзии на роды и виды», сохранившем свою важность и значимость до настоящего времени, ученый описал случаи отсутствия прямого соответствия между родом литературы и ее родовой формой²⁷.

В XX столетии в общей теоретической концепции разделения литературы на роды появились новые коррективы. Во-первых, в это время возникло доказательное мнение В. В. Кожина об эпосе. В определении Гегеля драмы как синтеза эпоса и лирики ученый увидел, со своей точки зрения, веские противоречия. В работе «К проблеме литературных родов и жанров» он указал, что действие входит в событие как одна из его сторон. На этом основании Кожин пришел к заключению, что эпос является синтезом драмы, лирики и своего собственного начала – эпического²⁸.

Во-вторых, традиция понимания литературных родов, восходящая к взглядам древнейших философов о способах выражения художественного содержания, продолжила существование в теории речи немецкого психолога и лингвиста К. Бюлера. В научном сочинении о репрезентативной функции языка он писал, что высказывания – речевые акты – определяются тремя аспектами: репрезентацией – сообщением о предмете речи, экспрессией – выражением эмоций говорящего, и аппелляцией – обращением говорящего

²⁶ Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. М., 1971. Т. 3. (Разд. : Различия родов поэзии).

²⁷ Белинский, В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : В 13 т. / В. Г. Белинский. М., 1954. Т. 5.

²⁸ Кожин, В. В. К проблеме литературных родов и жанров / В. В. Кожин // Теория литературы. Основные проблемы в теоретическом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.

к кому-либо, которое делает высказывание собственно действием. Данные **аспекты речевой активности** взаимосвязаны и проявляют свои свойства в высказываниях, в том числе в художественной речи, по-разному.

В лирических произведениях *доминантой* художественного текста выступает экспрессия; в драматических – слово предстает перед читателем как своего рода поступок, совершаемый в определенный момент развертывания событий. По мнению лингвиста, в эпических произведениях функция высказывания очень велика. В работе К. Бюлер признал существенную опору эпоса на апеллирующие начала речи и выразил уверенность в том, что доминирующим аспектом речевой активности в нем являются сообщения о чем-то внешнем горящему.

В-третьих, в соответствии с оценкой В. Е. Хализева, деление литературы на роды не совпадает с ее членением на **поэзию** и **прозу**. Каждый из литературных родов, по мнению ученого, включает в себя как поэтические (стихотворные), так и собственно прозаические произведения. Примером такого несовпадения в русской литературе могут служить, отличающиеся особым лиризмом, выразительные стихотворения И. С. Тургенева, написанные прозой.

Термины «лирика» и «поэзия», как «эпос» и «проза» – не тождественны. Поэмы Дж. Г. Байрона «Дон Жуан», Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» в своей родовой основе – эпические. Историческая драма А. С. Пушкина «Борис Годунов» или пьеса А. П. Чехова «Чайка» – свидетельство того, что драматический род литературы успешно соединяет в себе черты поэзии и прозы.

В-четвертых, в теории литературных родов возникли нежелательные терминологические совпадения. Слова «эпическое», «эпичность», «драматическое», «драматизм», «лирическое», «лиризм» указывают не столько на родовые особенности произведений, сколько на качественно другую их характеристику. Величественное, спокойное созерцание жизни во всей ее сложности и многогранности, взгляд на мир, как некую целостность, именуют в литературоведении **эпичностью**. В русской литературе XX в. такое видение эстетической реальности акцентируется в драматической трилогии А. К. Толстого «Хождение по мукам».

В среде профессиональных исследователей, редакторов, издателей и критиков под **драматизмом** понимается умонастроение, связанное с напряженным переживанием каких-то противоречий. Данный термин характеризует собою общую тревожность и взволнованность. Глубочайшего драматизма исполнен роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина».

Под **лиризмом** в теории литературы обычно подразумевается возвышенная эмоциональность, особым образом выраженная в речи автора, рассказчика или персонажа. Насквозь проникнуты лирическим звучанием пьесы Антона Чехова и многочисленные рассказы Ивана Савина.

В-пятых, немецкий ученый Э. Штайгер в широко известной монографии «Основные понятия поэтики», появившейся в 1968 г. в Цюрихе, исследовал «эпическое», «драматическое» и «лирическое» как явления стиля,

соответственно связав их с понятиями представления, воспоминания и напряжения.

С точки зрения немецкого ученого, каждое литературное произведение – это «синтетическая» конструкция, для которой нет принципиального различия между родовыми и видовыми формами литературы. Указанные три начала автором монографии считаются универсальными, выступающими всегда в комплексе, присутствующими в любом жанре и в различных сочетаниях и пропорциях.

Затрагивая проблему теории литературных жанров, необходимо отметить, что в современном литературоведении все решительнее ставится вопрос о разграничении, в том числе терминологическом, *типов* произведений, выделяемых учеными, и собственно *жанров*, сложившихся исторически.

Каждый литературный род дифференцируется на виды. Под **видом** в теоретической поэтике понимают устойчивый тип поэтической структуры в пределах литературного рода. При указанном подходе к основным видам эпоса ученые относят эпопею, роман, повесть, рассказ, новеллу и, некоторые из них, очерк. У драмы в качестве устойчивого типа поэтической структуры выделяют трагедию, комедию и собственно драму. Лирический тип поэтической структуры характеризуют стихотворение, поэма, песня.

Под **жанром** понимают некие содержательные формы, на которые подразделяется каждый литературный вид. Часто термины «вид» и «жанр» употребляются как синонимы, а более дробное деление жанра называется **жанровой разновидностью**.

В литературном жанре наиболее полно проявляется содержательность формы, так как жанр – целостная организация формальных свойств и признаков. Жанр характеризует общее, устойчивое, повторяющееся в структуре произведений. М. М. Бахтин образно определил жанр как «память искусства» и утверждал, что в жанрах (литературных и речевых) на протяжении веков их жизни накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира.

Вместе с тем на протяжении столетий существования литературные жанры претерпели немало изменений. В частности, эпопея, мениппея, мистерия, диатриба, эпиталама, остались в далеком прошлом. Ода, элегия, идиллия, басня, трагедия, комедия, роман, возникнув в античности, или новелла – в эпоху Возрождения, изменили с течением времени свое жанровое содержание и продолжили существование в обновленном виде в литературе Нового времени. Такие *жанровые модификации*, как антиутопия, возникнув в прошлом веке, продолжают активно существовать в современной литературе.

§ 2. Эпос, драма, лирика и их жанры

В **эпическом** роде литературы (от гр. *epos* – слово, речь) организующим началом произведения выступает **повествование** о персонажах, их судьбах, поступках и т.д., составляющих сюжет. Повествованию свойственна временная дистанция между ведением речи со стороны и предметом словесных обозначений. Его грамматическая форма – прошедшее время, местоимение третьего лица единственного и множественного лица.

В теории литературы в узком смысле под термином «повествование» подразумевают развернутое обозначение того, что произошло однажды и имело временную протяженность. В широком значении – оно состоит из описания и рассуждения.

Описание – это воссоздание с помощью слов чего-то устойчивого, неподвижного и стабильного, например, картины природы или характеристики бытовой обстановки. Описания бывают статические и динамические. Современница А. П. Чудакова в своих работах, наблюдениях за эпическим родом литературы установила, что описание в его чистом виде – это «статическая картина, приостанавливающая развитие действия». Если **статическое** описание не занимает романного действия, то **динамическое** описание разворачивается в рамках этого времени (пейзаж – маршрут, изображение обстановки через восприятие персонажа).

Рассуждения – доказательное развитие какого-нибудь отвлеченного положения до степени его очевидности. Авторские рассуждения о предмете изображения являются одним из основных средств аналитического романа. В частности, особенность рассуждений А. Франса и Л. Н. Толстого состоит в том, что они даются в форме отступлений.

В эпических произведениях повествование подключает к себе высказывания действующих лиц и оказывается сплавом повествовательной речи и сообщений персонажей, являющихся их поступками.

Произведения, относящиеся к эпосу, не знают ограничений в объеме: здесь могут быть как короткие рассказы и новеллы, наподобие произведений О' Генри и А. Аверченко, а также и художественные работы, рассчитанные на длительное чтение – повести, романы и эпопеи.

При этом повествовательная форма способствует глубочайшему проникновению не только во внутренний мир человека, но и в глубину бытия людей, раскрывая сущность целой эпохи, как это представлено, например, у О. де Бальзака и А. Дюма. О масштабности творческого подхода автора, монументальности его изобразительного акта свидетельствуют древнегреческие поэмы «Илиада» и «Одиссея», семейная хроника Дж. Голсуорси «Сага о Форсайтах», роман Г. Г. Маркеса «Сто лет одиночества».

В эпических произведениях глубоко значимо присутствие **повествователя**. Являясь посредником между изображенным и читателем, он выступает в роли свидетеля, истолкователя лиц и событий. Б. О. Корман в монографии «Изучение текста художественного

произведения» отмечает, что повествователь – это специфическая форма художественного воспроизведения человека.

Бывает так, что текст эпического произведения не всегда содержит сведения о судьбе повествующего и его взаимоотношениях с действующими лицами; в нем могут и отсутствовать точные указания на время, место и обстоятельства, при которых повествователь ведет свой рассказ. Это явление объясняется «**вездесущим**», «невесомым», с точки зрения Т. Манна, духом повествования, для которого нет разделения на «здесь» и «там». Вместе с тем речь свидетеля-посредника отличается не только изобразительностью, но и выразительной значимостью, так как она характеризует и объект высказывания и самого говорящего – его манеру воспринимать действительность. В этом смысле в теории литературы используется термин «образ повествователя».

Наиболее распространенной формой эпического повествования считается **рассказ от третьего лица**. В этой манере ведется история жизни доктора Юрия Живаго в одноименном романе Б. Пастернака. Здесь перед читателем разворачивается дистанцированное изображение событий, показанное с точки зрения безличного субъекта.

Вскрывая способы присутствия субъекта речи в художественном тексте, литературоведы определяют сущность повествователя следующим образом: «В отрывке из "Мертвых душ" субъект речи не выявлен. Все, что описано (бричка, сидящий в ней господин, мужики) существует как бы сами по себе, и носителя речи при непосредственном восприятии текста мы не замечаем. Такой носитель речи, не выявленный, не названный, растворенный в тексте, определяется термином *повествователь* (порой его называют *автором*)»²⁹.

Облик свидетеля-истолкователя обнаруживается внимательным читателем не в его действиях и не в прямых излияниях его души, т.е. повествователя, а в своеобразном повествовательном монологе. Вне постижения «голоса» посредника абсолютно немислимо понимание произведений И. А. Гончарова, Г. Флобера, Г. Джеймса, Э. Хемингуэя, М. А. Булгакова, А. П. Платонова, М. Л. Леонова.

В литературе XIX–XX вв. преобладает **субъективно окрашенное повествование**, в котором повествователь – субъект речи – смотрит на мир глазами одного из персонажей, глубоко проникаясь его мыслями и впечатлениями. Подобное нередко происходит, например, в романах Стендаля.

При сближении повествователя с кем-либо из персонажей произведения обычно используется **несобственно-прямая речь**. В литературе указанного периода такое совмещение *точек зрения* обусловлено возросшим художественным интересом к своеобразию внутреннего мира человека, абсолютной ценности личности над обыденностью окружающей жизни. В романе Толстого «Анна Каренина» примером несобственно-прямой речи

²⁹ Корман, О. Б. Изучение текста художественного произведения / О. Б. Корман. М., 1972. – С. –33–34.

может служить изображение скачек, показанное дважды: с точки зрения Вронского в качестве наездника, и главной героини – наблюдателя со стороны.

Парадоксальная, динамичная и неожиданная **игра авторскими ликами** свойственна также постмодернистским повествованиям поздней Т. Толстой, Д. Пригова, Т. Кибирова, В. Пелевина, М. Веллера и др.

Если в тексте художественного произведения повествующий выступает в качестве определенного участника событий – *персонифицируется*, высказывается от собственного, первого лица, то его принято называть **рассказчиком**. Таковыми являются, в частности, Максим Максимыч в повести «Бэла», входящей в состав романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», или деятельный, но принципиально безымянный герой, переходящий из произведения в произведение у Г. И. Газданова, как это показано, например, в «Возвращении Будды» и «Призраке Александра Вольфа».

В. Е. Хализев, Р. Уэллек, О. Уоррен полагали, что рассказчик легко отличим от автора именно благодаря форме первого лица, а третье лицо они связывали с позицией «вездесущего» автора.

В эпосе рассказчик может быть близок самому писателю фактами жизни, умозрением, миропониманием, убеждениями, идейными позициями и др. В этом случае в теории литературы (шире – в литературоведении) принято говорить об **автобиографическом начале** художественного произведения. Так, романы «Лето Господне», «Богомолье» воплотили, согретый теплом автобиографического лиризма, личный опыт И. С. Шмелева. В то время как в основе создания романа в рассказах Рубена Давида Гонсалеса Гальего «Белое на черном», ставшем сенсацией уже в журнальной публикации, лежит личная «правдивая» история о жизни калеки.

Драматические произведения, как и эпические, воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Специфической особенностью таких произведений выступает отсутствие развернутого повествовательно-описательного изображения.

В этом роде литературы авторская речь имеет вспомогательный характер и образует побочный текст: проявляется в списке действующих лиц, сопровождаемый краткими характеристиками, в обозначении времени и места действия, описании сцены, начале актов, комментариях к репликам персонажей и указаниях на их жесты и мимику.

Цепь высказываний действующих лиц – **монологи и диалоги** – составляют основной текст драмы.

Однако у данного рода литературы перед эпосом есть ряд преимуществ. Проигрываемое время воспроизводимых драматургом событий не сжимается и не растягивается, а действующие лица обмениваются репликами без каких-либо временных задержек – все это создает в драме **иллюзию настоящего времени**.

Между адресатом и тем, что изображается в драме, нет посредника – повествователя, а само действие воссоздается с максимальной непосредственностью.

Во всех драматических произведениях ощутима тенденция «разыграть» единое внешнее действие с неожиданными **перипетиями** – непредсказуемыми событиями, узнаваниями, случайностями и проч., связанными с прямым противоборством персонажа.

Поскольку в своих истоках драма была ориентирована на требования сцены, публичной и массовой, то особенно тесно драматической род литературы связан со смеховой культурой. Театр упрочился и развивался в рамках массовых празднеств и гуляний, в атмосфере игры и всеобщего веселья. В своей теоретико-литературоведческой работе о мифе и литературе древности О. М. Фрейденберг подчеркивала, что комический жанр являлся для античности универсальным.

Драма тяготеет к эффектной подаче художественного материала, а ее образность оказывается **гиперболической**, броской и яркой. Тип драмы, основанный на внешнем действии и тяготеющий к гротескному выявлению сущности персонажей, был характерен для искусства, начиная с античности; активно развивался в эпоху средневековья и Возрождения, его присутствие ощущалось вплоть до конца XIX столетия. Всемирно известные трагедии Эсхила «Скованный Прометей» и «Орестея», Софокла «Антигона» и «Эдип-царь», Еврипида «Медея», Корнелия «Сид», Шекспира «Король Лир», Горького «На дне» и др., с первых действий отражают преувеличение событий, чувств, насыщенную картину мира.

Другой тип драмы с максимальной полнотой стремился изобразить житейскую достоверность. У истоков этого явления в литературе стоит **«мещанская драма»** XVIII в., создателями которой были Д. Дидро и Г. Лессинг.

В XIX–XX столетиях в драматическом искусстве внешнее действие актеров заменилось их внутренним движением души, а в некоторых случаях – переплелось с ним. В образах персонажей А. Н. Островского, М. Горького, А. П. Чехова актуализировались бытовые и психологические черты, явившие собой максимальный предел *жизнеподобия*.

Наиболее ответственная роль в драматических произведениях отводится репликам персонажей «в сторону» и монологам, произносимым в одиночестве, которые хорошо слышны зрителям, но как бы не существуют для других персонажей, находящихся на сцене.

В теории литературы данный эксперимент на сцене называется **условностью речевого самораскрытия героев**. Он представляет собою сценический прием вынесения наружу, к зрителям, *внутренней речи* и показывает, как общался бы человек, если бы в высказанных словах он выражал свои определенные умонастроения с максимальной полнотой. Поэтому речь в драме обретает сходство с речью художественно-лирической, ораторской.

В. Е. Хализев подчеркивает, что драматические произведения имеют в искусстве две жизни: театральную и собственно литературную. Независимость драмы от сцены осуществлялась на протяжении двух столетий – с XVIII по XIX, но принципиальных различий между *Lesedrama* (драма для чтения) и пьесами, ориентированными на сценическую постановку, не существует. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина, как и «Приведение» Г. Ибсена удивительно прекрасны со сцены и со страниц литературных сборников. Великий драматург А. Н. Островский, который на протяжении сорока лет неустанным трудом подымал русский театр на тот высокий уровень, на котором уже стояли русская поэзия, русская проза и русская литературная критика, уточняя призвание драмы как вида искусства, писал в своих сочинениях, что только при сценическом исполнении драматургический вымысел автора обретает истинную законченную форму и производит то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью.

В **лирике** (от гр. *lyra* – музыкальный инструмент, под звуки которого исполнялись стихи) предметом изображения являются единичные состояния человеческого сознания, такие как эмоционально-окрашенные размышления, волевые импульсы, порывы удивления, вспышки гнева, радость. Лирические переживания с максимальной энергией выражаются посредством системы художественных средств и подчиняются раскрытию целостного движения человеческой души.

Л. Я. Гинзбург в монографии о лирике как роде литературы предприняла попытку охарактеризовать специфику лирического способа мышления. В своем труде исследовательница указала, что лирика является «самым субъективным родом литературы», что «она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей». Здесь же Гинзбург отметила: «По самой своей сути лирика – разговор о значительном, высоком, прекрасном (иногда в противоречивом, ироническом преломлении); своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека»³⁰.

Лирика стремится главным образом к малой форме, к предельной «сжатости» и компактности, хотя в этом роде литературы существует и жанр лирической поэмы, предполагающий собою объемный стихотворный текст, в котором воссоздаются человеческие переживания в их симфонической многогранности: «Про это» В. В. Маяковского, «Поэма конца» М. И. Цветаевой, «Поэма без героя» А. А. Ахматовой и др.

Изображение внутренней жизни происходит в лирике по-разному: либо прямо и открыто – в душевных признаниях, исповедальных монологах, как это представлено, например, в стихотворениях Н. А. Клюева «Мирские думы», С. А. Есенина «Отговорила роща золотая...», Иг. Северянина «Ты ко мне не вернешься...»; либо косвенно, опосредовано – в форме изображения внешней реальности, картин природы.

³⁰ Гинзбург, Л. Я. О лирике. / Л. Я. Гинзбург. 2-е изд., доп. Л., 1974. – С. – 7–8.

