

Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ПОЭТИКА

Рекомендовано Государственным комитетом РФ
по высшему образованию в качестве учебного пособия
для студентов вузов, обучающихся
по направлению «Филология», специальностям
«Филология» и «Литературоведение»



АСПЕКТ ПРЕСС

Москва

1996

Томашевский Б.В.

Т 56 **Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие/Вступ. статья Н.Д. Тамарченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко. — М.: Аспект Пресс, 1996.— 334 с.— ISBN 5—7567—0123—0**

Предлагаемая книга — переиздание известного учебника, вышедшего последний раз в 1931 г. По мнению специалистов, данный учебник до сих пор остается одним из лучших руководств по теоретической поэтике.

Предназначается для студентов и преподавателей гуманитарных вузов.

Т $\frac{4603010000-037}{06И(03) - 96}$ **Без объявл.**

ББК 83

ISBN 5—7567—0123—0

© «Аспект Пресс», 1996

«ПОЭТИКА» Б. В. ТОМАШЕВСКОГО И ЕЕ СУДЬБА

1

Борис Викторович Томашевский (1890—1957 гг.) — один из самых талантливых и наиболее известных русских литературоведов XX века. Его считают основателем нашей текстологии, крупнейшим стиховедом, выдающимся пушкинистом (особенно велики его заслуги в изучении рукописей Пушкина и связей его творчества с французской литературой и культурой), лексикологом и знатоком истории русско-го литературного языка и т.д., и т.п. Поражаясь столь разносторонней одаренности и многообразной деятельности ученого, можно вспомнить, что молодость поколения, к которому он принадлежал наряду с А.П. Скафтымовым и В.М. Жирмунским (Б.М. Эйхенбаум родился несколькими годами раньше, а Ю.Н. Тынянов, А.Ф. Лосев, В.В. Виноградов, М.М. Бахтин и В.Я. Пропп, наоборот, — позже), совпала с серебряным веком нашей литературы, который был одновременно веком золотым для религиозной философии и связанной с нею философской эстетики. По выражению Н.А. Бердяева, это был подлинный Ренессанс русской культуры.

Неудивительно, что многое, созданное людьми этого поколения, остается и по сей день живым и актуальным. В частности, целый ряд книг Б.В. Томашевского входит в активный фонд современного литературоведения. Но книга, предлагаемая вниманию читателя, не пользуется широкой популярностью уже несколько десятилетий. Более того, ее плохо знают в наши дни даже специалисты. Вот один весьма показательный пример. В специальной статье об ученом, содержащей интересные сведения о его творческой судьбе и убедительную оценку его наследия, утверждается, что «Теория литературы. Поэтика» была «расширенным» вариантом книги «Краткий курс поэтики»¹, тогда как в действительности дело обстояло как раз наоборот, причем «Краткий курс...» вышел на три года позже первого издания нашей книги.

Тогда же, в 1925 г., в рецензии, подписанной именем Павла Медведева, но принадлежавшей, судя по терминологии и некоторым «опор-

¹ См.: Ле в к о в и ч Я. Борис Викторович Томашевский // Вопросы литературы. 1979. № 11. С. 202.

ным» формулировкам, М.М. Бахтину, было отмечено, что читатель получил учебник, который «нельзя не признать лучшим у нас — по богатству материала, по научной систематизации и разработке его», что «работа Томашевского неизмеримо превосходит как старые «Теории словесности», так и более свежее руководство Шалыгина и Овсяннико-Куликовского. Короче говоря, такого серьезного, ясного и содержательного учебника у нас еще не было и нет»².

Видимо, книга резко выделялась на достаточно приличном фоне. Имя Д.Н. Овсяннико-Куликовского, в ту пору академика, и сейчас хорошо известно. Что же касается А.Г. Шалыгина, то его «Теорию словесности» еще в 1938 г. А.Ф. Лосев просил прислать в Куйбышев, где он читал лекции студентам³.

С 1925 по 1931 гг. учебник Б.В. Томашевского был издан шесть раз, что свидетельствует об интересе к нему тогдашнего читателя. Но затем произошел ряд событий из числа тех, подробности которых покрыты мраком неизвестности, зато «социально-исторический подтекст» совершенно ясен. В 1931 г. автор учебника был уволен из ЛГУ «за формализм» и в течение пяти лет преподавал прикладную математику в Ленинградском институте инженеров железнодорожного транспорта (пригодился его первый диплом инженера-электрика, полученный в Льеже в 1912 г.). И делал это настолько успешно, что, когда его восстановили на прежнем месте работы, студенты института жаловались по инстанциям, что у них отнимают «лучшего преподавателя математики»⁴. Но учебник с тех пор более не издавался и в вузах страны, видимо, уже не использовался. Р.О. Якобсон утверждает в некрологе, что книга была «изъята из обращения»⁵. Трудно сегодня сказать, принималось ли на этот счет решение «компетентными органами» или нет, но для исчезновения книги на долгие годы из поля зрения литературоведов — преподавателей и студентов — существовали причины и более общего характера.

Проще всего, конечно, объяснить этот факт истории нашей науки, а также нашей системы филологического образования именно государственной кампанией «борьбы» с «формальным методом» и его приверженцами. Но такое объяснение не выдерживает критики.

Во-первых, книга Б.В. Томашевского отнюдь не была правомерно формалистической. Это было очевидно ее первым читателям: в той же рецензии Медведева—Бахтина сказано, что формализм автора «ка-

² Медведев П. Б. В. Томашевский. Теория литературы (Поэтика)//Звезда. 1925. № 3 (9). С. 298.

³ Письма А.Ф. Лосева к В.М. Лосевой//Начала. 1993. № 2. С. 145.

⁴ См.: Маймин Е. А. Борис Викторович Томашевский (Очерк-воспоминание)// Проблемы современного пушкиноведения. Л., 1986. С. 156.

⁵ Jacobson R. Boris Viktorovič Tomaševskij (1890—1957)//International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 1959. Т. 1—2. P. 316.

кой-то не то половинчатый, не то двухполовинный». Вполне признавал это и сам Б.В. Томашевский: «Моя «Теория литературы», — пишет он В. Шкловскому 12 апреля 1925 г., — вся вне формального метода, вне научной работы, вне очередных проблем. Это просто старая теория словесности Аристотеля, написанная мною потому, что публика (не наши ученики) ее просила, а я читал такую теорию словесности на одних курсах»⁶. В том же году в статье с характерным названием «Формальный метод (вместо некролога)» Томашевский утверждал, что задачей формалистов и их заслугой следует считать не создание «нового метода», а «спецификацию литературных вопросов, дифференциацию историко-литературных проблем и освещение их светом положительных знаний, в том числе хотя бы и светом социологии»⁷.

Нам, разумеется, могут возразить, что люди, проводившие идеологические кампании, вряд ли хотели, да и могли вдаваться в тонкости. Совершенно верно. И это вполне совпадает с нашим вторым доводом. Как раз потому, что эти люди смотрели, что называется, в корень, в начале 1930-х гг. было свернуто вообще всякое, а не только «формалистическое» изучение проблем художественной формы. А к этому времени оно проводилось параллельно в нескольких разных направлениях. Позиции, принципиально иные, чем, скажем, у В.Б. Шкловского и Б.М. Эйхенбаума, занимала группа специалистов по поэтике, связанных с ГАХН (Государственной Академией Художественных Наук) и публиковавших свои работы в сборниках «Ars poetica», «Художественная форма», в журнале «Искусство» (М.А. Петровский, Р.О. Шор, Б.И. Ярхо)⁸. Очевидна несводимость к «формальному методу» деятельности в 1920-е гг. В.Я. Проппа, а также В.М. Жирмунского и В.В. Виноградова, в чьих работах тяготение к «лингвистической поэтике» сочеталось с активным привлечением к анализу произведения широкого идеологического и историко-культурного контекста⁹. Наконец, для развития исторической поэтики большое значение имели работы по «палеонтологии» литературы и фольклора (О.М. Фрейденберг, И.Г. Франк-Каменецкий)¹⁰.

⁶ Б.В. Томашевский в полемике вокруг «формального метода»/Публ. Л. Флейшмана//Slavica hierosolymitana, 1978. Vol. III. P. 385—386.

⁷ Современная литература: Сб. статей. Л., 1925. С. 148—152.

⁸ Об особенностях научной позиции Б. И. Ярхо см.: Гаспаров М. Л. Работы Б.И. Ярхо по теории литературы//Труды по знаковым системам. 4. Тарту, 1969. С. 504—514.

⁹ См.: Лихачев Д. С. В. М. Жирмунский — свидетель и участник литературного процесса первой половины XX в.//Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. М., 1977. С. 10—11; Чудаков А. П. Ранние работы В.В. Виноградова по поэтике русской литературы//Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 467—469.

¹⁰ См. об этом: Лотман Ю. М. О. М. Фрейденберг как исследователь культуры//Труды по знаковым системам. 6. Тарту, 1973. С. 482—486.

Итак, дело было не в формализме как особой научной школе, а в том, что интерес к художественной форме и, следовательно, поэтика как научная дисциплина, с одной стороны, а с другой, — «идейная консолидация советского общества», завершившаяся в первой половине 1930-х гг., оказались вещами несовместными...

В своих «гражданских правах» поэтика была восстановлена лишь в первой половине 1960-х гг. Имеем в виду почти одновременный выход в свет трехтомной «Теории литературы» (1962–1965 гг.) с ведущей для этого труда идеей «содержательности» художественной формы, второго издания «Проблем поэтики Достоевского» М.М. Бахтина (1963 г.) и «Лекций по структуральной поэтике» Ю.М. Лотмана (1964 г.). Незадолго до этих событий был посмертно опубликован под редакцией В.Я. Проппа курс лекций Б.В. Томашевского «Стилистика и стихосложение» (1959 г.). В предисловии «От редакции» сказано, между прочим, что «заглавие не охватывает всего содержания книги. Предполагалось, что вслед за курсом стилистики и стихосложения будет прочитан более широкий курс поэтики и теории литературы. Последняя часть книги представляет собой эскизное изложение некоторых вопросов поэтики, поскольку они связаны с вопросами стилистики, развернутое же изложение этих вопросов намечалось на будущее. Смерть прервала осуществление этого замысла»¹¹. Был ли замысел, о котором идет речь, хоть в какой-то мере связан с той эволюцией научного и в целом общественного сознания, которая выразилась в возврате к проблемам поэтики?

Вряд ли мы сильно ошибемся, если скажем, что абсолютное большинство читателей, знакомившихся с книгой Б.В. Томашевского 1959 г. в первые годы после ее опубликования, не сравнивали ее структуру со структурой учебника 1925–1931 гг. В противном случае было бы давно замечено самое недвусмысленное сходство. В учебнике было три части: «Элементы стилистики», «Сравнительная метрика» и «Тематика». В «Курсе лекций» частей всего, казалось бы, две: «Стилистика» и «Стихосложение». Но, заглянув в «Приложение», содержащее, по словам редакции, «эскизное изложение некоторых вопросов поэтики», мы легко убеждаемся в том, что сюда вошли (в преобразованном виде) фрагменты прежней «Тематики», посвященные «драматическим» и «повествовательным» произведениям (с. 506–524). В учебнике «Теория литературы. Поэтика», как увидит читатель по оглавлению настоящей книги, разделы под аналогичными названиями (плюс еще «жанры лирические») входили во вторую половину «Тематики» под общим названием «Литературные жанры».

Не подлежит сомнению, таким образом, что Б.В. Томашевский в

¹¹ Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Курс лекций. Л., 1959. С. 4. Далее при ссылках на это издание страницы указываются в тексте.

последние годы жизни стремился создать новый вариант своего учебника. Об этом же свидетельствуют в выступлениях-некрологах близко знавшие его люди: коллеги по кафедре истории русской литературы ЛГУ (по их сведениям Учпедгиз должен был «вскоре» издать «капитальную монографию «Курс стилистики и поэтики»)¹², Р. О. Якобсон (Томашевский «работал над новой версией его фундаментального учебника «Теория литературы»)¹³ и Б.М. Эйхенбаум («Теоретические работы Томашевского представляют собой неосуществленную мечту о создании единого труда по поэтике, в который вошли бы три раздела, которые входят в учебник, — стилистика, метрика, тематика...»)¹⁴.

В каком же именно направлении шло переосмысление автором учебника проблем поэтики во второй половине 1950-х гг.? Случайно ли то обстоятельство, что этот процесс в наибольшей степени затронул, как видно, раздел «Тематики»?

Обратим внимание прежде всего на знаменательный подзаголовок приложения в книге 1959 г. «Художественная система как категория историческая». Далее идут «Вводные замечания», где в центре внимания оказываются категории литературного рода и жанра, а стиль и стих рассматриваются уже как аспекты или элементы художественного произведения определенного типа (с. 497). Главным предметом исторического подхода становится именно произведение, а следовательно, и категории, характеризующие его «элементы» и саму целостность, — «Художественные роды тоже есть явление историческое» (с. 499). Здесь мы видим подготовку проблематики упомянутого трехтомного труда «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении». Следующая фраза в книге Б. В. Томашевского затрагивает уже другую тему: «Мало того, даже самая граница литературы, граница того, что мы называем художественной литературой, есть явление историческое, и в разное время под «литературой» подразумеваются самые различные явления» (далее место «Домостроя» в системе древнерусской литературы сравнивается с соотношением системы литературы нашего времени и какой-нибудь «книги по домоводству»). Это рассуждение чрезвычайно близко исходным тезисам статьи Н.И. Конрада «О некоторых вопросах истории всемирной литературы» (1965 г.)¹⁵.

¹² Ларин Б. А., Еремин И. П. и др. Борис Викторович Томашевский // Русская литература XX века (Учен. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. № 261. Вып. 49). Л., 1958. С. 174.

¹³ Jacobson R. Op. cit. Ibid.

¹⁴ См.: Левкович Я. Указ. соч. С. 208–209.

¹⁵ См.: Конрад Н. И. Запад и Восток: Статьи. М., 1972. С. 417–418. Впрочем, аналогичные соображения были высказаны еще в 1927 г. в статье Ю.Н. Тынянова «Литературная эволюция». См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 273.

Трудно сказать сегодня, какие именно причины — творческие ли затруднения (как полагал Б.М. Эйхенбаум) или факторы внешнего порядка — привели к тому, что вместо нового учебника по теории литературы и поэтике Учпедгизом в 1959 г. было опубликовано нечто совсем иное. Зато можно смело утверждать, что по своему замыслу эта версия книги была созвучна новому этапу развития научной поэтики не в меньшей степени, чем прежний ее вариант — методологическим поискам середины 1920-х гг. Не менее очевидно, к сожалению, и другое: наша система вузовского филологического образования и во времена происходившей тогда «оттепели» была слишком заидеологизирована, чтобы принять такой учебник, даже для ограниченного использования.

«При изучении явлений вовсе не нужно априорное определение сущностей», — писал автор о задачах поэтики в 1925 г.¹⁶ Эта принципиальная установка была сохранена и в изданном через три с лишним десятилетия «Курсе лекций». Но литературоведение, в предшествующую эпоху причисленное к лику «идеологических» дисциплин, на рубеже 1960-х гг. еще вовсе исходило из «априорного определения сущностей».

Конечно, сущность искусства неизбежно учитывается в любом подходе к такому явлению, как художественное произведение. Но означает ли это, что мы должны предварительно **именно априорно** определить эту сущность? И не был ли прав, например, В.Я. Пропп, когда он отказывался отвечать на вопрос о смысле волшебной сказки до систематического объективного описания ее структуры?

Так или иначе, особенности отечественной истории 1930–1980-х гг. лишили нас возможности иметь такой учебник поэтики, который, видимо, только Томашевский и мог написать и который, будучи опубликован, получил бы для подготовки филологов-литературоведов такое же значение, какое, например, для немецкоязычных стран имеет замечательная книга В. Кайзера «Произведение словесного искусства. Введение в науку о литературе» (*Das sprachliche Kunstwerk. Die Einführung in die Literaturwissenschaft*).

Но и учебник Б.В. Томашевского 1925–1931 гг. остается лучшим у нас руководством по теоретической поэтике — разумеется, если осмыслить его общую концепцию и структуру с современной точки зрения и вместе с тем исторически. Для этого необходимо соотнести основные идеи и формулировки книги, с одной стороны, с контекстом теоретических поисков и дискуссий 1920-х гг., с другой, — с современными представлениями о задачах поэтики, составе этой дисциплины и системе ее понятий.

¹⁶ Томашевский Б. В. Формальный метод (вместо некролога). С. 148.

Книга Б.В. Томашевского открывается кратким введением, названным «Определение поэтики», и включает в себя три части, посвященные стилистике, метрике и «тематике».

Первые же фразы введения показывают, что его цель — не только ответ на вопрос «Что такое поэтика?», но и определение ее задач и предмета. Следовательно, как это и подтверждается в дальнейшем, — разговор о том, что такое «литература или словесность», а также «литературное произведение». Здесь, таким образом, взаимоопределяются несколько понятий, составляющих единый исходный комплекс.

Иначе обстоит дело со структурой основной части учебника. Она особо не оговорена: почему выделены именно три такие раздела поэтики, остается неизвестным. Между тем, очевидна общая установка автора на последовательную и продуманную, причем заметную для читателя и разясняемую ему систематичность. Это несоответствие, скорее всего, объясняется современным книге общеизвестным научным контекстом. Именно такая структура научной дисциплины представлялась, вероятно, в тот момент естественной и самоочевидной.

Действительно, и «Определение поэтики», и разделение книги на три части ориентированы на одну и ту же традицию европейского «формального» искусствознания. В области поэтики она была представлена у нас в первую очередь (если не говорить о некоторых статьях А. Белого) работами В.М. Жирмунского. Особое значение имела статья «Задачи поэтики», несколько раз переизданная за короткое время (1919, 1923, 1924 гг.). В дальнейшем, сравнивая с нею учебник Б.В. Томашевского, обратим внимание не столько на внешнее сходство отдельных формулировок, сколько на внутреннее существенное родство методологических позиций.

По Б.В. Томашевскому, «задачей поэтики (иначе — теории словесности или литературы) является изучение способов построения литературных произведений» (с. 22)¹⁷. В статье В.М. Жирмунского вполне аналогичной формулировки нет. Ближе всего этому определению по смыслу, на наш взгляд, следующее место: «Наша задача при построении поэтики — исходить из материала вполне бесспорного и, независимо от вопроса о сущности художественного переживания, изучать структуру эстетического объекта, в данном случае — произведения художественного слова»¹⁸. С точки зрения второго автора, как видим, тоже нужно изучать построение литературного произведения,

¹⁷ Текст учебника везде цитируется по настоящему изданию. Все графические выделения в тексте принадлежат Б.В. Томашевскому.

¹⁸ Ж и р м у н с к и й В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 23. Далее работы Жирмунского везде цитируются по этому изданию. Страницы указываются в тексте статьи.

но непосредственный объект исследовательских усилий назван «произведением художественного слова» совсем не случайно. Слово и есть «вполне бесспорный материал», из которого на самом деле произведение и строится. Эту-то «материальную структуру», воспринимаемую вполне независимо от «художественного переживания», ученый и склонен в данном случае отождествлять со структурой эстетического объекта. В принципе так же обстоит дело и в учебнике, причем здесь организованный речевой материал обозначен термином «текст», в статье отсутствующим.

Какими же методами следует изучать структуры литературных произведений, если объект — некая «конструкция», созданная из обработанного материала? Поскольку материал — именно речь, использующая языковые (фонетические, лексические, грамматические) формы, напрашивается обращение к методам лингвистики. Необходимость же учесть специфику изучаемого объекта приводит к противопоставлению двух способов «применения» языка: в речи «практической» и в речи «художественной». Такой ход мысли в учебнике намечен уже введением. Далее, в начале первой части книги находим специальный подраздел «Речь художественная и речь практическая». В чем же именно усматривается различие этих двух типов высказываний?

По мнению Б. В. Томашевского, в словесном творчестве мы имеем дело, во-первых, с фиксированными конструкциями; во-вторых, с выражениями, не направленными на какую-либо внешнюю цель и в этом смысле «самоценными» (в поэзии «интерес направлен на само произведение»). Отсюда два итоговых определения: 1) «Литература есть самоценная фиксированная речь» (с. 23) и 2) «Речь, в которой присутствует установка на выражение, называется художественной в отличие от обиходной практической, где этой установки нет» (с. 28).

Такое противопоставление систем «практического» и «поэтического» языков, введенное Л.П. Якубинском и Р.О. Якобсоном (последнему и принадлежит формула «высказывание с установкой на выражение»), принято в статье В.М. Жирмунского с очень серьезными оговорками. Понятие «самоценной речевой деятельности» ученый, во-первых, признает «слишком широким» для определения поэтической речи: «...многие примеры такой деятельности, приводимые самим Якубинским, не имеют специально эстетического характера (например, когда герой романа «грассирует и с видимым удовольствием слушает себя» или солдаты передразнивают французов, лопоча непонятные слова и «стараясь придавать выразительную интонацию своему голосу») (с. 23). Можно заметить, что аналогичное отношение к этому важнейшему пункту формалистской доктрины присутствует и в учебнике Б.В. Томашевского. Здесь указано, например, на то, что «в обиходе сплошь и рядом мы употребляем фразы с определенным упором на выражение, с подчеркиванием словесной структуры отдельных слов и оборотов» (с. 29). Во-вторых, обозначенный понятием «самоцен-

ности» характерный признак «эстетического высказывания» (он-то и был, как отмечает Жирмунский, определен кантовской формулой «целесообразности без цели») важен, но «незаконно обособлен» и выступает в качестве единственного под влиянием «эстетики и поэтики футуризма». (Там же).

Если словесные конструкции «с установкой на выражение» встречаются и вне искусства, а художественное произведение все-таки характеризуется «целесообразностью без цели», то возникает вопрос: совпадает ли эстетический объект, воспринимаемый созерцателем, с такого рода конструкциями?

Позиция В.М. Жирмунского в этом пункте явно двойственна. С одной стороны, он замечает, что «исчерпывающее определение особенностей эстетического объекта и эстетического переживания, по самому существу вопроса, лежит за пределами поэтики как частной науки и является задачей философской эстетики» (Там же). С другой, — ученый отождествляет упорядоченный материал произведения с эстетическим объектом, утверждая, что в результате усилий художника «природный факт (материал) возводится в достоинство эстетического факта, становится художественным произведением» (с. 18).

Казалось бы, одно из двух. Либо материал, «обработанный с помощью приемов, свойственных данному искусству», — это и есть **художественное произведение**. (Будь это истиной, «формальный метод» явился бы единственно возможной научной поэтикой.) Либо «обработанный материал» **воплощает** эстетический объект, отнюдь с ним **не совпадая**. Тогда поэтика «как частная наука» должна строиться на основе философской эстетики. И, следовательно, изучать структуру эстетического объекта, ограничиваясь одним только «вполне бесспорным материалом», т. е. «независимо от вопроса о сущности художественного переживания», оказывается невозможным.

Двойственность методологической позиции В.М. Жирмунского получает концентрированное и наглядное выражение в трактовке им понятия «стиль». Опять-таки, с одной стороны, это понятие находится, по его мнению, в общем ряду с «материалом» и «приемом», «до-страивая» собой систему понятий современной поэтики: «Только с введением в поэтику понятия стиля система основных понятий этой науки (материал, прием, стиль) может считаться законченной» (с. 35). С другой стороны, поскольку стиль — «единство приемов поэтического произведения», причем все приемы «определяются единством художественного задания данного произведения и в этом задании получают свое место и свое оправдание» (с. 34), ясно, что ни о каком равноправии трех понятий и даже об их однородности не может быть речи. «Художественное задание» лишь **выражается** в стиле, но не является им. И, конечно, природа этого задания связана с «сущностью эстетического переживания», хотя и соотнесена — опосредованно — с «приемами обработки материала».

Хотя в учебнике Б.В. Томашевского одна из трех частей посвящена стилистике, а в ней говорится о теории трех стилей, о стилизации и т. п., определение стиля в нем отсутствует. Но **понятие** стиля в нем есть — в неявной форме. Вдумаемся, например, в следующее место: «Сущность художественного произведения не в характере отдельных выражений, а в сочетании их в некоторые единства, **в художественной конструкции словесного материала**. Принципы объединения, конструирования материала могут не находиться ни в какой связи с качеством выражения» (с. 29). «Художественная конструкция словесного материала», сочетающая «отдельные выражения» в «некоторые единства», на наш взгляд, — не что иное, как **стиль**. Очевидно, «отдельное выражение», «качество» которого существует и вне свойственных данному произведению «принципов объединения», — это **прием**. Вспомним, что, с точки зрения В.М. Жирмунского, прием «нередко приобретает различный художественный смысл в зависимости от своей функции» в составе того или иного произведения (с. 35). Сама же по себе художественная телеология с такими общеупотребительными формами, действительно, «ни в какой связи» не находится.

Отмечая в своей рецензии «шаткость и непрочность» методологической позиции Б.В. Томашевского, М.М. Бахтин противопоставлял ей идею поэтики как «эстетики словесного творчества» (с. 298). Более развернуто изложен этот тезис в статье того же автора «Умный сальеризм (О формальном (морфологическом) методе)»: «...определяемая систематически поэтика должна быть эстетикой словесного художественного творчества, понимая под эстетикой, конечно, не метафизическую концепцию красоты, а научно-систематическую теорию объекта художественного восприятия. А оно, конечно, содержательно, а не голо формально»¹⁹.