Второй способ, ориентированный на отражение духовной жизни личности через пейзажные зарисовки и рассказ о каком-либо событии, достиг своего апогея и хорошо обозревается в лирике поэтов XIX–XX столетий, в творчестве А. А. Фета, Ф. И. Тютчева, В. А. Жуковского. Данный формообразующий принцип организации художественного текста стоит у истоков **описательной** и **повествовательной** лирики. Картины природы в стихотворении А. Белого «Весна» и повествование о восстании декабристов в произведении З. Н. Гиппиус «14 декабря» передают напряженные психологические размышления человека, становясь **медитативным «подтекстом»** высказывания.

Поднимая вопрос о речи лирического произведения, В. Е. Хализев вносит некоторые уточнения. В своих теоретико-литературоведческих работах он пишет, что речь любого лирического стихотворения исполнена **экспрессии**, она становится организующим и доминирующим началом не только в подборе слов и синтаксических конструкций, сколько в фонетико-ритмическом построении текста.

Предваренный творчеством французских символистов, П. Верленом и Ст. Малларме, *лирический беспорядок*, особенно характерный для поэзии XX в., роднит литературу с музыкой. Однако между этими видами искусства существует принципиальное отличие. Музыка способна погрузить внимательного слушателя в глубины духа, не связанные с представлениями о каком-то единичном явлении, в то время как поэтическим словом передаются связи человеческого сознания с бытием, где ощутима прямая направленность чувства на конкретные события.

Традиционно в лирике носителя переживания называют **лирическим героем**, при всем том в теории литературы под лирическим героем понимается один из типов **лирического субъекта**, – принципиально отличный от эпических образов повествователя и рассказчика. Если о внутреннем мире последних, находящихся дистанцированно от писателя, ничего не известно адресату, то лирический субъект тесными узами связан с авторским мироощущением, его духовно-биографическим опытом, одним словом – неотличим от автора.

«Живая душа поэта», «распахнутость» его внутреннего мира особым образом является читателю-собеседнику в творчестве Б. Пастернака, А. Ахматовой, М. Цветаевой, И. Елагина, Ю. Терапиано, И. Савина.

Лирика в первостепенной ее составляющей **автопсихологична**.

Исследователи лирического рода литературы подчеркивают, что в процессе творчества автор силой воображения может создать такие картины и психологические ситуации, которых в реальной действительности не было. Лирику, изображающую переживания героя, заметно отличающегося от автора, называют в теории литературы **ролевой**. В этом качестве пребывают стихотворения А. Блока «Я, отрок, зажигаю свечи», Ф. Сологуба «Я – бог таинственного мира» или И. Бродского «Одиссей – Телемаку» и др.

Соотношение между лирическим героем и субъектом произведения – поэтом – теоретиками литературы на разных стадиях ее развития

осознавалось по-разному. От традиционного представления о слитности носителя речи и автора, описанного еще в работах древних философов в эпоху поздней архаики, отличаются суждения некоторых современников. В частности, С. Н. Бройтман в монографии «Русская лирика XIX–начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-объектная структура» указал на **интерсубъективность** лирической поэзии близких эпох. Здесь ученый доказал, что отечественная лирика двух прошлых столетий стремилась запечатлеть взаимодействующие сознания, представляя собою сложную систему отношений между автором и героем³¹.

Продолжая диалог исследователей современности и прошлого о соотношении между лирическим героем и субъектом произведения, В. Е. Хализев сообщил, что описанные новации не могут пошатнуть привычного представления об открытости авторского присутствия в лирическом произведении как его важнейшем свойстве, которое традиционно обозначается термином «субъективность».

§ 3. Другие формы литературного творчества

Известно, что наряду с произведениями, принадлежащими одному из литературных родов, существуют и такие творения художника, которые соединяют в себе признаки любых двух родовых форм, по определению Б. О. Кормана – «**двородовые образования**». В этой связи называются лироэпика, объединяющая в себе черты лирики и эпоса; эпическая драма, относящаяся одновременно к эпосу и собственно драме; а также лирическая драма, соединяющая признаки лирики и драмы.

Эпическая драма укоренилась в литературе с возникновением романтизма. Лироэпическими являются поэмы Д. Г. Байрона «Дон Жуан» и Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», романы Ж. Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» и И. В. Гете «Страдания юного Вертера», стихотворения в прозе А. И. Солженицына «Крохотки» и другие; а также многочисленные баллады, имеющие фольклорные корни; лирическая проза, отличающаяся автобиографизмом; и те произведения, где к повествованию «прикреплены» лирические отступления.

Эпическое повествование преобладает в драматических хрониках У. Шекспира о Генрихе, трагедии А. С. Пушкина о Борисе Годунове, многочисленных пьесах Б. Брехта, в русском театре А. Н. Островского.

За драматическими произведениями М. Метерлинка и А. А. Блока прочно закрепился термин «лирическая драма».

В диалоге ученых-литературоведов, редакторов, издателей, журналистов, книговедов и учителей-словесников о других формах литературы отдельный разговор посвящен изучению ее **межродовых форм** – сатире, утопии, путешествию, хронике. Свойственные произведениям

³¹ Бройтман, С. Н. Русская лирика XIX–начала XX вв. в свете исторической поэтики. Субъектно-объектная структура / С. Н. Бройтман. М., 1997.

нескольких родов, указанные формы литературы успешно взаимодействуют в пределах одной работы писателя. В частности, лироэпические поэмы Г. Гейне «Атта Троль. Сон в летнюю ночь», Н. А. Некрасова «Современники», А. Т. Твардовского «Теркин на том свете», а также многочисленные сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина, роман У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», комедии Ж. Б. Мольера и Н. В. Гоголя глубоко *сатиричны*.

Утопия, воссоздающая целостный образ идеального мира в его политических и социально-экономических реалиях, как и сатира, может иметь эпическую и драматическую форму. В качестве напомним о «Золотой книга ... о новом острове Утопия» Т. Мора, работе Т. Кампанеллы «Город солнца», пьесе В. В. Маяковского «Клоп».

К межродовым формам литературы современные ученые Т. Т. Давыдова и В. А. Пронин относят **путешествия**, основанные на мотиве пути, сочетающие в себе научность, публицистичность и художественность.

Из истории становления путешествий, как литературных произведений, известно, что они возникли во времена античности в творчестве Геродота, Тацита и Юлия Цезаря. В IX–XVIII столетиях в литературе широко распространились *книги хождений*. Среди авторов подобных сочинений особой популярностью пользовались Аль-Бируни, Эвлия Челеби, в отечественной словесности – Афанасий Никитин.

Эпоха Просвещения познакомила читателей с *романом-путешествием*, в результате чего всемирной популярностью до сегодняшнего времени пользуются произведения Д. Дефо «Робинзон Крузо» и Д. Свифта «Путешествия Гулливера». Тогда же в России на суд творческой и научной элиты общества А. Н. Радищев представил «Путешествие из Петербурга в Москву».

В XVIII в. данная жанровая разновидность получила признание в среде сентименталистов. Следствием нового – «чувствительного» – интереса в литературе считаются произведения Л. Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии», Д. Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда», Н. М. Карамзина «Письма русского путешественника» и др., подчиненные изображению бегства героя-бунтаря.

Путешествия, появившиеся в следующем столетии, среди которых пребывают произведения И. А. Гончарова «Фрегат Паллада» и А. П. Чехова «Остров Сахалин», сместили ракурс читательского интереса на публицистическую природу повествования.

В теоретико-литературоведческой мысли **внеродовыми формами литературы** считаются очерк, литература «потока сознания» и эссе – те произведения, которые не в полной мере обладают свойствами эпоса, драмы и лирики, или вовсе лишены их.

Обнаруженные внимательным читателем в качестве признаков **очерковой прозы** можно считать такие ее особенности, как выраженное сходство предмета повествования с внешней реальностью, а также многочисленные описания, доминирующие в тексте над остальными формами повествования, сопровождающиеся рассуждениями. В этом

отношении в мировой литературе XX в. присутствуют работы Ж. Лаффит, Дж. Олдриджа, Э. Хемингуэя, в отечественной прозе – К. Симонова, В. Гроссмана, И. Эренбурга, Л. Леонова, М. Пришвина. В литературе русского зарубежья произведения М. Алданова, И. Савина, В. Варшавского и др. на равных правах стоят в общем потоке очерковой литературы указанного столетия.

Очерк находится на стыке художественной литературы и публицистики. Идущий своими путями, он сохраняет особенности образного отражения жизни, используя средства художественной выразительности, и в связи с этим приближается к рассказу. От последнего очерк отличается свободной композицией, организуемой рассказчиком или идейным заданием.

В специальном исследовании, посвященном изучению очерка, отмечается, что ему свойственны отрывочность повествования, малый охват действительности, неизбежная сжатость и локальность³².

Литературу «потока сознания» характеризует нескончаемая цепь впечатлений, воспоминаний, внутренних переживаний носителя речи. Здесь человеческое сознание, показанное неупорядоченным и хаотичным, поглощает мир и действительность без остатка. Подобными свойствами обладают создания М. Пруста, Дж. Джойса и А. Белого, а также «новые романы» М. Бютора, Н. Саррот, А. Роб-Грийе.

Предмет исследования «мысли, текущей вне берегов жизни» – память человека как грандиозное вместилище жизненного опыта, утвержденного в его собственном самодовлеющем значении. Здесь повествование обрывается на полуслове, неожиданно и немотивированно, а само произведение теряет очертания: ослаблен сюжет, разрушены все его традиционные организующие концептуальные (композиционные) элементы, где развязка не является художественным итогом.

Эссе представляет собою, по определению В. Е. Хализева, непринужденно-свободное соединение суммирующих сообщений о единичных фактах, описаний реальности и размышлений о ней. Художественные эксперименты М. Монтеня явились первоначальным шагом в оформлении эссеистики, ставшей ныне влиятельной и важной областью литературного творчества.

Эссе отражает целостно воспринимаемую художественную картину бытия, в которой начала собственно эстетические легко соединяются с публицистическими и философскими.

Теоретик литературы М. Н. Эпштейн посвятил проблеме эссе как внеродовой форме литературы работу «На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре Нового времени)», в которой придал ей высокий статус, назвав ее «внутренним двигателем культуры»³³.

³² Щеглов, М. А. Очерк и его особенности // Щеглов, М. А. Литературно-критические статьи. 2-е изд. / М. А. Щеглов. М., 1965. – С. –17.

³³ Эпштейн, М. Н. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре Нового времени) // Эпштейн, М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков / М. Н. Эпштейн. М., 1988.

Непосредственная, глубокая и независимая мысль, высказанная в эссеистической форме, не претендует на объективность, поскольку основу этой формы литературы составляет особая концепция человека – носителя мнений, точки зрения и взглядов. Подобные размышления красной линией пронизывают творчество В. В. Розанова, А. М. Ремизова, М. М. Пришвина. Эссеистические черты характерны прозе Г. Филдинга, Т. Манна, Г. Гессе, Р. Мизуля, где художественное повествование часто сопровождается размышлениями писателей.

Глава V. МИР ПРОИЗВЕДЕНИЯ

§ 1. Время и пространство

Литературное произведение, так или иначе, воспроизводит реальный мир: природу, вещи, события, людей в их внешнем и внутреннем бытии. В этой сфере естественными формами существования материального и идеального являются время и пространство. Если художественный мир в произведении условен, поскольку он является образом действительности, то время и пространство в нем тоже **условны**.

В литературе невещественность образов, открытая еще Лессингом, дает им, т.е. образам, право переходить мгновенно из одного пространства и времени в другие. В произведении автором могут изображаться события, происходящие одновременно как в разных местах, так и в разное время, с одной оговоркой: «А тем временем...» или «А на другом конце города...». Приблизительно таким приемом повествования пользовался Гомер.

С развитием литературного сознания формы освоения времени и пространства видоизменялись, представляя существенный момент художественной образности, и тем составили в настоящее время один из важных теоретических вопросов о взаимодействии времени и пространства в художественной литературе.

В России проблемами формальной «пространственности» в искусстве, художественного времени и художественного пространства и их монолитности в литературе, а также формами времени и хронотопа в романе, индивидуальными образами пространства, влиянием ритма на пространство и время и др. последовательно занимались П. А. Флоренский, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров, группы ученых из Ленинграда, Новосибирска и др.³⁴

Художественные время и пространство, крепко связанные друг с другом, обладают рядом свойств. Применительно ко времени, изображенном в литературном произведении, исследователи пользуются термином «**дискретность**», поскольку литература оказывается способной не воспроизводить весь поток времени, а выбирать из него наиболее существенные фрагменты, обозначая пропуски словесными формулами, типа «Опять настала весна...», либо так, как это сделано в одном из произведений

³⁴ Флоренский, П. А. Анализ форм пространственности и времени в изобразительных искусствах / П. А. Флоренский. М. 1993; Бахтин, М. М. Эпос и роман; Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. М., 1975; Лотман, Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988; Топоров, В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» / Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное / В. Н. Топоров. М., 1993.

И. С. Тургенева: «Лаврецкий прожил зиму в Москве, а весной следующего года до него дошла весть, что Лиза постриглась <...>».

Временная дискретность является залогом *динамично* развивающегося сюжета, психологизма самого образа.

Фрагментарность художественного пространства проявляется в описании отдельных деталей, наиболее значимых для автора. В рассказе И. И. Савина «В мертвом доме» из всего интерьера комнаты, приготовленной для «нежданного гостя», подробно описываются только трюмо, стол и кресло – символы прошлой, «спокойной и уютной жизни», так как именно они часто притягивают к себе «уставшего до смерти» Хорова.

Характер условности времени и пространства зависит от **рода литературы**. Максимальное их проявление обнаруживается в **лирике**, где образ пространства может совершенно отсутствовать (А. А. Ахматова «Ты письмо мое, милый, не комкай...»), проявляться иносказательно посредством других образов (А. С. Пушкин «Пророк», М. Ю. Лермонтов «Парус»), открываться в конкретных пространствах, реалиях, окружающих героя (например, типично русский пейзаж в стихотворении С. А. Есенина «Белая береза»), либо определенным образом выстраивается через значимые для не только романтика оппозиции: цивилизация и природа, «толпа» и «я» (И. А. Бродский «Приходит март. Я сызнова служу»).

При преобладании в лирике грамматического настоящего, которое активно взаимодействует с будущим и прошлым (Ахматова «Дьявол не выдал. Мне все удалось»), категория времени может стать *философским лейтмотивом* стихотворения (Ф. И. Тютчев «С горы скатившись, камень лег в долине...»), мыслится как существующее всегда (Тютчев «Волна и дума») или сиюминутное и мгновенное (И. Ф. Анненский «Госка мимолетности») – обладать **абстрактностью**.

Условные формы существования реального мира – время и пространство – стремятся сохранить некоторые общие свойства в **драме**. Разъясняя функционирование данных форм в этом роде литературы, В. Е. Хализев в монографии о драме приходит к выводу: «Какую бы значительную роль в драматических произведениях ни приобретали повествовательные фрагменты, как бы ни дробилось изображаемое действие, как бы ни подчинялись звучащие вслух высказывания персонажей логике их внутренней речи, драма привержена к замкнутым в пространстве и времени картинам»³⁵.

В **эпическом** роде литературы фрагментарность времени и пространства, их переходы из одного состояния в другое становятся возможными благодаря повествователю – посреднику между изображаемой жизнью и читателями. Рассказчик, как и персонифицированная личность, могут «сжимать», «растягивать» и «останавливать» время в многочисленных описаниях и рассуждениях. Нечто подобное происходит в работах И. Гончарова, Н. Гоголя, Г. Филдинга. Так, у последнего в «Истории Тома

³⁵ Хализев, В. Е. Драма как род литературы / В. Е. Хализев. М., 1986. С. – 46.

Джонса, найденыша» дискретность художественного времени задается самими названиями «книг», составляющих этот роман.

Исходя из описанных выше особенностей, время и пространство представлены в литературе **абстрактными** или **конкретными** формами их проявлениями.

Абстрактным называется такое художественное пространство, которое можно воспринимать как всеобщее, не имеющее выраженной характерности. Это форма воссоздания универсального содержания, распространенного на весь «род людской», проявляется в жанрах притчи, басни, сказки, а также в произведениях утопического или фантастического восприятия мира и особых жанровых модификациях – антиутопиях. Так, не оказывает существенного влияния на характеры и поведение персонажей, на суть конфликта, не подлежит авторскому осмыслению и т.д. пространство в балладах В. Жуковского, Ф. Шиллера, новеллах Э. По, литературе модернизма.

В произведении конкретное художественное пространство активно влияет на суть изображаемого. В частности, Москва в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», Замоскворечье в драмах А. Н. Островского и романах И. С. Шмелева, Париж в произведениях О. де Бальзака – художественные образы, поскольку они являются не только топонимами и городскими реалиями, изображенными в произведениях. Здесь они – конкретное художественное пространство, вырабатывающее в произведениях общий *психологический портрет* московского дворянства; воссоздающее христианский *миропорядок*; раскрывающее *разные стороны жизни* обывателей европейских городов; определенный *уклад* существования – образ бытия.

Чувственно воспринимаемое (А. А. Потебня) пространство в качестве «дворянских гнезд» выступает *знаком стиля* романов И. Тургенева, обобщенные представления о провинциальном русском городе разливаются в прозе А. Чехова. *Символизация* пространства, подчеркнутая вымышленным топонимом, сохранила национальную и историческую составляющую в прозе М. Салтыкова-Щедрина («История одного города»), А. Платонова («Город Градов»).

В работах теоретиков литературы под конкретным художественным временем подразумевают или **линейно-хронологическое**, или **циклическое**.

Линейно-хронологическое историческое время имеет *точную датировку*, в произведении оно обычно соотносится с определенным событием. Например, в романах В. Гюго «Собор Парижской богородицы», Максима Горького «Жизнь Клима Самгина», К. Симонова «Живые и мертвые» реальные исторические события непосредственно входят в ткань повествования, а время действия определяется с точностью до дня. В произведениях В. Набокова временные координаты расплывчаты, но по косвенным признакам они соотносятся с событиями 1/3 XX в., так как стремятся воспроизвести *исторический колорит* той ушедшей эпохи, и тем самым также привязываются к конкретному историческому времени.

В художественной литературе циклическое художественное время – *время года, суток* – несет определенный **символический смысл**: день – время труда, ночь – покоя и наслаждения, вечер – успокоения и отдыха. От данных исходных значений произошли *устойчивые поэтические формулы*: «жизнь клонится к закату», «заря новой жизни» и др.

Изображение циклического времени изначально сопутствовало сюжету (поэмы Гомера), однако уже в мифологии некоторые временные периоды имели определенный *эмоционально-символический смысл*: ночь – время господства тайных сил, а утро – избавление от злых чар. Следы мистических представлений народа сохранились в работах В. Жуковского («Светлана»), А. Пушкина («Песни западных славян»), М. Лермонтова («Демон», «Вадим»), Н. Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород»), М. Булгакова («Мастер и Маргарита»).

Произведения художественной литературы способны запечатлеть *индивидуализированный*, с точки зрения лирического героя или персонажа, эмоционально-психологический смысл времени суток. Так, в лирике Пушкина ночь – выразительное время глубоких раздумий субъекта переживания, у Ахматовой – этот же период характеризует тревожные, беспокойные настроения героини; в стихотворении А. Н. Апухтина художественный образ утра показан посредством элегического модуса художественности.

В отечественной литературе, наряду с традиционной символикой *земледельческого цикла* (Ф. Тютчев «Зима недаром злится...», И. Шмелев «Лето Господне», И. Бунин «Антоновские яблоки» и др.), существуют и *индивидуальные образы времен года*, исполненные, как и индивидуальные образы суток, психологического замысла: нелюбимая весна у Пушкина и Булгакова, радостная и долгожданная – у Чехова.

Таким образом, анализируя произведение художественной литературы, редактору, издателю, филологу, учителю-словеснику важно определить наполнение его времени и пространства формами, видами, смыслами, поскольку этот показатель характеризует стиль произведения, манеру письма художника, авторский способ эстетической модальности.

Однако индивидуальное своеобразие художественного времени и художественного пространства не исключает существования в литературе **типологических моделей**, в которых «опредмечивается» культурный опыт человечества.

Мотивы дома, дороги, перекрестка, моста, верха и низа, открытого пространства, появления лошади, типы организации художественного времени: летописного, авантюрного, биографического и др. модели, свидетельствующие о накопленном опыте существования человека, представляют собой *содержательные формы* литературы. Каждый писатель, наделяя их *своими* смыслами, пользуется данными моделями как «готовыми», сохраняя заложенный в них общий смысл.

В теории литературы типологические модели пространственно-временного характера называются **хронотопами**.

Исследуя особенности типологии указанных содержательных форм, М. Бахтин обратил пристальное внимание на литературно-художественное их воплощение и культурологическую проблематику, заложенную в их основу. Под хронотопом Бахтин понимал воплощение различных ценностных систем и типы мышления о мире. В монографии «Вопросы литературы и эстетики» ученый писал о синтезе пространства и времени следующее: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленным и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Примеры времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слияний примет характеризуется художественный хронотоп. <...> Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен»³⁶.

Исследователи выделяют такие древние **типы ценностных ситуаций** и **хронотопы** в литературе, как «идиллическое время» в отчем доме (притча о блудном сыне, жизнь Ильи Обломова в Обломовке и др.); «авантюрное время» испытаний на чужбине (жизнь Ибрагима в романе Пушкина «Арап Петра Великого»); «мистерийное время» схождения в преисподнюю бедствий (Данте «Божественная комедия»), которые отчасти в редуцированном виде сохранились в литературе Нового времени.

На культуру и литературу XX–XXI в. заметное влияние оказали **естественнонаучные концепции** времени и пространства, связанные с теорией относительности А. Эйнштейна и ее философскими последствиями. Наиболее плодотворно освоила эти представления о пространстве и времени научная фантастика. В романах Р. Шекли «Обмен разумов», Д. Пристли «31 июня», А. Азимов «Конец Вечности» активно разрабатываются глубокие нравственные, мировоззренческие проблемы современности.

На философские и научные открытия о времени и пространстве ярким образом отреагировала и традиционная литература, в которой по-особому отразились релятивистские эффекты демонстрации времени и пространства (М. Булгаков «Мастер и Маргарита»: главы «При свечах», «Извлечение Мастера»; В. Набоков «Приглашение на казнь»; Т. Манн «Волшебная гора»).

Время и пространство запечатлеваются в художественных произведениях двояко: в виде мотивов и лейтмотивов, приобретающих символический характер и обозначающих определенную картину мира; а также в качестве основы *сюжетов*.

³⁶ Бахтин, М. М. Указ. соч. С. – 234–235.

§ 2. Сюжет, фабула и композиция в литературном произведении

Сюжет (от фр. *sujet*) – цепь событий, изображенная в литературном произведении, жизнь персонажей в ее пространственно-временных измерениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах.

Воссоздаваемые творцом события составляют основу **предметного мира** произведения, являются неотъемлемым звеном его формы. Как *организующее* начало большинства эпических и драматических произведений, сюжет может быть значимым и в лирическом роде литературы.

Понимание сюжета как совокупности событий, воссоздаваемых в произведении, восходит к отечественному литературоведению XIX в. : А. Н. Веселовский в одном из разделов монографии «Историческая поэтика» представил целостное описание проблемы сюжетов литературы с точки зрения сравнительно-исторического анализа³⁷.

В начале XX столетия В. Б. Шкловский, Б. В. Томашевский и иные представители формальной школы литературоведения предприняли попытку изменить предложенную терминологию и связали сюжет произведения с его фабулой (от лат. *fibula* – сказание, миф, басня). Они предложили под сюжетом понимать художественно построенное распределение событий, а под **фабулой** – совокупность событий в их взаимной внутренней связи³⁸.

Источники сюжетов – мифология, историческое предание, литература прошлых времен. *Традиционные* сюжеты, т.е. античные, широко использовались драматургами-классицистами.

Основу многочисленных произведений составляют события исторического характера, или происходившие в близкой писателю реальности, его собственной жизни. Так, трагическая история донского казачества и драма военной интеллигенции в начале XX в., жизненные прототипы и др. явления реальности явились предметом авторского внимания в произведениях М. А. Шолохова «Тихий Дон», М. А. Булгакова «Белая гвардия», В. В. Набокова «Машенька», Ю. Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара». В литературе также распространены сюжеты, возникшие собственно как плод фантазии художника. На этом материале созданы повесть «Нос» Н. В. Гоголя, романы А. Р. Беляева «Человек-амфибия», В. Обручева «Земля Санникова» и др.

Бывает, что событийные ряды в произведении уходят в подтекст, уступая место воссозданию впечатлений, раздумий, переживаний героя, описаниям природы. Таковыми выступают, в частности, рассказы И. А. Бунина «Сны Чанга», Л. Е. Улицкой «Перловый суп», И. И. Савина.

³⁷ Веселовский, А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. М., 1989.

³⁸ Шкловский, В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. Л., 1929; Томашевский, Б. В. Сюжетное построение // Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. М., 1996. – С.–176–205.

Сюжет обладает диапазоном **содержательных функций**. Во-первых, он запечатлевает *картину мира*: видение писателем бытия, обладающего глубоким смыслом, дающего надежду, – гармоничный миропорядок. В исторической поэтике этот тип взглядов художника определяется как классический, он характерен для сюжетов литературы прошлых столетий (творчество Г. Гейне, У. Теккерея, А. Моруа, Н. Карамзина, И. Гончарова, А. Чехова и др.). И напротив, писатель может представлять мир в качестве безысходного, смертоносного существования, располагающего к душевному мраку. Второй способ видения мира – неклассический – лежит в основе многих литературных сюжетов XX–XXI вв. Литературное наследие Ф. Кафки, А. Камю, Ж.-П. Сартра, Б. Поплавского и др. отмечено всеобщим пессимизмом и дисгармонией общего состояния персонажей.

Во-вторых, событийные ряды в произведениях призваны обнаружить и воссоздать *жизненные противоречия* – конфликты в судьбе героев, которые, как правило, взволнованы, напряжены, испытывают глубокую неудовлетворенность в чем-либо. По своей природе, сюжет причастен тому, что подразумевается под термином «драматизм».

В-третьих, сюжеты организуют для персонажей *поле активного поиска*, позволяют им полно раскрыться перед думающим читателем в поступках, вызывают ряд эмоциональных и умственных откликов на происходящее. Сюжетная форма удачно подходит для детализированного воссоздания *волевого* начала в человеке и характерна для литературы детективного жанра.

Теоретики, профессиональные исследователи, редакторы литературно-художественных изданий выделяют следующие **типы литературных сюжетов**: концентрические, хроникальные, а также, по оценке В. Е. Хализева, находящиеся в причинно-следственных связях – наджанровые.

Сюжеты, в которых на первый план выдвигается какая-то одна событийная ситуация (а произведение при этом строится на одной сюжетной линии), называются **концентрическими**. Однолинейные событийные ряды были широко распространены в литературе античности и классицизма. Необходимо отметить, что в основе малых эпических и драматических жанров, для которых характерно единство действия, также лежит указанный сюжет.

В литературе **хроникальными** называются сюжеты, в которых события рассредоточены и развертываются обособлено друг от друга. По словам В. Е. Хализева, в этих сюжетах события не имеют между собой причинно-следственных связей и соотнесены друг с другом лишь во времени, как это имеет место в эпосе Гомера «Одиссея», романе Сервантеса «Дон Кихот», поэме Байрона «Дон Жуан».

Этот же ученый выделяет в качестве разновидности хроникальных сюжетов **многолинейные**, т.е. параллельно друг другу разворачивающиеся, несколько самостоятельные; лишь время от времени соприкасающиеся сюжетные схемы, такие, например, как в романах Л. Н. Толстого «Анна Каренина», У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», И. А. Гончарова «Обрыв».

Особенно глубоко укоренены в истории мировой литературы сюжеты, где события между собою сосредоточены в причинно-следственных связях и

выявляют полноценный **конфликт**: от завязки действия к его развязке. Наглядный пример – трагедии У. Шекспира, драмы А. С. Грибоедова и А. Н. Островского, романы И. С. Тургенева.

Подобные типы литературных сюжетов хорошо описаны и тщательно изучены в литературоведении. В. Я. Пропп в монографии «Морфология сказки» с помощью понятия «*функция действующих лиц*» раскрыл значимость поступка персонажа для дальнейшего хода событий³⁹.

В одной из ветвей науки о литературе, **нарратологии** (от лат. *narration* – повествование), трехчленная сюжетная схема, расписанная В. Проппом: изначальная «недостача», связанная с желанием героя обладать чем-либо, – противоборство героя и антигероя – счастливая развязка, например, «воцарение на трон» – рассмотрена как наджанровая (в качестве характеристики сюжета) и связана с понятием *медитации*, обретением меры и середины.

Исследователи структуралистской ориентации А. Греймас, К. Бремон считают, что медитация повествования опирается на особый способ мышления, связанный с изменением взгляда на сущность человеческой деятельности, отмеченной знаками свободы и независимости, ответственности и необратимости.

Таким образом, в *структуре сюжета* произведения событийные ряды состоят из признаков деятельности человека, для которого неизменность мира и возможность перемен являются залогом существования. По мнению этих исследователей, медитация повествования состоит в «гуманизации мира», в придании ему личностного и событийного измерения. Греймас полагал, что мир оправдан существованием человека, а сам человек включен в мир⁴⁰.

В классических сюжетах, где действия движутся от завязки к развязке, большую роль играют **перипетии** – внезапные сдвиги в судьбах персонажей: всевозможные повороты от счастья к несчастью, от удачи к неудаче или наоборот и т.д. Неожиданные происшествия с героями придают произведению глубокий философский смысл. Как правило, в сюжетах с обильными перипетиями воплощается особое представление о власти различных случайностей над судьбой человека.

Перипетии придают произведению важный элемент занимательности. Вызывающие у читателя-созерцателя повышенный интерес к чтению, событийные хитросплетения характерны как для литературы развлекательного характера, так и для литературы серьезной, «вершинной».

В литературе наряду с рассмотренными сюжетами (концентрическими, хроникальными, такими, где присутствует завязка, конфликт, развязка), особо выделяются событийные ряды, которые сосредоточены на состоянии человеческого мира в его сложности, многогранности и **устойчивой**

³⁹ Пропп, В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. М., 1969.

⁴⁰ Греймас, А. Ж. В поисках трансформационных моделей / А. Ж. Греймас // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1984.

конфликтности. Причем герой здесь жаждет не столько достижения какой-то цели, сколько соотносит себя с окружающей дисгармоничной реальностью как неотъемлемое ее звено. Он часто сосредоточен на задачах познания мира и своего места в нем, находится в постоянном поиске согласия с самим собой. Философски важные «самообнаружения» героев Ф. Достоевского, Н. Лескова, С. Аксакова, И. Гете, Данте нивелируют внешнюю событийную динамику повествования, а перипетии здесь оказываются излишними.

Устойчиво-конфликтное состояние мира активно осваивалось литературой: произведения М. де Сервантеса «Дон Кихот», Дж. Мильтона «Потерянный рай», «Житие пророка Аввакума», А. Пушкина «Евгений Онегин», А. Чехова «Дама с собачкой», пьесы Г. Ибсена и др. глубоко дискуссионны, последовательно вскрывают «пласты жизни» и «обречены» остаться без развязки.

Композиция (от лат. *compositio* – составление) – соединение частей, или компонентов, в целое; структура литературно-художественной формы.

В зависимости от того, о каком уровне, т.е. слое, художественной формы идет речь, различают **аспекты композиции**.

Поскольку литературное произведение предстает перед читателем как словесный текст, воспринимаемый во времени, имеющий линейную протяженность, то у исследователей, редакторов, издателей возникает потребность говорить о проблемах **текстуальной** композиции: последовательности слов, предложений, начале и конце текста, сильной позиции текста и проч.

В произведении за словесным материалом стоит образ. Слова – знаки, обозначающие предметы, которые в совокупности структурируются в **предметный уровень** произведения. В образном мире искусства неизбежен пространственный принцип композиции, который проявляется в соотносении персонажей как характеров. В литературе классицизма и сентиментализма предметный уровень композиции обнаружился через *антитезу порока и добродетели*: работы Ж. Б. Мольера «Мещанин во дворянстве», Д. И. Фонвизина «Недоросль», А. С. Грибоедова «Горе от ума», Ф. Шиллера «Коварство и любовь» вскрыли равновесие между отрицательными персонажами и положительными.

В дальнейшей литературе антитеза характеров смягчается *общечеловеческим мотивом*, а герои, например, у Ф. М. Достоевского, приобретают новое качество – раздвоенность, сочетающую в себе гордыню и смирение. Все это обнаруживает единство замысла, творческой концепции романов.

Сцепление по контрасту – группировка лиц по ходу сюжета – сфера произведений Л. Н. Толстого. В его романе «Война и мир» поэтика контраста распространяется на семейные гнезда Ростовых, Болконских, Курагиных, на группы, выделяемые по социальному, профессиональному, возрастному и другим признакам.

Поскольку сюжет литературного произведения упорядочивает мир художественных образов в его временной протяженности, то в среде профессиональных исследователей неизбежно встает вопрос о последовательности событий в сюжетах и приемах, обеспечивающих единство восприятия художественного полотна.

Классическая схема однолинейного сюжета: завязка, развитие действия, кульминация, развязка. Хроникальный сюжет составляют, обрамляют цепи эпизодов, включающих иногда концентрические микросюжеты, внешне не связанные с основным действием – вставные новеллы, притчи, сказки и прочий литературно обработанный материал. Этот способ соединения частей произведения углубляет внутреннюю смысловую связь между вставным и основным сюжетами.

Прием сюжетного обрамления в присутствии рассказчика вскрывает глубинный смысл передаваемой истории, как это, например, отразилось в произведении Льва Толстого «После бала», либо подчеркивает различное отношение ко многим поступкам, как самого героя-повествователя, так и его случайных попутчиков, в частности, в повести Николая Лескова «Очарованный странник».

Прием монтажа (от гр. *montage* – сборка, подборка) пришел в литературу из кинематографа. В качестве литературоведческого термина его значение сводится к прерывности (дискретности) изображения, разбивки повествования на множество мелких эпизодов, за фрагментарностью которых также скрывается единство художественного замысла. Монтажное изображение окружающего мира свойственно прозе А. И. Солженицына.

В произведении в качестве *сюжетной инверсии* чаще всего выступают различные умолчания, тайны, недомолвки, подготавливающие узнавание, открытие, организующие перипетии, которые двигают само действие к интересной развязке.

Таким образом, под композицией в широком смысле слова следует понимать совокупность приемов, использованных автором для «устроения» своего произведения, создающих общий «рисунок», «распорядок» отдельных его частей и переходов между ними.

Литературоведы, среди основных видов композиции, наравне с названным *ораторским*, отмечают также *повествовательный*, *описательный* и *изъяснительный*.

Профессиональный разбор, анализ, правка художественного текста требует от филолога, редактора и корректора максимального внедрения в «корпус литературного тела» – текстуальный, предметный и сюжетный, акцентируясь на проблеме целостности восприятия художественного произведения.

От расстановки персонажей как характеров следует отличать расположение их образов, компоновку в тексте деталей, составляющих эти образы. Например, сцепления по контрасту могут быть подчеркнуты приемом *сравнительной характеристики*, *поочередным описанием поведения*

героев, персонажей в одной и той же ситуации, разбивкой на главы, подглавки и др.

Противостоящие группы героев вводятся создателем произведения посредством *разных сюжетных линий*, описываются им с помощью «голосов» других персонажей. Параллели же не сразу заметны читателю в ткани повествования и открываются ему лишь при повторном и последующем чтении.

Как известно, повествование не всегда следует за хронологией событий. Для редактора, филолога, исследующих событийную последовательность в произведениях с несколькими сюжетными линиями, может возникнуть проблема с чередованием эпизодов, в которых заняты те или иные герои.

Проблемы текстуальной композиции могут быть связаны и с введением *прошлого героя* или *прошлых событий* в основное действие произведения; ознакомлением читателя с *обстоятельствами*, предшествующими завязке; *последующими судьбами персонажей*.

Грамотное рассредоточение литературного материала, вспомогательных приемов – *пролога, экспозиции, предыстории, эпилога* – расширяет пространственно-временные рамки повествования без ущерба для изображения основного действия произведения, в котором повествование сочетается с описанием, а сценические эпизоды переплетаются с психологическим анализом.

Разнонаправленность предметной и текстуальной композиции обнаруживают те произведения, в которых сюжет, событийные ряды, не имеют развязки, а конфликт остается до конца неразрешимым. В этом случае редактор, текстолог, литературовед имеет дело с открытым финалом произведения, поскольку сюжет представляет собою категорию предметного уровня в литературе, а не текстуального.

У текста, в том числе и эпического, выделяют начало: *заглавие, подзаголовок, эпиграф* (в нарратологии их называют **горизонтом ожидания**), *оглавление, посвящение, предисловие, первую строку, первый абзац*, и конец. Указанные части текста – **рамочные компоненты**, т.е. рама. Любой текст отличается ограниченностью.

В драме текст произведения членится на *акты (действия), сцены (картины), явления, сценические указания, основной и побочный*.

В лирике к частям текста относятся *стих, строфа, строфид*. Здесь функцию рамочных компонентов выполняет *анакруза* (постоянная, переменная, нулевая) и *клаузула*, обогащенная *рифмой* и особенно заметная как граница стиха в случае *переноса*.

Однако успешное осмысление общей композиции художественного произведения состоит в прослеживании **взаимодействия** не только сюжета, фабулы, предметного уровня произведения и компонентов литературного текста, но и «*точки зрения*».

§ 3. «Точка зрения» как инструмент анализа композиции

В теоретической поэтике XX в. нарратология как одно из перспективных направлений, изучающее повествовательное произведение, позволяет филологу, редактору, текстологу через термин «точки зрения» учесть в совокупности текстуальный и предметный аспекты композиции⁴¹.