Иной путь построения поэтики, избранный Б.В. Томашевским и В.М. Жирмунским, не означал все же трактовку художественного произведения как «самодовлеющей и замкнутой в себе вещи»²⁰, характерную для некоторых работ В.Б. Шкловского и Б.М. Эйхенбаума 1920-х гг. Лишь в этом радикальном направлении формальный метод, как сказано несколько выше в той же статье Медведева-Бахтина, «превращается в «формалистическое мировоззрение»²¹. Любопытно, что закавыченная критическая формула принадлежит именно В.М. Жирмунскому. Она высказана в статье «К вопросу о формальном методе» (1923 г.): «...для некоторых сторонников нового направления «формальный метод» становится единospасающей научной теорией, не только методом — но мировоззрением, которое я предпочитаю

¹⁹ Звезда. 1925. № 3 (9). С. 267.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. С. 264.

называть уже не формальным, а формалистическим» (с. 96). Не менее показателен факт резкого размежевания с этой статьей в полемической заметке Б.М. Эйхенбаума: она, по мнению автора, «уже совершенно ясно показывает, что, конечно, считать его (В.М. Жирмунского — Н.Т.) основоположником формального метода и главным его теоретиком невозможно»²².

В обрисованном нами контексте характеристика позиции Б.В. Томашевского как автора «Теории литературы. Поэтики», которая была дана в книге П.Н. Медведева (М.М. Бахтина) «Формальный метод в литературоведении» (1928 г.), выглядит не более чем констатацией фактов, ставших к этому моменту для ученых-современников вполне очевидными: «Эта книга не может быть названа формалистической в строгом смысле этого слова. От формализма автор ее во многом отошел очень далеко. В своей работе он ревизует многие очень важные положения формального метода. Но тем не менее формалистические навыки мышления у него довольно сильны, и от многих предпосылок формального метода он не отказался»²³.

Установив двойственный и, в определенном значении, компромиссный характер методологической позиции, положенной в основу учебника Б.В. Томашевского, мы можем теперь увидеть, насколько закономерно проистекает из нее **структура книги**.

Как мы убедились, в поэтике, которая строится на подобной основе, «стиль» — обозначение целостности литературного произведения, представляющей собою, с одной стороны (как бы «извне»), организованное единство «приемов», а с другой («изнутри») — единство выражаемого всей совокупностью этих приемов и их взаимосвязью «художественного задания». Понятно, почему важнейшей составной частью поэтики оказывается стилистика. В то же время эта часть — лишь «вводная глава в поэтику» (с. 30), потому что за изучением взаимосвязи обработанного материала и «содержания» должно последовать раздельное и более специализированное рассмотрение этих аспектов произведения. Такой научной логике, как кажется, вполне соответствует объективное существенное различие между поэзией и прозой.

Для В.М. Жирмунского в поэзии словесный материал — непосредственный носитель «художественного задания», поскольку последнее подчиняет себе даже вещественную сторону слова: «Внешним критерием более или менее глубокой обработки художественного материала и тем самым сравнительной зависимости его или свободы художественного замысла от его осуществления в словесной стихии

²² Эйхенбаум Б. Вокруг вопроса о формалистах // Печать и революция, 1924. Кн. 5. С. 8.

²³ Медведев П. Н. (М. М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении / Комм. В. Махлина. М.: Лабиринт, 1993. С. 147.

служит обычно присутствие метрической композиции (стиха), т.е. упорядочение словесного материала со стороны его звуковой формы». В области же прозы более характерны, по его мнению, произведения, «в которых слово является в художественном отношении нейтральной средой или системой обозначений, сходных со словоупотреблением практической речи и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов» (с. 33).

То, что здесь намечено и мотивировано противопоставление «метрики» и «тематики» как двух следующих (за стилистикой) разделов поэтики, не подлежит сомнению. Таким образом, мы находим исчерпывающее объяснение общей структуры учебника Б.В. Томашевского.

В контексте указанного противопоставления понятие «метрическая композиция» побуждает читателя обратить внимание на тесную связь понятий «тематика» и «композиция» в той же статье В.М. Жирмунского. В частности, мы находим в ней термин «сюжетная композиция» (с. 32–33). Не означает ли подобное словоупотребление, что ученый стремился соотнести и вместе с тем разграничить два вида форм: формы материала, возникающие в результате его обработки, и формы, упорядочивающие «элементы тематики» (такowymi могут считаться, например, мотивы)?

Трудно ответить на этот вопрос с полной уверенностью, скорее все-таки сходство терминов свидетельствует о недооценке «формальным методом» существенного различия между этими видами форм, которое было глубоко охарактеризовано в современной ему русской философской эстетике. Мы имеем в виду противопоставление «композиции» и «архитектоники» у М.М. Бахтина²⁴ и «композиций» и «конструкций» у П.А. Флоренского²⁵. Оба исследователя полагали, что «самоценный» и самодовлеющий характер имеет как раз структура эстетического объекта, но отнюдь не организация словесного или иного материала.

Возвращаясь к антитезе метрики и тематики, заметим, что и в ней проявляется характерный для «поэтик» Б.В. Томашевского и В.М. Жирмунского методологический компромисс. С одной стороны, мы видим тенденцию отождествлять «художественную литературу» с «поэзией», т.е. выводить прозу как таковую за рамки словесного искусства. «Поэтому поэзия именуется также художественной литературой, в противоположность прозе — нехудожественной литературе», — читаем мы на первых страницах учебника (с. 24). В этом отношении перед нами — продолжение большой традиции, представленной для русской науки о литературе в первую очередь именами Г.В.Ф. Гегеля и

²⁴ См.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 16–22.

²⁵ См.: Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в изобразительных искусствах. М., 1993. С. 115–117.

А.А. Потебни. С другой стороны, налицо также стремление понять прозу и поэзию как равноправные виды словесного искусства, различие которых состоит в **разном соотношении** слова и его темы, организованного материала и упорядоченной тематики.

Отсюда и различия в структуре второй и третьей частей книги Б.В. Томашевского. Раздел о метрике — совершенно обособленное систематическое описание **техники** поэзии (при акцентировании художественных функций технических особенностей). Раздел о тематике построен по аналогии с разделом о стилистике. В обоих случаях выделяются несколько «**групп элементов**», рассматриваемых в порядке возрастающей сложности состава и абстрактности соответствующих понятий. В стилистике выделяются «**поэтическая лексика, поэтический синтаксис и эвфония**»; в тематике — без всяких предварительных объяснений — «**сюжетное построение**» и «**литературные жанры**». Те же принципы «**классификации проблем**» науки о литературе можно найти и в работе В.М. Жирмунского «**Задачи поэтики**» (с. 28–32).

Первый же абзац книги Б. В. Томашевского извещает читателя о том, что «**описание и классификация явлений и их истолкование**» — это и есть «**способ изучения**» в поэтике. Что означает при этом слово «**явления**»? Если имеются в виду литературно-художественные произведения, а также входящие в их структуры отдельные формы (или «**приемы**»), то они описываются и классифицируются с помощью научных понятий. Несколько далее сказано, что «**прямым объектом поэтики**» являются «**способы комбинирования словесного материала в художественные единства**» и что «**в общей поэтике функциональное изучение литературного приема и является руководящим принципом в описании и классификации явлений**» (с. 26). Остается неизвестным, должны ли понятия составлять определенную систему. Правда, на этот вопрос со всей определенностью отвечает В. М. Жирмунский в «**Задачах поэтики**»: говоря о «**систематическом изучении поэтических приемов, их сравнительном описании и классификации**», он тут же добавляет, что «**теоретическая поэтика должна построить, опираясь на конкретный исторический материал, ту систему научных понятий, в которых нуждается историк поэтического искусства при разрешении встающих перед ним индивидуальных проблем**» (с. 28). Но как раз благодаря этому замечанию становится очевидным определенное противоречие.

«**Конкретный исторический материал**» — это ведь те самые поэтические приемы, которые нужно изучать, сравнивать и классифицировать. Все это невозможно без соответствующих понятий. Но, таким образом, с одной стороны, **система** понятий никак не может быть построена с «**опорой**» на этот материал, а может лишь сама быть основой его рассмотрения: ведь для сравнений необходим критерий.

С другой стороны, для создания системы понятий, которая могла бы охватить всю совокупность используемых в литературе приемов в

их объективных соотношениях, предварительно должна существовать обоснованная их классификация. Выход из этого порочного круга современная поэтика находит в соотношении всех своих понятий со структурой литературного произведения. А для этого как раз и необходима опора «частной науки» на философскую эстетику: начинать «просто с фактов», как видно, — не самое лучшее решение.

Недостаточная определенность методологических основ поэтики Б.В. Томашевского проявилась не только в соотношении вводимых им понятий, но и в представлениях ученого о структуре этой научной дисциплины и о ее месте в литературоведении.

Современному читателю может прежде всего показаться странным то, что в общую теорию литературы входит, по Б.В. Томашевскому, риторика. Но как раз в начале нашего века поэтика — чуть ли не впервые — четко отграничила себя от риторики в качестве учения о поэзии. Что же касается прозы, то роман, например, тогда еще многими считался чисто риторическим жанром.

Не менее странное впечатление производит противопоставление поэтики и истории литературы. Во-первых, имеется в виду, очевидно, принципиальное различие синхронии и диахронии²⁶. Но в таком случае, вправе спросить читатель, где же историческая поэтика? Оказывается, эта дисциплина «прослеживает исторические судьбы <...> изолируемых в изучении приемов», тогда как «историк литературы изучает всякое произведение как неразложимое, целостное единство, как индивидуальное явление в ряду других индивидуальных явлений». Но разве не «общая» или «теоретическая» поэтика должна дать метод для анализа любого художественного произведения именно «как неразложимого, целостного единства»? Тут-то и выясняется, что, во-вторых, «при теоретическом подходе литературные явления подвергаются **обобщению**, а потому рассматриваются не в своей индивидуальности, а как результаты применения общих законов построения литературных произведений» (с. 25).

Предположим, что любопытство читателя простирается так далеко, что он поставит очередной вопрос: чем же объясняется само существование «общих законов построения литературных произведений»? Трудно сказать, что именно ответил бы на этот вопрос Б.В. Томашевский, но, рассуждая логически, общность строения художественных произведений (например, литературных) может проистекать из принадлежности их к одному и тому же виду искусства. Иначе говоря, ее можно объяснить, во-первых, общей природой искусства, и, во-вторых, особыми свойствами материала (например, речи), в котором осуществляется произведение.

²⁶ О значении этих понятий для «формального метода» и его эволюции см. в тезисах Ю.Н. Тынянова и Р.О. Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 282–283).

Если наше рассуждение правильно, то теоретическая поэтика должна основываться на философской эстетике, а постижение произведения в качестве «неразложимого, целостного единства» — одна из ее важнейших задач. И в первую очередь необходимо объяснить взаимосвязь столь «разноприродных» аспектов произведения, как эстетический объект и организованный материал (текст). Без этого изучить «каждый прием <...> с точки зрения его художественной целесообразности», выяснить, «зачем применяется каждый прием и какой художественный эффект им достигается» (с. 26), вряд ли удастся.

Иное дело — мысль Б.В. Томашевского о том, что для поэтики, в отличие от истории литературы, «не является существенным вопрос об историческом значении литературного произведения в целом» (с. 26). Если имеется в виду роль произведения в литературном процессе его эпохи или других эпох, то с этим положением спорить не приходится.

В рецензии М.М. Бахтина было сказано, что, оценивая книгу Б.В. Томашевского не просто как учебник, но как «работу по теоретической и исторической поэтике, далеко не во всем можно с нею согласиться». Это верно и сегодня. Не менее справедливо, однако, и другое суждение того же автора: «Не следует, конечно, забывать, что работа Б.В. Томашевского — первый у нас опыт систематического изложения в научном плане теории литературы»²⁷.

Минувшие со времени этой оценки десятилетия показали, что в дальнейших «опытах» такого рода было, как правило, неизмеримо меньше поэтики. Более того, в учебниках под названиями «Теория литературы» или «Введение в литературоведение» речь шла зачастую не столько о самой литературе, сколько о вещах, не связанных с нею непосредственно, но зато считавшихся неизмеримо более важными. Поэтому учебник, основанный на стремлении сделать поэтику самостоятельной наукой, обладающей своей системой понятий, систематически определяющей эти понятия, соотнося каждое из них с тонкими и точными наблюдениями над фактами словесного искусства, — такой учебник сегодня не менее необходим для серьезного филологического образования, чем во второй половине 1920-х гг.

Что же касается методологических идей М.М. Бахтина, которые мы стремились — в эвристических целях — сопоставить с «поэтикой Томашевского», то хотя они и были высказаны в ту же эпоху, но в научный оборот вошли сравнительно недавно. А тот факт, что на их основе создателем теории полифонического романа была разработана единая система понятий научной поэтики, еще и до сих пор по-настоящему не осознан²⁸. Создание учебника, популярно излагающего эту систему, видимо, дело будущего.

²⁷ Звезда. 1925. № 3. С. 299.

²⁸ См. об этом в нашей статье «Поэтика Бахтина: уроки бахтинологии» (Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1996. № 1).

Остается сказать несколько слов о том, почему для нашего переиздания избран текст, опубликованный в 1931 г.

Сравнивая исторические условия, в которых появились первое и последнее, шестое, издание этой книги, легко предположить, что переработка текста (все издания со второго по пятое выходили с соответствующей пометой) могла быть связана со все усиливавшимся идеологическим контролем и нажимом, что текст 1925 г., с этой точки зрения, наверное, максимально выражает свободную творческую волю, а, следовательно, и должен быть предпочтен.

Подтверждаются ли такие соображения фактами? Единственное место учебника, в котором в какой-то мере ощутима связь с политической конъюнктурой, — следующий абзац (часть «Тематика», раздел «Сюжетное построение», подраздел «Выбор темы»): «В наше время актуальной темой является тема революции и революционного быта, и эта тема пронизывает все творчество Пильняка, Эренбурга и многих других в прозе, Маяковского, Тихонова, Асеева в поэзии». Этот абзац есть в издании 1925 г., а в издании 1931 г. он отсутствует.

Различаются ли вообще сколько-нибудь значительно тексты этих изданий? Не сводились ли все изменения к стилистической правке? И если помимо нее можно увидеть вставки или, наоборот, изъятия отдельных фраз или целых абзацев, перестановки, существенно влияющие на смысл, то в каком общем направлении шла переработка этого рода?

Последовательное сравнение первого и шестого изданий показывает, что перед нами — **разные редакции** книги и что работа над текстом учебника имела глубоко содержательный и закономерный характер. В основном первоначальный текст дополнялся посредством вставок. Вставлялись, как правило, новые абзацы или части их, реже — отдельные предложения; есть также новые или расширенные примечания. По содержанию большая часть вставок представляет собою примеры из художественных произведений, меньшая — теоретические положения, рассуждения, ссылки на факты.

Значительное увеличение объема текста в издании 1931 г. почти не сказалось на общем количестве страниц: дело в том, что в первом издании все примеры из поэзии и прозы набраны тем же шрифтом, что и авторский текст; в последнем издании все примеры выделены мелким шрифтом.

Наконец, разные части книги перерабатывались в неодинаковой степени. Меньше всего подверглись правке введение и «Сравнительная метрика», весьма заметны вставки в «Элементах стилистики», а самые значительные композиционные изменения находим в «Тематике» (фрагмент «Фабула и сюжет»).

Каковы же были общие задачи и направления переработки книги, о которых мы можем судить, сравнивая две ее редакции?

Говоря приблизительно и схематически, существенные изменения можно свести к следующим моментам. Во-первых, происходил последовательный отход от изначальной доктрины формализма. Он проявился в интересе к эволюции форм, в акценте на функциях приемов и на культурно-историческом контексте художественных систем. Во-вторых, научные интересы автора заметно смещались в сторону проблем чужого слова и чужой «лексической среды», а в этой связи — и к поэтике прозы. Преобладающая часть новых примеров такого рода заимствована из произведений Достоевского.

В обоих направлениях ощутимо воздействие работ Ю.Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (1921 г.), «Проблема стихотворного языка» (1924 г.) и «Литературный факт» (1924 г.), а, возможно, и «О литературной эволюции» (1927 г.).

Что же касается «Фабулы и сюжета», то здесь автор пересмотрел свой прежний взгляд на соотношение части и целого в области тематики. В издании 1925 г. путь от «бесспорного материала» (мотивов) к понятиям более высокого уровня обобщения (ситуация, коллизия) был заданным и жестко выдержанным. В издании 1931 г. соотносённость мотивов с такими «глубинными» структурами, как ситуация и коллизия, учтена с самого начала.

Высказанные соображения, на наш взгляд, объясняют выбор текста для настоящего издания.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЭТИКИ

Задачей поэтики (иначе — теории словесности или литературы) является изучение способов построения литературных произведений¹. Объектом изучения в поэтике является художественная литература. Способом изучения является описание и классификация явлений и их истолкование.

Литература, или словесность, — как показывает это последнее название — входит в состав словесной, или языковой, деятельности человека. Отсюда следует, что в ряду научных дисциплин теория литературы близко примыкает к науке, изучающей язык, т.е. к лингвистике². Имеется целый ряд пограничных научных проблем, которые можно одинаково отнести как к проблемам лингвистики, так и к проблемам теории литературы. Однако имеются специальные вопросы, принадлежащие именно поэтике. Языком, словом мы пользуемся постоянно в общении в целях человеческого общения. Практическая сфера применения языка — это обыденные «разговоры». В разговоре язык является средством сообщения, и наше внимание и интересы обращены исключительно на сообщаемое, «мысль»; словесной же формулировке мы обычно уделяем внимание лишь постольку, поскольку стремимся точно передать собеседнику наши мысли и наши чувства, и для этого подыскиваем выражения, наиболее соответствующие нашей мысли и эмоциям. Выражения творятся в процессе произнесения и забываются, исчезают после того, как достигают цели — внушения слушателю требуемого. В этом отношении практическая речь неповторима, ибо она живет в условиях ее создания; ее характер и форма определяются обстоятельствами данного разговора, взаимоотношением говорящих, степенью их взаимного понимания, возникающими в процессе разговора интересами и т.п. Поскольку неповторимы в целом условия, вызывающие разговор, постольку неповторим и самый разговор. Но в словесном творчестве имеются и такие словесные конструкции, значение которых не зависит от обстоятельств их произнесения; формулы, которые, раз возник-

нув, не отмирают, повторяются и сохраняются с тем, что могут быть снова воспроизведены и при новом воспроизведении не теряют своего первоначального значения. Такие *фиксированные*, сохраняемые словесные конструкции мы называем литературными произведениями. В элементарной форме всякое удачное выражение, запомнившееся и повторяемое, является литературным произведением. Таковы изречения, пословицы, поговорки и т.п. Но обычно под литературными произведениями подразумеваются конструкции несколько большего объема.

Закреплять систему выражений произведения — иначе говоря, его *текст* — можно различно. Можно закреплять речь в письменной форме или печатной — тогда мы получаем письменную литературу; возможно запоминание текста наизусть и изустная передача его — тогда мы получаем устную литературу, получающую свое развитие главным образом в среде, не знающей письменности. Так называемый фольклор — народная изустная литература — сохраняется и возникает преимущественно в слоях, чуждых грамотности.

Таким образом, литературное произведение обладает двумя свойствами: 1) независимостью от случайных бытовых условий произнесения* и 2) закрепленной неизменностью текста. Литература есть самоценная фиксированная речь³.

Самый характер этих признаков показывает, что твердой границы между речью практической и литературой нет. Часто мы фиксируем свою практическую речь, имеющую случайный и временный характер, по условиям ее передачи собеседнику. Мы пишем письмо тому, к кому не можем непосредственно обратиться с живой речью. Письмо может быть литературным произведением, но может им и не быть. С другой стороны, литературное произведение может остаться незафиксированным; создаваясь в момент его воспроизведения (импровизация), оно может исчезнуть. Таковы импровизированные пьесы, стихи (экспромты), ораторские речи и т.п. Играя в человеческой жизни ту же роль, что и чисто литературные произведения, исполняя их функцию и принимая на себя их значение, эти импровизации входят в состав литературы, несмотря на свой случайный, преходящий характер. С другой стороны, и независимость литературы от условий ее возникновения следует понимать ограничительно: не надо забывать, что всякая литература неизменна лишь в более или менее широких пределах ис-

* Взаимоотношение между литературой и произнесением будет выяснено в дальнейшем. (Знаком * здесь и далее вводятся примечания Б.В.Томашевского, цифрами — комментаторов.)

торической эпохи и понятна для слоев населения определенного культурного и социального уровня. Не буду умножать примеров пограничных языковых явлений; я хочу этими примерами лишь указать на то, что в науках, подобных поэтике, нет нужды стремиться строго юридически разграничить изучаемые области, нет необходимости подыскивать математические или естественнонаучные определения. Достаточно, если имеется ряд явлений, несомненно принадлежащих к изучаемой области, — наличие же явлений, только *более* или *менее* обладающих отмеченным признаком, так сказать, стоящих на границах изучаемой области, не лишает нас права изучать эту область явлений и не может порочить избираемого определения.

Область литературы не едина. В литературе мы можем наметить два обширных класса произведений. Первый класс, к которому принадлежат научные трактаты, публицистические произведения и т.д., обладает всегда явной, безусловной, объективной целью высказывания, лежащей вне чисто литературной деятельности человека. Научный или учебный трактат имеет целью сообщить объективное знание о чем-либо действительно существующем; политическая статья имеет целью побудить читающего к какому-нибудь действию. Эта область литературы именуется *прозой* в широком смысле этого слова. Но существует литература, не обладающая этой объективной, на поверхности лежащей, явной целью. Типичной чертой этой литературы является трактовка предметов вымышленных и условных. Если даже автор и имеет целью сообщение читателю научной истины (популярно-научные романы) или воздействовать на его поведение (агитационная литература), то делается это *посредством* возбуждения иных интересов, замкнутых в самом литературном произведении. В то время как в прозаической литературе объект непосредственного интереса всегда лежит вне произведения, — в этой второй области интерес направлен на самое произведение. Эта область литературы именуется *поэзией* (в широком смысле).

Интерес, пробуждаемый в нас поэзией, и чувства, возникающие при восприятии поэтических произведений, психологически родственны интересу и чувствам, возбуждаемым восприятием произведений *искусства*, музыки, живописи, танца, орнамента, — иначе говоря, этот интерес является эстетическим или художественным. Поэтому поэзия именуется также *художественной литературой* в противоположность прозе — *нехудожественной литературе*⁴. Этими терминами мы и будем пользоваться преимущественно, ввиду того что слова «поэзия» и «проза» имеют еще другое значение, которым часто придется пользоваться в дальнейшем изложении.

Дисциплина, изучающая конструкцию нехудожественных произведений, называется *риторикой*; дисциплина, изучающая конструкцию художественных произведений, — *поэтика*. Риторика и поэтика слагаются в общую теорию литературы.

Не одна поэтика изучает художественную литературу. Существует ряд иных дисциплин, изучающих тот же самый объект. Дисциплины эти отличаются друг от друга подходом к изучаемым явлениям.

Исторический подход к художественным произведениям дает история литературы. Историк литературы изучает всякое произведение как неразложимое, целостное единство, как индивидуальное и самоценное явление в ряду других индивидуальных явлений. Анализируя отдельные части и стороны произведения, он стремится лишь к пониманию и интерпретации целого. Это изучение восполняется и объединяется историческим освещением изучаемого, т.е. установлением связей между литературными явлениями и их значения в эволюции литературы. Таким образом, историк изучает группировку литературных школ и стилей, их смену, значение традиции в литературе и степень оригинальности отдельных писателей и их произведений. Описывая общий ход развития литературы, историк интерпретирует это различие, обнаруживая причины данной эволюции, заключающиеся как внутри самой литературы, так и в отношении литературы к иным явлениям человеческой культуры, в среде которых литература развивается и с которыми находится в постоянных взаимоотношениях. История литературы является отраслью общей истории культуры.

Иной подход — теоретический. При теоретическом подходе литературные явления подвергаются *обобщению*, а потому рассматриваются не в своей индивидуальности, а как результаты применения общих законов построения литературных произведений. Каждое произведение сознательно разлагается на его составные части, в построении произведения различаются *приемы* подобного построения, т.е. способы комбинирования словесного материала в художественные единства⁵. Эти приемы являются прямым объектом поэтики. Если внимание обращено на исторический генезис, на происхождение этих приемов, то мы имеем *историческую поэтику*, которая прослеживает исторические судьбы таких изолируемых в изучении приемов*.

* Если генезис приемов и произведений рассматривается в пределах индивидуального творчества, мы имеем «психологию творчества», решающую вопросы, как и почему данный писатель творил.

Но в *общей поэтике*⁶ изучается не происхождение поэтических приемов, а их *художественная функция*⁷. Каждый прием изучается с точки зрения его художественной целесообразности, т.е. анализируется: зачем применяется данный прием и какой художественный эффект им достигается. В общей поэтике функциональное изучение литературного приема и является руководящим принципом в описании и классификации изучаемых явлений.

Тем не менее, хотя методы и задачи теоретического изучения существенно отличаются от методов и задач исторических дисциплин, — в поэтике всегда должна присутствовать эволюционная точка зрения⁸. Если в поэтике не является существенным вопрос об историческом значении литературного произведения в целом, рассматриваемого как некоторая органическая система, то изучение и интерпретация непосредственного художественного эффекта всегда должна производиться на фоне привычного, исторически сложившегося применения данного приема. Один и тот же прием меняет свою художественную функцию в зависимости, например, оттого, является ли он признаком литературного модернизма и ощущается как непривычный, нарушающий традицию, или же он является элементом этой традиции, признаком «старой школы».