Б. А. Успенский в работе «Поэтика композиции» в качестве ключевого вопроса о структуре художественного текста выдвинул вопрос о **границах** литературного произведения и о точках зрения, **внутренней и внешней**, по отношению к этим границам. В теории литературы данное различие имеет принципиальное значение и связано с проблемами «автор и герой», «автор и читатель».

Дж. Шипли в Dictionary of World Literary Terms, комментируя проблемное понятие point of view, отметил, что внутренней точка зрения является в том случае, если повествователь оказывается одним из действующих лиц, а само повествование ведется от первого лица. Внешняя точка зрения представляет собою внешнюю позицию того, кто не принимает участие в действии, при этом повествование ведется от третьего лица.

Эстетические отношения автора, героя и читателя организованы самим «устройством» текста. Автор находится *вне* жизни героя: он пребывает в ином пространстве и времени, а результатом его деятельности является художественное произведение; говоря словами М. Бахтина, автор – «эстетически деятельный субъект».

В литературе действия героя всегда имеют жизненные цели и результаты. Его положение – *внутри* изображенного мира.

Перед читателем по отношению к границам произведения разворачиваются *внутренняя и внешняя точки зрения*: извне он различает текст, а чтобы познать изображенную в произведении действительность в качестве «реальной жизни», он должен занять точку зрения одного из персонажей.

В любом художественном произведении автор не выполняет намерений героя, как и сам герой, двигаясь к своей цели, не подозревает о существовании произведения, в котором он, по мнению автора и читателя, пребывает.

Являясь инструментом анализа композиции, точка зрения применима к таким произведениям, где наличествует система рассказчиков или ведется повествование от третьего лица, причем оно, т.е. повествование, здесь попеременно окрашивается в тона восприятия разных персонажей.

Разрабатывая указанную проблему, Успенский в качестве одного из свойств художественной речи выделил *передачу* определенной **точки зрения**: «идеологическую оценку», «фразеологическую характеристику», «перспективу»

⁴¹ См., напр. : Толмачев, В. М. Точка зрения / В. М. Толмачев // Современный зарубежный энциклопедический словарь. Ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М., 1996; Шмид, В. А. Нарратология / В. А. Шмид. М., 2003; Успенский, Б. А. Поэтика композиции // Успенский, Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский / М., 1995; Корман, Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. М., 1972.

(пространственно-временную позицию), «субъективность/объективность описания» (точку зрения в плане психологии), и представил ее полный анализ.

Под **идеологической оценкой** исследователь понимает видение предмета в свете определенного мировосприятия, которое передается разными способами: от «постоянных эпитетов в фольклоре», через речевую характеристику персонажа, свидетельствующей о его «индивидуальной и социальной позиции», до разных стилистических оттенков в авторской речи⁴². М. Ю. Лотман в работе, посвященной изучению структуры поэтического произведения, анализировал стихотворение А. К. Толстого «Сидит под балдахин...» и утверждал, что авторская идеологическая оценка действительности представлена здесь через нарочитое смешение «китаизмов» и «руссоизмов».

Различие точек зрения в сфере **фразеологии** обнаруживается в том, что автор описывает разных героев различным языком или, как указывает Успенский, использует в их изображении элементы чужой, замещенной речи. Наглядным примером множественности фразеологических точек зрения в произведении может выступать смена наименований одного и того же лица. В качестве пояснения своих мыслей он приводит возможные определения героини, Маши, из повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка», подчеркивающие многообразие восприятия ее Гриневым (самим и как бы глазами Швабрина).

Во взглядах ученого точки зрения в плане **перспективы** представляют собою «фиксированное» и «определяемое в пространственно-временных координатах» «место рассказчика», которое «может совпадать с местом персонажа». В частности, в романе Стендаля «Красное и черное» собственно изображение действительности проводится с точки, находящейся максимально близко к событию: в эпизоде пленения главного героя точка зрения повествователя сочетается или совпадает с точкой зрения Жульена.

Под точкой зрения в области **психологии** Успенский рассматривает «то или иное индивидуальное сознание», в пределах которого автор «оперирует данными какого-то восприятия» или стремится «описывать события объективно», основываясь «на известных ему фактах». В романе «Воскресение» Толстой «снисходит» к Нехлюдову и переносит читателя в его внутренний мир, унылые размышления о собственности, Катерине, женитьбе, тем самым повествование ведется с субъективной точки зрения (хотя в «индивидуальное сознание» героя иногда и внедряются «объективные» авторские оценки действительности).

Одним словом, форма повествования от третьего лица гибкая, эластичная, она позволяет повествователю то внутренне приближаться к герою, то отдаляться от него.

Концепцию точек зрения Успенского успешно дополняет исследование Б. О. Кормана. Во фразеологическом плане повествования этот ученый различает два варианта перспективы: точку зрения **пространственную** («физическую») и **временную** («положение во времени»). Б. Корман считает также, что в

⁴² Успенский, Б. А. Поэтика композиции. Указ. соч. С. 20.

художественном тексте идейно-эмоциональная сфера может различаться двумя уровнями: **прямо-оценочным** и **косвенно-оценочным**⁴³.

В работе Кормана прямо-оценочная точка зрения рассматривается в качестве соотношения субъекта сознания и объекта сознания, лежащего «на поверхности текста». Другими словами, прямо-оценочная точка зрения – авторская оценка, поскольку сам *повествователь* не дает прямых характеристик действиям персонажей в тексте.

В произведении субъекта сознания характеризуют не только прямые суждения, но и его взаимоотношения с окружающим миром, людьми, вещами, природой. Эти связи определяются Корманом как косвенно-оценочные. В концепции исследователя временная, пространственная и фразеологическая точки зрения считаются разновидностями косвенно-оценочного уровня композиции.

Таким образом, точка зрения в литературном произведении характеризуется положением наблюдателя, т.е. повествователя, рассказчика и персонажа, в изображенном мире (во времени, пространстве, идеологической и языковой среде), которое определяет его кругозор (поле зрения, уровень понимания) и выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора.

В художественном произведении точки зрения органически взаимосвязаны, но в каждом отдельном случае может акцентироваться одна из них.

⁴³ Корман, Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. М., 1972. – С. –21–27.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная литература

1. Магомедова, Д. М. Филологический анализ лирического стихотворения : учеб. пособие для вузов / Д. М. Магомедова – М. : Академия, 2004. – 188 с.
2. Пронин, В. А. Теория литературных жанров : учеб. пособие для спец. 021500 «Издат. дело и редактирование» / В. А. Пронин ; Моск. гос. ун-т печати. – М. : МГУП, 1999.
3. Пронин, В. А., Давыдова, Т. Т. Теория литературы : учеб. пособие для спец. 021500 «Издат. дело и редактирование» / В. А. Пронин, Т. Т. Давыдова ; Моск. гос. ун-т печати. – М. : МГУП, 2003.
4. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Б. В. Томашевский. – М., 2002. – 334 с.
5. Федотов, О. И. Основы теории литературы : учеб. пособие для вузов. В 2 ч. Ч. 1 : Литературное творчество и литературное произведение / О. И. Федотов. – М. : Владос, 2003. – 269 с.
6. Федотов, О. И. Основы теории литературы : учеб. пособие для вузов. В 2 ч. Ч. 2 : Стихосложение и литературный процесс / О. И. Федотов. – М. : Владос, 2003. – 237 с.
7. Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник для вузов / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2002. – 437с.
8. Холшевников, В. Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение : учеб. пособие / В. Е. Холшевников. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Академия, 2002. – 203с.

Дополнительная литература

9. Аристотель. Поэтика. Риторика : Пер. с греч. / Аристотель ; Вступ. ст. и коммент. С. Ю. Трохачева – СПб. : Азбука, 2000. – 349 с.
10. Бахтин М. М. Автор и герой : К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин – СПб., 2000. – 336 с.
11. Бахтин, М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 304 с.
12. Белинский, В. Г. Взгляд на русскую литературу / В. Г. Белинский – М. : Современник, 1981. – 590 с.
13. Белинский, В. Г. Собрание сочинений : В 9 томах / В. Г. Белинский – М.: Худож. лит. – 1982.
14. Бройтман С.Н. Тайная поэтика Пушкина – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 110 с. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение, Серия «Лекции в Твери»). – Режим доступа к пособию : <http://poetics.nm.ru>

15. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский – М. : Высш. шк., 1989. – 406 с. : 1 л. портр. – (Классика литературной науки).
16. Гаспаров, М. Л. Избранные труды. Т. 2 : О стихах / М. Л. Гаспаров – М. : Языки рус. культуры, 1997. – 504 с. – (Язык. Семиотика. Культура).
17. Гиршман, М. М. Литературное произведение. Теория и практика анализа / М. М. Гиршман – М. : Высш. школа, 1991. – 99 с.
18. Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер.гос.ун-т, 2002. – Вып. III. – 219 с. – Режим доступа к пособию : <http://poetics.nm.ru>
19. Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер.гос.ун-т, 2002. – Вып. IV. – 304 с. – Режим доступа к пособию : <http://poetics.nm.ru>
20. Есаулов, И. А. Мистика в русской литературе советского периода (Блок, Горький, Есенин, Пастернак) / И. А. Есаулов – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 67 с. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение, Серия «Лекции в Твери»). – Режим доступа к пособию : <http://poetics.nm.ru>
21. Левидов, А. М. Автор–образ–читатель / А. М. Левидов – Л. : ЛГУ, 1983. – 350 с.
22. Литературная энциклопедия терминов и понятий / РАН, Ин-т науч. информации по обществ. наукам; гл. ред. А. Н. Николюкин. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
23. Литературный текст: проблемы и методы исследования. 8 / Мотив вина в литературе: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер.гос.ун-т, 2002. – 167 с. – Режим доступа к пособию : <http://poetics.nm.ru>
24. Литературный энциклопедический словарь / Под общей ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М., 1987.
25. Литературный энциклопедический словарь / Под общей ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М., 1987. – Режим доступа к энциклопедии : <http://nature.web.ru/litera>
26. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев – 3-е изд., доп. – М. : Наука, 1979. – 359 с. : ил.
27. Лихачев, Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили / Д. С. Лихачев – Л. : Наука, 1973. – 254 с.
28. Лотман, Ю. М. История и типология русской культуры / Ю. М. Лотман – СПб. : Искусство – СПб., 2002. – 768 с.
29. Лотман, Ю. М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста : Статьи и исследования : Заметки : Рецензии : Выступления / Ю. М. Лотман – СПб. : Искусство–СПБ, 1999. – 848 с.
30. Лотман, Ю. М. О русской литературе. История русской прозы. Теория литературы : Статьи и исследования (1958 – 1993) / Ю. М. Лотман – СПб. : Искусство–СПБ, 1997. – 848 с.
31. Малкина, В.Я. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 140 с. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение). – Режим доступа к пособию : <http://poetics.nm.ru>

32.Парадигмы: Сборник статей молодых филологов – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 217 с. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение).

33.Потебня, А. А. Из лекций по теории словесности / Потебня, А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня – М., 1976. – 238 с.

34. Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – Вып.6. – 173 с. – Режим доступа к пособию : <http://poetics.nm.ru>

35. Семенова, Н. В. Цитата в художественной прозе (На материале произведений В. Набокова): Монография. – Тверь: Твер.гос.ун-т, 2002. – 200 с. – (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение). – Режим доступа к пособию : <http://poetics.nm.ru>

36. Сергеева-Клятис, А. Ю., Лекманов, О. А. «Рождественские стихи» Иосифа Бродского: Твер. гос. ун-т, 2002. – 40 с. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение, Серия «Лекции в Твери»). – Режим доступа к пособию : <http://poetics.nm.ru>

37.Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США). Концепции, школы, термины : Энциклопедический справочник / Науч. ред. и сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. – М., 1995.

38.Тынянов, Ю. Н. Литературная эволюция : Избранные труды / Ю. Н. Тынянов – М., 2002. – (Лит. мастерская). – 306 с.

39. Тюпа, В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 80 с. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение, Серия «Лекции в Твери»). – Режим доступа к пособию : <http://poetics.nm.ru>

40.Успенский, Б. А. Семиотика искусства / Б. А Успенский – М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. – 357 с. : ил. – (Язык. Семиотика. Культура).

41.Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А Успенский – СПб. : Азбука, 2000. – 352 с.

42. Фоменко И.В. Три статьи о поэтике: Пушкин. Тютчев. Бродский. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 40 с. – (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение). – Режим доступа к пособию : <http://poetics.nm.ru>

43. Фоменко, И. В. Введение в практическую поэтику : учебное пособие / И. В. Фоменко – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 151 с. – Режим доступа к пособию : <http://poetics.nm.ru>

44.Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг; Подгот. текста и общ. ред. Н. В. Брагинской. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с. – (Философия риторики и риторика философии).

45.Художественное восприятие : основные термины и понятия (Словарь–справочник) / Ред.– сост. М. В.Строганов. – Тверь, 1991.

46.Эйдинова, В. В. Стиль художника : (Концепции стиля в литературной критике 20-х годов) / В. В. Эйдинова. – М. : Худож. лит. , 1991. – 285 с. : 1 л. портр.

47. Энциклопедия литературных произведений : [учеб. пособие для высш. и сред. учеб. заведений гуманитар. профиля] / под ред. С. В. Стахорского. – М. : ВАГРИУС, 1998. – 655 с. – (Литературные энцикл.).

48. Яблоков, Е. А. Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача»). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 103 с. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение, Серия «Лекции в Твери»). – Режим доступа к пособию : <http://poetics.nm.ru>

ФРАГМЕНТЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ТЕКСТОВ*

**М. М. Гиришман. Красота мыслящего человека
(«Толпе тревожный день приветен, но страшна...»
Е.А. Баратынского)**

«В этом стихотворении, опубликованном сначала в «Отечественных записках» в 1839г., а затем в книге «Сумерки», разворачивается традиционная антитеза поэта и толпы, мечты и действительности – одна из наиболее типичных форм романтического двоемирия» (С. 65).

«Поэт не может не обращаться к миру и людям, которые, в свою очередь, не могут жить без поэзии. Но есть и своего рода «превращенные формы» этого естественного закона, когда противостоящий миру романтический поэт, оказывается, не может обойтись без толпы, которую он беспощадно бранит. У Баратынского этот внутренний конфликт предстает в очень многообразных формах и разных, порой прямо противоположных разрешениях. Критикуя «прежних романистов» за то, что «одни выражают только физические явления человеческой природы, другие видят только ее духовность», поэт утверждает: «Нужно соединить оба рода в одном. Сблизив явления, мы представим их в новом порядке, в новом свете» (С. 66).

«Вслушаемся, всмотримся в текст поэтического размышления, в его строение, композиционную организацию стихотворения. И начнем наш путь с внешних очертаний его ритмической композиции.

Две десятистрочные части стихотворного текста одновременно и равны и противоположны друг другу. Первая графически расчленена на шестистишие и четверостишие. Вторая, графически не расчлененная, ритмико-синтаксически делится на аналогичные доли, следующие друг за другом в обратном порядке. Эта «зеркальность» усиливается зеркальным же чередованием разностопных ямбических сочетаний в каждом звене. Таким образом, стихотворение представляет собой кольцевую ритмическую композицию:

(4 + 2) – (3 + 1) – (3 + 1) + (2+4)
Я6 Я4 Я4 Я6 Я6 Я4 Я4 Я6

В четверостишиях при аналогичном следовании стиховых групп одного размера меняются местами размеры (Я4 – Я6, Я6 – Я4), а в шестистишиях зеркальность полная: и объединения разностопных строк (4 – 2, 2 – 4), и чередования размеров (Я6 – Я4, Я4 – Я6), – и вся эта прямая и обратная симметрия образует вместе с тем четкое ритмическое кольцо со строгим соблюдением всех правил классического альтернанса (чередования мужских и женских рифм) в этом равенстве «неравных» строф.

* Фрагменты литературоведческих текстов даются в авторской редакции.

Проступающий в этих внешних очертаниях целого композиционно организующий принцип подобия противоположностей проявляется в макро- и в микроэлементах стихотворения. Особенно характерна в этом смысле первая строка. Сочетание цезурного и междустрочного переносов подчеркивает расчленение строки сначала на два полустихия, а затем второго полустихия, в свою очередь, на две «половинки», в различных отношениях и подобных и противоположных одновременно: одинаковый слоговой объем – разная акцентная структура; грамматический параллелизм – противоположные родовые признаки; звуковой повтор согласных (рtn-трn) – отличия по звуковому составу, особенно по характеру «передних» и «непередних» гласных (и-е-е, а-а). Вся первая строфа стихотворения разделяется на подобные трехстрочные «половинки». Обе они сходны по лексико-стилистическому составу: традиционные для романтических элегии и послания метафоры («раскованной мечты видений своевольных», «легкокрылых грез», «волшебной тьмы») и прямые оценочные определения тревожного дня, безмолвной ночи, людских сует и юдольных забот. Но порядок следования этих сходных лексико-стилистических элементов. Противоположен, наиболее близки последняя строка первого трехстишия и следующая за ней первая строка трехстишия второго.

Противоположны эти «половинки» и по характеру ритмико-интонационного движения – прежде всего по соотношению интонационно-синтаксической протяженности. Новая строфа – и новая противоположность, обратное движение от четырехстопных строк к шестистопным, и новый виток: не сужения, а расширения интонационной амплитуды. А дальше снова первые четыре строки третьей – заключительной – строфы четко и симметрично контрастируют с только что рассмотренным четверостишием. Вместо начальных трех строк четырехстопника с одической доминантой на первом икте (сильном слоге) – одна, но конечная и принципиально иной ритмической структуры; вместо одной шестистопной строки с пропуском первого схемного ударения – три с неизменно ударным зачином.

Так уже самое начало заключительной части стихотворения заставляет перейти к осознанию еще одного композиционного организующего принципа. По аналогии с музыкальными композициями этот принцип можно назвать «суммированием» – особым рода объединением всего, ранее расчлененного. Наиболее явным его выражением является переход от графически расчлененных шестистишия и четверостишия к десятистишию с зеркальной симметрией компонентов. Но это лишь внешнее проявление общего композиционного организующего принципа: он охватывает различные слои целого. В итоговом десятистишии соединяются различные лексические планы, стилистические тональности, образные структуры. Здесь и прямые лексические повторы «мечты» и «забот» пер вой строфы, и «исчезнет» второй, и соединение традиционной романтической фразеологии с торжественными славянизмами классической оды, описательных перифраз и прямых оценок, метафорической выразительности и пластической изобразительности. Перед нами своего рода живые картины,

представляющие действия мыслящего человека. Но пластическая основа, оживляющая традиционные символы финальной строфы, оказывается гораздо более естественной, а ее образность, если и не вполне однородной, то, по крайней мере, определенной по своей стилевой доминанте. Она наиболее отчетливо соотносится с одической традицией: свидетельство тому сходство с одической строфой, черты ораторского периода, лексики и тональности «высокого стиля» – тональности не только в узкостилистическом, но и в значении общей интонационно-смысловой атмосферы высокого размышления.

Казалось бы, здесь можно предложить убедительную трактовку итога, основанную на прямом осмыслении этого доминирующего тона и нарастающей гармонизации стихового строя в оптимистическом финале. Речь как будто бы идет о безусловном, торжестве духа над суетой, «заботою земною». Но не забудем о том, что перед нами не только противостояние, но и подобие противоположностей. Ведь первая и вторая десятистрочные части стихотворения столь же контрастируют, сколь и приравниваются друг другу, смыкаясь, как мы видим, в удивительном по четкости ритмическом и даже рифмическом круге – кольцевой композиции» (С. 66–69).

«Каков же смысловой итог этого подобия противоположностей? Антитеза «поэт - толпа» оказывается непреодолимой: у каждой стороны – свои страхи, свои радости, свои победы, именно свои, не те, что у другой. Два разных мира сходны, но никак между собой не сообщаются. Толпе – «забота земная», поэту – «обитель духов», а все иное может быть превращено сознанием (сознанием толпы или сознанием поэта) в нечто призрачное, исчезающее. В то же время можно настаивать на том, что «земная забота» или «обитель духов» исчезают лишь для субъективного сознания (поэта или толпы), но это еще не значит, что они перестают существовать объективно. Можно привести и еще доводы в пользу таких различных трактовок. И в то же время эти разные логические выводы вызывают, на мой взгляд, равную внутреннюю неудовлетворенность: кажется, круг «распрявился» в линию, по этой прямой можно двигаться и в ту и в другую – прямо противоположную – сторону, но внутреннее пространство утеряно. А ведь именно там, во внутреннем движении и внутреннем порядке, воплощается живая жизнь, жизнь человеческой мысли, несводимой, конечно, к чисто логическим итогам так же, как несводима целостность мыслящего человека к теоретическим и практическим результатам рассуждения. Бесстрашное движение мысли, вбирающее в себя и тем объединяющее все противоположности жизни и сознания, рождает не только субъективное ощущение единства мира: совершенная «отделка стихов», превращаясь в стиль поэтического произведения, призвана сделать это ощущение таким, чтобы оно могло быть передано другим людям (т.е. могло выйти за пределы «этого» субъективного сознания). Коль скоро такая цель оказывается достигнутой (в диалектическом единстве актов творчества и восприятия), бесстрашие мысли, способность претворить противоречия в гармонию, духовное единство людей становятся, в представлении Баратынского, реальностью. Такой – не логический, а

онтологический – выход является развитием всеобъемлющего объединения, в котором углубление в трагически противостоящие друг другу противоположности бытия заставляет их «откликнуться» друг другу. Так, ритмическое и рифмическое «кольцо» обращается в совершенный «музыкальный круг» с углубляющимся и расширяющимся, «растущим во все стороны» внутренним пространством, а бесконечное «верчение» преобразуется, подчиняясь «неосязаемой власти» таинственного мира гармонии, в осмысленное и высокое проявление этого мира. Не зря ли, однако, проделан весь путь, если и после рассмотрения всех повторов и контрастов, соответствий и взаимосвязей в композиционной организации текста мы по существу возвращаемся к исходным вопросам и возможности вроде бы равно обоснованных и не вполне удовлетворительных ответов на них?» (С. 70–71).

«Филолог – это читатель-«самоед», это самоанализирующий читатель, и для него осознание необходимого субъективного момента во всех предлагаемых трактовках и интерпретациях смысла поэтических произведений – мощный стимул преодоления односторонней читательской субъективности. Не изгнания или уничтожения, а преодоления односторонности только своего «я» в поисках встречи с творческой субъективностью поэта. В поэтическом слове существует «всеоживляющая связь» людей, а ее предпосылкой являются «одинокое мучение и искания» поэта в реальной действительности. Об этом «жизненном подвиге» сам Баратынский прекрасно написал Плетневу: «Примись опять за перо... не изменяй своему назначению. Совершим с твердостью наш жизненный подвиг. Дарование есть поручение. Должно исполнить его, несмотря ни на какие препятствия» (С. – 79,73).

Цит. по: Гиршман, М. М. Красота мыслящего человека // Гиршман, М. М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. М., Высшая школа. 1991.

Силантьев И. В. Семантическая трактовка мотива в работах А. Н. Веселовского, А. Л. Бема, О. М. Фрейденберг

Обзор отечественной теории мотива мы открываем характеристикой семантического направления, восходящего к основополагающим идеям А.Н. Веселовского. Предыстория бытования самого термина «мотив» в русской литературной критике XIX века рассмотрена Г.В. Красновым [Краснов, 1980].

1.1. Семантическая целостность мотива

В определениях мотива, рассыпанных по страницам «Поэтики сюжетов», ученый неизменно подчеркивает свойство неразложимости мотива. При этом в качестве критерия неразложимости у А.Н. Веселовского выступает семантическая целостность мотива. Об этом с очевидностью можно судить по двум основным определениям, данным в книге:

а) «Под мотивом я разумею формулу, образно отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива – его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица» [Веселовский, 1940. С. 494; курсив наш – И.С.].

б) «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [Там же. С. 500; курсив наш – И.С.].

Положение о семантическом критерии неразложимости мотива существенно как для адекватной трактовки концепции А.Н. Веселовского, так и для понимания самого феномена мотива. Целостность мотива – не морфологического, а семантического порядка, она подобна целостности слова, спонтанному распаду которого на морфемы также препятствует единство его значения. Так и здесь – мотив не разложим на простейшие нарративные компоненты (нарративные "морфемы") без утраты своего целостного значения и опирающейся на это значение эстетической функции "образного ответа".

При этом собственно морфологическая сложность и морфологическая разложимость мотива для А.Н. Веселовского вполне очевидна, о чем свидетельствуют приведенные выше определения мотива: это «схематизм» – значит, есть части этой схемы; это «формула» – значит, есть слагаемые этой формулы. И ученый называет эти слагаемые, приводя на страницах «Поэтики сюжетов» примеры мотивов: «солнце кто-то похищает»; «у лосося хвост с перехватом: его ущемили и т.п.»; «злая старуха изводит красавицу, либо ее кто-то похищает» [Там же. С.494; курсив наш – И.С.]. Все эти «кто-то», «либо» и «т.п.» уже предполагают морфологическую разложимость мотива на компоненты и вариативность этих компонентов в составе мотива. Для А.Н. Веселовского это настолько очевидный факт, что он не придает ему значения – но именно потому, что вариации мотива не нарушают целостности его семантики.

1.2. Семантическая структура мотива

Семантическая целостность мотива, будучи его конститутивным свойством, не является препятствием для анализа семантической структуры мотива. Это убедительно показал А.Л. Бем – последователь А.Н. Веселовского и сторонник семантического подхода в теории мотива (о А.Л. Беме и его трудах см. [Белов, 1972]). В небольшой, но имеющей принципиальное значение работе «К уяснению историко-литературных понятий» [Бем, 1919] ученый проводит сравнительный анализ мотивного состава подобных по своим фабулам произведений («Кавказский пленник» А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, «Атала» Шатобриана) и приходит к результатам, которые во многих отношениях надолго опередили свое время.

Чтобы продемонстрировать глубину новаторского подхода ученого, приведем небольшой фрагмент его работы, раскрывающий самую процедуру

семантического анализа мотивики указанных произведений. Заметим при этом, что тот смысл, который исследователь вкладывает в термин «сюжет», в современной сюжетологии соотносится скорее с представлениями о сюжетной схеме, или фабуле произведения.

«Если мы припомним эти произведения (см. выше – И.С.), то невольно при акте сравнения их мы выделим нечто в них сходное, отвлеченное от их конкретного содержания; выделим тот, в данном случае, психологический остов, на котором держатся конкретные факты произведений. Этот остов, взятый в самой общей форме, в последней степени художественного отвлечения, может быть в данном случае сведен к словесной формуле: любовь чужеземки к пленнику. <...> Таков мотив, лежащий в основании взятых нами для примера произведений. Если мы начнем расчленять данный мотив, оставаясь всецело в рамках анализирующей мысли и не внося ни одного конкретного факта, то первоначальный мотив может быть развит приблизительно так. Мотив: любовь чужеземки к пленнику; любовь возможна: 1) взаимная и 2) односторонняя (в данном случае - любовь чужеземки к пленнику). Вводим привходящий мотив, снующийся в основном: освобождение пленника чужеземкой; различаем возможности: 1) удачного и 2) неудачного освобождения, и далее, как развитие первоначального мотива, – смерть героини. <...>

Сюжеты упомянутых произведений, следовательно, могут быть представлены в следующей схеме:

I. «Кавказский пленник» Пушкина:

Пленник Любовь (без Освобождение Смерть героини
Чужеземка (взаимности) (удачное)

II. «Кавказский пленник» Лермонтова:

Пленник Любовь (без Освобождение Смерть героини
Чужеземка взаимности) (неудачное) и героя

III. «Atala» Шатобриана:

Пленник Любовь Освобождение
Чужеземка (взаимная) (удачное)

Таким образом, все упомянутые произведения объединены сходством сюжета в его самой общей формулировке» [Там же. С.– 227–228].

Сравнивая варианты мотива, лежащего в основе фабул данных произведений, исследователь выявляет семантический инвариант мотива, а затем определяет семантику его вариантов – при помощи набора дифференциальных семантических признаков. По существу, это первый в отечественной нарратологии опыт определения инвариантного начала мотива – за несколько лет до А.И. Белецкого и за десятилетие до В.Я. Проппа, которые, каждый со своей позиции, придут к аналогичным теоретическим результатам. И особенно подчеркнем, что этот краткий и внешне не претендующий на фундаментальность набросок А.Л. Бема содержит в себе контуры именно той процедуры, которая будет впоследствии детально разработана в лингвистической семантике под названием компонентного

анализа. А.Л. Бем раскладывает значение мотива так же, как спустя несколько десятилетий лингвисты будут раскладывать значение слова.

Итак, перед нами – анализ мотива, заключающийся в определении его фабульных вариантов и последующем их сравнении, в результате которого выявляется инвариант мотива и система дифференциальных признаков, семантически варьирующих данный мотив.

1.3. Семантический потенциал мотива

Обратим внимание на другой аспект семантического анализа мотива, предложенного А.Л. Бемом. Исследователь не просто сравнивает варианты одного мотива («любовь чужеземки к пленнику»; столбцы 1–2 в приведенной выше схеме). Сравнению подлежат цепочки семантически валентных мотивов, составляющих в самом кратком виде фабульные схемы привлеченных к анализу произведений. При этом выясняется, что основной мотив фабульной схемы уже несет в себе семантический потенциал валентных мотивов – «привходящих», в терминологии А.Л. Бема. Так, мотив «любовь чужеземки к пленнику» имплицитно «привходящий» мотив «освобождения пленника чужеземкой», а последний в сочетании с основным мотивом имплицитно семантически родственный им обоим мотив «смерти героини». Таким образом, проведенный А.Л. Бемом анализ раскрывает сюжетобразующий потенциал мотива как такового. Ученый при этом пишет: «Мотив потенциально содержит в себе возможность развития, дальнейшего нарастания, осложнения побочными мотивами. Такой усложненный мотив и будет сюжетом» [Там же. С.–227].

Развивая представления А.Н. Веселовского о свободном сочетании мотивов в фабулах [Веселовский, 1940. С.495] и вместе с тем преодолевая известный механицизм этих представлений, А.Л. Бем формулирует сложную, но интересную задачу «наметить все сюжеты, логически строяемые из определенного мотива». С учетом семантических валентностей мотива и его возможности имплицитно включать вполне определенный и достаточно ограниченный круг «привходящих» мотивов, эта задача становится вполне осмысленной (обратим внимание на опыт решения подобной задачи в современной сюжетологии: [Шатин, 1998]).

1.4. Связь мотива и персонажа

Значительный вклад в развитие семантической теории мотива внесла О.М. Фрейденберг. Со свойственным ей стремлением конкретизировать значение литературных категорий с точки зрения исторической поэтики, О.М. Фрейденберг раскрывала понятие мотива относительно стадийно определенного мифологического типа сюжетности. При этом под «мифологическим сюжетом» О.М. Фрейденберг понимала «не сюжет мифа, но сюжет, созданный мифотворческим мышлением» [Фрейденберг, 1997. С.–224].

<...> «Мотивы не бывают абстрактны» – писала О.М. Фрейденберг в статье 1925 года «Система литературного сюжета», в тезисном виде включившей многие положения, развернутые в «Поэтике сюжета и жанра» [Фрейденберг, 1988. С.–222]. В монографии данный тезис получил конкретную трактовку применительно к «мифологическому сюжету».

Понятие мотива в системе «мифологического сюжета» для О.М. Фрейденберг неразрывно связано с понятием персонажа: «В сущности, говоря о персонаже, тем самым пришлось говорить и о мотивах, которые в нем получали стабилизацию; вся морфология персонажа представляет собой морфологию сюжетных мотивов» [Фрейденберг, 1997. С. 221–222]. И ниже: «Значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, разворачивается в действие, составляющее мотив: герой делает только то, что семантически сам означает» [Там же. С.–223].

Заметим, что явление семантической связи персонажа и мотива до известной степени характерно и для литературы нового времени, особенно в тех случаях, когда литературный персонаж приобретает качество «культурного мифа», «обрастает» характерными мотивами, и в этом смысле становится персонажем «мифологического сюжета» современности (Павел Корчагин, Остап Бендер и т.д.) – см. об этом также в работе: [Шатин, 1998].

1.5. Эстетическая значимость мотива

Наиболее глубоким итогом семантической теории выступает идея эстетической значимости мотива. Эта идея выводит понятие мотива за пределы его узкопредметной трактовки и связывает проблематику мотива с общими вопросами генезиса эстетического начала в фольклоре и литературе, в том числе объясняет самое явление устойчивости мотива в повествовательной традиции. В развитии идеи эстетичности мотива сходятся вместе линии концептуальных поисков А.Н. Веселовского и О.М. Фрейденберг.

Оба исследователя трактуют идею эстетичности мотива через сопряженное понятие образности.

Обратившись к приведенным выше определениям мотива А.Н. Веселовского, можно увидеть, что самое слово «образный» применительно к понятию мотива носит в этих текстах ключевое, терминологическое значение: мотив – это «формула, образно отвечавшая на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку»; «признак мотива – его образный одночленный схематизм» и т.д.

Ту же картину наблюдаем у О.М. Фрейденберг: «Распространение и конкретизация сюжетной схемы сказываются в выделении мотивом образности, которая передает эту схему в ряде обособленных, отождествленных с явлениями жизни подобий» [Фрейденберг, 1988. С.–222; курсив наш - И.С.]; «Мотив есть образная интерпретация сюжетной схемы» [Там же; курсив наш - И.С.].

Раскрыть понятийную подоплеку данных формул помогает анализ небольшого текста А.Н. Веселовского, соположенного «Поэтике сюжетов» и озаглавленного «Задача исторической поэтики»: «В эстетическом акте мы отвлекаем из мира впечатлений звука и света внутренние образы предметов, их формы, цвета, типы, звуки, как отдельные от нас, отображающие предметный мир. Они отображают все это условно: предметы схватываются интенсивно со стороны, которая представляется нам типической; эта типическая черта дает ему известную цельность, как бы личность; вокруг

этого центра собираются по смежности ряды ассоциаций» [Веселовский, 1940. С. –499; курсив наш - И.С.].

Как можно видеть из приведенного текста, А.Н. Веселовский определенно связывает понятие образа и самое качество образности с моментом целостного восприятия предмета в эстетическом акте. Эта связь определена ученым предельно точно. Сущность эстетического акта, взятого в самом общем виде, состоит в завершении субъекта как личности через сопряжение с ценностно значимыми смыслами - которые представлены эстетически воспринимающему субъекту именно в виде целостных образов, «как бы личностей» (см. об этом классические работы в области философской и литературоведческой эстетики: [Лосев, 1995. С.297–320; это работа «Строение художественного мироощущения»; см. особенно С. 306–307] и [Бахтин, 1979. С.7–180; имеется в виду работа «Автор и герой в эстетической деятельности»; см. особенно С.7–22]).

Известно, что А.Н. Веселовский выступал с принципиальной критикой традиции философской эстетики, не принимая умозрительного подхода к пониманию категории эстетического [Веселовский, 1940. С. 48–49]. Однако это не означает, что взгляды автора «Исторической поэтики» были чужды эстетической проблематики как таковой. Действительное неприятие А.Н. Веселовского вызывала вне-историческая позиция в эстетике и как следствие – исключительное внимание к феномену личного творчества и абсолютизация роли личностного начала в литературном процессе. Приведенный выше фрагмент «Задачи исторической поэтики» обозначает отправную точку позитивной исторической эстетики А.Н. Веселовского – и кратчайший, к сожалению, не разработанный далее эскиз эстетической деятельности человека «на первых порах общественности» <...>.

Эстетическая деятельность, понятая функционально, с точки зрения социально-психологической, сопровождает человека с «первой поры общественности», и сфера этой деятельности принципиально не сводится к позднему феномену искусства [Веселовский, 1940. С.–493] . <...>

Важно подчеркнуть, что с точки зрения исторической эстетики первичным субъектом эстетического акта "на первых порах общественности" выступал не столько индивид (которому как личности еще предстояло оформиться), сколько группа, некая общность как квази-личность – общность участвующих в ритуале и обряде. При этом действенная «эстетика переживания» первобытного человека заключалась даже не в сопряжении, а в ценностно-смысловом отождествлении себя и объекта – и таким объектом выступал весь окружающий мир, интерпретированный как целостный образ, увиденный в качестве «как бы личности». <...>

Итак, мотив как образная повествовательная формула, закрепленная в традиции, обладает свойством эстетической значимости. Именно это свойство мотива определяет в конечном счете его устойчивость в фольклорной и литературной традиции – и его релевантность в системе повествовательного языка этой традиции. Завершим этот раздел высказыванием А.Н. Веселовского: «Чем далее образ или ассоциация образов

удерживается в предании человечества, тем более мы вправе заключить об их эстетичности» [Веселовский, 1940. С.–493].

Литература.

Бахтин, 1979 – М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Брагинская, 1987 – Н.В. Брагинская. Анализ литературных мотивов у О.М. Фрейденберг // Актуальные проблемы семиотики культуры. Труды по знаковым системам. Вып. 20. Тарту, 1987. –С.–115–119.

Белов, 1972 – С.В. Белов. Статья А. Бема о традициях Пушкина в творчестве Достоевского // Русская литература XIX в. Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1972. – С.–106–107.

Бем, 1919 – А. Бем. К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук. 1918. Т.23. Кн.1. СПб., 1919. –С.–225–245.

Веселовский, 1940 – А.Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л.,1940.

Краснов, 1980 – Г.В. Краснов. Мотив в структуре прозаического произведения. К постановке вопроса // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1980. –С.– 69–81.

Мелетинский, 1976 – Е.М. Мелетинский. Поэтика мифа. М.,1976.