Имеется еще один подход к литературным произведениям, представленный в *нормативной поэтике*. Задачей нормативной поэтики является не объективное описание существующих приемов, а оценочное суждение о них и предписание тех или иных приемов как единственно закономерных. Нормативная поэтика имеет целью научить, как следует писать литературные произведения. Каждая литературная школа имеет свои взгляды на литературу, свои правила и, следовательно, — свою нормативную поэтику. Литературные кодексы, выражающиеся в литературных манифестах и декларациях, в направленной критике, в исповедуемых различными литературными кружками системах убеждений, и представляют собою различные формы нормативной поэтики. История литературы является отчасти вскрытием реального содержания нормативной поэтики, определяющей бытие отдельных произведений и эволюцию этого содержания в сменах литературных школ.

То, что называлось «поэтикой» к началу XIX в., представляло собою смешение проблем общей и нормативной поэтики. «Правила» не только описывались, но и предписывались. Эта поэтика в сущности была нормативной поэтикой французского классицизма, установившейся в XVII в. и господствовавшей в литературе на протяжении двух веков. При относительной медленности литературной эволюции эта поэтика могла казаться незыблемой для совре-

менников, и ее требования могли казаться присущими самой природе словесного искусства. Но в начале XIX в. произошел литературный раскол между классиками и романтиками, возглавлявшими новую поэтику; за романтизмом пришел натурализм; затем в конце века символизм, футуризм и т.д. Быстрая смена литературных школ, особенно заметная в настоящее время, являющееся революционным во всех областях человеческой культуры, доказывает иллюзорность стремления найти всеобщую нормативную поэтику. Всякая литературная норма, выдвигаемая одним течением, обычно встречает отрицание в противоположной литературной школе. Несмотря на то, что каждая литературная школа обычно претендует на то, что именно ее эстетические принципы являются общеобязательными, — с падением литературного влияния школы падают и ее принципы, заменяемые новыми в новом течении, приходящем на смену старого. Строить сейчас какую бы то ни было нормативную поэтику, претендующую на устойчивость, — нельзя, так как кризис искусства, выражающийся в быстрой смене литературных течений и в изменяемости их, еще не миновал.

Здесь мы не будем ставить себе нормативных задач, довольствуясь объективным описанием и интерпретацией литературного материала, т.е. ограничимся вопросами общей поэтики.

В выборе материала мы будем обращаться главным образом к литературе XIX в. как наиболее близкой нам. Мы будем по возможности избегать обращения к литературному материалу до XVII в., ибо именно с XVII в. в Европе начинается история новой литературы, начинается непрерывная передача литературной традиции из поколения в поколение, и лишь немногие произведения, созданные раньше, оказывают свое воздействие на творчество позднейших эпох, да и эти произведения (как, например, античная литература, литература восточных народов) настолько видоизменяются, преломляясь сквозь условную интерпретацию новейшего времени, что трудно говорить о непосредственном и целостном их воздействии на литературную традицию.

ЭЛЕМЕНТЫ СТИЛИСТИКИ¹

РЕЧЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ И РЕЧЬ ПРАКТИЧЕСКАЯ

В обиходе слово обычно играет роль средства передачи сообщений, т.е. имеет коммуникативную функцию. Целью говорения является внушение собеседнику нашей мысли. Имея обычно возможность проверять, насколько нас понимает собеседник, мы относимся небрежно к выбору и конструкции фраз, довольствуясь любой формой выражения, лишь бы быть понятыми. Самое выражение временно, случайно, все внимание направлено на сообщение. Речь является случайным спутником сообщения, и если сообщение можно передать мимикой или жестом, то мы равноправно со словом пользуемся этими средствами. Кивок головы, движение руки часто заменяют выражение и являются органическими элементами диалога (ср. ремарки в драматических пьесах, указывающие, какой мимикой или жестом актер должен восполнять текст реплик).

Другое дело в произведениях литературы, которые целиком состоят из фиксированных выражений. В этих произведениях замечается своеобразная культура выражения, особая внимательность в подборе слов и в их расположении. Внимание, обращенное на самое выражение, гораздо выше, чем в обиходной практической речи. Выражение является неотъемлемой частью заключающегося в нем сообщения. Это повышение внимания по отношению к выражению называется *установкой на выражение*². При восприятии такой речи мы невольно *ощущаем выражение*, т.е. обращаем внимание на входящие в выражение слова и на их взаимное расположение. Выражение в некоторой степени становится самоценным.

Речь, в которой присутствует установка на выражение, называется *художественной* в отличие от обиходной *практической*³, где этой установки нет*.

* Не следует думать, что «установка на выражение» происходит в ущерб мысли, что, следя за выражением, мы забываем о смысле. Наоборот — выражение, обращающее на себя внимание, особенно возбуждает нашу мысль и заставляет ее

Было бы ошибочным полагать, что художественная речь свойственна только художественному произведению. Сущность художественного произведения не в характере отдельных выражений, а в сочетании их в некоторые единства, *в художественной конструкции словесного материала*⁴. Принципы объединения, конструирования произведения могут не находиться ни в какой связи с качеством выражения.

С другой стороны, в обиходе сплошь и рядом мы употребляем фразы с определенным упором на выражение, с подчеркиванием словесной структуры отдельных слов и оборотов. Очень часто в обыденном разговоре мы, так сказать, «показываем» нашу речь, обращая внимание собеседника именно на наш способ выражаться.

Понятия — художественная речь и речь художественного произведения — не вполне совпадают. Художественная речь может быть и вне литературы, — с другой стороны, можно вообразить произведение со «стертым», неошутимым языком.

Однако, поскольку художественная речь преимущественно присутствует в художественном произведении, постольку не безразлично при анализе художественной литературы учитывать свойства художественной речи.

Изучение свойств художественной речи всецело принадлежит лингвистике, науке, изучающей человеческую речь во всех ее проявлениях. В частности, проблемы, к которым мы подходим, относятся к области стилистики, изучающей индивидуальные формы речи. Если же мы все же здесь, в поэтике, касаемся этих вопросов⁵, то происходит это по двум причинам.

1) Учет основных явлений, сопутствующих установке на выражение, совершенно необходим для понимания конструкции художественных произведений, и поэтика является необходимым введением в поэтику. Проблемы стилистики являются специфическими проблемами художественной литературы.

2) Возникли эти вопросы в недрах старинных поэтик и риторик и традиционно относились не к лингвистике, а к теории литературы, почему и в преподавании словесных наук они входили обычно не в систему наук о языке, а в систему наук о литературе.

продумывать услышанное. Наоборот — привычные, не задевающие нашего внимания формы речи как бы усыпляют внимание и не вызывают в нас никаких представлений. Человек, которому нечего сообщить, но который обязан говорить, прибегает к обычной «штампованной фразеологии», которая дает ему возможность создавать видимость речи, не заключающей в себе никакой мысли. Точно так же и слушатель, привыкший к этой «штампованной фразеологии», автоматически слушает ее, не задерживаясь вниманием на смысле сказанного.

Итак, в этой вводной главе в поэтику мы коснемся основных вопросов, связанных с созданием осязаемого выражения, способов *индивидуализации* речи, т.е. способов построения из общего языкового материала речи, характерной для данного произведения или автора; наряду с этим мы постараемся учесть — какой эффект в восприятии достигается этими приемами построения речи.

КЛАССИФИКАЦИЯ ПРОБЛЕМ СТИЛИСТИКИ

Всякая речь состоит из слов, организованных во фразовые единства. Изучая выражение, мы должны обратить внимание на выбор самих слов и на способ их объединения.

Вопрос о выборе отдельных слов, входящих в состав художественной речи, рассматривает *поэтическая лексика*. Она изучает словарь произведения и пользование этим словарем — оттенки значений, вносимых автором в употребляемые им слова, и комбинирование этих значений.

Поэтический синтаксис рассматривает способ сочетания отдельных слов в предложения, т.е. так называемые обороты речи; при этом учитывается выразительное значение этих оборотов.

Следует принять во внимание, что иногда выразительность речи достигается путем *звукового подбора* словесного материала. Из равно возможных выражений избирается то, самое звучание которого независимо от значения слов является осязаемым и значащим свойством речи. Часть стилистики, изучающая принципы звуковой организации речи, именуется *эвфонией*.

Поэтическая лексика, поэтический синтаксис и эвфония и являются тремя отделами, исчерпывающими проблемы поэтической стилистики.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКА

Наша речь представляет собой расчлененный звуковой поток. Звуки объединяются в некоторые единства, сочетающиеся в свою очередь между собою. Наименьшие звуковые единства, ощущаемые нами как отдельные члены речи, есть слова. В произношении мы выделяем слова из фраз, делая на каждом слове более или менее сильное ударение. В письме мы слово от слова отделяем пробелом. Таким образом, уже механизм нашей устной и письменной речи дает нам представление о словах как некоторых самостоя-

тельных единствах. Но в основе нашего механического членения речи лежат представления, связываемые нами с речевым процессом. Каждое слово является центром особого представления, отдельного элемента мысли, заключенной в речи. Только слово в целом вызывает самостоятельное представление, — части слова такого представления не вызывают*. Возьмем предложение «Сегодня хорошая погода». Первое слово вызывает в нас временные представления. Сопоставляя это с фразой — «Сегодня я иду в театр», мы видим, что это представление о времени обще обоим фразам, и носитель этого общего представления есть слово «сегодня». Слово «хорошая» вызывает в нас представление о чувстве удовлетворения (ср. «хорошая книга») и т.д. Но сами по себе части этих слов никаких представлений не вызывают: например, звуки «хоро...» или «... года» — бессмысленны, и подобозвучающие слова «хорошая», «хороним», «хоромы», «погода», «два года» по своим значениям не сравнимы. Слово во фразе всегда соединено с определенным значением, имеет свой *смысл*. Отсюда не следует, что этим смыслом слово обладает само по себе. Слов вне фразы не существует, отдельные слова мы встречаем только в словарях. Но учимся языку и свыкаемся с языком мы не по словарям, а в живой речи, т.е. воспринимая фразы. Точное значение, полный смысл слово имеет только во фразе. Достаточно переместить слово из одного словосочетания в другое, чтобы значение его несколько изменилось.

* Следует отметить, что слово, выделяемое путем осмысления фразы, не всегда своими границами совпадает с членением произносительным или графическим. Например, «в лесу» произносится в одно слово, пишется в два. Слово «не знаю» звучит как одно, пишется как два слова. В смысловом отношении «не знаю» так же относится к «знаю», как «незнание» к «знанию», меж тем в первом случае мы имеем два графических слова против одного, во втором — одно против одного. Там, где необходимо различить, про какой способ членения идет речь, различают слово фонетическое (раздельно произносимое), слово графическое (которое отдельно пишется) и слово семантическое (имеющее отдельное значение).

Возможны случаи, когда семантическое слово складывается из нескольких фонетических и графических слов. Таковы сложные имена и термины: Нижний Новгород, Большая Медведица, железная дорога. В этих сочетаниях не два центра образования представления, а по одному на каждую словесную группу. Понятие, вызываемое сочетанием «железная дорога», не совпадает с сочетанием понятий, вызываемых словами «железная» и «дорога» (т.е. «железная дорога» не есть «дорога, сделанная из железа»). Так, в одной газете мамонт был назван «полезным ископаемым». Комизм такого именования заключается в том, что автор заметки понял сочетание «полезное ископаемое» как два семантических слова — «полезное» (мамонт, конечно, никому вреда не причиняет и полезен для науки) и «ископаемое» («ископаемое животное», т.е. вымершее и находимое при раскопках), в то время как сочетание «полезное ископаемое» есть одно семантическое слово, обозначающее добываемые в промышленных целях в рудниках минералы, уголь и т.д.

«Хорошая погода», «хорошая трепка» — здесь слово «хорошая» значит весьма разное. «Сегодня хорошая погода», «сегодня воскресенье», «сегодня я иду в театр» — слово «сегодня» здесь имеет три оттенка значения: в первом случае оно обозначает неопределенный промежуток времени, ныне длящийся и, по всей вероятности, выходящий за временные пределы дня («сейчас хорошая погода и, вероятно, весь день будет хорошая погода»), во втором случае мы имеем точный промежуток времени, продолжающийся ровно 24 часа, в третьем случае — только небольшой промежуток времени, входящий в сегодняшний день (например: «в театр я иду вечером, в 8 часов»). В каждой фразе слово имеет свои смысловые ассоциации. Если мы искусственно выделяем слово и сосредоточиваем на нем свое внимание, то вместо точного значения мы получаем множество *возможных*, потенциальных смысловых ассоциаций. Эти смысловые ассоциации напоминают сродство химического атома. Атом водорода — не есть какая-то химическая реальность. Отдельно он в природе не существует. Но, соединившись с другим атомом водорода, он даст газ — водород, в других соединениях он даст воду, в иных — нашатырь и т.д. В некоторые же соединения он войти не способен. Точно так же и слово — в одни соединения оно входит и дает смысл, в другие — оно не способно войти. Анализируя эти ассоциации — то, что мы чувствуем, думая об отдельном слове, — мы иногда находим общее в его смысловых возможностях. Это общее мы называем «*основным значением*». Иногда этих значений может быть несколько. Например, слово «земля» может обозначать и планету, на которой мы живем, и почву, по которой мы ходим (в этом смысле в фантастических романах, рисующих жизнь на иных планетах, можно прочесть, что на Марсе ходят по земле), и то, из чего эта земля состоит («жирная, тощая земля», «химический состав земли»), и, наконец, некоторую территорию («и земли отдавал в залог», «открывать новые земли»). Видоизменение этих первичных значений, признаки, возникающие при осмыслении слова во фразе, — являются *вторичными признаками значения*. Кроме того, со словом ассоциируется и представление о *лексической среде*, в которой оно употребляется; иные слова являются принадлежностью отдельных социальных групп (слова городские, «интеллигентские», крестьянские) или этнических (диалекты, областные слова и т.п.) или возникают в определенной бытовой обстановке (слова «официальные», вульгарные, фамильярные, технические, митинговые), или употребляются в определенных родах литературы (газетный лексикон, «поэтические слова», «прозаические» и т.п.); это представление о лексической среде дает *лексическую окраску слова*⁶.

Из всех потенциальных смысловых ассоциаций слова некоторыми мы пользуемся преимущественно, к другим прибегаем сравнительно редко. Если мы соединяем слова по этим излюбленным, привычным ассоциациям, мы получаем *шаблонные фразы* — типичная форма обыденной речи, вызываемой обыкновенными, привычными, повторяющимися бытовыми обстоятельствами.

Обычный способ создания художественной речи — это употребление слова в необычной ассоциации. Художественная речь производит впечатление некоторой новизны в обращении со словами, является своеобразным новообразованием. Слово как бы получает новое значение (вступает в новые ассоциации). При повторении аналогичных конструкций эта новизна может исчезнуть, мы можем привыкнуть к такому употреблению слова, и оно может войти в обиход с новым значением. Законы образования новых значений имеют много аналогичного с законами образования поэтической речи, и обычно на каждый прием художественного словоупотребления можно привести аналогичные примеры из истории языка, которые показывают, как слово приобретало в языке новые значения под действием тех же законов.

В основе поэтической лексики лежит подновление словесных ассоциаций⁷.

Это подновление может достигаться путем перемещения слова в необычную лексическую среду или путем придания слову необычного значения. Эти два способа подновления лексики мы и рассмотрим.

1. ОТБОР СЛОВ РАЗЛИЧНОЙ ЯЗЫКОВОЙ СРЕДЫ

Можно выражение сделать осязаемым, внедряя в речь слова, заимствуемые из чуждой лексической среды. На фоне чуждой среды такие слова будут обращать на себя внимание. При изучении этого явления следует учитывать *функцию* такого внедрения, которая зависит: 1) от бытовой роли той среды, из которой делается заимствование, 2) от отношения этой среды к языковому фону произведения, т.е. к той речи, в которую эти слова внедряются, 3) от литературной традиции в пользовании данным приемом, 4) от мотивировки этого внедрения, даваемой автором, и 5) от связанной с этим сюжетной роли приема (т.е. встречается ли это внедрение чужеродных слов в речи героев, в речи рассказчика, в определенные моменты повествования и т.д.).

ВАРВАРИЗМЫ

Варваризмом именуется внедрение в связную речь слов чужого языка. Наиболее простым случаем является внедрение иностранного слова в неизменной форме. Вот несколько примеров из «Евгения Онегина».

Вот мой Онегин на свободе;
Острижен по последней моде;
Как dandy лондонский одет;
И наконец увидел свет.

Или:

Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется vulgar. Не могу...
Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести...

Или:

Она казалась верный снимок
Du comme il faut (Шишков, прости:
Не знаю, как перевести)...

Или:

Приходит муж. Он прерывает
Сей неприятный tête-à-tête.

Эти варваризмы мотивированы Пушкиным невозможностью перевести, т.е. отсутствием соответствующего слова в русском языке. Но это объяснение недостаточно. Если французские термины, привычные в образованном кругу русского общества 20-х годов, пользовавшегося и в обиходе французским языком, и замещали свободно слова, отсутствующие в русском языке: tête-à-tête, comme il faut,* то слова английские немедленно вызвали представления о том языке, из которого они заимствованы («как dandy лон-

* Сравни в «Горе от ума»:

Ну как перевести Мадам, Мадмуазель,
Ужли сударыня!!.

донский», «в высоком лондонском кругу»), и их значение дополняется представлением о быте и нравах того народа, у которого они заимствованы. Кроме того, употребление этих слов наперекор существовавшей тогда русско-славянской традиции стихотворного языка резко разбивало «торжественность» обычной стихотворной речи и вызывало впечатление непринужденного разговора.

Сравни:

Как быстрота, он не остыл —
Ты верен здесь, Джон Рид,
Сказав про то, что видел ты:
— Very good speed!

(Н. Тихонов.)

Если речь густо насыщена варваризмами, то произведение называется «макароническим». В макароническом стиле написано Мятлевым большое произведение «Сенсации и замечания г-жи Курдюковой за границею, дан л'этранже» (1841).

Утро ясно *иль фе бо*;
Дня светило, *лё фламбо*,
Солнце по небу гуляет,
И роскошно освещает
Эн швейцарский пейзаж, —
То есть: фермы, *дэ вилаж*,
Горы вечно снеговые
И озера голубые,
На которых, *ж'имажин*,
Пироскаф, и не один, —
И пастушечки, *бержеры*;
Кель туалет! Что за манеры!
Что за складки *а ля шаль*!
Маленький *шапо дэ пайль*,
По колено только юбки —
Театральные голубки;
Одним словом, *с'э шарман*;
Но не знаю я, *коман*
Путь умнее бы направить,
Чтобы *дэ ла Свис* составить
Юн идэ почти комплект...

Здесь Мятлев, имитируя типичный для эпохи говор, перемешивающий русские слова с французскими, достигает особого комического эффекта неожиданностью словесных сочетаний.

Обычно варваризмы вводятся не в чистом, неизмененном виде, а в усвоенном русской фонетикой и морфологией, т.е. звуки иностранного языка заменяются соответствующими русскими, иностранные суффиксы также заменяются русскими.

Французское слово *résignation* превращается в русское «резиньяция» (у Тургенева), английское *fashionable* в «фешенебельный» и т.д.

Чаще всего варваризмы встречаются именно в такой усвоенной языком форме. Например:

«Когда бы ты взглянул на нее, одетую в легкое платье, окруженную благовонной розовой атмосферой, веющей с *кассолета*, ты бы назвал ее воздушною полубогиней Пери...»

(Марлинский.)

«Все это придало всей квартире вид *ложемента* богатой дамы *demi-monde'a*, получающей вещи зря и без толку».

(Лесков.)

Функции варваризмов различны. Иногда варваризмы употребляются в поисках точного термина, отсутствующего в русском языке. Иной раз русское слово заменяется иностранным, чтобы освободить понятие от посторонних ассоциаций, связанных с русским словом (иностранные слова, не бытующие в русском языке, этих ассоциаций не имеют и звучат как более точное обозначение понятия), или привлечь внимание новизной выражения. Часто варваризмы употребляются для придания *местного колорита* речи. Таковы, например, кавказские термины в описаниях Кавказа:

«Турецкая *шаль* обвивала под исподом надетый архалук из букетовой *термаламы*. Красные *шальвары* скрывались в верховые желтые сапоги с высокими каблуками» (Марлинский. Сравни кавказские термины в поэме Пушкина «Кавказский пленник» и у Лермонтова).

Этот «экзотизм» создается как варваризмами, так и собственными именами, накопление которых создает впечатление чего-то чуждого русскому быту:

От *Руцука* до старой *Смирны*,
От *Трапезунда* до *Тульчи*,
Скликая рать на праздник жирный
Толпой ходили палачи.

(Пушкин.)

Барон д'Ольбах, Морле, Гальяни, Дидерот
Энциклопедии скептический причёт.

(П у ш к и н.)

Но там, среди уединенья
Долин, таящихся в горах,
Гнездятся и *балкар*, и *бах*,
И *абазех*, и *камуцинец*,
И *корбулак*, и *албазинец*,
И *чичереец*, и *шапсук*,
Пищаль, кольчуга, сабля, лук,
И конь, соратник быстроногий —
Их и сокровища и боги.

(Ж у к о в с к и й.)

Иногда это делается для подновления звукового состава речи, поскольку иностранные слова и имена выделяются своими звуками из контекста. Таков последний пример.

Сравни:

Вдоль потоков, по равнинам,
Шли вожди от всех народов,
Шли *чоктосы* и *команчи*,
Шли *шошоны* и *омоги*,
Шли *гуроны* и *мэндэны*,
Дэлавэры и *могоки*,
Черноногие и *поны*,
Оджибвеи и *докоты* —
Шли к горам Большой Равнины,
Пред лицо Владыки Жизни.

(Б у н и н. «Песнь о Гайявате»,
перев. из Л о н г ф е л л о.)

К числу варваризмов следует отнести так называемые «кальки», т.е. буквальные переводы иностранных выражений, вроде «иметь место» (*avoir lieu*), «сделать знакомство» («*faire la connaissance*»), «выглядит из себя» («*sieht aus*»).

Сравни:

Брось, Мери, ей воды в лицо.

(П у ш к и н: «*jette de l'eau*».)

Среди этих варваризмов следует отличать сознательно образованные от тех, которые привычны для языка автора (воспитанного

на иностранном языке) и которые являются варваризмами по происхождению, а не по функции.

Как особый вид варваризмов следует отметить употребление иностранных суффиксов для русских словообразований. Так, суффикс «изм» наряду с иностранными «реализм», «атеизм» дает «большевизм», суффикс «ат» наряду с «секретариат» дает «старостат» (совет старост). И здесь следует отличать суффиксы, усвоенные языком, от суффиксов, ощущаемых как иностранные.

По мере повторяемости варваризмы усваиваются языком и перестают быть *стилистическими варваризмами*, превращаясь в слова иностранного происхождения, заимствованные в различные эпохи культурных отношений у других народов: у греков («акафист», «исполать» и другие слова культового назначения; позднейшего происхождения через западноевропейские языки — научная терминология — «география, логика, телефон»), у тюркских народов («колпак»), у французов («интерес», «консервировать» — последнее слово с немецким суффиксом), у итальянцев (преимущественно термины музыки: «серенада», «соната», «опера»), у немцев («ранец», «штык», «флигель», «бухгалтер», «ратуша» — последнее собственно искаженное голландское: «rathuis») и т.д.

В зависимости от языка, откуда заимствуются варваризмы, они делятся на галлицизмы (французского происхождения), германизмы (немецкого происхождения), полонизмы (польского происхождения) и т.д.

Термины эти, характеризующие лексические варваризмы, применяются также и к синтаксическим конструкциям, заимствованным из иностранных языков. Об этом см. ниже в «поэтическом синтаксисе».

В русской литературе иногда возникало гонение на варваризмы, которые заменялись новообразованиями, «русицизмами»; особенно памятна деятельность Шишкова, про которого Бенедиктов пишет:

Восстань, возрадуйся, Шишков!
Не так твои потомки глупы;
В них русицизм твоей души,
Твои родные «мокроступы»
И для визитов хороши.
Зачем же всё в чужой кумирне
Молиться нам? — Шишков! Ты прав,
Хотя — увы! — в твоей «ходырне»
Звук русский несколько дырав.

Тебя ль не чтить нам сердца вздохом,
В проезд визитный бросив взгляд
И зря, как грязно-бородат
Маркер трактирный с «шаропёхом»
Стоит, склонясь на «шарокат».

(«Послание о визитах».)

ДИАЛЕКТИЗМЫ

Диалектизмами именуются заимствования слов из говоров того же языка. Являясь по природе теми же варваризмами (поскольку границы между диалектами и языками не могут быть установлены точно), они отличаются лишь тем, что берут слова из говоров более знакомых и преимущественно нелитературных, т.е. не обладающих своей письменной литературой. При этом следует различать два случая: использование говоров этнических групп, или областных («провинциализмы»), и использование говоров отдельных социальных групп.