Шатин, 1998 – Ю.В. Шатин. Муж, жена и любовник: семантическое древо сюжета // Материалы к словарю сюжетов и мотивов: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998.–С.–56–63.

Фрейденберг, 1997 – О.М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста и общая редакция Н.В. Брагинской. М., 1997.

Цит. по: Силантьев, И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Научное издание. Новосибирск: Издательство ИДМИ, 1999. – 104 с. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/silantievl.htm>

М. Ю. Лотман. О поэтах и поэзии

«В настоящем пособии поэтический текст будет рассматриваться не во всем богатстве вызываемых им личных и общественных переживаний, то есть не во всей полноте своего культурного значения, а лишь с той значительно более ограниченной точки зрения, которая доступна современной науке.

При этом настоящая работа имеет в виду литературоведческий анализ поэтического текста и все вопросы, выходящие за пределы литературоведческого анализа: проблемы социального функционирования текста, психологии читательского восприятия и т. п., при всей их очевидной важности, нами из рассмотрения исключаются. Предметом нашего внимания будет поэтический текст, взятый как отдельное, уже законченное и внутренне самостоятельное целое. Как изучать это целое с точки зрения его идейно-художественного единства? Есть ли научные методы, которые позволили бы сделать искусство, предметом рассмотрения, не «убивая» его? Как построен

текст и зачем он построен именно таким образом? — вот вопросы, на которые должна ответить предлагаемая книга» (С. 20)

«Анализ художественного текста в принципе допускает несколько подходов: произведение искусства может изучаться как подсобный материал для рассмотрения исторических, социально-экономических или философских проблем, может быть источником сведений о быте, юридических или нравственных нормах той или иной эпохи и т. п. В каждом случае специфике научной проблемы будет соответствовать и присущая ей методика исследования.

В предлагаемой вниманию читателей книге предметом исследования будет художественный текст как таковой. Именно специфически художественное значение текста, делающее его способным выполнять определенную — эстетическую — функцию, будет предметом нашего внимания. Это определит и особенности нашего подхода» (С. 21).

«Предлагаемая читателю работа посвящена начальной стадии анализа художественного текста. Из всего богатства проблем, возникающих при анализе произведения искусства, мы вычленим одну, сравнительно более узкую — собственно эстетическую природу литературного произведения.

Исследователь поневоле вынужден ограничивать себя, выбирая ту или иную сторону объекта изучения. Исходным будет такой подход, который ограничится рассмотрением текста произведения «от первого слова до последнего». Этот подход позволит выявить внутреннюю структуру произведения, природу его художественной организации, определенную — порой значительную — часть заключенной в тексте художественной информации. Конечно, такой подход представляет необходимый, но все же начальный этап изучения произведения. Он не даст нам сведений о социальном функционировании текста, не раскроет истории его интерпретаций, места в последующей эволюции поэта и огромного числа иных вопросов. И, тем не менее, автор считает необходимым подчеркнуть, что, по его глубокому убеждению, указанный «монографический» анализ текста составляет необходимый и первый шаг в его изучении» (С. 23).

«Предлагаемая книга излагает принципы структурного анализа поэзии» (С. 24).

«В основе структурного анализа лежит взгляд на литературное произведение как на органическое целое. Текст в этом анализе воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, и отдельность этих элементов теряет абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста.

Однако так понятый структурный анализ не представляет собой чего-либо нового. Специфичность заключается в самом понимании целостности. Художественное произведение представляет собой некоторую реальность и в качестве таковой может члениться на части. Предположим, что мы имеем дело с некоторой частью текста. Допустим, что это строка из поэтического текста или живописное изображение головы человека. Теперь представим

себе, что этот отрывок включен в некоторый более обширный текст. Соответственно один и тот же рисунок головы будет составлять одну из многочисленных деталей картины, верхнюю ее половину или заполнять собой (например, на эскизах) все полотно. Сопоставляя эти примеры, мы убедимся, что текстуально совпадающая деталь, входя в различные единства более общего характера, не равна самой себе» (С. 25)

«Понятие структуры подразумевает, прежде всего, наличие системного единства. Отмечая это свойство, Клод Леви-Стросс писал: «Структура имеет системный характер. Соотношение составляющих ее элементов таково, что изменение какого-либо из них влечет за собой изменение всех остальных».

Вторым существенным следствием наблюдений, которые мы сделали выше, является разграничение в изучаемом явлении структурных (системных) и внеструктурных элементов. Структура всегда представляет собой модель. Поэтому она отличается от текста большей системностью, «правильностью», большей степенью абстрактности (вернее, тексту противостоит не единая абстрактная структура-модель, а иерархия структур, организованных по степени возрастания абстрактности). Текст же по отношению к структуре выступает как реализация или интерпретация ее на определенном уровне (так, «Гамлет» Шекспира в книге и на сцене, с одной точки зрения, — одно произведение, например, в антитезе «Гамлету» Сумарокова или «Макбету» Шекспира; с другой же стороны — это два различных уровня интерпретации единой структуры пьесы). Следовательно, текст также иерархичен. Эта иерархичность внутренней организации также является существенным признаком структурности.

Разграничение системы и текста (применительно к языку говорят о противопоставлении «языка» и «речи») имеет фундаментальное значение при изучении всех дисциплин структурного цикла. Прежде всего, следует подчеркнуть, что противопоставление текста и системы имеет не абсолютный, а относительный и нередко чисто эвристический характер. Во-первых, в силу отмеченной уже иерархичности этих понятий одно и то же явление может выступать в одних связях как текст, а в других как система, дешифрующая тексты более низкого уровня. Так, евангельская притча или классицистическая басня представляют собой тексты, интерпретирующие некоторые общие религиозные или нравственные положения. Однако для людей, которые должны воспользоваться этими поучениями, они представляют модели, интерпретируемые на уровне житейской практики и поведения читателей.

Связанность понятий «текст» и «система» проявляется и в другом. Было бы заблуждением противопоставлять их, приписывая тексту признак реальности, а структуру рассматривая как умозрение, как нечто, существование чего значительно более проблематично. Структура существует, реализуясь в эмпирической данности текста, но не следует думать, что связь здесь однонаправлена и факт эмпирического существования и есть высший критерий при определении реальности. В эмпирическом мире мы все время отбрасываем, исключаем из нашего опыта

определенные факты. Корректор и поэт видят на одной и той же странице разное. Нельзя увидеть ни одного факта, если не существует системы их отбора, как нельзя дешифровать текст, не зная, кода. Текст и структура взаимно обуславливают друг друга и обретают реальность только в этом взаимном соотношении» (С. 26–27).

«Однако правильное понимание специфики структурных методов в гуманитарных науках требует выделения еще одной стороны вопроса. Не всякая структура служит средством хранения и передачи информации, но любое средство, служащее информации, является структурой. Таким образом, возникает вопрос о структурном изучении семиотических систем — систем, пользующихся знаками и служащих для передачи и хранения информации. Структурные методы присущи большинству современных наук. Применительно к гуманитарным правильнее было бы говорить о структурно-семиотических методах.

Рассматривая поэтический текст как особым образом организованную семиотическую структуру, мы, естественно, будем опираться на достижения предшествующей научной мысли.

При всем различии и разнообразии исходных научных принципов, обусловленных как соотносительностью каждого исследовательского метода с определенным типом идеологии (и, шире, культуры), так и законами поступательного развития человеческих знаний, типологически возможны два подхода к изучению художественного произведения. Первый исходит из представления о том, что сущность искусства скрыта в самом тексте и каждое произведение ценно тем, что оно есть то, что оно есть. В этом случае внимание сосредоточивается на внутренних законах построения произведения искусства. Второй подход подразумевает взгляд на произведение как на часть, выражение чего-то более значительного, чем самый текст: личности поэта, психологического момента или общественной ситуации. В этом случае текст будет интересовать исследователя не сам по себе, а как материал для построения перечисленных выше моделей более абстрактного уровня» (С. 28).

«Структурально-семиотическое литературоведение учитывает опыт всей предшествующей литературоведческой науки, однако имеет свою специфику. Оно возникло в обстановке той научной революции, которой отмечена середина XX столетия, и органически связано с идеями и методикой структурной лингвистики, семиотики, теории информации и кибернетики» (С. 30).

Цит. по: Лотман, М. Ю. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста : Статьи и исследования: Заметки: Рецензии: Выступления / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство-СПб, 1999. — 848 с.

Ю. М. Лотман. Ф. И. Тютчев. «Два голоса»

«Стихотворение построено так, что текст его отчетливо членится на сегменты: два больших композиционных отрывка по две строфы в каждом взаимно соотносены нумерацией, синтаксическим и смысловым параллелизмом. Эквивалентность их задана и заглавием: «Два голоса».

Стихотворение построено так, что каждый элемент текста «первого голоса» как бы отражается в соответствующем элементе второго. Каждый «голос» членится на строфы, а строки делятся цезурой (на шестом, в отдельных случаях — пятом слогах) на полустишия.

Таким образом, сегментация текста дана в основном на сублексическом уровне — средствами ритмико-фонологического параллелизма и на суперлексическом — средствами параллелизма ритмико-синтаксического. Для дальнейшего анализа необходимо определить, имеем ли мы дело с соединением различных сегментов (доминирует синтагматическая конструкция) или с некоторым набором семантических эквивалентностей (доминирует парадигматическая конструкция). Вопрос решается обращением к лексико-семантическому уровню организации. В данном случае мы имеем дело с доминированием парадигматики: и заглавие, и общая композиция наглядно убеждают, что оба голоса по-разному говорят об одном, давая возможные интерпретации некоторого единого взгляда на мир, рождающегося при их соотнесении» (С.173).

«Первый стих разделен на два полустишия с паузой на цезуре и ритмико-интонационным параллелизмом. Такое построение заставляет рассматривать «мужайтесь» и «боритесь» как синонимы, выделяя в них общее семантическое ядро со значением твердости в трудных обстоятельствах и дифференциальный признак активной (и именно военной) деятельности. Однако тут же «боритесь» как синоним «мужайтесь» и «боритесь» как часть «боритесь прилежно» вступают в определенные реляционные связи. Как часто в поэзии, слово оказывается не равно самому себе» (С.174).

«Параллелизм «бой — борьба» и «неравен — безнадежна» — очевиден. Но именно он подчеркивает и семантическое различие. «Бой» имеет признак временной ограниченности, «борьба» характеризует состояние, включающее признак протяженности во времени. Таким образом, сверх общего семантического ядра активизируется признак времени, вписывающийся в оппозицию «кратковременное — длительное». «Неравен» и «безнадежна» также, взаимно проецируясь, обнажают семантическую разницу. «Неравный бой» — это бой трудный, однако в принципе не исключающий победы. «Безнадежный» — исключающий победу. Таким образом, признак безнадежности именно потому обнажается в слове «безнадежна» с такою силой, что рядом с ним в позиции эквивалентности стоит семантически очень близкое, но не содержащее значения обреченности «неравен».

Соединение этих стихов уступительным союзом «хоть» создает своеобразное смысловое отношение. Хотя одновременная истинность обоих высказываний опровергается их содержанием, они, тем не менее, оба выступают как истинные. При этом истина дается не как синтез взаимопротиворечащих положений, а как их отношение.

Следующий стих не распадается синтаксически на две части. В отношении к предшествующим он выступает как целое, хотя в сопоставлении с четвертым стихом, отчетливо ему параллельным и одновременно распадающимся на полустишия, он воспринимается как

составленный из двух структурных половин. Одновременно выделяются оппозиции «над вами — под вами», «светила — могилы». Этим подчеркивается пространственная противопоставленность верха и низа» (С.175).

«Вторая строфа переносит действие пространственно вверх. Вместо трехчленного деления мира в первой строфе с уравненными «верхом» и «низом» в их общей антитезе земной борьбе вырисовывается двучленная схема: «верх» (боги) — «низ» (люди). Апофеоз блаженства богов увенчивается контрастным противопоставлением победы (исход, невозможный для людей) и смерти (как единственной возможности).

Однако система семантических связей, создающая мир «первого голоса», — это еще не структура авторской мысли. Она — лишь одна из ее составляющих. На фоне «первого голоса» и в отношении к нему звучит «второй». Подчеркнутый параллелизм конструкций заставляет воспринимать каждый стих во второй части как некоторый другой вариант уже полученного нами сообщения. Таким образом, конструируется не новое сообщение, а новое отношение к тому, что уже было сказано, новая точка зрения. Создаются антитезы, которые в данном тексте воспринимаются как антонимы, хотя вне его, безусловно, ими не являются: «бой неравен» — «бой жесток», «борьба безнадежна» — «борьба упорна» и даже «друзи» — «храбрые друзи» (С.176).

«На этом подчеркнутом фоне одиночества резко выделяется изменение соотношения людей и богов. Вместо прежней несвязанности этих миров — связь, направленная в одну сторону (боги взирают на землю) с характерной заменой «блаженствуют» на «завистливым оком глядят». «Тревога» и «труд» — превратились в «борьбу», а «смертные сердца» — в «непреклонные».

Венчают второй отрывок два заключительных стиха. Первый голос утверждал антитезу «победа или смерть», доказывая возможность лишь второго исхода. Второй снимает это — основное для первого — противопоставление. Вместо «победа или смерть» — «победа и смерть».

Рок входит как третий член в двучленный мир последних строф обоих отрывков. Тогда возникает возможность установить параллелизм между первым трехчленом: космос — человек — история (светила — друзи — могилы) — и вторым: свобода — борьба — причинность (боги — люди — Рок). Трагический конфликт с неизбежностью находит отчетливое выражение в структуре стихотворения, с одной стороны, постоянно устанавливающей путем жесткого параллелизма закономерности построения текста и, с другой, ведущей постоянную борьбу с этими закономерностями, оспаривая их власть целым арсеналом перестановок и вариаций, создающих на фоне повторов картину богатого разнообразия. Наиболее же существенно то, что окончательная смысловая конструкция создается не путем победы одного из голосов, а их соотношением. Голоса дают семантические границы, внутри которых размещается поле возможных (зависящих от декламационной интерпретации и ряда других, принадлежащих уже читателю причин) истолкований. Текст не дает конечной интерпретации — он лишь указывает границы рисуемой им картины мира.

Таким образом, анализ этого стихотворения позволяет нам проследить механизм полифонического построения текста (термин М. М. Бахтина). Значение дается не словами или сегментами текста, а отношением между точками зрения. В данном случае система смысловых отношений отличается большой сложностью; каждый из голосов, как мы видели, дает свою (эмоциональную, этическую, пространственную) точку зрения. Одновременно оба голоса причастны специфически античному взгляду, что отражается и в лексике, и в той окраске «героического пессимизма», которая придана стихотворению. То, что концепция трагического героизма, которая в понятиях собственно тютчевской этики была бы выражена иными терминами, здесь дана голосом античности, подлежащим эмоциональному переводу, создает дополнительный полифонизм между текстом и его читателем» (С.177).

Цит. по: Лотман, М. Ю. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста : Статьи и исследования: Заметки: Рецензии: Выступления. Ч. 2. разд. Ф.И. Тютчев. «Два голоса». / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1999.

И. А. Есаулов.
Пасхальный архетип русской литературы
и структура романа Б. Пастернака «Доктор Живаго»

Важнейшие события в истории национальной культуры всегда по-своему символичны, хотя их символика – если не сказать промыслительность – проступает не сразу, но лишь в открытых просторах большого времени. Историю русской словесности *начинает* «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона⁴⁴. Медиевисты расходятся в определении года, когда было произнесено это «Слово», однако важнее другое: оно прозвучало либо перед пасхальной утренней службой, либо же в первый день Пасхи⁴⁵. Таким образом, *пасхальная проповедь*, по-видимому, *является одновременно и истоком русской литературы* как таковой. Этот факт еще не осмыслен в должной мере. Поэтому он пока не стал и предметом особой научной рефлексии. Однако, пытаясь «рассмотреть христианское основание русской литературы»⁴⁶, приходится так или иначе интерпретировать положение «Слова» митрополита Илариона относительно годового православного круга.

Обратим внимание на знаменательное для отечественной словесности обстоятельство: центральная для митрополита Илариона ценностная

⁴⁴ См.: Топоров В.Н. Святые и святость в русской духовной культуре. Т. 1. М., 1995. С. 359.

⁴⁵ См.: Розов Н.Н. Синодальный список сочинений Илариона – русского писателя XI века // Slavica. Praha, 1963. Roč. 32. S. 147–148; Ужанков А.Н. Когда и где было прочитано Иларионом «Слово о Законе и Благодати» // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 7. Ч. 1. М., 1994. С. 102. Ср. иную точку зрения: Алексеев А.А. О времени произнесения Слова о законе и благодати митрополита Илариона // ТОДРЛ. Т. 51. СПб., 1999. С. 289–291.

⁴⁶ Пришвин М.М. Дневники. Кн. 3. 1920–1922. М., 1995. С. 129.

оппозиция Закона и Благодати не только намечена в первой же пасхальной литургии, <...> но существенно также, что это чтение *завершается* как раз семнадцатым стихом, в котором сопоставлены Закон Моисея и Благодать Христа <...>

К сожалению, в исследованиях, посвященных русской словесности, обычно недооценивается существенное для отечественной культуры обстоятельство: Евангелие от Иоанна в славянской православной традиции является не «четвертым», а «первым». Евангелие от Иоанна не только открывает Евангелие-апракос, чрезвычайно распространенное в России (так, знаменитое Остромирово Евангелие является, как известно, именно кратким апракосом), но и, по-видимому, сам перевод Евангелия на славянский язык, судя по Пространному житию св. Кирилла, славянский просветитель начал именно с Евангелия от Иоанна.

Нам уже доводилось писать о своеобразном *христоцентризме*, присущем не только древнерусской словесности, но и русской литературе Нового времени⁴⁷. Этот христоцентризм порождает своего рода парадокс, когда в одном и том же тексте могут сочетаться евангельский максимализм (вытекающий из авторской ориентации на высший нравственный идеал, которым является Иисус Христос) и в то же время сближение дистанции между грешниками и праведниками (поскольку те и другие несовершенны, недостойны Христа, а в то же время *в равной мере* достойны жалости, любви и участия – вплоть до того, что в православной традиции юродивые могут становиться святыми).

Однако христоцентризм является также важнейшим атрибутом христианской культуры как таковой. Годовой литургический цикл ориентирован как раз на события жизни Христа. Важнейшими из них являются Его Рождение и Воскресение. Соответственно, важнейшими событиями литургического цикла являются празднование Рождества и Пасхи. Если в западной традиции можно усмотреть акцент на Рождество (и соответственно говорить о рождественском архетипе), то в традиции Восточной Церкви празднование Воскресения остается главным праздником не только в конфессиональном⁴⁸, но и в общекультурном плане <...>, что позволяет сделать вывод о наличии особого *пасхального архетипа* и его особой значимости для русской культуры.

В классической русской литературе XIX века доминирует именно этот архетип – причем, в произведениях авторов самой различной ориентации. Достаточно вспомнить, например, пасхальное ликование в «Братьях Карамазовых»; приуроченность к Пасхе воскрешения из мертвых Раскольникова⁴⁹; финальное «прозрение» и покаяние Порфирия Головлева за сутки до Христова Воскресения и т. п.

⁴⁷ Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995.

⁴⁸ Ср.: «Праздник Пасхи составляет сердце Православия» (Булгаков С.Н. Православие: Очерки учения Православной Церкви. М., 1991. С. 285).

⁴⁹ Ср.: Захаров В.Н. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 37–49.

Однако в литературе русского символизма можно заметить смещение этого литургического акцента – как раз в сторону Рождества (более слабая попытка такого смещения наблюдается в поэтике русского барокко XVII столетия), сопровождающееся и другими характерными культурными трансформациями⁵⁰. В этом смысле символизм представляет собой великий переворот в сложившейся культурной традиции, чрезвычайно интересный прежде всего глобальным смещением эстетической доминанты русской культуры, для которого характерен переход от пасхального архетипа к рождественскому, когда акцентируется не смерть и последующее Воскресение Христа, а сам его приход в мир, рождение Христа, дающее надежду на переустройство здешнего земного мира. Не случайно, например, А. Блок в романе Пастернака толкуется как «явление» именно Рождества.

Русский футуризм несколько брутальным образом, но продолжает эту же «рождественскую» линию символизма. В эстетике соцреализма также можно усмотреть какое-то профанированное, но все-таки узнаваемое замещение пасхального архетипа советским вариантом архетипа рождественского.

В каком отношении находится роман Пастернака к этим разнонаправленным культурным традициям? В структуре текста можно усмотреть возврат к иной, более ранней модели христоцентризма, нежели той, которую пытался реализовать символизм, – к пасхальной модели.

«Доктор Живаго» начинается не со сцены смерти и не с изображения смерти, что очень важно. Изображается сцена похорон; причем надо иметь в виду, что «Вечную память» по чину православного погребения поют перед выносом тела из храма, а также на пути от церкви к кладбищу. Таким образом, изначально задается особая вневременная перспектива, поскольку «Вечную память» поют не только людские голоса, но и «продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра». Тем самым, в чине погребения участвует как бы весь мир⁵¹. Начало романа можно соотнести с молитвой св. Иоанна Златоуста «Господи, даждь ми слезы, и *память смертную*, и умиление».

Уже в этом песнопении, в первом абзаце текста присутствует *пасхальное* начало: перенос события из земного плана в иное измерение – вечность – как иерархически более важное. Нельзя не подчеркнуть, что этим самым и мотив *памяти* – один из важнейших в романе, «заявленный с первой

Заметим, что любимое Евангелие Достоевского – Евангелие от Иоанна – читается именно на пасхальной неделе, а также на последующих – вплоть до Пятидесятницы, однако в нем, как известно, не говорится о Рождестве.

⁵⁰ Подробнее см.: *Есаулов И. А.* Проблема визуальной доминанты русской словесности // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Вып. 2. Петрозаводск, 1998. С. 50–53.

⁵¹ Ср. развитие той же перспективы в «Стихотворениях Юрия Живаго» <...> Это сопоставление не является ни нашим интерпретаторским произволом, ни «новым словом» Пастернака: каждый православный обряд погребения строится в соответствии с инвариантом Страстной недели (см., например: *Федоров Н. Ф.* Православный погребальный обряд и его смысл // *Федоров Н. Ф.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1995. С. 64–65), так что автор наследует вполне определенной культурной традиции.

страницы названием псалма, исполняемого во время церковного отпевания»⁵², – задает именно христианский горизонт ожидания читателю текста.

Во втором абзаце пасхальность проявляется в пожелании умершей *Небесного Царствия*, при котором внимание вновь переносится к иной сфере – небесного посмертного существования человека. В этом же абзаце первый раз появляется именование Живаго. Существенно, что это именование изначально возникает не в позднейшем контексте «саморазличнейших вещей, носивших имя Живаго» – мануфактуры, банка, дома, булавки, сладкого пирога круглой формы, – но именно в контексте похорон и посмертного небесного царствия. Тем самым, изначально актуализируется семантика фамилии: форма родительного падежа церковно-славянского прилагательного «живый». «Что ищите Живаго съ мертвыми» (Лк. 24:5) – обращаются ангелы к женщинам, пришедшим ко гробу Христа. Таким образом, графическое совпадение фамилии доктора с одним из имен Христа⁵³ связано также с пасхальным лейтмотивом.

Подчеркнем и чрезвычайно существенный для поэтики романа *литургический аспект* этого именованя. Молитва св. Иоанна Златоуста <...> звучит на литургии верных непосредственно перед самым причастием, когда это исповедование вслед за иереем соборно повторяют причащающиеся, приближаясь к чаше. Таким образом, в самом именовании главного героя можно уловить указание на *литургичность* его жизни, как литургия является символическим описанием жизни и подвига Христа от рождения до распятия, смерти, воскресения и вознесения. Одновременно этот литургический контекст понимания пастернаковского романа позволяет осознать не только изначально авторскую соотнесенность (*причастность*) судьбы Юрия Живаго пути Христа – посредством скрытого таинства Евхаристии, проступающего в его именовании, но и все несовершенство (греховность) героя, который также вполне может сказать о себе: из всех грешных «первый есмь азъ».

Смерть отца Юрия Живаго в материалистическом контексте понимания вполне объясняется его психической невменяемостью. Но характерно, что это объяснение предлагает именно «законник» – адвокат Комаровский:

⁵² Бёртнес Ю. Христианская тема в романе Пастернака «Доктор Живаго» // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. <Вып. 1>. Петрозаводск, 1994. С. 362. Ср. также концептуальное положение, которое мы попытаемся развить в настоящей работе: «Церковная поэзия строится по принципу монтажа. Богослужебный текст представляет собой систему канонов, догм, в высшей степени традиционных клише, которая может обновляться, видоизменяться, включать в себя различные библейские мотивы. Этот принцип соединения характерен не только для церковных текстов, цитируемых в романе “Доктор Живаго”. По этому принципу в значительной степени строится и сам роман...» (Там же. С. 368).

⁵³ См.: Бёртнес Ю. Указ. соч. С. 368–369, а также: *Levingstone A. Allegory and Christianity in «Doktor Zhivago»* // *Melbourne Slavonic Studies*. Vol. 1. 1967. P. 24–33; *Гаспаров Б.М.* Указ. соч. С. 268; *Борисов В.М.* Имя в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // «Быть знаменитым некрасиво»: Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992. С. 104–106.

«Алкоголик. Неужели непонятно. Самое типическое следствие белой горячки». В рамках той же главы имеется усложняющая ситуацию существенная корректировка: «Каждый раз, как этот нервный человек успокаивался, за ним из первого класса приходил его юрист и сосед по купе и тащил его в вагон-ресторан пить шампанское <...>. Нельзя было отделаться от ощущения, что постоянное возбуждение его клиента в каком-то отношении было ему на руку».

Однако и это ситуативное усложнение отношений адвоката и его клиента не является глубинной причиной самоубийства. Как известно, композиционно данному эпизоду непосредственно предшествует молитва Юрия Живаго ангелу-хранителю о своей «новопричтенной угоднице» матери, но не о «шелапуте-отце»: «Вдруг он вспомнил, что не помолился о своем без вести пропавшем отце, как учила его Мария Николаевна. Но ему было так хорошо, что он не хотел расставаться с этим чувством легкости <...>. И он подумал, что ничего страшного не будет, если он помолится об отце как-нибудь в другой раз. “Подождет. Потерпит”, – как бы подумал он».

Однако *именно* в это время («пять с минутами») бросается «на всем ходу со скорого вниз головой на насыпь» его мучающийся отец, словно бы умоляющий о милости, но не получающий молитвенной помощи сына. Столь детализированная временная координата возникает в романе в другой главе, резко контрастируя с ее общим религиозно-философским содержанием, поэтому точность указания, совершенно немотивированную сюжетно, можно интерпретировать мистической связью между несостоявшейся молитвой об отце и его самоубийством.

Слово из молитвы мальчика «Мамочка была такая хорошая <...> помилуй ее, Господи...» и слово отца «Вы располагаете какими-то более милостивыми узаконениями» сближаются (как и пространственно авторской волей, хотя и невольно для себя самих, сближаются отец и сын, причем это сближение сопровождается голосом покойной матери героя: «...ему то и дело мерещилось, будто мать аукается с ним и куда-то его подзывает»), чтобы в итоге так и не соединиться. Божия милость и упование на обнадеживающие гордоновские «узаконения», хотя и «более милостивые», нежели те, которые, по-видимому, предоставлял Комаровский, оказываются в разных, причем принципиально непересекающихся зонах⁵⁴.

Словам «Подождет. Потерпит» соответствует отчаянное движение отца: «За минуту до конца он вбежал <...> в купе, схватил Григория Осиповича за руку, хотел что-то сказать, но не мог» Можно предположить, что если Григорий Осипович, «пустившись за этим сумасшедшим вдогонку», так и не смог физически удержать отца Юрия Живаго, то слово молитвы об отце могло бы это сделать, будучи подлинным «удерживающим», но оно не прозвучало.

⁵⁴ Ср.: *Esaulov I. The categories of Law and Grace in Dostoevsky's poetics // Dostoevsky and the Christian Tradition. Cambridge, 2001.*

Православный пасхальный цикл часто является определяющим для временной организации текста. Так, самое первое упоминание о времени в романе отсылает к православному празднику Покрова Пресвятой Богородицы: «Был канун Покрова». Иногда даются две временных координаты: природная и христианская. Например: «Была зима в исходе. Страстная, конец Великого Поста»; «в час седьмой по церковному, а по общему часоисчислению в час ночи»; «Был третий день не по времени поздней Пасхи и не по времени ранней весны». В других случаях присутствует только православная временная система координат. Например: «Это была ночь на Великий четверг, день Двенадцати евангелий»; «кажется, в Великий вторник или среду»; «дни после Успения». Тем самым христианский хронотоп романа существенно участвует в воссоздании православной картины мира, преодолевая одномерность линейного времени.

Об этом же преодолении времени как «преодолении смерти» на другом научном языке интересно пишет Б.М. Гаспаров, особо выделяя «временной контрапункт» как формообразующий принцип пастернаковского романа⁵⁵. Однако стремление исследователя ограничиться в своей интерпретации только контекстом XIX–XX веков, то есть авторской «современностью», хотя и достаточно широко понятой, приводит к типичному «замыканию в эпохе» (М.М. Бахтин). В итоге идея преодоления смерти, как полагает Б.М. Гаспаров, «естественным образом» ассоциируется с философской системой Н.Ф. Федорова⁵⁶, а сам роман Пастернака при таком подходе представляет собой «художественный эквивалент мистически-философского «общего дела»»⁵⁷. Однако уже особая насыщенность текста «Доктора Живаго» богослужебными аллюзиями позволяет рассматривать произведение и в «большом времени» православной культуры. При таком исследовательском подходе пасхальный архетип этой культуры и проявляет себя романной идеей преодоления смерти, а «общее дело», *будучи буквальным переводом на русский язык древнегреческого «литургия»*, уже самим этим фактом актуализирует многовековую христианскую традицию, как именование Живаго подчеркивает ее славянский православный вариант и евхаристический смысл. Заметим здесь же, что сама философская система Н.Ф. Федорова, к которой часто возводят творчество как крупнейших русских писателей XX века, так и целых художественных направлений, с его идеей общего дела воскрешения отцов является одной из самобытных философских вариаций православного соборного инварианта и пасхального архетипа.

Рождественский архетип также проявляет себя в пастернаковском тексте, однако чрезвычайно характерным образом. В структуре романа имеется целый рождественский раздел. Мы имеем в виду третью часть, которая называется «Елка у Свентицких». Именно в этой части Юрий

⁵⁵ См.: Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 241–273.

⁵⁶ Там же. С. 262.

⁵⁷ Там же. С. 269.

Живаго думает о Блоке как о «явлении Рождества во всех областях русской жизни». Существенно продолжение этой мысли героя. Вместо статьи о Блоке Живаго полагает, что «просто надо написать русское поклонение волхвов». Но это «поклонение» является именно русской вариацией уже созданного, уже существующего типа картин – причем в нерусском мире: «поклонение волхвов, как у голландцев». Последнее уточнение весьма интересно: речь идет в данном случае только лишь о придании местного колорита: «с морозом, волками и темным еловым лесом». Причем это не «couleur locale» вселенского события, но локальная окрашенность уже европейски локального культурного типа: «как у голландцев». Таким образом, Рождество проявляет себя в данном случае не через православную икону с изображением волхвов, но как атрибут инокультурного мира, который нужно адаптировать на местной почве.

Именно в пределах данной части Лара стреляет в Комаровского, а также – пока другие веселятся на рождественской елке – больная Анна Ивановна умирает от удушья. Характерно, что во время заупокойной службы в этой же третьей части повествователь замечает о своем герое: Юрий «чувствовал себя стоящим на равной ноге со вселенной»; «ничего общего с набожностью не было в его чувстве». Именно в этой части изображаются, между прочим, упражнения в мертвецкой на трупах, хотя сами анатомические занятия Живаго совершал «четыре года тому назад».

Можно, конечно, возразить, что именно в третьей части возникают отдельные строки стихов Юрия Живаго: «Свеча горела на столе». Однако, мы полагаем, не случайно надежды героя на *естественное* завершение стихотворения не сбываются именно в рождественском романном контексте. Юрий Живаго надеется, что «продолжение придет само собой, без принуждения», но «оно не приходило». Таким образом, вневременной план бытия, связанный со стихами – даже и рождественской тематики, – не может завершиться в пределах рождественской части пасхального романа⁵⁸ и завершается – на иных основаниях – уже в других частях. Не случайно и третья часть заканчивается размышлениями героя не о явлении Рождества, а о *смерти* и искусстве, которое – размышляя о смерти – «неотступно творит этим жизнь», иными словами, призвано *преодолевать смерть*.

Заметим, что рассуждения Юрия Живаго о творческой правде революции и социализма (в которых можно усмотреть оттенок рождественской установки на преобразование земного мира) также завершаются *неудачей героя* (неудачным объяснением с Ларой, которая вскоре уезжает) <...>

После других разговоров – о земном *переустройстве жизни* и *великолепной хирургии*, которая *вырезает* язвы прошлого, – не случайно следует болезнь Живаго, во время которой совершается окончательная

⁵⁸ Тем самым не подтверждается точка зрения Ж. Нива о главенстве русского Рождества в поэтической концепции Пастернака (см.: *Nivat G. Les matins de Pasternak* // Борис Пастернак. 1890–1960. Paris, 1979. P. 369–371).

ориентация романа на пасхальный архетип. Герою грезилось, что он пишет поэму о днях между положением во гроб и воскресением. «Надо проснуться» понимается им как «надо воскреснуть», то есть речь идет о некоей уже состоявшейся смерти – духовной, но отнюдь не метафорической.

Новый Живаго может уже заявить Ливерию: «...когда я слышу о переделке жизни, я теряю власть над собой»; «материалом, веществом жизнь никогда не бывает». Важно заметить, что в земном, прагматическом плане Живаго ошибается и Ливерий прав: «...наши неудачи временного свойства. Гибель Колчака неотвратима. Попомните мои слова». Однако правота Живаго относится здесь не к функциональному аспекту, а к субстанциальному. Исследователями уже отмечалось специфическое *юродство* героя. Но юродство характерно именно и только для пасхальной православной культуры, поскольку особым образом не считается с правилами земного миропорядка, переводя его в иной план⁵⁹.

Стихотворения Юрия Живаго и являются переводом прозаического плана в пасхальное христианское измерение, как посмертное существование продолжает и завершает земную жизнь. В этом контексте понимания можно интерпретировать и *продолжающуюся* нумерацию⁶⁰ частей романа. Стихотворения представляют собой одновременно и сублимацию жизни Юрия Живаго и духовное продолжение этой жизни.

В первом же стихотворении цикла речь идет не о Рождестве, а о пасхальной добровольной жертвенности. В тексте можно усмотреть отсылки к богослужению Страстной недели. В Великий понедельник бесплодная смоковница толкуется как «сонмище иудейское»⁶¹, что составляет параллель к строке «Я один, всё тонет в фарисействе», но еще до этого на утрени той же службы поется тропарь «Се Женихъ грядетъ въ полунощи...»⁶², который можно сопоставить с первой строкой стихотворения «Гамлет». Ведь дверной косяк, к которому прислонился актер (Сын), призванный исполнить замысел Отца, может быть вполне осмыслен как крест («подмости» корреспондируют с Голгофой, поскольку предполагаемые «зрители» драмы явно враждебны, будучи одержимы фарисейством). По крайней мере, на утрени Великого понедельника читается именно о дереве-кресте (ср. дверной косяк): «Христось <...> изволяетъ простретися <ср. «прислонясь». – И.Е.> на древе, еже спасти человека»⁶³. Кроме того, помимо ассоциации с крестом, дверной косяк в контексте всего стихотворного цикла актуализирует и апокалиптическую семантику *двери* – по отношению к Христу, которая также

⁵⁹ См.: Есаулов И.А. Юродство и шутовство в русской литературе: некоторые наблюдения // Литературное обозрение. 1998. № 3. С. 108–112.

⁶⁰ Ср.: *Obolensky D. The Poems of Doktor Zhivago // The Slavonic and East European Review. 1961. Vol. XL. № 94. P. 123–135.* Насколько нам известно, работа Д.Д. Оболенского – первая, в которой романная оппозиция смерти и воскресения интерпретируется не метафизически, а литургически.

⁶¹ Триодъ постная. Ч. 2. М., 1992. С. 397.

⁶² Там же. С. 396.

⁶³ Там же.

не случайно раскрывается именно в начале Страстной недели, в тот же Великий понедельник, когда звучат строки Евангелия от Матфея: «яко близ есть, при дверехъ» (Мф. 24:33)⁶⁴. Чтение завершается стихом «Небо и земля мимоидеть, словеса же Моя не мимоидуть» (Мф. 24:34), корреспондирующим с пастернаковскими строками: «То прежний голос мой провидческий / Звучал, нетронутый распадом».

Сопоставив это Евангелие с другими новозаветными текстами⁶⁵, мы на лексическом уровне обнаружим как предвосхищение финального «Ко Мне на суд...», так и литургический ключ к лейтмотиву таинственного *стука* в прозаических частях романа⁶⁶. Таким образом, в первых двух строках «Гамлета» можно угадать как скрытое распятие, так и последующее Воскресение, причем то и другое проясняется посредством соотнесения этого текста с православной церковной службой. Может показаться, что в последнем случае мы несколько отошли от заявленной методологии анализа, обратившись к тексту Апокалипсиса, который никогда не читается на православном богослужении. Однако в данном случае мы только лишь текстуально конкретизировали инвариант «яко близ есть, при дверехъ», то есть посмертное явление Христа, со всей определенностью заявленное последовательностью богослужения. В Великий четверг звучит: «Отче Мой, аще не возможесть чаша сѣя прейти отъ Мене, аще ю не пїю: да будетъ воля Твоя. И паки: Отче, аще можно, да мимо идетъ отъ Мене чаша сѣя»⁶⁷, что соответствует известным строкам того же стихотворения «Гамлет».