Этнические диалектизмы, заимствуемые из разных наречий, употребляются обычно для придания «местного колорита» выражению. Кроме того, учитывая тот факт, что они берутся из говоров лиц, далеких от литературной культуры, здесь мы везде замечаем некоторое «снижение» языка, т.е. пользование формами речи,

* Русский язык делится на три главные группы: великорусское наречие, белорусское (Б.С.С.Р. и часть Смоленской губ.) и малорусское (украинское, У.С.С.Р.). Последние два наречия ныне развились в самостоятельные языки со своей литературой. Великорусское наречие делится на северно-великорусское (север и восток — Поволжье) и южно-великорусское (губ. Тульская, Орловская, Курская, Рязанская, Воронежская, Тамбовская, Донская область). Между ними узкой полосой тянется область переходного средне-великорусского наречия (через губ. Новгородскую, Тверскую, Московскую, Пензенскую). Наречия отличаются друг от друга в первую очередь произношением, затем запасом слов и синтаксисом. Главнейшие — преимущественно фонетические — особенности говоров следующие: в северных говорах «окают», т.е. в словах, где пишется «о», оно слышится и не под ударением (напр. «вода»); между гласными нет йота (см. стр. 85), т.е. говорят «бываэз» вместо московского «бывайэт» (бывает); после существительных обычно прибавляют «от», «та», «ту», «ти» (дом-от, изба-та, избу-ту, в избе-ти). В южно-великорусских говорах «акают», т.е. говорят «вада»; вместо «г» краткого (взрывного) произносят «г» длительное (фрикативное), которое слышится во всех говорах в старом произношении в словах «благо, господь»; в третьем лице глаголов произносят мягко «ть» — «идеть, знают». Русская литературная речь явилась в результате смешения церковно-славянского языка с живым московским говором (принадлежащим к средне-великорусскому наречию), с наложением новых слов, вызванных потребностью новой культуры и образуемых или по образцу уже ранее существовавших слов (напр., «промышленность», «трогательный», «влияние») или, чаще, заимствуемых у других языков («газета», «граммофон», «почта», «активный» и т.п.).

пренебрегаемыми в говоре среднего «литературно образованного» человека*.

Эти диалектизмы широкой струей влились в русскую литературу в 30-х годах в произведениях Даля, Погорельского и особенно Гоголя.

«И так всю беду эту свалили мы с плеч долой, спокутковали, как говорят на Украине».

(Д а л ь.)

«Итак, казак мой откинулся от дивчины, с которой было женихался...»

(Д а л ь.)

Этими украинизмами или малоруссизмами Даль в цитируемых примерах не только старается передать местный колорит происходящего, но также имитирует *сказовую манеру*⁸ вымышленного рассказчика-украинца:

«Я сказал уже, что дело было на Украине, пусть же не пеняют на меня, что сказка моя пестра украинскими речами. Сказку эту прислал мне тож казак: Грицько Основьяненко, коли знавали его».

(Д а л ь. «Ведьма».)

Точно так же Гоголь мотивирует украинизмы говором рассказчика Рудого Панька.

Близко к диалектизмам (т.е. к словам, не употребляющимся нормально в говоре лиц, говорящих на общерусском литературном языке) стоят провинциализмы, т.е. слова и предложения, проникшие в говор литературно говорящих горожан, но не получившие распространения по всей территории и употребляемые только в какой-нибудь одной местности. Много примеров можно найти, напр., в местных названиях животных, птиц, рыб и растений. Островский в пьесе «Бешеные деньги» так характеризует своего героя-провинциала Василькова:

«Говорит слегка на «о», употребляет поговорки, принадлежащие жителям городов среднего течения Волги: *когда же нет* — вместо да; *ни божье мой!* вместо отрицания, *шабёр* вместо сосед».

Несколько иную функцию имеют заимствования из говоров различных социальных групп. Таково, например, характерное использование так называемого «мещанского говора», т.е. говора городских слоев, занимающих промежуточное положение между сло-

ями, пользующимися литературным языком, и слоями, говорящими на чистом диалекте.

Купеческие персонажи в комедиях Островского обычно пользуются мещанским говором.

Обращаясь к мещанскому говору, писатели обычно отмечают следующую особенность лексики: мещанские слои тяготеют к усвоению чисто литературных слов («образованных»), но, усваивая их, коверкают и переосмыслиют. Такое изменение слова с его переосмыслением именуется *народной этимологией*. Произведения, пользующиеся лексикой мещанских говоров, обычно широко употребляют лексику народных этимологий. Например:

Б а л ь з а м и н о в а. Вот что, Миша, есть такие французские слова, очень похожие на русские; я их много знаю, ты бы хоть их заучил когда на досуге. Послушаешь иногда на именинах, или где на свадьбе, как молодые кавалеры с барышнями разговаривают, — просто прелесть слушать.

Б а л ь з а м и н о в. Какие же это слова, маменька? Ведь как знать, может быть они мне и на пользу пойдут.

Б а л ь з а м и н о в а. Разумеется, на пользу. Вот послушай! Ты все говоришь: «Я гулять пойду!» Это, Миша, нехорошо. Лучше скажи: «Я хочу проминаж сделать!»

Б а л ь з а м и н о в. Да-с, маменька, это лучше. Это вы правду говорите! Проминаж лучше.

Б а л ь з а м и н о в а. Про кого дурно говорят, это — мораль.

Б а л ь з а м и н о в. Это я знаю.

Б а л ь з а м и н о в а. Коль человек или вещь какая-нибудь не стоит внимания, ничтожная какая-нибудь, — как про нее сказать? Дрянь? Это как-то неловко. Лучше по-французски: «Гольтепа».

Б а л ь з а м и н о в. Гольтепа. Да, это хорошо.

Б а л ь з а м и н о в а. А вот, если кто заважничает, очень возмечтает о себе и вдруг ему форс-то συμβύют, — это «асаже» называется.

Б а л ь з а м и н о в. Я этого, маменька, не знал, а это слово хорошее, Асаже, асаже...»

(О с т р о в с к и й. «Свои собаки грызутся — чужая не приставай».)

«Сел тут левша за стол и сидит, а как чего-нибудь по-аглички спросить — не умеет. Но потом догадался: опять просто по столу перстом постучит да в рот себе покажет — англичане догадываются и подают, только не всегда того, что надобно, но он что ему не подходящее не принимает. Подали ему ихнего приготовления горячий студинг в огне; — он говорит: это я не знаю, чтобы такое можно есть, — и вкушать не стал — они ему переменяли и другого кушанья поставили. Также и водки их пить не стал, потому что она зеленая — вроде как будто купоросом заправлена, а выбрал, что всего натуральнее, и ждет курьера в прохладе за баклажечкой.

А те лица, которым курьер нимфозорию сдал, сию же минуту ее рассмотрели в самый сильный мелкоскоп и сейчас в публицейские ведомости описания, чтобы завтра же на всеобщее известие клеветон вышел».

(Л е с к о в. «Л е в ш а». Сказ о Тульском косом Левше и о стальной блохе.)

Здесь своеобразная лексика служит, во-первых, для создания *характеристичного сказового фона*. Самой лексикой (а также и синтаксисом) характеризуется рассказчик. С другой стороны, «народные этимологии» дают простор для смысловых сопоставлений («клеветон» равняется фельетон и т.д.), производящих комический эффект. Особенно богат этими новообразованиями, мотивированными «народной этимологией», язык Лескова: «Аболон полведерский», «буреметры», «ажидация», «верояция», «укушетка», «водоглаз», «тугамент», «Граф Кисельвроде», «Твердиземное море», «долбица умножения» и т.д.

Отметим, что действительно обращающиеся в говоре «народные этимологии» сравнительно редко дают пример контаминации слов по их значению. Так, если вместо «керосин» говорят «карасин», сближая это слово со словом «карась», то никакой связи керосина с карасем никто не усматривает. Для искусственных, литературных «народных этимологий» характерна именно контаминация по смыслу, которая имеет комический эффект вследствие неожиданного сближения двух понятий: «фельетон—клеветон» (т.е. фельетон как форма газетной клеветы). Эта смысловая контаминация возможна и без мотивировки мещанским говором, напр.:

«Дорогойченко, Герасимов, Кирилов, Родов — какой *одноробразный пейзаж*».

(В. М а я к о в с к и й.)

К этому же классу стилистических явлений, основанных на искажении речи, относится имитация русского говора иностранцев, плохо владеющих русской речью. Здесь обычно подчеркивается преимущественно фонетическое и морфологическое изменение слов, равно как и внедрение иностранной лексики в русскую речь:

«Ви получает казенный квартир, с дровами, с лихт (Licht — свет) и с прислугой, чего ви недостоин, — строго и ужасно как приговор, прозвучал ответ Крестьяна Ивановича».

(Д о с т о е в с к и й.)

Ср. обратное — искажение иностранной речи в устах русских:

«— Пуркуа ву туше, пуркуа ву туше, — закричал Антон Пафнutyч, спрягая с грехом пополам русский глагол *тушу* на французский лад. — Я не могу dormire в потемках».

(П у ш к и н.)

К области разновидностей диалектизмов следует отнести также употребление лексики профессиональных групп, а также говоров, возникающих в известной бытовой обстановке — так называемых жаргонов (воровской жаргон, уличный «argot» и т.п.). Примеры подобного рода диалектизмов можно найти в морских рассказах Станюковича, в босаяцких рассказах Максима Горького и т.д. Вот образец имитации профессиональной лексики (медицинской) в одном из ранних рассказов Чехова:

«*Роман доктора.* Если ты достиг возмужалости и кончил науки, то recipe: feminat упат и приданого quantum satis. Я так и сделал: взял feminat упат (двух брать не дозволяется) и приданого. Еще древние порицали тех, которые, женись, не берут приданого (Ихтиозавр, XII, 3). Я прописал себе лошадей, бельятаж, стал пить vinum gillicum rubrum и купил себе шубу за 700 рублей. Одним словом, зажил lege artis. Ее habitus неплох. Рост средний. Окраска кожных покровов и слизистых оболочек нормальна, подкожноклетчатый слой развит удовлетворительно. Грудь правильная, хрипов нет, дыхание везикулярное. Тоны сердца чистые. В сфере психических явлений заметно только одно уклонение: она болтлива и криклива. Благодаря ее болтливости я страдаю гиперестезией правого слухового нерва» и т.д.

К жаргонизмам примыкают и так называемые «вульгаризмы», т.е. употребление в литературе грубых слов просторечия («сволочь», «стерва» и т.д.).

Например:

Нами
 лирика
 в штывки
 неоднократно атакована,
Ищем речи
 точной
 и нагой.
Но поэзия —
 пресволочнейшая штуковина,
Существует —
 и ни в зуб ногой.

(В. М а я к о в с к и й.)

Собственно говоря, именно в этой области различных «жаргонизмов» заключается стилистическое разнообразие прозаических произведений, которые в художественных целях пользуются теми формами живого разговорного языка, которые как бы «отстоялись» и привычны в определенных условиях жизни и в определенных словах. С такой речью связывается представление об ее бытовых условиях, и художник прибегает к этому средству, или чтобы характеризовать описываемую среду, или складом речи обрисовать персонажей своего повествования, или — в пародическом использовании, — чтобы контрастом между темой и стилем произвести впечатление комизма или гротеска (уродливого, болезненного комизма).

АРХАИЗМЫ

Архаизмами называются слова устаревшие, вышедшие из употребления.

Примером накопления архаизмов, заимствованных из лексики XVIII в., может служить следующее стилизованное под XVIII в. письмо Горбунова:

«Присылаемая при сем персона сукцессора в надлежащей конфиденции находится у вас имеет и никому генерально оную не объявлять и от подлых всячески скрывать надлежит, дабы какой бездельный и мизерабельный человек малодушием своим сатисфакции не учинил и в тайную канцелярию о сем не донес».

Так как литературным языком в России до XVIII в. был церковно-славянский, лексика которого была усвоена русским литературным языком и лишь постепенно отступала в употреблении перед русскими формами, — то типичными архаизмами являются *славянизмы*. Они являются признаками возвышенного стиля и в стихотворной речи XIX в. почти не ощутимы — в силу традиционности и привычности. Так, когда Пушкин писал:

Стояли *стогны* озерами

то он не ощущал на фоне стихотворной речи особого архаизма слова «стогны». Но в пушкинской прозе это было бы уже архаизмом. Архаистический оттенок носят славянизмы в поэзии нашего времени, например:

Когда двух воль возносят окрыленья

Единый стон,

И снится двум, в *юдоли* разделения,

Единый сон, —

Двум *алчущим* — над звездами разлуки
Единый лик, —
Коль из двух душ *исторгся* смертной муки
Единый крик
Се, он воскрес! — в их жертвенные слезы
Глядит заря...
Се, в мирт одет и в утренние розы
Гроб алтаря...

(Вячеслав Иванов.)

Или:

Молоть устали жернова.
Бегут испуганные *стражи*,
И всех *объемлет* призрак вражий
И *долу* гнутся деревья.

(А. Блок.)

«Славянизмы» этого рода дают нам представление о традиции *высокого* поэтического стиля.

Славянский язык применяется в книгах религиозных — в библии, в богослужении и т.д. Часто к славянизмам прибегают для того, чтобы создать впечатление библейского стиля. В таком случае они становятся *библеизмами*. Так, в пушкинском стихотворении «Пророк» обильные славянизмы вызывают представление о языке библии:

Восстань пророк, и *виждь* и *внеми*,
Исполни волею моей,
И обходя моря и земли
Глаголом жги сердца людей.

Совершенно особо следует рассматривать те славянизмы, которые явились достоянием «приказного» стиля и до сих пор продолжают бытовать в канцелярском языке, для которого характерны слова и обороты вроде: «Препровождая при сем», «в ответ на какое отношение», «согласно вашего распоряжения» и т.п.

Подобные славянизмы не повышают, а понижают стиль.

От стилистических архаизмов следует отличать архаизмы в языке. В лингвистике архаизмом называют слово, принадлежащее к вымершей в языке группе и пережившее аналогичные ему слова. Так, в русском языке сохранилось большое количество славянизмов, существующих иногда параллельно с их русскими эквивалентами. Например: гражданин — горожанин, надежда — на́дёжа (эта

русская форма считается принадлежностью нелитературного диалекта), глава — голова, нрав — норов. Эти архаизмы обычно имеют иное значение в сравнении с русским словом, относясь к области отвлеченных и «высоких» слов (ср. значения слов: глава, главный — голова, головной; преграда — перегородка).

Как и всякий лексический слой, славянизмы, будучи употреблены не в соответствующей обстановке, являются источником комического, пародического эффекта. На этом основывались, особенно в XVIII в., авторы комических поэм, высоким слогом излагавшие вульгарно-комические происшествия.

НЕОЛОГИЗМЫ

Неологизмами называются вновь образованные слова, ранее в языке не существовавшие. Пользуясь законами русского словообразования, мы можем по аналогии с существующими словами создавать новые слова так, что они будут понятны для восприятия. Употребление неологизмов, так называемое «словотворчество», имеет широкое распространение в поэзии, причем функция новообразований многообразна в зависимости от способа, каким создано это новое слово. Если слово создается по аналогии с архаистическими словами, то неологизм может сыграть роль архаизма. Например, если в стилизованное письмо вроде цитированного горбуновского ввести новообразование с французским корнем, то по аналогии с окружающими его словами оно приобретает характер архаизма. Так, в следующих словах царя Берендея из «Снегурочки» Островского:

Небесными кругами украшают
Подписчики в палатах потолки
Высокне...

слово «подписчик» в значении «художник» является, вероятно, новообразованием Островского, но в ряду архаизированной лексики речей Берендея этот неологизм играет функцию архаизма.

Народные этимологии у Островского и Лескова, употребляемые как лексика мещанского говора, являются в большинстве случаев новообразованиями. Такими же новообразованиями с установкой на особенности говоров (псевдоварваризмы, мотивированные бытовым словоупотреблением) являются следующие примеры из Лескова:

«А-а! да у вас тут есть и школка. Ну, эта комнатка за то и *плохандрос* ну, да для школы ничего».

«Ну, вот и прекрасно: есть, господа, у нас пиво и мед, я вам состряпаю из этого такое *ланпопо*, что... — Термосесов поцеловал свои пальцы и договорил: — язык свой, и тот, допивая, проглотите.

— Что это за ланпопо? — спросил Ахилла.

— Не ланпопо, а лампопо — напиток такой из пива и и меду делается».*

(«Соборяне».)

Во всех этих случаях неологизмы вводятся как признак чужеродной лексики. Но часто неологизмы вводятся как лексика, свойственная языку самого произведения. Таковы, например, неологизмы Бенедиктова:

Кто ж идет на вал гремучий
Через молнию небес?
Это он — корабль могучий,
Белопарусный, плавучий
Волноборец — водорез!

«Прости!» я промолвил моей ненаглядной,
У ног ее брякнул *предбитвенный меч*...

У Бенедиктова встречаются новообразования вроде: «волнотечность», «возмужествовать», «головосек», «запанцыриться», «зуболомный», «нетоптатель», «сорвиголовный», «чужеречить», «яичность» и т.п.

В новейшее время культивировал стиховые неологизмы Игорь Северянин:

Я, гений, Игорь Северянин,
Своей победой упоен,
Я повсеградно оэкранен,
Я повсесердно утвержден...

Неологизмы несут различную функцию. В периоды установления литературного языка неологизмы создаются в поисках новых слов для новых понятий. Так, много слов в литературный язык введено Карамзиным (например, слово «промышленность»).

Неологизмы Бенедиктова и Северянина, понятно, иное: это новообразования для именования старых понятий. Образуются они для обновления словесного выражения банальной формулы во избежание речевого *шаблона*.

* Слово «лампопо» образовано путем перестановки из слова «пополам»: начало и конец слова переставлены; прием, практикующийся в «тайных» языках — жаргонах.

Впрочем, в неологизме вообще важна не столько его словесная функция, как способ его образования. Для того чтобы неологизм был понятен, необходимо, чтобы он был образован при помощи так называемых «живых морфем», т.е. морфем, значение которых в образовании слова доныне живо воспринимается и которые поэтому в настоящее время образуют новые слова. В слове ощущается то, как оно сделано, из каких частей и морфем оно составлено и по какому принципу. Осмыслиется самый образ создания слова — *поэтическая морфология*. И обычно каждая эпоха имеет свою поэтическую морфологию. Так, для начала XIX в. (и даже раньше — для конца XVIII) характерны были составные прилагательные вроде постоянных гомеровских эпитетов (см. ниже) — «розо-желтый», «сребро-лазурный», «быстро-бегущий», «зелено-кудрый», «злато-бирюзовый» и т.п.

В неологизмах Бенедиктова особенно часто образование существительного от прилагательного при помощи составного суффикса «ность»: «яичность», «сладкопевность», «разгульность», «недолготечность», ср. «неумягчаемость». С другой стороны, обычны глаголы от существительных на «ствовать» — «селадонствовать», «рифмоплетствовать», «возмужествовать». Наряду с этими неологизмами приобретают характер поэтических слов и уже ранее существовавшие в языке слова на «ность» и «ствовать» — «вечность», «безумствовать».

В поэтическом стиле иногда мы имеем отбор прилагательных — эпитетов с определенными суффиксами — на «ивый»: «молчаливый», «ревнивый», «гульливый» и т.д., на «истый»: «лучистый», «серебристый», «волнистый» и т.п. Весьма характерны совершенно своеобразные неологизмы Хлебникова, сыгравшие большую роль в выработке языка современного футуризма.

ПРОЗАИЗМЫ

Прозаизмом именуется слово, относящееся к прозаической лексике, употребленное в поэтическом контексте⁹.

В поэзии весьма силен закон лексической традиции. В стихах живут слова, давно уже вышедшие из употребления в прозе, и, с другой стороны, в стихи с трудом проникают слова нового происхождения, имеющие полное право гражданства в прозаическом языке. Поэтому в каждую эпоху есть ряд слов, не употребляемых в стихах. Введение этих слов в стихи именуется прозаизмом:

Я снова жизни полн: таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

(П у ш к и н.)

Такими прозаизмами в начале XIX в. были слова, имевшие поэтические синонимы. Например, слово «корова» в стихах заменялось словом «телица», «лошадь» — «конь», «глаза» — «очи», «щеки» — «ланиты», «рот» — «уста».* Поэтическая синонимика была канонизована стиховой традицией. Введение разговорного синонима почиталось за «прозаизм». Таким же прозаизмом звучит в стихе употребление научного или технического термина.

Учение о подборе слов различной лексической окраски было развито еще Ломоносовым, делившим стиль на высокий, средний и низкий в зависимости от употребления слов в литературе и в быту. Конечно, разнообразие лексических стилей этими тремя классами не ограничивается.

Перечисленные здесь категории отбора слов по их лексической окраске далеко не исчерпывают всех случаев подобного отбора. Но принцип приема ясен: он состоит в отборе слов, ассоциируемых с определенной лексической средой.

В применении этого приема следует различать два случая. В первом художественная речь настолько насыщается словами одной лексической окраски, что эта окраска распространяется на всю речь в целом. Лексический стиль речи приобретает характер выдержанности и единства.

Такая речь — с однообразной лексикой — называется *стилизованной*, если избранный лексический стиль необычен в том литературном жанре, в котором применена речь. Так, рассказ Лескова или письмо Горбунова являются стилизациями. Стилизация требует не только лексического отбора, но и синтаксиса, свойственного избранному лексическому стилю. В основе стилизации лежит подражание чужому языку¹⁰.

Если стилизация сопровождается комическим осмыслением лексического стиля, мы имеем *пародию стиля*. Пародичность¹¹ достигается несоответствием стиля и тематического материала речи (например, языком XVII в. описывать современные нам события) или другими какими-нибудь средствами комического контраста. В рассказе Лескова имеются элементы пародии, что гармонирует с сатирическим сюжетом.

В настоящее время весьма распространена стилизация под разговорный язык различных социальных слоев. Образцом такой стилизации являются рассказы Зощенки.

* А. П. Сумароков писал: «в славенских наших книгах конь лошадью нигде не называется, и слово «лошадь» хотя и неисходимо нашему языку присвоено, однако всегда пребудет словом низким, как «кафтан» и все новые, некстати введенные в наш язык, дикие слова». Рассуждение это характерно для стилистики XVIII в.

Вот пример такой стилизации из рассказа И. Бабеля из книги «Конармия» — «Письмо», где стилизуется письменная лексика рядового красноармейца:

«Любезная мама, Евдокия Федоровна Кордюкова. Спешу вам писать, что я нахожусь в красной Конной армии товарища Буденова, а также тут находится ваш кум Никон Васильевич, который есть в настоящее время красный герой. Они взяли меня к себе, в экспедицию Политотдела, где мы развозим на позиции литературу и газеты — Московские Известия ЦИК'а, Московская Правда и родную беспощадную газету Красный Кавалерист, которую всякий боец на передовой позиции желает прочитать и опосля этого он с геройским духом рубает подлую шляхту, и я живу при Никоне Васильевиче очень великолепно».

Ср. соответствующие приемы (пользование провинциализмами) у Всеволода Иванова.

Часто лексический отбор по своей поэтической функции родственен цитате¹². *

* Ц и т а т а. Иногда чужие слова внедряются в речь именно как чужие, с тем чтобы в восприятии речи ощущалась принадлежность этих слов не самому говорящему. Такие слова называются цитатами. Обычно цитатами являются не отдельные слова, а целые фразы, например начальные стихи Пушкина из «Руслана и Людмилы»:

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой —

есть цитата-перевод из Оссиана. Также Блок внедрял в свои стихотворения стихи Полонского, Майкова и др.

К цитатам прибегаем мы постоянно в разговорной речи, особенно охотно цитируем басни (например, «А Васыка слушает да ест»), драматические произведения и т.д. Ср. прием цитирования в «Евгении Онегине» Пушкина:

«Poor Yorick! молвил он уныло,
Он на руках меня держал».

(Гл. II, стр. XXXVII; цитата из «Гамлета» Шекспира.)

И мнится, с ужасом читал
Над их бровями надпись ада:
Оставь надежду навсегда.

(Гл. III, стр. XXII; цитата из Данте «Lasciate ogni speranza.»)

И вот общественное мнение!
Пружина чести, наш кумир!
И вот на чем вертится мир!

(Гл. VI, стр. XI, первый стих — цитата из «Горя от ума» Грибоедова.)

Иной характер имеют случаи, где чужеродная лексика случайна, слова с явно выраженной лексической окраской внедряются в речь, этой окраски не имеющую: слово контрастирует с лексическим фоном. Таковы случаи варваризмов (за исключением макаронического стиля, являющегося пародической стилизацией), изолированных прозаизмов в стихах и т.п.

При стилизации отдельные слова лишь поддерживают общее впечатление; при контрастном внедрении чужеродной лексики эти слова привлекают на себя внимание и приобретают большой смысловой вес.

2. ИЗМЕНЕНИЕ ЗНАЧЕНИЯ СЛОВА (ПОЭТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА. ТРОПЫ)

Слово получает точный смысл во фразе. В значительной части фраз слова так крепко спаяны и так взаимно определяются, что есть возможность вынуть из фразы отдельные слова без того, чтобы фраза потеряла смысл. В таком случае можно вместо вынутого слова вставить любое, и значение этого нового слова определится из контекста. Тот факт, что значение определяется часто именно контекстом, а не самим словом, доказывается наличием в разговорном языке слов без значения или, вернее, — со всеобщим значением. Таково, например, слово «штука», заменяющее любое существительное, или «такой», заменяющее любое прилагательное. Во французском языке слову «штука» соответствует слово «un chose»

И вот: «свободная стихия», —
Сказал бы наш поэт родной, —
Шумишь ты, как во дни былые,
«И катишь волны голубые
И блещешь гордою красой!..»

(Т ю т ч е в, цитата из Пушкина.)

Ср. обильные и обширные цитаты в романах Пильняка.

В применении цитат следует различать два случая: применение чужих слов в точном значении, в каком их применил автор. Такое цитирование типично для научных работ. Другое применение — очень частое в поэзии — цитирование пародическое, когда чужие слова применяются в новом и неожиданном значении. Художественный эффект цитаты в том, что она вызывает представления о цитируемом произведении и благодаря этому происходит сопоставление двух словесных рядов — цитируемого и цитирующего. То же самое происходит при лексическом отборе, где фон речи автора контрастирует с языком, так сказать, «цитируемым», языком, из которого делаются заимствования.