«Рождественская звезда», являясь восемнадцатым по порядку текстом, входит в тот же пасхальный цикл, подготавливая *конец пути*, заявленный в стихотворении «Гамлет». Не случайно «звезда Рождества» определяется как *гостья*. Завершается романное паломничество к Пасхе строками о *добровольных муках* (добровольной жертве), гробе, Воскресении и Божьем суде.

В последних трех стихотворных строках романа можно угадать и своего рода апокалиптическое завершение пасхального цикла, поскольку «суд» Христа, в пределах финальной строфы соседствующий с Его Воскресением, напоминает «эсхатологический день», которым иногда называют Пятидесятницу. «Столетия» именно затем «поплывут из *темноты*», чтобы быть освященными единым Святым Духом: в кондаке на

⁶⁴ Можно отметить и фонетический параллелизм, соседствующий с обозначенной нами интонационной паузой: «блиЗ еСТЬ / ПРИ ДВЕРехъ» & «Затих <...> подмоСТки / ПРИслонясь к ДВЕРному...»

⁶⁵ Ср.: Евангелие от Марка: «ведите, яко близъ есть, при дверехъ» (Мк. 13:29); Соборное Послание св. апостола Иакова: «яко пришествіе Господне приближися... се, Судія пред дверьми стоитъ» (Иак. 5:8, 9); Откровение Иоанна Богослова: «Се, стою при дверехъ и толку <стучу. – И.Е.>: аще кто услышитъ гласъ мой и отверзеть двери, вниду къ нему...» (Откр. 3:20).

⁶⁶ Б.М. Гаспаров пронципально определяет значение *стука* «как мистического сигнала и связь его с темой смерти» (Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 255). См. также: Будин П.А. Стук у Пастернака // Постсимволизм как явление культуры. <Вып. 1>. М., 1995. С. 43–48.

⁶⁷ Триодъ постная. Ч.2. С. 427.

Пятидесятницу поется о действии Божиим, противоположном вавилонскому разделению⁶⁸. Сама литургия в день Пятидесятницы напоминает о Крещении; в частности, вместо «Трисвятого» поется крещальное песнопение из Послания к Галатам. В этом литургическом контексте понимания проясняется смысл движения прошлых столетий, которые, «как баржи каравана, <...> *поплывут*». Нельзя исключать и того, что строки предыдущей строфы «ход веков подобен притче / И может загореться...» также неявно сопоставлены с Пятидесятницей как посредством *огня*, так и обращением Господа к Петру, одному из *апостолов* («Ты видишь...»): огненные языки над апостолами и являются символом сошествия Святого Духа на пятидесятый день после Пасхи.

Таким образом, структура романа являет собой художественно организованное паломничество к Пасхе, к новой жизни⁶⁹. Начавшись со сцены похорон, роман завершается словами о Воскресении и предстании перед Богом. Это не только личный путь Живаго, но и предельно обобщенный путь каждого. Поэтому земная путаница («Да не его. Ее. – Все равно») имеет существенное значение только в земной же малой перспективе. «Царствие небесное» объемлет равно и «его» и «ее» – каждого из Живаго.

Вместе с тем, структура романа, в целом воспроизводя *годовой* цикл богослужения, осложняется также *дневным* кругом и *седмичным* кругом, отсюда такое значительное место в поэтическом мире занимает целый ряд художественных заместителей смерти (болезнь, беспмятство, смертельная усталость, тиф, галлюцинации, расставания, странничество) и последующие выздоровления-воскресения. Поэтому каждое сюжетное событие пасхального романа Пастернака не только может быть рассмотрено в контексте годового православного круга, но и одновременно в двух других богослужебных временных циклах, по-разному освещающих то или иное романное событие, но выполняющих одну и ту же телеологическую задачу: одоление смерти «усильем Воскресенья».

Отсюда понятна функция многочисленных сюжетных повторов и утроений. Линейный ход событий романа неявно соотносится с литургическими кругами, подобно тому как «ход веков подобен притче». Пастернак оттого «не стремится психологически оправдывать поступки героев или соблюдать причинно-следственную зависимость между событиями»⁷⁰, что эти поступки и события в конечном итоге причастны иному эону <...>

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что художественное освоение русской литературой реальной сложности и глубины православного образа

⁶⁸ Заметим также, что именно в этот день в первый раз после Пасхи поется молитва «Видехомъ Светъ Истинный».

⁶⁹ Ср. первый глагол (и одновременно первое слово романа) «шли» и последний «поплывут». Вектор движения эксплицирован: «Ко Мне», говорит в романе Пастернака Господь.

⁷⁰ Бёртнес Ю. Указ. соч. С. 363.

мира в настоящее время пока еще находится на самой предварительной стадии своего научного осмысления, однако оно вряд ли может быть адекватно описано с позиций, внеположных фундаментальным ценностям этого мира <...> (С. 50–63).

Цит. по: Есаулов, И. А. Мистика в русской литературе советского периода (Блок, Горький, Есенин, Пастернак). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 67 с. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; приложение, серия «лекции в Твери»). – Режим доступа: <http://poetics.nm.ru>

ТЕСТЫ

1. Искусство по своей природе ...

- рационально
- эмоционально
- сочетает в себе рациональное и эмоциональное начала
- целесообразно и оригинально
- призвано доставлять человеку эстетическое удовольствие

2. Инициативная одухотворенная деятельность людей и их групп во имя сохранения и упрочнения имеющихся ценностей – это...

- искусство
- создание
- творчество
- искусственная деятельность
- творческая деятельность

3. Красота – это...

- порядок
- внешняя полнота и избыточность явлений
- наука о прекрасном
- учение о совершенстве чувственного познания
- представление о гармонии и симметрии, равновесии и спокойствии

4. Двухтомный трактат немецкого философа Александра Баумгартена называется ...

- «Эстетика»
- «Красота»
- «Возвышенность»
- «Этика»
- «Прекрасное»

5. Коммуникативная деятельность художника позволяет рассматривать произведение искусства как высказывание, понятое в качестве ...

- коммуникативного события
- дискурса
- речи писателя
- стиля писателя
- авторской эмоциональности

6. Единичный предмет, содержащий в себе обобщение, – это ...
- понятие
 - образ
 - термин
 - знак
 - конкретное представление
7. Равноправные и плодотворно взаимодействующие тенденции художественной образности:
- тема и идея
 - несовпадение реальности с ее изображением
 - условность и жизнеподобие
 - художественный вымысел и внутренний мир произведения
 - общее в индивидуальном
8. Пафос художественного произведения – это ...
- его идея
 - его основной эмоциональный тон
 - рациональное начало в содержании произведения
 - тип авторской эмоциональности
 - модус художественности
9. Художественное содержание – это ...
- эмоционально-смысловая сущность произведения
 - сюжет произведения
 - форма «высказывания»
 - авторская концепция
 - поэтический язык произведения
10. Тема литературного произведения – это...
- содержательный компонент
 - фундамент художественного творения
 - объект отражения
 - конкретная разыгранная ситуация
 - основа образа-персонажа
11. Художественная проблема – это ...
- круг вопросов, затронутых в произведении
 - главная тема произведения
 - понимание и осмысление писателем отраженной действительности
 - выделение некоторого аспекта содержания
 - образная мысль, положенная в основу произведения

12. ... – это эмоциональная, образная мысль, положенная в основу литературного произведения и относящаяся к сфере авторской субъективности.

13. ... – дополнительные сведения о произведении, помещенные автором непосредственно после заглавия.

14. ... – указание лица, которому предназначается или в честь которого написано данное произведение.

15. Под литературным ... обычно понимается группа произведений, составленная и объединенная самим автором и представляющая собой художественное целое.

16. В структуру художественной формы входят:

- язык и композиция
- композиция, изображенный мир, художественная речь
- тема, проблема, идея
- содержание и система образов
- структура произведения, внутренний мир, художественная речь

17. Портретные детали персонажа – это разновидность ...

- внешних свойств
- психологических деталей
- пейзажных деталей
- телесных, природных, возрастных свойств
- особенностей, сформированных социальной средой, культурной традицией и инициативой

18. Соответствие между родами литературы и зарождающимися видами литературы:

- | | |
|----------|------------------------|
| ① Эпос | ○ Лиро-эпос |
| ② Лирика | ○ Лирика |
| ③ Драма | ○ Художественная драма |
| | ○ Эпопеи |
| | ○ Культовая драма |
| | ○ Эпические песни |

19. Последовательность генезиса эпического рода литературы:

- Эпические песни
- Лиро-эпос
- Эпопеи

20. Важнейшим признаком трагического является:

- хронотоп «родного дома»
- неразрешимость противоречий
- внутренняя «раздвоенность» героя,
- победа героя
- личностное самоопределение героя шире ролевых границ присутствия «я»

21. Важнейшим признаком идиллического строя художественности является:

- хронотоп «родного дома»
- личное самоопределение героя совпадает с событийными границами
- гибель героя
- неразрешимость противоречий
- органическая сопричастность бытию как целому

22. Важнейшим признаком элегического строя художественности является:

- хронотоп уединения
- цепь мимолетных состояний внутренней жизни
- «чувство живой грусти об исчезнувшем»
- радость героя
- личностное самоопределение героя шире событийных границ

23. Важнейшим признаком драматического строя художественности является:

- хронотоп уединения
- хронотоп родного дома
- хронотоп порога и пути
- самореализация «я» в мире других
- противоречие между «личной тайной» и «жизнью явной»

24. Соответствие между модальностью эстетического сознания и художественными произведениями:

- | | |
|-----------------|--|
| ① Трагическое | ○ Ф. М. Достоевский «Братья Карамазовы» |
| ② Идиллическое | ○ Н. В. Гоголь «Старосветские помещики» |
| ③ Драматическое | ○ И. С. Тургенев «Дворянское гнездо» |
| ④ Элегическое | ○ М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита» |
| | ○ А. Н. Островский «Бесприданница» |
| | ○ А. С. Пушкин «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» |

- «Повесть о приходе Батыя на Рязань»
- Л. Н. Толстой «Анна Каренина»
- Е. А. Баратынский «Признание»

25. В эпическом роде литературы организующим началом является ... о персонажах, их судьбах, поступках, умонастроениях, о событиях в их жизни и т.д.

26. Основной текст ... произведения – это цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов.

27. Лирика в подавляющем большинстве случаев имеет стихотворную форму, тогда как ... и драма (особенно в близкие нам эпохи) обращаются преимущественно к прозе.

28. Носителя переживания, выраженного в лирике, называют ... героем.

29. Лирику, в которой выражаются переживания лица, заметно отличающегося от автора, называют ...

30. Лирику, в которой выражается духовно-биографический опыт автора, его душевный настрой, манера речевого поведения, называется ...

31. Признаками эпоса как литературного рода являются

- изображение объективного мира
- изображение субъективного мира
- обращение к прошлому
- малый объем
- повествователь «скрыт»

32. Признаками лирики как литературного рода являются

- изображение субъективного мира
- изображение объективного мира
- экспрессия
- малый объем
- время и пространство ограничено

33. Признаками драмы как литературного рода являются:

- изображение объективного мира
- действие происходит в ограниченном пространстве и времени
- отсутствие развернутого повествования
- апелляция высказывания
- хронотоп порога и дороги

34. ... – художественная форма межродового явления в литературе, воссоздающая целостный образ идеального мира в его политических, социально-экономических реалиях, с характерными для него научными представлениями, культурой, религией, моралью, обычно в форме беллетризованного трактата.

35. ... – художественная форма межродового явления в литературе, основанная на мотиве пути, сочетающая в себе научность, публицистичность и художественность.

36. Под ... понимают устойчивый тип поэтической структуры в пределах литературного рода.

37. К основным ... эпоса относят эпопею, роман, повесть, рассказ, новеллу, очерк.

38. Тип средневекового романа, в котором описываются приключения рыцарей или придворных, странствующих по разным землям в поисках славы, умеющих преданно и возвышенно любить, называется ... (В. фон Эшенбах «Парцифаль», Кретьен де Труа «Ивэйн, или Рыцарь со львом»)

39. ... – средний повествовательный жанр, более широко представляющий действительность, нежели рассказ, предмет и тема которого – эпизод из жизни человека; и менее широко – нежели роман, охватывающий всю жизнь человека.

40. ... – малый эпический жанр, в основе которого лежит анекдот, необычное событие, судьба героя и др.; действие повествования развивается стремительно, важную роль в конфликте играет развязка, показывающая характер героя с неожиданной стороны.

41. ... – поучительно-назидательное поэтическое повествование с иносказательным и аллегорическим смыслом, в котором животные олицетворяют те или иные человеческие характеры.

42. Литературные жанры – это:

- эпос, лирика, драма
- роман, трагедия, драма
- политический роман, социальная драма, философская элегия
- новелла, поэма, комедия
- стихотворение, очерк, повесть

43. Для определения жанра произведения существенным признаком является:
- проблематика
 - тематика
 - время создания произведения
 - система персонажей
 - выделение какого-то аспекта; вопрос, который ставится в произведении
44. Признаки, объединяющие жанры басни и новеллы, –
- это стихотворные жанры
 - это жанры с неожиданной развязкой
 - это эпические жанры
 - это драматические жанры
 - это жанры с неожиданным поворотом сюжета
45. Признаки, объединяющие жанры поэмы, оды, баллады, –
- героический пафос
 - стихотворная форма
 - это жанры лирики
 - изображает великих личностей
 - обилие пейзажных зарисовок
46. Свойства романа:
- ставит проблему личности
 - отличается психологизмом
 - имеет авантюрный сюжет
 - приходит на смену эпопеи
 - имеет стихотворную форму
47. Свойства оды:
- ставит проблему личности
 - торжественная хвалебная песнь
 - приходит на смену притчи
 - посвящалась царским особам
 - отражает сошествие на престол мудреца
48. Свойства сонета:
- отражает восшествие на престол
 - четырнадцать стихотворных строк
 - обличает общественные нравы
 - ведет философский спор с элегией
 - формула жанра: «мир в миниатюре»

49. Свойства элегии:

- исполнялись на похоронах
- жалобная песня
- любовное содержание
- близка панегирику
- сочинялась по заказу

50. Свойства мадригала:

- деталь салонного этикета
- создан на материале фольклора
- краткий, не более двенадцати строк
- средство выражения преувеличенной любезности
- обращение к будущим потомкам

51. Соответствие между разновидностями комедийного жанра и их сутью:

- | | |
|---|---|
| <input type="radio"/> ① Комедия «плаща и шпаги» | <input type="radio"/> Наличие положительного героя, выражающего идеалы автора |
| <input type="radio"/> ② Комедия масок | <input type="radio"/> Острый конфликт любви и ревности |
| <input type="radio"/> ③ Высокая комедия | <input type="radio"/> Выражает народный балаганный дух |
| | <input type="radio"/> Темы взяты из обыденной жизни простых людей |

52. ... – цепь событий, повороты и перипетии действия, взаимоотношения персонажей, выраженные через действия, протекающие в художественной реальности.

53. ... – причинно-временное последовательное изложение событий, описываемых в произведении.

54. В основе сюжета лежит:

- композиция
- конфликт
- фабула
- система персонажей
- столкновение

55. Момент возникновения или обнаружения конфликта называется ...

- композицией
- началом произведения
- завязкой
- первым появлением главного героя
- введение динамического мотива, определяющего фабульное развитие

56. Стадия развития сюжета, разрешающая коллизию победой одной из борющихся сторон, примирением и проч., называется ...

- завязкой
- развязкой
- кульминацией
- концовкой
- развитием действия

57. Построение, расположение всех элементов художественной формы называется ...

- завязкой
- развязкой
- композицией
- концовкой
- развитием действия

58. Позиция, с которой ведется повествование, распадается на разные точки зрения, не подчиненные друг другу, но выступающие как равноправные в системе идейного мировосприятия произведения, называется ...

- идейно-ценностная точка зрения
- языковая точка зрения
- пространственно-временная точка зрения
- психологическая точка зрения
- идеологическая точка зрения

59. Позиция, с которой ведется повествование, пользуется набором неких лингвистических средств выражения, указывающих на переход автора к точке зрения героя, или наоборот, называется ...

- идейно-ценностной точкой зрения
- языковой точкой зрения
- пространственно-временной точкой зрения
- фразеологической точкой зрения
- идеологической точкой зрения

60. Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, называют ...
61. Обобщенное время и пространство характерно для ...
- мифа, сказания, предания
 - легенды, сказки, басни
 - повести, рассказа, романа
 - притчи, утопии, антиутопии
 - новеллы, баллады, небылицы
62. Удвоение художественного времени и пространства происходит в романах ...
- «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова
 - «Мы» Е. И. Замятина
 - «Улисс» Д. Джойса
 - «Буранный полустанок» Ч. Т. Айтматова
 - «Сто лет одиночества» Г. Г. Маркеса
63. Обращение к памяти персонажа как к внутреннему пространству для развертывания событий обнаруживается в произведениях ...
- «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова
 - «Мы» Е. И. Замятина
 - «Улисс» Д. Джойса
 - «Буранный полустанок» Ч. Т. Айтматова
 - «Ангел молчал» Г. Белль
64. Структурообразующий элемент в понимании хронотопа у М. М. Бахтина
- время
 - пространство
 - время и пространство
 - «идиллическое время»
 - «авантюрное время»
65. Употребление слов и выражений в переносном значении – ...
- диалектизмы
 - оксюморон
 - метафора, гипербола, синекдоха
 - тропы
 - олицетворение
64. К тропам относится:
- инверсия
 - аллегория
 - метафора
 - метонимия

65. Перенос названия с одного предмета на другой на основании их сходства, называется ...

- метафорой
- инверсией
- аллегорией
- диалектизмом
- эпитетом

66. Метонимия – это перенос названия с одного предмета на другой на основании их ...

- сходства
- смежности
- числа
- содержания
- выразительности

67. Перенос названия с одного предмета на другой на основании их смежности называется ...

- метафорой
- инверсией
- аллегорией
- метонимией
- эпитетом

68. Разновидностью метафоры является ...

- олицетворение
- инверсия
- аллегория
- синекдоха
- эпитет

69. Образное определение предмета или действия – это ...

- олицетворение
- инверсия
- аллегория
- синекдоха
- эпитет

70. ... основана на отношениях количества: большее вместо меньшего или, наоборот, меньшее вместо большего.

Учебное пособие

Крошнева Марина Евгеньевна

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Учебное пособие

для студентов специальности

030901 – «Издательское дело и редактирование»

Подписано в печать

Формат

Печать трафаретная. Бумага писчая.

Усл. п. л. Уч.-изд. л. Тираж экз. Заказ

Ульяновский государственный технический университет
432027, Ульяновск, ул. Северный Венец, 32.

Типография УлГТУ. 432027, Ульяновск, ул. Северный Венец, 32.