(мужского рода в отличие от осмысленного «une chose» — «вещь»; «chose» употребляется и как прилагательное), от которого производится такой же универсальный глагол «choser», весьма употребительный в разговоре. Слова эти употребляются, когда говорящий затрудняется в выборе подходящего слова, смысл же определяется контекстом. Смысловая функция этих слов напоминает функцию местоимений с той разницей, что местоимение употребляется вместо слова уже сказанного и значение его определяется этим сказанным словом, а эти нейтральные слова получают свое значение только из контекста. Без этих слов фраза разрушалась бы, так как для синтаксической законченности и спаянности не хватало бы составных частей фразы. Эти нейтральные слова заполняют пустое место и тем придают фразе закругленный и законченный вид. Контекст придает им значение. Таким же образом можно вообще заставить всякое слово обозначать то, чего оно в своем потенциальном значении не заключает, иначе говоря — изменять основное значение слова. Приемы изменения основного значения слова именуются *тропами*. Когда мы имеем дело с тропом, то мы должны различать в нем *прямое* значение слова (его обычное употребительное значение) и *переносное*, определяемое общим смыслом всего данного контекста. Так, глаза мы можем назвать звездами. В таком случае в нашем контексте переносным значением слова «звезды» будет понятие «глаза».

В тропах разрушается основное значение слова; обыкновенно за счет этого разрушения прямого значения в восприятие вступают его вторичные признаки. Так, называя глаза звездами, мы в слове «звезды» ощущаем признак блеска, яркости (признак, который может и не появиться при употреблении слова в прямом значении, например «тусклые звезды», «угасшие звезды» или в астрономическом контексте «звезды из созвездия Лиры»). Кроме того, возникает эмоциональная окраска слова: так как понятие «звезды» относится к кругу условно «высоких» понятий, то мы влагаем в название глаз звездами некоторую эмоцию восторга и любования. Тропы имеют свойство пробуждать эмоциональное отношение к теме, внушать те или иные чувства, имеют чувственно-оценочный смысл.

В тропах различают два основных случая: метафору и метонимию¹³.

МЕТАФОРА

В этом случае предмет или явление, означаемое прямым, основным значением, не имеет никакого отношения к переносному, но вторичные признаки в некоторой их части могут быть перенесены на выражаемое тропом. Иначе говоря, предмет, означаемый

прямым значением слова, имеет какое-нибудь косвенное *сходство* с предметом переносного значения. Так как мы невольно задаем себе вопрос, почему именно этим словом обозначили данное понятие, то мы быстро доискиваемся до этих вторичных признаков, играющих связующую роль между прямым и переносным значением. Чем больше этих признаков и чем естественнее они возникают в представлении, тем ярче и действеннее троп, тем сильнее его эмоциональная насыщенность, тем сильнее он «поражает воображение».

Этот случай тропа именуется *метафорой*. Примеры метафор:

Пчела из *кельи* восковой
Летит за *данью* полевой.

«Келья» обозначает улей, «дань» — цветочный сок. Психология сближения этих понятий ясна и не требует пояснения. Важен отрицательный момент: отсутствие каких бы то ни было прямых связей между понятием кельи и понятием улья с одной стороны, дани и цветочного сока — с другой стороны. Но в представлении кельи возникают вторичные признаки (теснота, затворническая жизнь), аналогичные признакам, сопутствующим представлению об улье; также «дань» вызывает признаки собирания и т.п., присутствующие в процессе собирания пчелой сока с цветов.

Метафора может быть выражена в глаголе:

Горит восток зарею новой...
Война *наслаь* на всех лугах...
Вкушать сон... и т.п.

Особенно часты метафоры прилагательные: «*жемчужные* глаза», «*седой* пень», «*золотой* луч», «*свинцовая* мысль».

Для метафор характерны следующие частные случаи сближения прямого и переносного значения:

1) Предметы и явления мертвой природы называются словами, выражающими живые явления, например:

Сойдут глухие вечера...
Змей расклубится над домами...
(А. Б л о к.)

Земля *кричала* при обвале...
(Н. Т и х о н о в.)

Глядится тусклый день в окно...

Ср. описание зимы:

О, *старость* могучая круглого года,
Тебя я приветствую вновь...

(И. К о н е в с к о й.)

Ср. обратную метафору:

«Златые дни моей *весны*».

(М и л о н о в.)

Такое сближение явлений природы с живыми поступками человека называется антропоморфизмом.

2) Отвлеченное заменяется конкретным; явления порядка нравственного и психического — явлением порядка физического:

И веков *струевый водопад*,
Вечно грустной спадая волной,
Не замост к былому возврат,
Навсегда засквозив стариной.

(А. Б е л ы й.)

Есть человек: ему *свежо* —
Он *перестроен снизу вверх!*

(Н. Т и х о н о в.)

Эффект, производимый метафорой, часто обозначают словом «образность»: метафорическое выражение *образно*. Однако самое слово «образ» в данном применении является метафорой. В самом деле, метафора может не вызывать никакого чувственного представления. Слова «келья» и «дань» никакого образа в точном смысле этого слова не вызывают. Если некоторые метафоры, особенно прилагательные (жемчужные глаза, седой пень, золотой дуч) — и могут вызвать образное представление (ибо луч иногда выглядит как золотая нить и т. п.), то это вовсе не обязательно, и, например, «свинцовые мысли» никакого образа вызвать не могут. Ясно, что для возможности «образного» представления необходимо, чтобы слова вызвали сами по себе чувственные представления, что встречается в метафоре далеко не всегда.

Затем следует отметить, что метафорическое слово всегда стоит в контексте, значение которого препятствует возникновению отчетливого представления в ряду первичного значения слова. Вместо подобного представления возникает ощущение некоторой

возможности значения; при этом подобная возможность переживается эмоционально, так как не может быть до конца осмыслена. «Образ» мог бы возникнуть только при изоляции слова из контекста, при нарочитом обращении внимания на данное слово и при игнорировании данного контекста. Но при таком обдумывании слова могут возникнуть любые психологические ассоциации, совершенно субъективные и произвольные, не оправдываемые и не подсказываемые контекстом. Между тем метафора имеет вполне объективное, общеобязательное значение. Эти субъективные ассоциации, возникающие при сосредоточении внимания на потенциальном значении метафорического слова, приводят к тому, что называется «реализацией метафоры», т.е. к попытке осмыслить и примирить слова в их первичном и переносном значении. Такая реализация метафоры приводит обычно к осознанию абсурдной противоречивости слова и производит комический эффект. Комизм реализации метафоры использован в одной кинематографической картине, в которой вслед за словами героя, описывающего метафорически красоту героини (глаза — звезды, зубы — жемчуг, шея лебедя), демонстрируется на экране реализованный портрет героини, с длинной лебединой шеей, блестками вместо глаз и жемчужной брошкой вместо рта.

Если говорить о психологическом значении метафоры, то следует отметить, что метафорическое употребление слова, разрушая его логическое содержание, пробуждает эмоциональные ассоциации, определенным образом направленные (как бы смутны и неотчетливы в некоторых случаях они ни были). Не переживая слова мыслью, мы зато переживаем его чувством. Характерно в этом отношении то, что эмоциональные слова практического языка имеют обычно метафорическое происхождение, например, «молодец», «голубчик», «скотина», «подлец» (первоначально — человек низшего сословия) и т.п.

Выразительность метафоры вызывается не только характером того зачаточного «образа», который заключается в метафоре, но в значительной степени лексической окраской метафорического слова, т.е. ощущением той лексической среды, откуда слово заимствовано.

Метафора отнюдь не является специфической особенностью только поэтического языка и употребляется также в языке практическом, разговорном. При повторении за словом закрепляется его вторичное (переносное) значение, и таким образом слово получает новое основное значение. Таких слов со значением метафорического происхождения (и иногда с утратой первоначального значения) в языке очень много, например, «тронуть душу» (отсюда «трогательный»), «живое слово» и т.п.

Особый класс таких метафорических слов, вошедших в язык, — это слова, вторичное значение которых вызвано необходимостью назвать новое бытовое явление. Обычно в таких случаях значение старых слов *распространяется* на новые понятия. Так, когда появилась бумага, то слово «лист», обозначавшее только древесные, растительные листья, распространено было также и на бумажные листы. С изобретением огнестрельного оружия слово «стрелять» стало обозначать не одно только метание стрел из луков. Когда появилась мебель, то части ее стали называться такими словами, как «ножка» (стола, стула), «спинка» (ср. ручка, носик чайника и т.п.).

Это явление распространения значения называется *катахрезой** и по природе ближе к метонимии.

Языковые метафоры (т.е. слова с метафорическим происхождением значения) не являются метафорами в стилистическом значении, так как в них вторичное значение осознается как постоянное значение. Стилистическая метафора должна быть нова и неожиданна.

Но метафоры часто повторяются. В поэзии имеются традиционные метафоры, например метафоры, заучиваемые с детства в произведениях классиков и воспроизводимые уже с ясным сознанием раннего употребления их в соответствующем переносном значении. Таковы приведенные уже метафоры: глаза — звезды, зубы — жемчуга. Эти традиционные метафоры находятся на полдороге к тому, чтобы стать языковыми метафорами, и при более частом употреблении действительно приобретают второе значение. Так, «пламя» начинает значить «любовь». Но это второе значение подобные традиционные метафоры имеют лишь в лексике поэзии. Если употребить их в разговоре, то сразу создается впечатление вычурной, «поэтической» речи (часто с ироническим оттенком — пародически).

Подобные «стершиеся» метафоры могут быть *подновлены*. При подновлении метафоры прибегают к следующим приемам: стершееся слово заменяют однозначным синонимом. Так, если вместо слова «пламя» (в значении «любовь») сказать «костер», то затасканная метафора несколько подновляется (ср. подновление пословицы у Достоевского: «это только цветочки, а настоящие фрук-

* Катахреза значит «распространение», а также «злоупотребление». Иногда этот термин употребляется в смысле преувеличенной, уродливой формы тропа, напр., логически противоречивой или громоздкой метафоры, напр.: «Правое крыло фракции разбилось на несколько ручейков». Достоевский, характеризуя патетический стиль подвыпившего человека, приписывает ему слова: «Это *видит* один только *перст* всевышнего».

ты впереди!»). Другое средство подновить метафору — это развить ее, т.е. дополнить эпитетом или другими словами, связанными с ней по *прямо*му значению. Так дополняют стершееся слово «голубчик» эпитетом «сизокрылый».

При анализе метафор всегда необходимо учитывать их относительную новизну или традиционность.

Среди различных случаев употребления метафоры следует выделить метафорические определения (в общем случае прилагательные).

ЭПИТЕТЫ

При строгом осмыслении слова в его каком-нибудь одном основном значении мы видим, что оно обозначает какое-нибудь явление из целой группы ему однородных. Освобождая слово от всех ассоциаций, связанных с его лексической, языковой природой, т.е. от лексической и эмоциональной окраски, от случайных признаков, мы можем пользоваться им как строгим условным обозначением объективного, определенного явления, и наше отношение к слову будет определяться нашим отношением к обозначаемому им объективному явлению. При таком осмыслении слова оно становится *термином*. Так, слово «треугольник» в своем математическом значении обозначает известную математическую фигуру, составленную из пересечения трех прямых линий (то же слово в другом своем осмыслении — уже как музыкальный термин — обозначает инструмент из группы ударных). Совокупность всех явлений, обозначаемых термином в одном определенном его значении, называется *объемом* термина; совокупность признаков, *общих всем явлениям*, входящим в состав объема, называется *содержанием* термина (или соответственного *понятия*, выражаемого термином). Так, объем термина (или понятия) «дом» представляет совокупность всех зданий, к которым применимо слово «дом». Содержанием понятия будут признаки, отличающие эти здания от других предметов (в эти признаки входит и признак происхождения: дом построен, пещера не есть дом; и признак назначения: дом служит для вмещения людей и т.п.). Но если мы сосредоточим внимание не на всех домах, а на какой-нибудь особой группе домов, выделяющихся из числа прочих особым признаком или рядом признаков, отсутствующих у других домов, то мы составим новое понятие «*меньшего объема*» (не все дома, а только некоторые) и *большего содержания* (все признаки «дома» и еще признак, свойственный только выделяемой группе). Иногда это новое понятие может быть выражено одним словом-термином, например: вилла, изба,

дача, дворец, особняк, вокзал и проч. Но может случиться, что новому понятию не будет соответствовать единый термин. В таком случае мы прибегаем к составным терминам, присоединяя к общему термину грамматическое определение, заключающее в себе признак, выделяющий данную группу явлений из общего объема явлений, обозначаемых термином. Так, создаем термины «деревянный дом», «трехэтажный дом», «казенный дом» и т.п. Грамматическое определение, сужающее объем термина и заключающее в себе новый признак, присоединяемый к содержанию термина, называется *логическим определением*. Функции логического определения состоят в том, чтобы выделить обозначаемое явление из группы ему подобных, чтобы указать на признаки, которыми оно отличается.

От логического определения существенно отличается *поэтическое*, которое не имеет функции выделения явления из группы ему подобных и не вводит нового признака, не заключающегося в слове определяемом. Поэтическое определение повторяет признак, заключающийся в самом определяемом слове, и имеет целью обращение внимания на данный признак или выражает эмоциональное отношение говорящего к предмету. Так, когда мы говорим «широкая степь», «синее море», то этим самым не отделяем «широкой степи» от какой-нибудь другой (т.е. не мыслим узкой степи) и не противопоставляем «синего моря» — морю другого цвета, а лишь выделяем эти признаки ввиду их важности для данного словосочетания. В большинстве случаев, когда мы говорим об индивидуальных явлениях, определения даются не в логическом, а в поэтическом порядке. Поэтическое определение называется *эпитетом*.

Подобно грамматическому определению эпитет при существительном выражается преимущественно прилагательным (пустынные леса, прохладный мрак), при глаголе и прилагательном — наречием (горячо любить — горячая любовь), но может быть выражен и иначе, например: «звуки *рая*», «дышать *прохладой*». В узком смысле под эпитетом понимают только определение при существительном.

Следует отметить, что одно и то же грамматическое определение может быть эпитетом, но может им и не быть. Например, в сочетании «красная роза», если мы словом «красная» определяем особый сорт роз, отделяя ее от чайной розы, белой розы и т.д., то определение является логическим. Но если мы имеем в виду только красные розы, наиболее обычные, то в сочетании «красная роза» определение их обращает внимание на свойство, указанное словом «роза», и определение явится эпитетом.

Логическое определение вместе с определяемым составляет один сложный термин, и потому оно гораздо сильнее примыкает к определяемому, чем эпитет, который имеет самостоятельное значение и произносится с большей самостоятельностью, принимая на себя хотя бы ослабленное логическое ударение. Выделение эпитета в произношении тем сильнее, чем неожиданнее самый эпитет. Эпитеты *постоянные*, т.е. привычные и традиционные (синее небо, дальняя дорога, широкое поле, красное солнце), выделяются весьма слабо.

В некоторых поэтических стилях эпитет усиленно культивировался, и каждое почти существительное сопровождалось эпитетом. Например:

Уж утра *свежее* дыханье
В окно прохладой веет мне.
На озаренное созданье
Смотрю в *волшебной* тишине;
На главах *смоляного* бора,
Вдали лежащего венцом,
Восток *пурпуровым* ковром
Зажгла *стыдливая* Аврора,
И с блеском *алым* на водах,
Между рядами *черных* елей
Залив почиет в берегах.

(А. М а й к о в, 1838 г.)

Такие обязательные эпитеты именуются «украшающими». В стиле, культивирующем украшающий эпитет, обычно эти определения традиционны и не действенны в своем значении. Поэтому часто украшающие эпитеты образуются из безразличных, ко всему прилагаемых слов. Так, в поэзии 20-х годов XIX в. всякая «дева» бывала непременно «юная», «нежная» или «милая», всякий «сумрак» — «таинственный». В описательной поэзии XVIII в. во Франции всякая деталь пейзажа была «смеющейся» (в русских переводах «веселой»): «*giant bosage*» («веселая рощица») и т.п. Потребность в безразличном эпитете для придания фразе полноты и округленности, для выделения определяемого, мы часто испытываем и в разговорной речи, пользуясь в качестве эпитета словами «такой», «какой-то» и т.п. Ср.: «В этот раз я была в *каком-то* смущении» (Достоевский. «Неточка Незванова», первая редакция 1849 г. Во второй редакции данное место читается «я была в страшном смущении». Из этой поправки видно, что слово «какой-то» вовсе не значило «неопределенный», «неясный», как можно было бы предполагать, а замещало собой неподысканный эпитет, не-

обходимый для полноты фразы. Это ясно, если оставить фразу без эпитета).

В античной поэзии (например, в Гомеровском эпосе) часто наблюдаются «постоянные» эпитеты, т.е. эпитеты, раз навсегда закрепленные за некоторыми словами или именами, например: «Аполлон сребролукий», «быстроногий Ахиллес», «светлоокая богиня», «златотронная Гера» и т.п.

В поэтическом словоупотреблении эпитет бывает весьма часто метафорическим. Таково словосочетание «свинцовые мысли».

Метафорический эпитет отличается от обыкновенной метафоры тем, что в нем есть элемент *сопоставления*. Можно, например, в контексте заменить слово «зубы» словом «жемчужины». Мы получим чистую метафору, весь эффект которой заключается в том, что слово «зубы» не употреблено. Но можно сказать «жемчужные зубы». Здесь эпитет «жемчужные» играет ту же роль, что и слово «жемчужины» в первом случае, но отличие то, что слово «зубы» все же сказано, и поэтому облегчено понимание предложения. «Жемчужные зубы» или «зубы-жемчужины» дает сопоставление слова, называющего предмет в прямом значении, со словом, называющим его метафорически.

В этом отношении сила метафоры, с одной стороны, ослаблена, а с другой стороны, получается особый эффект в сопоставлении двух слов в различном смысловом применении (одно в прямом, другое в переносном значении). Чтобы усилить этот эффект сопоставления, подбирают иногда эпитет противоположный или противоречащий определяемому, таковы — «сладкая горечь», «звучная тишина», «мрачный свет» и т. п. Подобные противоречивые (в прямом значении) эпитеты носят название *оксюморон*.

Метафорический эпитет есть первый шаг к метафорическому сравнению. Вместо «жемчужные зубы» можно сказать «зубы, как жемчуг». Здесь еще нет момента психологического сравнения, но словесная форма уже подходит к нему. Если же мы скажем, что «зубы своим цветом и блеском похожи на жемчуг», то мы имеем уже законченное сравнение.

Метафора существенно отличается от сравнения тем, что в ней слово фигурирует только в своем переносном значении, — и потому его прямое значение осознается весьма нечетливо. В сравнении слова употребляются в их прямом значении, и внимание обращается на сопоставление двух совершенно отчетливых понятий. Сравнение может быть осмыслено до конца и поэтому выражается законченным предложением, отмечающим отдельный этап мысли, — метафора же есть элемент выражения и в самостоятельную мысль не развивается.

Несмотря на это различие метафоры и сравнения, возможны промежуточные формы выражений, где присутствуют и элементы сравнения, и элементы метафоры, возможна градация выражений от метафоры к сравнению, и поэтому в каждом отдельном случае следует анализировать — присутствует ли в данном выражении преимущественно метафора или сравнение¹⁴. Вопрос этот возникает всегда, когда мы имеем словесное сопоставление метафорического и прямого слова*.

АЛЛЕГОРИЯ

Метафора должна быть нова и неожиданна. По мере ее употребления она «стирается», т.е. в слове развивается новое основное значение, соответствующее первоначальному «переносному» значению. Слово «очаровательный» является простым обозначением высоких качеств чего-либо, без всякой мысли о «чарах» и колдовстве.

От таких «стершихся» метафор следует отличать метафоры, происходящие от условного связывания явлений, выражающегося не только в словесном употреблении. Так, сердце выражает любовь в ряде условных изображений (вера — крест, надежда — якорь), которые могут быть представлены в живописи, скульптуре и т.д. Известны аллегории мифологического происхождения (Амур — любовь, Фемида — справедливость и т.п.). Аллегориями и будем называть условные предметы или явления, употребляемые для выражения иных понятий.

Аллегория обычно конвенциональна (условна), т.е. предполагает какое-то заранее известное соотношение между двумя сопоставляемыми явлениями, в то время как метафора может быть совершенно нова и неожиданна.

В аллегории (иносказании) слова имеют свое первоначальное значение, и лишь явление, ими означаемое, в свою очередь означает то, к чему в конечном итоге направлена мысль говорящего. Таковы аллегорические апологи (басни), где под видом условной темы «подразумевается» нечто иное.

К аллегорической системе высказывания, почти всегда развитой и пространной, приближается и продленная, или *развернутая*,

* Для таких сопоставлений характерна форма, когда метафора получает в качестве определения слово, в своем первоначальном значении обозначающее то же самое, что значит (в переносном значении) определяемое, например: «змея сердечных утрызений». Здесь словами «сердечные утрызения» уточняется метафорическое значение слова «змея». Ср. «жемчуг зубов», «янтарь и яхонт винограда» (П у ш к и н).

метафора. В развернутой метафоре слова сочетаются по их прямому значению, благодаря чему создается контекст, осмысленный и в своем прямом значении, и лишь отдельные слова, вводимые в контекст, равно как и общее значение связной речи, показывают, что мы имеем дело с речью переносного значения. Так как контекст поддерживает понимание слов в их основном, прямом значении, то в сознании проходят параллельно два ряда понятий и представлений — по прямому и по переносному значению слов, между которыми устанавливается некоторая связь. Вот пример развернутой метафоры:

МОГИЛА ЛЮБВИ

В груди у юноши есть гибельный вулкан.
Он пышет. Мир любви под пламенем построен.
Потом — прошли года: Везувий успокоен
И в пепле погребен сердечный Геркулан;
Под грудой лавы спят мечты, любовь и ревность;
Кипевший жизнью мир теперь — седая древность.
И память, наконец, как хладный рудокоп,
Врываясь в глубину, средь тех развалин бродит,
Могилу шевелит, откапывает гроб
И мумию любви нетленную находит;
У мертвой на челе оттенки грез лежат,
Есть прелести еще в чертах оцепенелых,
В очах угаснувших блестят
Остатки слез окаменелых.
Из двух венков, ей брошенных в удел,
Один давно исчез, другой все свеж, как новый:
Венок из роз давно истлел,
И лишь один венок терновый
На вечных язвах уцелел.

(В. Б е н е д и к т о в.)

Стихотворение это построено на метафорах. Слова «в груди», «мир любви», «мечты, любовь и ревность» разъясняют нам действительное (вторичное) значение метафорических слов. Но сочетаются слова по их первичному значению, и в результате получается «картина» остывшей лавы, в которой рудокоп производит раскопки. Во второй части стихотворения — уже явная аллегория «тернового венца», заимствованная из евангельских тем. Таким образом, здесь мы имеем не простую метафору (называние вещей необычным словом), а аллегорическое изображение любви в виде вулкана.

Ср. аллегория (развернутая метафора) у Маяковского:

Небывалей не было у истории в аннале
факта:

вчера,
сквозь иней,
звения в интернационале,
Смольный
ринулся
к рабочим в Берлине.

И вдруг
увидели
деятели сыска —
все эти завсегдатаи баров и опер —
триэтажный
призрак
со стороны Российской:

Поднялся.

Шагает по Европе.

Обедающие не успели кончить обед —
в место это
грохнулся,
и над Аллеей Побед —
знамя

«Власть Совета».

Напрасно пухлые руки взмолены, —
не остановить в его неслышном карьере.
Раздавил

и дальше ринулся Смольный,
республик и царств беря барьеры.

И уже

из лоска
тротуарного глянца
Брюсселя,
натягивая нерв,
росла легенда
про «Летучего Голландца»,
«Голландца» революционеров.

Здесь аллегория (революция — призрак) заимствована из первых строк Коммунистического Манифеста: «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма».

Развернутая метафора — обычный прием развития лирической темы.

МЕТОНИМИЯ

Второй обширный класс тропов составляет *метонимия*. Она отличается от метафоры тем, что между прямым и переносным значением тропа существует какая-нибудь вещественная зависимость, т.е. *самые предметы или явления*, обозначаемые прямым и переносным значениями, находятся в причинной или иной объективной связи. Так, например, в словосочетании «выпить чашу до дна» слово «чаша» обозначает напиток, содержащийся в чаше, и в данной метонимии содержащее взято вместо содержимого. Таково же метонимическое выражение «я три тарелки съел» (впрочем, здесь «тарелка» фигурирует в качестве меры — «три тарелки супа», как «три бутылки молока». Если контекстом определено, о чем идет речь, то вместо «я купил три бутылки молока» говорят: «я купил три бутылки»). В выражении «жить своим пером» слово «перо» употреблено метонимически, как орудие профессии, доставляющей средства к жизни («жить» здесь также метонимически значит иметь главный источник доходов).

В стихах:

Всё мое, сказала злато,
Всё мое, сказал булат

«злато» и «булат» суть метонимии, основанные на том, что материал взят вместо предмета (злато — деньги — богатство, булат — меч — военная сила).

Также географические названия употребляются вместо явлений, связанных с данным местом; например, «Ватикан» вместо «папская власть», «кашмир» вместо шерстяной материи, выделяемой в Кашмире.

Связей между явлениями, при помощи которых образуются метонимические выражения, чрезвычайно много, и было бы бесполезно их классифицировать. Присоединим к приведенным примерам еще несколько, иллюстрирующих различные метонимические выражения: «предложить *руку и сердце*», «вползет окровавленное *злодейство*» (вместо «злодей» — отвлеченное вместо конкретного; употребительны и обратные метонимии); «читаю *Пушкина*» (автор вместо произведений). «Сестра моя скорее в *негры* пойдет к плантатору или в *латыши* к остзейскому немцу, чем оподлит дух свой» (Достоевский) («негры» и «латыши» вместо «рабы», т.е. частные случаи вместо общего).

Особый класс метонимии составляет *синекдоха*, где используются отношения количественного характера: берется часть вместо

целого или обратно, единственное число вместо множественного и т.д. Например:

... беспокойная *Литва*
С толпою дерзких воевод
На землю русскую идет.

Когда для *смертного* умолкнет шумный день...

Сравни:

Бесчисленный, как рыба,
Как рыба всех бассейнов,
Батрак занумерованный
И названный солдатом,
Он шел, как вал девятый,
Бряцая вдоль Бассейной.
(Н. Т и х о н о в.)

Различие между синекдохой и метонимией условно, и точной границы между ними нет. Поэтому удобнее рассматривать синекдоху как частный случай метонимии и все приведенные примеры относить к классу метонимий.

К числу явлений, родственных метонимии, следует отнести и *ироническое* употребление слов в значении, противоположном их значению, например «умный» вместо «глупый»:

Откуда умная бредешь ты голова?

Это употребление слов именуется ироническим лишь в случаях *снижения* значения (вместо слова, выражающего порицание, употребляют слово, выражающее похвалу, в целях того же порицания).

О, много, много чести!
И дело честное!..

(П у ш к и н. «Анжело». Речь идет о бесчестном поступке.)

Но наблюдается часто и обратное — употребление слов, выражающих порицание, в ласкательном значении; «Ах, ты, негодяй» и т.п.

В метонимической форме обычно образуются и *эвфемизмы*, «смягчение» выражения, функция которых заключается в том, чтобы в приличной и скромной форме выражать понятия резкие и грубые. Так, на многих заброшенных заборах и стенах глухих закоулков можно прочесть надпись: «*останавливаться* строго воспрещается».

ется». Слово «останавливаться», употребляемое здесь не в первичном значении, является эвфемизмом.

Метонимические выражения типичны для разговорной речи. По мере их повторения они могут дать начало новым значениям слова. Многие слова в их обычном значении имеют метонимическое происхождение, таковы «немец» (первоначально — «немой», т.е. не умеющий говорить по-русски, иностранец, затем только германец), «город» (первоначально — огороженное место) и т.д.

Метафора и метонимия являются двумя основными классами тропов. Различные авторы различно пользуются ими. В зависимости от преобладания метафоры или метонимии можно характеризовать стиль писателя как метафорический или метонимический¹⁵.

При анализе какого-нибудь литературного текста для отличия метафоры от метонимии можно руководствоваться следующим практическим правилом: обычно из метафоры можно построить сравнение: т.е. дополнить метафору словами «как бы», «вроде» и т.п., или прямо поставить слово, в прямом значении выражающее подсказываемое контекстом значение, и с ним сравнить метафорическое слово. Метонимия этого не допускает. Пример: «тусклый день *как бы* глядится в окно», «пчела летит из *улья*, *похожего на келью*»; но невозможно: «читаю книгу, *похожую на Пушкина*».

ПЕРИФРАЗ

В метафоре и метонимии присутствует общий момент — избегание назвать понятие свойственным ему словом. Однако того же можно достичь без изменения значения употребленных слов. Типичный способ избежать называния обычным словом — это употребление вместо слова описательного словосочетания. Так, вместо «Лев Толстой» можно сказать «автор “Войны и Мира”», вместо «Наполеон» — «победитель при Аустерлице», вместо «Маркс» — «основатель научного социализма». Такие описательные формулы, заменяющие обычное слово (или имя), называются *перифразами*. В этих перифразах могут быть как слова прямого значения, так и слова переносного значения, и для поэтического языка обычны перифразы метафорического или метонимического типа, например: вместо «луна» — «небесная лампада», вместо «юность» — «весна нашей жизни», вместо «бабочка» — «порхающий цветок» и т.п.

Перифрастический стиль характерен для некоторых эпох в поэзии, например для позднего классицизма (вторая половина

XVIII в.).¹⁶ Затрудненными перифразами (представляющими иногда сложные загадки) пользовался ранний французский символизм (80-е и 90-е годы XIX в.).*

ПОЭТИЧЕСКИЙ СИНТАКСИС

Подобно тому, как соответствующим подбором слов можно сделать выражение осязаемым, того же можно достичь и путем соответствующего подбора синтаксических конструкций, т.е. способов сочетания слов в целостные единства — фразы и предложения.

Следует учитывать следующие стороны в соединении слов в предложения:

1) Согласование и подчинение слов одно другому, а также и одного предложения другому (подчинение придаточного предложения главному).

2) Порядок, в котором следуют слова одно за другим.

3) Узуальное значение синтаксической конструкции.

4) Оформление предложений в произношении, или интонация.

5) Психологическое значение конструкций.

Рассмотрим эти пункты.

1) Главными членами предложения являются сказуемое (обычно глагол) и подлежащее (существительное), согласованные между собой; каждое из этих слов может согласовываться или управлять второстепенными членами предложения или подчиненными, которые в свою очередь могут иметь подчиненные члены предложения второй ступени и т.д. Связи, существующие между словами, выражаются в согласовании изменяемых частей речи в числе, падеже, времени, лице. Если рассмотреть все эти связи, то предложение представится как ряд цепей, связанных между собой и сходящихся к главным членам предложения. В качестве отдельных слов в этих цепях могут фигурировать и целые предложения (придаточные). Каждая из этих цепей образует более или менее объединенную группу (распространенный член предложения), объ-

* Как особый вид тропа следует отметить тот случай, когда одно и то же слово фигурирует в предложении в двух значениях, сочетаясь с частью предложения в одном значении, а с частью — в другом, например: «половой этот *носил* под мышкой салфетку и множество угрей на щеках...» (Тургенев. «Странная история»). «Носить салфетку» и «носить угри» — здесь слово «носить» фигурирует в двух различных значениях. Ср. «шел дождь и два студента», «пить чай с сахаром и с удовольствием» и т.п. К этому же роду тропов относятся каламбуры, т.е. предложения, имеющие два различных значения, одинаково осмысленные в данном контексте.

единенную смежностью положения в предложении, выделенностью по своему значению и по произношению (интонационное членение) и т.п.

2) Согласованные между собою слова располагаются обычно в определенном порядке; например подлежащее ставится перед сказуемым, определение прилагательное перед определяемым, дополнение после управляющего слова и т.д. Этот нормальный порядок, более или менее свободный в русской прозе, облегчает понимание во взаимоотношении слов, составляющих предложение. Нарушение его вызывает ощущение необычайности и требует особой интонации, как бы восполняющей необычный беспорядок в расположении слов.

3) Определенные синтаксические конструкции имеют свое значение. Так, мы отличаем от обычного утвердительно-повествовательного построения предложений конструкцию *вопросительную*, *восклицательную*. Конструкции эти согласуются с особыми оттенками в значении главного глагола.

4) Расположенные таким образом слова, разделенные на тесные группы, оформляются соответствующим образом в произношении. Мы произносим каждую группу слов (а иной раз и одно слово) *обособленно*, достигая этого обособления при помощи *логического ударения*, которое ставим на главном, значащем слове группы, при помощи *пауз*, разделяющих фразы (роль пауз играет также задержание в произношении, т.е. изменение темпа произношения), и путем повышения и понижения голоса. Все эти моменты произношения вместе составляют *интонацию*. В произношении интонация играет ту же роль, что знаки препинания (пунктуация) в письме. Во многом пунктуация совпадает с интонацией, но во многом расходится, так как при расстановке знаков препинания мы исходим из анализа логического и синтаксического строения фраз, а не из анализа произношения.

Интонация не только оформляет вполне определенный контекст, но иногда и присоединяет особые, новые значения вполне определенному контексту. Интонируя разным способом одну и ту же фразу, мы получаем особые оттенки значения. Например, делая логические ударения то на одном, то на другом слове, мы можем получить четыре варианта одного предложения «Иван вчера был дома»; например, поставив логическое ударение на «вчера»: «Иван *вчера* был дома», мы тем самым подчеркиваем, что наши слова относятся именно ко вчерашнему дню, а не к какому-либо иному.

Того же можно достичь, изменяя словесную структуру. В разговорной речи мы обычно пользуемся такими *неграмматическими*

интонациями, которые придают контексту новое значение. В письменной речи, где подобное интонирование трудно изобразить, обычно прибегают к конструкциям, в которых порядок слов и их значение вполне определяют интонацию; впрочем, иногда это интонационное «подчеркивание» изображается особыми шрифтами: *курсивом*, *разрядкой* и т.д.

Особыми интонационными формами обладают конструкции вопросительные, восклицательные. Интонацией же выражается эмоциональное содержание предложения; особым родом эмоциональной интонации является повышенное, подчеркнутое произношение, именуемое *эмфазом*. Эмфатическая интонация характерна для ораторской речи, откуда она переносится и в некоторые роды лирических произведений, имитирующих ораторскую речь (ода и т.п.).

Все эти свойства связанной речи тесно бывают согласованы между собой. Изменение согласования обычно требует и изменения порядка слов и меняет значение конструкций и, следовательно, интонацию произношения.

5) Надо отметить, что синтаксические члены предложения представляют собой не только определенные грамматические формы (сказуемое — личный глагол, подлежащее — существительное в именительном падеже), но также являются носителями некоторого синтаксического значения. Так, сказуемое — это то, что выражает собой центральную мысль сообщения (то, *что* сообщается), а подлежащее — носитель того действия или явления, о котором сообщается (то, *о чем* сообщается). Расценивая предложение с точки зрения подобных значений членов предложения, мы обнаруживаем в нем психологическое сказуемое и психологическое подлежащее, которые вообще совпадают с грамматическими, но могут и не совпасть. Предположим, что мы хотим сообщить, что ночь уже прошла. Мы говорим — «утро настало», делая логическое ударение на слове «настало». Здесь сказуемое грамматическое совпадает с психологическим («настало»), равно как и подлежащее («утро»). Но переставим слова — и логическое ударение, и значение слов переменится — «настало утро». Центральным словом становится «утро» — психологическое сказуемое*.

(Ср. выражение «вечереет», а также неологизм эпохи символизма «утреет».) Для образования предложения необходимо нали-

* Ср. «Это было вчера» — наречие «вчера» здесь является психологическим сказуемым. Выразить это в правильной грамматической форме можно лишь весьма неуклюже: «это событие — вчерашнее». Отсутствием в языке возможности подыскать правильную грамматическую конструкцию и объясняется расхождение психологического и грамматического предложений.

чие психологического сказуемого. Поэтому в некоторых условиях одно слово может составить целое предложение: «Вечер!», «Пожар!».

Следует отметить, что не только по отношению к подлежащему и сказуемому возникает вопрос об их психологической функции, но также и по отношению к прочим членам предложения. Поясню примером:

«Больной Иван работает, а здоровый Петр на печи сидит». Здесь «здоровый» и «больной» психологически — не определения, а обстоятельства: «Иван работает, несмотря на то что он болен, и т.д.». Психологическая роль этих слов обнаруживается при более естественной (психологически) расстановке слов: «Иван работает больной, а Петр сидит на печи здоровый».

Порядок слов, их обособление в отдельные группы, интонация — все это согласуется с психологической структурой предложения. Анализируя различные синтаксические конструкции, всегда следует учитывать момент психологических связей в предложении.

Выражение можно сделать осязаемым, прибегая к необычным формам сочетания слов в предложении.

НЕОБЫЧНЫЕ СОГЛАСОВАНИЯ

Если согласование слов между собой и целых частей предложения уклоняется от привычных норм, мы получаем *анаколуф*. Под анаколуфом подразумевается предложение, так сказать, не сведенное воедино в своем согласовании. Анаколуфами пестрит наша разговорная речь, когда в середине фразы мы забываем, как мы начали свое предложение, и заканчиваем его новой конструкцией, не согласованной с началом фразы.

Вот пример анаколуфа из Писемского:

«Чувствуемый оттуда запах махорки и какими-то прокислыми щами делал почти невыносимым жизнь в этом месте». («Старческий грех».)

«Прокислыми щами» — творительный падеж — совершенно не согласовано с тем словом, с которым следовало согласовать — «запах». Следовало сказать: «Запах махорки и каких-то прокислых щей». Творительным падежом управляет глагол «пахнуть», которому соответствует существительное «запах». Ставя творительный падеж, автор думал о глаголе, а не о существительном («пахло какими-то щами»). В той же фразе мы видим: «делал *невыносимым* жизнь». Можно сказать «делал невыносимой жизнь», «делал невыносимым пребывание». Здесь «невыносимым» и «жизнь» не согласовано в роде, как будто бы, подойдя к прилагательному «невы-

носимым», автор не знал, какое существительное он подберет, и поэтому избрал мужской (или средний) род как нейтральный (ср.: «представляется невыносимым жить в этом месте» — не имеющее рода неопределенное наклонение, или инфинитив, «жить» согласуется в среднем роде).

Трудно определить, является ли данная небрежность стиля преднамеренной, — но таким именно способом можно имитировать разговорную речь.

Сравни:

Карманами руки зацепив —
А! пропадай вся гниль с конца,
Глаза — что кольца на цепи
Звенят по Кронверкским торцам.

(Н. Тихонов.)

Здесь придаточное «карманами руки зацепив» согласовано с неосуществленным главным предложением (типа «он говорит»), замененным прямой речью: «А! пропадай вся гниль с конца».

Часто к анаколуфам прибегают для характеристики расстройств речи. См., напр., в «Бесах» Достоевского конструкцию речей Кириллова.

Сущность анаколуфа в согласовании не по грамматическим формам, а по смыслу. Слова согласуются не с тем, что заключается в предложении, а с той формой, какой могла бы быть выражена та же мысль.

Характерным приемом согласования по смыслу является *силлепс*, конструкция, в которой собирательные существительные единственного числа согласуются с множественным числом глагола, так как включают в себя представление множественности. Например:

Что делают меж тсм герои наши?
Стоят у Кром, где кучка казаков
Смеются им из-за гнилой ограды.

(Пушкин.)

Синий лен сплести *хотят*
Стрекоз реющее *стадо*.

(Хлебников.)

От таких приемов ненормального согласования следует отличать *варваризм* синтаксиса, т.е. применение в русском языке синтаксиса иных языков.

Таковы, например, типичные для русской литературы синтаксические галлицизмы. Например, в первом издании «Евгения Онегина» XXX строфа первой главы оканчивалась:

«Две ножки!.. Грустный, охладелый,
И нынче иногда во сне
Они смущают сердце мне».

Стихи эти сопровождались примечанием: «Непростительный галлицизм». Введение его в свои стихи Пушкин мотивировал приверженностью к галлицизмам:

Раскаяться во мне нет силы,
Мне галлицизмы будут милы,
Как прошлой юности грехи,
Как Богдановича стихи.

Впрочем, Пушкин отказался от этого галлицизма в позднейших изданиях романа и соответственно изменил стихи:

«Две ножки!.. Грустный, охладелый,
Я всё их помню, и во сне
Они тревожат сердце мне».

Таким образом определения «грустный, охладелый» оказались согласованными с именительным падежом («я все их помню»).*

* Не следует, однако, полагать, что аналогичные конструкции (именительный самостоятельный) исключительно французского происхождения. Эта форма, запрещенная школьной грамматикой, изредка встречается, напр.:

Идут убийцы потаенны,
На лицах дерзость, в сердце страх...

(П у ш к и н.)

Точно так же грамматикой запрещен почитаемый галлицизмом оборот сокращенного в деепричастной форме придаточного предложения при разных подлежащих в главном и придаточном предложениях (вроде — «войдя в комнату стол стоял направо»). Однако оборот этот часто встречается у писателей, при этом в условиях, не допускающих предположения о галлицизме. Например:

«Вспоминая об этом после, ярко, ясно, эта минута отчеканилась в нем навеки».

(Д о с т о е в с к и й.)

Как в случае именительного самостоятельного, так и в последнем случае обыкновенно соблюдается общность психологического подлежащего.

Поскольку каждая лексическая среда обладает своими специфическими синтаксическими оборотами, наблюдаются также и синтаксические диалектизмы, архаизмы, прозаизмы и т.п.

Стилизованная речь одинаково прибегает как к лексике, так и к синтаксису стилизуемой языковой среды (примеры см. выше).

Возвращаясь к необычным согласованиям, не мотивированным заимствованием из чужой лексической среды, отмечу также конструкции, в которых не хватает для законченной структуры некоторых членов предложения, дополняемых психологически из остального контекста. Такие конструкции именуются *эллипсисом*.

Например:

Мы села — в пепел, грады — в прах,
В мечи — серпы и плуги.

Обыкновенно при эллипсисе опускается глагол. В данной конструкции глагол обнаруживается благодаря наличию предлога «в» (предполагается глагол «обратим», «переделаем», «переработаем» и т.п.)*.

Безглагольные, или вернее, бессказуемые конструкции типичны в лирике¹⁷. Так построено, например, известное стихотворение Фета:

Шопот. Робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья.
Свет ночной. Ночные тени, —
Тени без конца.
Ряд волшебных изменений
Милого лица.
В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы, —
И заря, заря!..

Сравним с этим современное стихотворение С. Обрадовича («Узловая»), где аналогичные безглагольные конструкции дают сгущенный, убыстренный сценарий:

* Противоположное явление — присутствие слов излишних, т.е. не дополняющих значения фразы, называется *плеоназмом* (например: «я видел своими собственными глазами»), но плеоназм не нарушает синтаксиса, и функция его — в усугублении значения слов. (В данном случае подчеркнуто слово «видел».)

Степь. Ночь. Муть. Снега.
Выюжные в мути — стога.

.....
Асфальт. Слякоть. Мешки. Узлы.
Лохмотья. В лохмотьях из полумглы —
Птицы бескрылые — не взлететь в простор,
Угли тлеющие — глаза;
Копошились, вязли, бились в упор,
Задыхаясь, хрипя и грозя.*
.....

Эллиптические конструкции дают сжатость и энергию выражению. Они являются довольно обычным приемом разговорной речи, где привычные словесные формулы и обороты заменяются одним словом, напр. «пока» (при прощании), «всего» (вместо «желаю вам всего наилучшего») и т.п.

Сравни:

Не *то* чтоб, а так иногда вообразишь, и станет нехорошо.
(Д о с т о в е с к и й.)

Здесь слово *чтоб* заменяет собой целое придаточное предложение.

НЕОБЫЧНЫЙ ПОРЯДОК СЛОВ

Нарушение обычного порядка слов именуется *инверсией*. Следует различать два случая инверсии:

1) Два смежных слова меняются местами. Например, определяемое ставится впереди прилагательного — определения.**

Все *дую тайную* в душе моей питает:
Леса пустынные, где сумрак обитает,
И *грот таинственный*, откуда струйка вод
Меж камней падает, звенит и брызги бьет...
(М а й к о в.)

* От бессказуемых конструкций следует отличать сказуемые предложения без глагола, с так называемой отрицательной или нулевой связкой, например «дом высок», «в печали невяская столица», «за морем телушка — полушка» и т.п.

** Что касается этого рода инверсии, то следует учитывать, что в церковнославянском языке определение обычно следует за определяемым: «Самъ же Іоаннъ имяше ризу *свою* отъ власть *велблуджъ* и поясъ *усмень* о чреслѣхъ *своихъ*: снѣдъ же его бѣ пружіе и медь *дивій*». Пользование этой инверсией в «высоком стиле» поэзии отчасти объясняется архаической традицией и должно быть отнесено к области синтаксического церковнославянизма.

Постановка родительного определительного перед определением:

*Азартной ночи сыновья,
Кронштадтских дней наводчики
Держали поле по краям
И, штурма свежестью легки,
Их балагурили штыки.*

(Н. Т и х о н о в.)

Постановка прямого дополнения перед глаголом: «сад я разбил» и т.п. конструкции.

В инверсированных конструкциях совершается перераспределение логического ударения и интонационное обособление слов, вообще в произношении примыкающих к главным словам синтаксической группы.

В сочетании «тайная дума» эпитет слабо обособлен от существительного, и «дума» несет на себе логическое ударение. В сочетании «дума тайная» логическое ударение передвигается на слово «тайная», и оба слова менее тесно связаны. Таким образом, в инверсированных конструкциях слова звучат более выразительно, более веско.

2) Слово переставляется так, что разбивает смежность согласованных между собою слов, например:

Богини мира, вновь явились музы мне.
В свое погибельное счастье
Ты дерзкой веровал душой...
Я стихов вызываю сеть... и т.п.

Приложение «богини мира» отделено от слова «музы».

В этих конструкциях обособление слов еще сильнее. Кроме того, при таком разделении получается неожиданное сближение слов, дающее новые связи значений: «ты дерзкой веровал душой». Столкновение «дерзкой» и «веровал» заставляет видеть связь между дерзостью души и «верованием»: «веровал, потому что душа была дерзкая».

К инверсиям же следует отнести и случаи постановки членов предложения в необычном месте предложения, например:

«Соня с криком из комнаты выбежала... Кондратий покосился на мягкий пух и осторожно обошел его. Большой, громоздкий, а двигался легко. В излюбленном своем углу в крепком кресле успокоился».

(С е й ф у л л и н а.)

Здесь постановка сказуемого-глагола в конце предложения нарушает обычную норму расположения слов в предложении.

Если инверсированная конструкция сопоставлена с прямой так, что аналогичные слова располагаются симметрично (АБ + БА), то такое расположение именуется *хиазмом*. Например:

Пестреют шапки. Копья блещут.

(Сказуемое — подлежащее, подлежащее — сказуемое.)

Она свежа, как вешний цвет,
Взлеянный в тени дубравной,
Как тополь киевских высот
Она стройна...

Хиазм есть результат одновременного применения двух синтаксических приемов — инверсии и параллелизма. Эффект хиазма — в сопоставлении двух аналогичных и в то же время различно расположенных предложений. Здесь функция инверсии — вносить разнообразие в параллельную синтаксическую конструкцию и тем сообщать построению движение на основе неполного параллелизма.

ИЗМЕНЕНИЕ УЗУАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ СИНТАКСИЧЕСКОЙ КОНСТРУКЦИИ

В поэтической речи очень часто синтаксические конструкции, имеющие вполне определенное узуальное значение, употребляются не в собственном своем значении. Так, весьма употребителен *риторический вопрос*, в котором заключается собственно утверждение, и вопросительная интонация использована только для того, чтобы повысить эмоциональное внимание восприятия.

Например:

Что ты клонишь над водами,
Ива, макушку свою
И дрожащими листьями,
Словно жадными устами,
Ловишь беглую струю?

(Т ю т ч е в.)

«Риторичность» вопроса подчеркивается обращением к объекту («ива»), к которому ни с какими вопросами обращаться вообще нельзя.

Нам
До бога
Дело какое?
Сами
со святыми своих упокоим.
Что ж не поете?
Или
души задушены Сибирей саваном?
Мы победили!
Слава нам!

(М а я к о в с к и й.)

Здесь риторические вопросы имитируют фиктивный диалог.

К тому же типу принадлежит и *риторическое обращение*, т.е. обращение к объекту, который не может участвовать в диалоге:

Тебя замучивали, примеряя
Как рукавицу на ладонь,
Земля Московская, земля сырая,
Тебя топтал татарский конь.

(В. И н б е р.)

Смотри, как роща зеленеет,
Палящим солнцем облита.
И в ней какою негой веет
От каждой ветки и листа!

(Т ю т ч е в.)

И кто, в избытке ощущений,
Когда кипит и стынет кровь,
Не ведал ваших искушений,
Самоубийство и любовь.

(Т ю т ч е в.)

Такова же и природа *риторического восклицания*, в котором под видом произвольного эмоционального отзыва на внешнее явление автор делает объективное сообщение об этом явлении, обостряя лишь формой словесной конструкции эмоциональное внимание слушателя.

Какая ночь! Как воздух чист,
Как серебристый дремлет лист,
Как тень черна прибрежных ив,
Как безмятежно спит залив,
Как не вздохнет нигде волна,
Как тишиною грудь полна!..

(Ф е т.)

К тому же порядку явлений относится и так называемая *сентенция*, когда в форме изречения, построенного как формулировка некоего общезначимого положения, утверждается частная мысль, нужная только в данном месте и в данной связи, например:

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора:
Весь день стоит как бы хрустальный,
И лучезарны вечера...

(Тютчев.)

Все эти конструкции (так называемые *фигуры*) имеют двойную функцию. Помимо непосредственного своего эмоционального воздействия, они обладают еще длительной литературной традицией. Учение о фигурах разработано было в античных поэтиках, и классические ораторы, равно как и поэты классической школы, усиленно применяли их в своей речи. Вследствие этого на всех этих приемах есть налет совершенно явной литературной традиционности. Именно этими «фигуральными» выражениями отличался язык высоких поэтических жанров от практического языка. Употребление этих фигур может производить впечатление сознательной имитации классического стиля своеобразной «стилизацией» под то, что именовали «языком богов»: в зависимости от отношения автора к этому высокому стилю мы получим или действительно высокий стиль, или пародию. Пародирование высокого стиля имеет длинную многовековую историю, и мы очень часто прибегаем к нему в разговорной речи, в которой «фигуральные» выражения являются комическим приемом.

Учение традиционных поэтик и риторик о фигурах представляет собой собрание частных и разнородных словесных приемов, применяемых в эмоционально-повышенной речи. Приемы эти коренятся в приемах разговорной речи, и если нет особой установки внимания на «фигуральность» выражений и их литературность не подчеркивается специальной «высокой» лексикой, то они воспринимаются как нормальная форма эмоционально-повышенной речи. Мармонтель в известной «Энциклопедии» XVIII в. в такой сниженной форме излагает учение о фигурах:

«Дюмарсэ заметил, что риторические *фигуры* всего обычнее в спорах рыночных торговков. Попробуем соединить их в речи простолюдина и, чтобы оживить его, предположим, что он ругает свою жену:

«Скажу я да, она говорит нет: утром и вечером, ночью и днем она ворчит (*антитеза*: сопоставление противоположных по значению слов). Никогда, никогда с ней нет покоя (*повторение* или *усугубление*). Это ведь-

ма, это сатана (*гипербола*: преувеличение)*. Но, несчастная, ты скажи-ка мне (*обращение*), что я тебе сделал? (*вопросение*). Что за глупость была жениться на тебе! (*восклицание*). Лучше бы утопиться! (*пожелание*). Не буду упрекать тебя за все твои расходы, за все мои труды, чтобы добыть тебе средства (*оставление*). Но прошу тебя, заклинаю тебя, дай мне спокойно работать... (*моление*). Или пусть я умру, коли... Берегись меня довести до крайности (*угроза и удержание*). Она плачет, ах, бедняжка; вот увидите: виноватым окажусь я же (*ирония*). Ну, ладно, пусть так. Да, я раздражителен, неводержан (*уступление*). Сто раз я желал, чтобы ты была уродом. Я проклинал, ненавидел эти коварные глазки, это обманчивое лицо (*астеизм*, или похвала в форме упрека). Но скажи мне, неужели со мной нельзя поступать по-хорошему? (*сообщение*). Дети, соседи, друзья, все знают про наши нелады (*перечисление*). Они слышат твои крики, жалобы, ругательства (*нарастание*). Они видели, как ты с блуждающими глазами, распустив волосы, преследовала меня, угрожая мне (*описание*). Они об этом говорят; приходит соседка, они ей рассказывают; прохожий слушает и бежит пересказывать другим (*гипотипозис*, или *представление*: фигура, в которой событие изображается как происходящее перед говорящим). Они подумают, что я зол, что я жесток, что я тебя бросил, что я тебя бью, что я тебя калечу (*градация*, или *климакс*). Но ведь нет, они знают, что я тебя люблю, что я добрый человек и что мне бы только видеть тебя спокойной и довольной (*коррекция*). Да, есть правда на земле: кто виноват, за тем и останется... (*сентенция*). Что бы сказала твоя покойная мать? Что она скажет? Да, я вижу, как она меня слушает и говорит: «бедный мой зять, ты заслужил лучшей судьбы» (*прозопопея*, или *олицетворение*)».

Вот вся теория риториков о *фигурах*, осуществленная без всякого искусства, и ни Аристотель, ни Карнеад, ни Квинтилиан, ни сам Цицерон не знали ничего больше».

Схоластическая номенклатура фигур, разъясненная таким образом, не является сколько-нибудь ценным орудием для анализа художественного стиля, так как она не исчерпывает всех приемов уклонения словесных конструкций от нормы и, кроме того, объединяет под одним названием «фигура» явления языка самые разнообразные.

Все эти явления деформации синтаксиса сопровождаются и соответственным изменением и *построением* интонации. Пользование интонацией как средством эмоционального окрашивания речи типично для поэтического языка (на этом построены риторические *вопросы* и *восклицания*). Но не только для эмоционально-

* Обратная фигура, преуменьшение, именуется *литотес*. Она состоит из отрицания обратного свойства; например, если вместо формы: «он глуп» говорят: «он не блещет умом».

го подчеркивания пользуются резкими интонационными формами, но и для общей организации речи, путем установления интонационных *соответствий* в произведении.

При анализе художественного стиля поэтому необходимо наблюдать лексические и синтаксические параллелизмы, которые обычно соответствуют и интонационным параллелям.

Интонация — совершенно не безразличный элемент в произведении, и некоторые писатели, учитывая этот момент в творческом процессе, произносят свои произведения вслух, прежде чем записать их, чтобы не ошибиться в выборе интонационной формы (так свидетельствовал о своем творчестве Островский, у которого подобная система творчества объяснялась и избранным им драматическим, т.е. предназначенным для произнесения, жанром).

Весьма характерным для стиля художественного произведения является большее или меньшее синтаксическое однообразие стиля. Так, обилие коротких и разделенных предложений придает своеобразие стилю и является особой манерой, которой противостоит стиль «периодический», состоящий из развитых, длинных предложений. В приемах этих развитых предложений следует особо выделить предложения *слитные* (*открытые конструкции*), на которых построено несколько фигур античной риторики. Вот пример такой конструкции из миниатюры И. Бабеля «Пан Аполек»:

«Святые пана Аполека, весь этот несравненный набор *ликующих и простоватых* старцев, *седобородых, плечистых, краснолицых*, был втиснут в потоки шелка и могучих вечеров».

Сравни:

«В сугробах лес, в сугробах поля, в сугробах болота. Вечер близок. В полянах, за сугробами, село тонет снегом, туманом, пургой; сквозь леса, поля и болота метет буран. Галки прячутся в мельницу. Галочки гнезда смело бураном. Ветер рвет, борет, подымает и хлопьями, пеленой несет, вьется смерчем, поет голосами, поет в лесах, в полях, болотах».

(Н и к. Н и к и т и н.)

«Завод стал мощный, один из великанов в России, вырос сталью, железом и камнем, огорождался на сотню десятин заборами, математическими формулами, трубы подперли небо, задымили в небо, динамо-машины кинули свет в ночи светлее солнца, сталь заскрежетала железом, завывли гудки, — завод стал сталелитейный, машиностроительный, — там, за заводской стеной — дым, копоть, огонь, — шум, лязг, визг и скрип железа, — полумрак, электричество вместо солнца, — машина, допуски, калибры, вагранки, мартены, кузницы, гидравлические прессы, тяжестью в тонны, — горячие цеха, — токарные станки, фрезеры, аяксы, где стружки

из стали как от фуганка, — и при машине, за машиной, под машиной — рабочий, — машина в масле, машина — сталь, машина неумолима, — дым, копоть, огонь, — лязг, визг, вой и скрип железа*... («Материалы к роману»).

(Б. П и л ь н я к.)

Если такими слитными членами являются распространенные члены предложения, приведенные в психологическую последовательность, то мы получим «климакс», или «градацию»; если они построены так, что каждое из слитных слов усиливает значение предыдущего, мы имеем «нарастание»; если слова более или менее синонимичны — «перечисление».

Ср. нарастание у Достоевского, построенное на пародической «фигуральности» речей комического героя Фомы Опискина:

«При одном предположении подобного случая вы бы должны были вырвать с корнем волосы из головы своей и испустить ручьи... что я говорю! реки, озера, моря, океаны слез!...»

(«Село Степанчиково».)

Наконец, если аналогичные распространенные члены предложения или даже аналогичные независимые предложения построены так, что начинаются с одного слова, мы имеем характерную для лирических жанров фигуру, именуемую *анафорой* (единоначатие), например:

Я пришел к тебе с приветом
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листам затрепетало.
Рассказать, что лес проснулся,
Весь проснулся, веткой каждой,
Каждой птицей встрепенулся
И весенней полон жаждой.
Рассказать, что с той же страстью
Как вчера, пришел я снова,
Что душа все так же счастью
И тебе служить готова.
Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду
Петь, — но только песня зреет!

(Ф е т.)

При изучении анафорических построений следует обращать внимание на то, насколько повторяемое слово сохраняет свое значение, поскольку развит каждый член анафоры, насколько аналогична синтаксическая структура во всех членах, как мотивируется применение анафоры и какое отношение она имеет к общей композиции произведения.

К этим вопросам придется вернуться в отделе, посвященном лирическим жанрам.

ЭВФОНΙΑ¹⁸

(ЗВУКОВОЙ СОСТАВ ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ)

Человеческая речь осуществляется при помощи звуков, различная комбинация которых дает слова и предложения. В практической речи эти звуки почти не задерживают на себе внимания. *Поняв* речь, мы забываем, как, она *звучит*. Иное дело в речи поэтической, где имеется установка на выражение. Здесь звуки речи приобретают большее значение и в некоторых условиях даже могут во впечатлении заслонить восприятие значения.

При изучении звуков человеческой речи мы должны учитывать следующие моменты: произносимые нами звуки есть не только отвлеченные *звуки*, которые мы только слышим, — это есть результат некоторой произносительной работы, в которой участвуют наши органы произношения. В восприятии звуков у нас сливаются воедино и представления о звучании, и представления о способе производства этих звуков. Звучание (*акустическая* сторона) совершенно неотделимо от произношения (*артикуляция*). В человеческом языковом звуке акустика и артикуляция — две стороны одного и того же. Поэтому, если мы употребляем слово «звук», то разумеем под этим словом не одну только музыкальную сторону речи, но также и представление о движении языка, мускулов гортани, напряжении голосовых связок, выдохе и т.п.

Звуки следует различать по их роли в системе языка. Некоторые особенности произношения, как большая или меньшая скорость речи, повышения или понижения голоса, характеризуют собой фразу в целом и объединяются в понятие «интонация». Другие моменты, как качества звука (различные гласные и согласные звуки), ударение (сравни «за́мок» и «замо́к»), определяют отдельные слова и их формы (явления *фонетические* в узком смысле слова).

Наконец, в среде всех этих явлений можно учитывать моменты *количественные* (к которым применимо сравнение: больше или

меньше, например, усиление звука, т.е. ударение, длительность звука, высота музыкального тона), с одной стороны, и *качественные* — с другой (качественные явления — типичные, несравнимые: свойства звуков «а», «о», «л», «п» не сравниваются между собой. Звук «п» типичен, он не может быть более «п» или менее «п»). Эти качественные типы звуков именуются *фонемами*.*

Среди фонем следует различать гласные звуки (произносимые с приоткрытым ртом) и согласные (в произношении которых органы речи более или менее тесно смыкаются, и к основному звуку примешиваются шумы от трения воздуха о сомкнутые органы произношения).

Гласные различаются: ударные (полного образования) — «и», «э», «о», «ы», «а», «у» и неударные (редуцированные) — те же звуки в неударенном положении с присоединением звуков, слышимых, когда мы произносим «а» и «о» не под ударением (например, в словах «закон», «говорю» — звуки, изображаемые буквою «о», различны в зависимости от того, находятся ли в слоге непосредственно перед ударяемым или в каком-нибудь другом месте слова), а также «е» в неударенном положении (звук близкий к «и»).

Гласные отличаются высотой тембра. Самый высокий (пронзительный) звук — «и», самый низкий (глухой) — «у».

Кроме того, из гласных выделяют *лабиализованные* «о» и «у», при произношении которых сближаются губы.

Из числа согласных выделяют в особую группу «сонорные», приближающиеся по своему характеру к гласным — носовые «н» и «м» и язычные «л» и «р». Среди сонорных особое место занимает звук «р», представляющий как бы ряд голосовых взрывов, сопровождающихся дрожанием кончика языка. Остальные сонорные получаются при неподвижной установке органов речи.

Остальные согласные делятся на две группы — звонкие, произносимые полным голосом («в», «б», «д», «з», «ж», «г»), и глухие, произносимые шепотом («ф», «п», «т», «с», «ц», «ш», «ч», «к», «х»).** Между звонкими и глухими имеются соответствия — каждому звонкому соответствует глухой и обратно («б» и «п», «в» и «ф» и т.д.). Звуку «ч» соответствует звонкий, слышимый в слове «прежде» на месте орфографического «д», звуку «х» — южно-рус-

* Элементы фонемы, учитываемой только с ее музыкально-звуковой (слуховой) стороны, именуются *акусмами*; элементы артикуляции (движения органов речи) называются *кинемами*, комбинации того и другого — *кинакемами*.

** В конце слов и перед глухими согласными буквы «б», «в» и т.д. обозначают глухие звуки, например «столб», «рожь», «второй», «раз» — столп, рош, фторой, рас.

ское «г», сохранившееся в литературном говоре под влиянием «семинарского» произношения в словах религиозного происхождения «Господь», в косвенных падежах слова «бог» — «бога», «богу», «боги» и т.п.*

С другой стороны, те же звуки делятся на взрывные (мгновенные) и фрикативные (длительные). К первым относятся: «п», «т», «к», «б», «д» и «г», ко вторым — «ф», «с», «ш», «в», «з», «ж». Промежуточное положение занимают аффрикаты, начинающиеся со взрывного звука и заключающиеся фрикативными («ч», «ц», отчасти «дь» и «ть», звучащие как «д (з) ь», «т (с) ь» со слабым призвуком «з» и «с»).**

Все согласные (в том числе и сонорные) делятся на твердые и мягкие, например «н» и «нь», «р» и «рь», «с» и «сь», «б» и «бь». Твердые и мягкие имеют в русском правописании одно и то же буквенное обозначение, но в середине слов перед гласной за твердыми согласными пишутся гласные «а», «о», «ы», «у», за мягкими — «я», «ё», «и», «ю». Перед согласными и в конце слов твердые обозначаются одной буквой, а к мягким приписывается знак «ь».

Следует отметить, что буквы «ш», «ж» и «ц» в русском языке всегда обозначают твердые звуки (ср. камыш и мышь, жирный и жаворонок, целый и конец), а «ч» и «щ» (буква, обозначающая сложный звук «шч») — всегда мягкие («меч» и «ночь», «щи» и «попада»).

Классификация согласных совершается по признаку артикуляции, т.е. по тем органам, которые принимают участие в их образовании (при этом не учитывается язык, как участвующий в большинстве звуков, — вернее учитывается орган, к которому язык примыкает).

Различают согласные губные («в», «ф», «б», «п»; среди сонорных — носовое «м»), зубные («д», «т», «з», «ц», «ж», «ш», «ч»; среди сонорных — «н») и задненёбные («г», «к»). С другой стороны, по акустическому эффекту выделяют свистящие («з», «с» и «ц») и шипящие («ж», «ш» и «ч»).

Гласные и согласные звуки, объединяясь между собой, образуют слоги. В каждом слове есть более сильно произносимый звук,

* Звонкий соответствующий звуку «ц» почти отсутствует в русском языке, но знаком всем по грузинским фамилиям «Думбадзе», «Чхендзе» и т.п. Иногда этот звук появляется при столкновении конечного «ц» с начальным звонким согласным, напр.: «мудрец большой».

** «ть» (т мягкое) соответствует одновременно и твердому «т» и твердому «ц». Впрочем, встречается «т» мягкое и без пазвука в комбинации с мягким «л»: «тля», «петли». То же и по отношению к «д» («для», «медлить»). Впрочем, в современном произношении «д» и «т» в таких положениях стремятся к отвердению.

к которому примыкают слоги. Звук этот именуется *слоговым*. Обычно сложенным звуком является гласный, и каждому гласному соответствует один слог. Впрочем, иногда гласный звук может и не образовать слога и явиться «неслоговым». Таково, например, «у» в некоторых иностранных словах: «Фауст», «клоун», а также в белорусском и малорусском языках на месте русских «в» и «л» (воук—волк, дзеука—девка и т.п.). Весьма распространенным является в русском языке и *неслоговое* (й). Звук этот входит в состав орфографических гласных я, ё, ю, е (йа, йо, йу, йэ)*, когда они стоят в начале слов, или после гласного, или в начале отдельно произносимого слога (яма, ёлка, юг, ехать, объявление, объем, приют, отъезд, вьюга, линия и т.п.). Он же изображается буквой «й» после гласных (сарай, чайка, пойдем, войско). В некоторых положениях** звук этот можно считать согласным (звонкий фриктивный средненёбный звук). В таком случае его именуют йотом.

Кроме свойств звука и произношения, относящихся к предложению и слову, следует отметить еще свойства, связанные с характером речи говорящего, с его голосом. Мы различаем речь, произнесенную звонко и произнесенную глухо, произнесенную плаксиво или вкрадчиво и т.п. В этих характеристиках голоса мы отмечаем то, что именуется *тембром голоса*. Каждый человек обладает своим тембром, который он может менять лишь в своих, довольно тесных пределах, главным образом в зависимости от эмоционального качества речи.

Разработка тембра, чрезвычайно важная для актера и декламатора (а также для оратора), обычно остается без внимания в творчестве писателя, так как чрезвычайно трудно в художественных произведениях указать, каким тембром следует произносить данное произведение, и, кроме того, невозможно рассчитывать, что в голосовых средствах любого читателя может оказаться необходимый тембр.

Отмечу еще одну сторону произношения. Наш произносительный аппарат может производить также и музыкальные звуки (пение). Голосовые связи в этом случае иначе ставятся, чем при разговорном произношении. В музыкальном произношении основные тоны речи выделяются над шумами речевых звуков (у неопытного певца с плохой «дикцией» невозможно разобрать слов), в обыкновенном говоре — шумы заглушают музыкальные тоны. Некоторые произведения требуют произношения, близкого к пению, музы-

* Эти же буквы после согласных обозначают только мягкость предшествующего согласного: няня-нъяня, рёв-рьов, люлька-льулька и т.п.

** Перед ударным гласным: «яма», «ёлка», «юг», «ехать».

кального, другие, наоборот, — ясно выраженного «говорного». Обыкновенно сам текст подсказывает, взять ли нам «напевный» тон или «говорной». Так, читая гоголевскую прозу «Чуден Днепр при тихой погоде», мы несколько приближаемся к напевности произношения, в то время как обычный чеховский рассказ требует говорного стиля. Например, совершенно немыслимо слышать напевное чтение таких фраз: «Шум поднялся страшный... С маленького столика попадали бутылки... Кто-то ударил по спине немца Карла Карловича Фюнф... С криком и смехом выскочило несколько человек с красными физиономиями из спальни; за ними погнался встревоженный лакей». («Корреспондент».)

Весь звуковой материал человеческой речи в художественном произведении организован, упорядочен. Эта организация вообще бывает вторичной, т.е. механически получается в результате осуществления речи в нужных автору синтаксических формах, в нужной ему лексике. Но иногда внимание направляется непосредственно к звучанию. При этом приходится учитывать, на что обращено внимание автора. Если организованы *количественные* моменты произношения, то мы получаем ритмическую речь; совокупность приемов организации ритмической речи составляет *эвритмию*. Если внимание направлено на качество звуков, то мы имеем эвфонию в узком смысле этого слова.

1. КОЛИЧЕСТВЕННАЯ ЭВФОНИЯ (ЭВРИТМИЯ)

Речь представляет собой не сплошной голосовой поток, а расчлененный. В произношении мы объединяем по нескольку слов в некоторое единство — прозаический кóлон (или речевой такт), более или менее отделенный от соседних кóлонов. Вот пример такого членения на кóлоны отрывка из повести Эренбурга:

«В загаженных номерах «Венеции» || было пусто, | неуютно ||, раззор полный. || Совсем дача в августе, || — подумал Рославлев ||. Валялись окурки ||, газеты, | папка «дел», || синие листочки | какие-то нехорошие, || сломанная пишущая машинка. || Ротмистр заглянул | в номер двадцать третий ||, где помещался раньше | кабинет начальника. || У стены, на табуретке, | увидел мастерового, || будто прикорнувшего мирно, || но с раздробленной головой; || обои голубые | и портрет генеральский || были густо забрызганы кровью».

В каждом таком обособленном колоне имеется одно слово, на которое падает наиболее сильное ударение (логическое ударение), объединяющее вокруг себя примыкающие слова колона. Кроме того, интонация (т.е. повышение и понижение голоса, убыстрение

и замедление произношения, паузы) отделяет с большей или меньшей отчетливостью один колон от другого.

Каждый колон состоит из нескольких слов (редко из одного) с различным количеством слогов и с различным положением ударений.

В произношении мы воспроизводим колон за колоном, слегка отделяя их, иногда останавливаясь после колона (например, для того, чтобы вдохнуть воздух). В зависимости от числа слов и порядка расположения ударных и неударных слогов в колоне произношение его требует большей или меньшей затраты энергии.

Система распределения энергии произношения во времени составляет *естественный ритм речи*. При изучении ритма речи необходимо учитывать, на какие колоны распадается речь, насколько резко эти колоны отделены друг от друга и как расположены слова и их ударения внутри каждого колона.

При коротких и резко отделенных колонах мы получаем отрывистую, быструю, энергичную речь. При колонах длинных с неотчетливыми границами, как бы переливающихся из одного в другой, мы получаем неотчетливый, затухающий, медленный ритм.

Вот пример убыстренного ритма из романа А. Белого «Котик Летаев», где почти каждое слово образует собой особый колон:

«Миг, комната, улица, происшествие, деревня и время года, Россия, история, мир — лестница расширений моих: по ступеням ее восхожу... к ожидающим, к будущим: людям, событиям и крестным мукам моим...»

Отчетливости ритма способствуют равенство и аналогия колонов. Аналогия эта может осуществляться и путем синтаксических и словесных параллелизмов, причем может объединять колоны более или менее развитыми группами. Вот пример упорядочения ритма при помощи анафорического построения (каждая группа колонов начинается словами «усы, которые»):

«Здесь вы встретите усы чудные, | никаким пером|, никакой кистью неизобразимые: || усы|, которым посвящена |лучшая половина жизни | — предмет долгих бдений |во время дня и ночи, усы|, на которые излились | восхитительнейшие духи и ароматы | и которых умастили | все драгоценнейшие и редчайшие сорта помад, || усы |, которые заворачиваются на ночь тонкою веленовою бумагою, || усы|, к которым дышит | самая трогательная привязанность | их поссессоров | и которым завидуют проходящие».

(Г о г о л ь, «Невский проспект».)

Ср. оттуда же:

«Всё обман, всё мечта, всё не то, что кажется. Вы думаете, что этот господин, который гуляет в отлично сшитом сюртучке, очень богат, — ничуть не бывало: он весь состоит из своего сюртучка. Вы воображаете, что эти два толстяка, остановившиеся перед строящейся церковью, судят об архитектуре ее, — совсем нет, они говорят о том, как странно сели две вороны одна против другой. Вы думаете, что этот энтузиаст, размахивающий руками, говорит о том, как жена его бросила из окна шариком в незнакомого ему вовсе офицера, — совсем нет, он говорит о Лафазте. Вы думаете, что эти дамы... но дамам меньше всего верить».

При помощи таких синтаксических и лексических параллелей становится резко ощутимой членимость речи на некоторые периоды (в данном случае равные нескольким колонам), сравнимые между собой. Чем уже эти периоды, тем ритм отчетливее, тем членение ощутимее для слуха.

Наоборот, при отсутствии синтаксических аналогий, при пестроте конструкций и лексики, при неровных периодах и колонках и неясной градации силы членений речь производит впечатление отсутствия ритма, аритмии.

В качестве частного приема для упорядочения ритма прибегают к правильной расстановке ударений, например:

«Я одна́жды уви́дел [как ста́рый настрóйщик] снял кры́шку пьяни́но: [откры́лись миры́ молотóчков]: бежа́ли...»

(А. Б е л ы й, «Котик Летаев».)

Здесь ударения приходятся через два слога на третий. Подобная расстановка сделана автором совершенно сознательно, ибо в своих теоретических произведениях он утверждал, что ритм прозы есть результат правильной расстановки ударений.

Вряд ли это можно признать без оговорок. Ритм прозы лежит в структуре и системе объединения колонов. Порядок ударений важен лишь как один из признаков структуры колона.

Впрочем, из соображений эвритмии в расположении ударений избегают ставить два ударения подряд, не разделяя их паузой. Фразы вроде «пу́ть пря́м», «апе́льсин кра́сен» требуют для произношения некоторой остановки между словами. Скопление нескольких ударений подряд (например, «гу́стой сне́г вдруг ста́л пада́ть») если и допускается, то сознательно, как средство создать впечатление «рубленой» речи.

2. КАЧЕСТВЕННАЯ ЭВФОНИЯ

Подбор фонем языка (впрочем, как и выбор того или иного ритма) может преследовать двойную задачу: 1) благозвучие речи, 2) выразительность.

Под благозвучием речи понимается, с одной стороны, употребление звукосочетаний, приятных для слуха (акустическое благозвучие), с другой стороны, такое построение речи, чтобы она была удобна для произношения (артикуляционное благозвучие). Оба эти момента тесно связаны в восприятии.

С точки зрения благозвучия все фонемы делятся на легкие и затрудненные. Наиболее легкими являются гласные, затем сонорные, за исключением звука «р», затем звонкие фрикативные «в», «ж», «з», затем глухие фрикативные, затем взрывные и, наконец, аффрикаты и звук «р». Речь, обильная такими звуками, как «ч», «щ», «ц», «ш», «к», считается неблагозвучной.

Кроме того благозвучна та речь, в которой гласные сменяются согласными и не встречается подряд несколько гласных и несколько согласных. Несколько гласных подряд образуют «зияние», мешающее отчетливости восприятия и произношения. В русском языке «зияние» вообще отсутствует, так как формы, образующие зияние, в большинстве случаев вымерли (мы говорим «между ними» вместо «между ими», хотя последняя форма еще господствовала в начале XIX в., греческое имя «Иоанн» превратилось в «Иван», между гласными обычно присутствует «йот»). Однако при употреблении иностранных имен и слов, а также при столкновении слов зияние может получиться, например, «река и озеро», «при Иуде». Зияние тем неприятнее, чем однообразнее следующие друг за другом гласные, например: «расскажите про оазис» (*прааазис*), «пророчества Исайи и Иисуса (пять *и* подряд).

С другой стороны, неблагозвучно столкновение некоторых согласных, например «отмщены», «мерзкий» и т.п. Впрочем, некоторые столкновения согласных, как, например, «вл», «пл» и т.п., следует отнести к ряду благозвучных.

В целях благозвучия Державин в некоторых своих стихотворениях избегал звука «р». Вот, например, его «Шуточное желание» (введенное Чайковским в его оперу «Пиковая дама»).

Если б милые девицы
Так летали, будто птицы,
И садились на сучках:
Я желал бы быть сучочком,

Чтобы тысячам девок*
На моих сидеть сучках.
Пусть сидели бы и пели,
Вили гнезда и свистели,
Выводили и птенцов:
Никогда б я не сгибался,
Вечно б ими любовался
Был милее всех сучков.

Когда Пушкин написал в «Бахчисарайском фонтане» стихи:

... Но кто с тобою,
Грузинка, равен красотою?

то он заметил здесь синтаксическую неправильность («равен» — мужского рода, «Грузинка» — женского рода), и предполагал было изменить стих так:

Равна, грузинка, красотою...

Но столкновение звуков *ка, кр* показалось ему неблагозвучным, и он вернулся к прежней редакции.

С другой стороны, упрекая Вяземского за бессмысленность сочетания (в описании водопада) «влаги властелин», он тем не менее отмечает благозвучие в совпадении звуков «вла-вла».

Из этих примеров видно, что звучание становится заметным (как в случае благозвучия, так и в случае неблагозвучия) при повторении фонем или целых групп фонем.

Поэтому, чтобы сделать благозвучие ощутимым (не просто отсутствие затруднения в произношении и слушании, а ощущение легкости или трудности звукового состава), необходимо ввести некоторые звуковые однообразия, что достигается путем повторения фонем (так называемые *звуковые повторы*), например:

«Одним словом, все эти господа были народ простой, кряжевой; до корней не доискивались; *брали, драли, крали*, спины гнули с умилением и *мирно и жирно* проживали свой век»

(Достоевский.)

* В этом слове диалектическое ударение «дево́чки» вместо литературного «де́вочки».

Звуковое единообразие наблюдается у поэтов XIX века, например у Пушкина:

Куда как весело: вот вечер: вьюга воет...
Пастух плетя свой пестрый лалоть
Поет про волжских рыбарей...
Волнение страха и стыда
Потом в оплату лепетания...*

И в суму его пустую
Суют грамоту другую.

Вот примеры фонетических соответствий у Блока:

Утихает светлый ветер.
Наступает серый вечер,
Ворон канул на сосну,
Тронул сонную волну.

У современных поэтов эти звуковые соответствия еще чаще:

Пламенный пляс скакуна
Проплескавшего плашменной лапой...
(Н. А с е е в.)

Со сталелитейного стали лететь
Крики кровью окрашенные,
Стекало в стекольных, и падали те
Слезой поскользнувшись страшную
(О н ж е.)

Как ты в мечты стучишь огнивом?
Не память, — зов, хмельней вина,
К стогам снегов, к весенним нивам,
Где с Волгой делит дол Двина!
(В. Б р ю с о в.)

То же наблюдается в прозе, например: «на легких спиралях, с обой, онемели давно: лепестки белых лилий легчайшим изливом» (А. Белый). Ср. типичные каламбуры: «какие тут скверы при скверных делах» (С. Третьяков).

Таким образом, в поэтическом языке подобозвучающие слова тяготеют друг к другу. Отсюда появляются своеобразные звуковые ассоциации. Так, например, очень часто эпитет подбирается по

* Примеры взяты из статьи В. Брюсова «Звукопись Пушкина».

принципу звуковой аналогии: «гул глухой», «ревуший зверь», «звезды золотые», «потребность трезвая» и т.п. Например:

Покрой эту *черную* рану
Покровом *вечерней* тьмы...

(А. А х м а т о в а.)

Классификацию конфигураций эвфонических повторов дал О.М. Брик, и его классификация является в настоящее время наиболее популярной¹⁹. Вот основы его классификации:

1) Повторы делятся по количеству повторяемых звуков на двухзвучные, трехзвучные и т.д.* Примеры из Пушкина (П.) и Лермонтова (Л.).

Двухзвучные:

враГу царя на поруГанье (П.)
и внемлет арфе сераФима (Л.)

Трехзвучные:

В руке сВерКнул турецкий ствол (Л.)

Четырехзвучные:

задумчивый ГруЗиН на месть тебя ковал,
на ГроЗНый бой точил черкес свободный(Л.)
Делибаш на всем скаку
срежет саблею кривою
с плеч удаЛую баШку (П.)

2) В зависимости от числа раз повторения одних и тех же звуков мы имеем повторы простые и многократные. Примеры простых см. выше.

Многократные повторы:

моГиЛьный ГуЛ хвалебный ГЛас (П.)
чей СТАрый Терем на горе круТоЙ (Л.)

* В дальнейшем все примеры имеют в виду лишь повторы согласных. Всю эту классификацию можно распространить и на гласные.

3) Классифицируются повторы в зависимости от того, в каком порядке следуют друг за другом звуки в повторяемых группах. Обозначая условно звуки первой группы через *А, В, С, Д* и т.д., мы можем выразить формулу повтора в виде этих же букв, расположенных в том порядке, в каком они встречаются во второй группе.

Примеры:

Двухзвучный повтор *АВ* (тот же порядок, что в первой группе):

на уРНу БайРоНа взирает (*П.*)

ВА (обратный или «хиастический» повтор.)

где сЛаВу остаВиЛ и трон.

Трехзвучные: *АВС*

мой юный слух напевами ПЛеНила

и меж ПеЛеН оставила свирель (*П.*)

ВСА

сметаЕТ ПыЛь с могильных ПЛиТ (*Л.*).

САВ

и СКВозь него ВыСоКий бор (*Л.*).

ВАС

но и теперь НиКТо не КиНеТ (*П.*)

АСВ

у ЧерНого моря ЧиНаРа стоит молодая (*Л.*)

СВА

на суше, на МоряХ, во ХраМе под шатром (*П.*)

Повторы классифицируются по *их положению в ритмических единицах* (в дальнейших примерах единицей является стих).

I. *Смежные* повторы в пределах одного стиха. Пример:

отвориТе МНе ТеМницу

II. *Кольцо*. Первая группа в начале строки, вторая — в конце.

Пример:

реДеет облаков летучая грядА (*П.*)

На двух строках:

Марии ль чистая душа

являлась мне, или ЗареМа (*П.*)

III. *Стык*. Первая группа в конце первой строки, вторая — в начале второй. Пример:

чтоб укорять людей, чья злоба
убила друга твоего. (П.)

... иль зачем судьбою Тайной
Ты На казнь осуждена (П.)

IV. *Скреп.* (Анафора.) Обе группы в начале строк.

и реВом скрипок заглушен
реВнивый шопот модных жен (П.)

ПроВозглашать я стал любви
и ПраВды чистые ученья... (Л.)

V. *Концовка*. Обе группы в конце строк.

в крови горит огонь желАнья
душа тобой уязвЛеНа (П.)

одеи темные ПоЛяны
широкой белой ПелеНой (Л.)

Классификация Брика применима не только к повторению звуков, но и к повторению слов, синтаксических форм, значений (синонимический повтор) и т.п. Эта классификация показывает, что звуковой подбор совершается не ради самих только звуков, но и с целью оформить звуковыми соответствиями распадение речи на ритмические единицы. Всего отчетливее это видно на рифме как в прозе (в поговёрках и пословицах) так, особенно, и в стихах.

Другая сторона в фонетическом отборе — это звуковая выразительность. Основой выразительной функции звуков являются те ассоциации, которые мы связываем непосредственно с самими фонемами. Ассоциации эти многообразны.

Простейшим случаем звуковых ассоциаций являются *звукоподражания*. Многие звуки в природе имеют акустическое сходство со звуками языка. Так, раскаты грома напоминают звук «р», дребезжащий звук металла — звук «з», свист — звук «с», глухой шум — звук «ш»; поэтому слова «гром», «звон», «свист», «шум», «шелест», «шопот», «рычание» и другие имеют выразительную звуковую окраску. Многие слова возникают из звукоподражаний («трах», «тик-

так», «ку-ку», «мяу»). Слова эти именуются *ономатопеями*. Самый простой способ звуковой выразительности — это пользование словами языка как ономатопеями. Так, в сочетаниях «вьюга воет», «зверь ревет» есть элемент звукоподражания, т.е. соответствие между фонетической формой выражения и звуковой природой описываемого явления.

Но со звуками могут быть ассоциации и незвуковой природы. Если мы обратим внимание на обычные выражения: «высокий звук», «низкий звук», «сухой звук», «мягкий голос», «грубый голос», «тонкий голос», то убедимся, что существуют общезначимые (ибо эти выражения понятны для всех) связи между характером звуков и различными явлениями незвуковой природы. Ср. у Лермонтова:

Я без ума от тройственных созвучий
И *влажных* рифм как например на ю.

Объясняется это тем, что мы располагаем звуки в ряды и сравниваем их между собой в некоторых отношениях: например, по высоте тембра мы имеем шкалу гласных от «у» до «и», можем сравнивать звуки по той энергии, которую мы на произнесение их затрачиваем, по трудности их произношения, по силе их акустического эффекта (например, пронзительный звук «с») и т.д. Мы делим звуки на музыкальные высокие и на музыкальные низкие, на приятные («нежные») и неприятные («грубые»). Принадлежность высоких звуков голосу женщин и детей, а низких — голосу мужчин заставляет нас ассоциировать высокие звуки с чем-то слабым и женственным, а низкие — с чем-то грубым, сильным, мужественным. Но на такие же ряды разлагаются и восприятия иных органов чувств. Так, цвета мы различаем яркие, светлые, с одной стороны, и тусклые, темные — с другой. Совершенно естественна ассоциация между цветами светлыми (например, белым) и звуками высокого тембра (например, «и»). Отсюда понятно, почему поэт, описывая лилию — белый цветок, — обильно будет употреблять звук «и», тем более что эта ассоциация поддерживается и тем, что слово «лилия» дважды содержит в себе этот звук.

Легкость произнесения сонорных звуков ассоциирует их с представлением о чем-то легком и нежном. Недаром слова «нежный», «милый», «юный», богатые сонорными согласными, были излюбленными эпитетами в поэзии 20-х годов XIX в., разрабатывавшей женственные темы.

Такие ассоциации создают основу для эмоциональной окраски звука. Могут быть они и иного происхождения: например, чувство

презрения вызывает у нас определенную мимику — напряжение лицевых мускулов, вызывающее особое движение губ, которое, при выдохе, может сопровождаться губным звуком (отсюда междометие «фу»). Естественно, что губные глухие звуки могут окрашивать речь в качестве эмоционального знака презрения, и такие слова, как «презирать», «подлый», «плохо», являются уже в своем звуковом составе окрашенными.

Подобно этому звук «с», напоминающий свист, также может выражать презрение, поскольку свист вообще есть знак неодобрения (из театрального обычая слово «освистывать» приобрело широкое значение) или жестокой иронии: например, в следующей эпиграмме Баратынского звук «с» отмечает именно те места, в которых выражается презрение:

В своих *листах* душонкой ты кривишь,
Уродуешь и мненья, и *сказанья*,
Приятельски дурачеству кадишь
Завистливо поносишь дарованья:
Дурной твой нрав дурной *приносит* плод:
Срамец! срамец! все шепчут, — вот *известье*,
— Эх, не тужи, уж это мой расчет:
Подписчики мне платят за *бесчестье*.

В другой эпиграмме Баратынского же роль свистящих звуков даже прямо названа:

Ты ропщешь, важный журналист,
На наше модное маранье:
«*Все та же песня: ветра свист,*
Листов древесных увяданье»...
Понятно нам твоё *страданье*
И без того *освистан* ты,
И так, подвалов *достоянье*,
Родясь — гниют твои *листы*.

Кроме того, представление о фонеме легко ассоциируется с теми словами, в которые звук входит; так, вхождение того же звука «с» в слова «свист», «сияние», «ясный», «блеск», «сверкать» и т.д. может у нас вызвать определенные световые представления, особенно если они подсказываются текстом, например:

Оставьте пряжу, *сестры*. *Солнце село,*
Столбом луна блестит над нами. Полно!
(П у ш к и н. «Русалка».)

Употребление звуков как некоторого эквивалента выражения, как чего-то равносильного слову, называющему явление, иногда именуется *звуковой метафорой*.

Ассоциации, связывающие эмоции и объективные представления непосредственно со звуками языка, чрезвычайно многочисленны. Но не следует забывать, что они довольно зыбки и часто весьма субъективны. Так, например, известно распространенное явление «цветного слуха». Многие воспринимают некоторые звуки в качестве окрашенных в определенный цвет. Однако обычно каждый окрашивает звук по-своему. Кроме того, многие совершенно не окрашивают звуков.

В анализе звуковой выразительности художественного произведения следует быть весьма осторожным, учитывая лишь определенно выраженные звуковые явления (устраняя все случайное) и принимая во внимание лишь общезначимые ассоциации или ассоциации, даваемые самим текстом произведения. Так, в следующем примере из Достоевского вряд ли следует интерпретировать как эвфонический прием стечение звука «с»: «сам себя со всем своим усиленным сознанием добросовестно считает за мышь, а не за человека» («Записки из подполья», I, III).

Отмечу еще один ряд несомненных ассоциаций — это ассоциации со звуками чужих языков. Вслушиваясь в непривычный для нас говор, мы замечаем в нем те звуки, которые в данном говоре употребляются чаще, чем в русском языке. Отсюда мы ассоциируем с представлением об иностранных языках представление об отдельных, характеризующих эти языки звуках. Так, стих «О сон на море — диво сон» имитирует фонетику итальянской речи. Точно так же и различные диалекты мы расцениваем с точки зрения входящих в их состав звуков.

Вот пример стихотворения («заумного», т.е. отчасти лишенного значения набора слов), построенного на имитации диалектического говора:

КАТОРЖНАЯ ТАЕЖНАЯ

Захурдачивая в жордубту
По зубарам сыпь дурбинушом.
Расхлабыть твою да в морду ту
Размордачай в бурд рябинушом.
А нишшо взграбай когтишшами
По зарылбу взымбь колдобиной
Штобыш впрямь зуйма грабишшами

Балабурдой был — хуобиной.
Шшо да шшо да не нашшоками
А впроползь брюшиной шша —
Жри хувырдовыми шшоками
Раздобырдивай лешша.

(Василий Каменский.)

Как ни расценивать «заумную» литературу, отказывающуюся от самого могущественного свойства слова — от его значения, нельзя отказать в звуковой выразительности данного стихотворения, которое по фонетике и отчасти лексике вполне соответствует заголовку.*

Поэты весьма чутки на звуковые ассоциации. Так, Асеев писал:

Я запретил бы «продажу овса и сена»...
Ведь это пахнет убийством отца и сына.

При таком обостренном отношении к звуковым ассоциациям совершенно естественно, что звуковая ткань произведения далеко не безразлична. Особенно отчетливо она выступает в стихах. Однако все подобные же явления можно наблюдать и в прозе.

Факты звуковой организации речи (иногда называемые «инструментовкой» речи) еще недостаточно изучены, чтобы можно было построить стройную теорию эвфонии²⁰. Но вопросы, связанные с эвфонией, не следует забывать при анализе текста художественного произведения.

ГРАФИЧЕСКАЯ ФОРМА

Так как в литературе применяется письменная речь, то некоторую роль в восприятии играют графические представления. Обычно графикой, т.е. расположением печатного текста, пренебрегают. Однако графические представления играют значительную роль. Так, стихи всегда (за чрезвычайно редкими исключениями) пишутся отдельно строками-стихами, и эта графическая строка является указанием, как следует читать стихотворение, на какие ритмические части оно делится. В свою очередь группы стихов отделяются друг от друга пробелами, указывающими на паузы. Эти пробелы есть знак членения произведения.

* Следует отметить, что здесь «заумь» мотивирована условным языком («блатная музыка») каторжан, являющимся для непосвященных заумным.

Точно так же и в прозе. Деление речи на абзацы, пробелы, разделение строк черточками или звездочками — все это дает зрительные указания, дающие опору восприятию построения произведения. Точно так же перемена шрифтов, способ начертания слов — все это может играть свою роль в восприятии текста.

В последнее время (хотя подобные же факты встречались и раньше) на графическую сторону обращают усиленное внимание и расположением слов на странице пользуются как средством композиции. Особенно это характерно у Андрея Белого, от которого подобные приемы проникают в современную прозаическую литературу.

Вот отрывок из повести «Котик Летаев» так, как напечатан автором:

.....
Закат: —
— все страхнуто: комнаты
дома, стены: все — четко, все —
гладко: земля — пустая тарелка:
она — плоска, холодна: и врезана
одним краем туда —
— где —
— из багровых
расколов до ужаса узанным диском
огромное солнце к нам тянет огром-
ные руки: и руки —
— мрачнел, жел-
теют: и — переходят во тьму.

Эти приемы отнюдь не являются новейшей выдумкой. В эпоху романтизма в начале XIX в. можно найти соответствующие явления.

Характерно, что в нехудожественной литературе (например в учебниках) графическому моменту часто уделяют больше внимания, чем в художественной: там часто прибегают к смене шрифтов, надписям на полях и т.д.

В крайних литературных школах, тяготеющих к заумному языку, т.е. к чистым арабескам языковых символов, часто встречается пользование графическими приемами как художественной самоцелью. Так, в 1923 г. в Париже появилась книга Ильи Зданевича, целиком состоящая из прихотливого набора разных шрифтов. Во всей книге можно прочесть лишь несколько слов, почти бессвязных, — но в типографском отношении книга очень красива. Правда, ей, очевидно, навсегда суждено остаться в числе курьезов.

Графические приемы, не разобщенные от словесной функции, приобретают сейчас право гражданства, например, в периодической прессе — в еженедельных журналах, «монтирующих» набор, употребляющих «конструктивные» формы зрительного текста.

Этот «монтаж» применялся и ранее в рекламах, плакатах, афишах, вывесках — вообще в письменных формах, предназначенных для уличной развески. В сущности, тот же монтаж, но в более традиционных, канонизованных формах, применялся в документах с их угловыми штампами, заголовками, системой подписей и печатей. Любое «удостоверение» или «мандат» представляет, собственно, «монтированный» текст.

Это особое графическое построение документа часто применяется в художественной литературе там, где, сообщая о документе, автор хочет дать и зрительное представление о нем. В авантюрном романе, где часто фигурируют документы, письма, объявления и т.п., можно встретить набор, имитирующий форму документа. Самый текст становится иллюстрацией: графика в этих случаях показательна.

Вот пример такого пользования графикой из «Материалов к роману» Б. Пильняка:

«Тут же на двух столбах была единственная — и вечная — афиша о зверинце:

Проѣздомъ въ Городѣ остановился
ЗВѢРИНЕЦЪ
Разные дикіе звѣри подъ управленіемъ
ВАСИЛЬЯМСА
А ТАКЪ ЖЕ
всемірный ОБТИЧЕСКІЙ
обманъ ЖЕНЩИНА-ПАУКЪ.

На афише были нарисованы — голова тигра, женщина-паук, медведь (стреляющий из пистолета) и акробат.»

Стилистические приемы имеют двойную функцию. Во-первых, задача художника — это в выражении наиболее точно передать мысль и ее эмоциональные переживания. Выбирая то или иное слово, тот или иной оборот, поэт подыскивает выражение, наиболее соответствующее теме и настроению, прибегает к словам, наиболее действенным и вызывающим в нас точные и яркие представления. Это — *выразительная* функция слова.

Но, с другой стороны, самый распорядок, самые обороты и словесный отбор могут представить эстетическую ценность. В выра-

жении мы можем переживать не только тематизм выражения, но и его художественную конструкцию. Самый способ построения может, выражаясь просто, привлекать нас своей красотой. В этом — *орнаментальная* функция слова.

В практической речи мы прибегаем к стилистическим приемам, главным образом с целями выразительными, хотя не чуждаемся и орнаментики. В художественном произведении орнаментика играет большую роль и лишь оправдывается («мотивируется») выразительностью. Задача художественного произведения примирить, дать гармоническое единство в пользовании выразительностью и орнаментикой.

Способы уравнивания выразительности и орнаментики определяются литературной традицией и индивидуальными приемами каждого писателя.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ МЕТРИКА¹

СТИХ И ПРОЗА²

В художественном тексте может содержаться определенный расчет на способ его воспроизведения: Какой-нибудь обширный роман, особенно авантюрный, где все построено на сцеплении событий, предназначен исключительно для чтения глазами. Узнавая глазами слова, читатель не задерживается на их звучании и сразу переходит к их значению.

В других произведениях, как, например, произведения так называемой «орнаментальной» прозы, где есть установка на самое звучание выражения, читатель даже в зрительном восприятии напечатанного текста восстанавливает, хотя бы мысленно, звучание написанного, «рецитирует» текст. Стиль варьируется в зависимости от того, имеем ли мы рецитационную форму, т.е. такую, самое звучание которой входит в художественный замысел и создает учитываемый эффект, или отвлеченно символический стиль, где слова являются более или менее безразличными символами значений, знаками выражения; в последнем случае замена слуховой формы зрительной не меняет дела.

Рецитационная форма не требует обязательного воспроизведения ее полным голосом. Не только вслух, но и про себя можно учитывать элемент звучания: интонацию, систему ударений, звуковые аналогии. Рецитационную форму читатель невольно мыслит как форму произносимую.

Частным случаем рецитационной формы является стиховая речь³. В отличие от прозы стиховая речь есть речь *ритмизованная*, т.е. построенная в виде звуковых отрезков, или систем звуковых отрезков, которые воспринимаются как равнозначные, сравнимые между собой.

Таким отрезком — *стихом*, ритмической единицей — является речевой период, приблизительно равноценный с прозаическим колоном, т.е. ряд слов, объединенный некоторой единой интонационной мелодией.

В то время как прозаическая речь развивается свободно, колон подхватывает колон, и границы колонов не всегда бывают строго очерчены, стиховая речь должна быть резко разделена на стихи с совершенно отчетливыми их границами.

Внешним выражением стиховой расчлененности речи является их графическая форма. Каждый стих представляет отдельную строку. Изображая стиховую речь в виде изолированных строк, автор дает указание, как читать стихи, как членить и выравнивать стиховую речь.*

Возьмем, например, следующие стихотворные строки:

Вот почему я такой радостный,
А кровь у меня, как у всех людсй,
С разными там инфузорными палочками!..
Но всё-таки удивительно.
Если вспомнить мое прошлое,
Отчего я как-то сам по себе знаю всё, что мне нужно,
Отчего стал я радостным, успокоенным, дерзающим,
Безгрешным, не чувствующим ни к кому ни малейшей злобы,
Требующим только одного от своих современников:
Они должны знать мою фамилию;
Отчего ощутил себя человеком будущего.
Не любящим ни религии, ни таинственностей, ни отечества...

(С. Нельдихен.)

Ср. стихи А. Блока:

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.

Если эти стихи мы напечатаем прозой, сплошь, то в прозаических строках исчезнет ритмическое намерение автора, фраза сольется, и мы потеряем стиховую канву, определяющую композицию данного произведения.

Являясь в общем случае рецитационной формой, в которой

* Следует отметить, что вообще, совпадая со стихом, строка иногда может и не определять стиха, если стих определен каким-нибудь другим образом (рифмой, метром и т.п.).

ритм речи осуществляется в членении на эквивалентные (равноценные) ряды, стих обычно обладает особыми свойствами, облегчающими измерение и сравнение этих звуковых рядов. Наряду с признаками стихового членения речи каждый стих как ритмическая единица обычно имеет свою *внутреннюю меру*.

Эта внутренняя мера определяется свойствами языка и литературной традицией. Она условна и выражается в ряде норм или «правил стихосложения», изменяющихся при переходе от литературы к литературе и от эпохи к эпохе. Система правил, одновременно действующих в пределах одной литературы, называется *метрикой*.

Стих резко противостоит прозе в том, что в прозе ритм является *результатом* смысловой и выразительной конструкции речи, в то время как в стихе ритм является определяющим построение моментом, и в рамки ритма вдвигается смысл и выражение.⁴ Если естественный ритм речи и совпадает с границами стихового членения, то это является лишь мотивировкой ритма. Вообще же членение речи на стихи происходит независимо от естественного членения речи на синтаксические колоны. В стихах ритм задан, и под ритм подгоняется выражение, которое, естественно, изменяется, *деформируется*.

Деформация эта пронизывает речь во всех отношениях. То, что нам приходится задерживать внимание на каждом слове, чтобы «прислушаться» к нему, обостряет восприятие каждого отдельного слова. Слова в стихах как бы выпирают, выходят на первый план, в то время как в прозе мы скользим по словам, задерживаясь лишь на центральных словах предложений. То, что речь является *не сплошь*, а рядами, более или менее изолированными, создает особые ассоциации между словами одного ряда или между симметрично расположенными словами параллельных рядов. Значением и связыванием значений руководят ритмические соответствия, чего нет в прозе, где, наоборот, ритмические соответствия строятся по заданной словами выразительной линии речи.

Благодаря этому и развитие стиховой речи ведется главным образом по тесным словесным ассоциациям, от слова к слову, от предложения к предложению, от «образа» к «образу». В прозе слова нанизываются на избранную тему. Но про стихи говорят, что в них «рифма ведет мысль». Это совершенно верно, и в этом нет ничего порочающего стиховую речь. Стиховая речь и есть речь тесного сплетения ассоциаций в ее поступательном развитии.

С особенностями композиционного строения стиховых и прозаических произведений мы познакомимся позже, а сейчас остановимся на некоторых метрических системах, регулирующих стиховую речь.

Главных исторически определившихся метрических систем, распространенных в европейских литературах, — три: *метрическая, силлабическая и тоническая*.⁵

1. МЕТРИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Метрическая система была принята в античных литературах: греческой и латинской.

В основе метрической системы лежит пение. Античные стихи или пелись, или произносились музыкальным речитативом, допускавшим сопровождение музыкальными инструментами. Законы ритма античного стиха совпадают с законами ритма вокальных музыкальных произведений.

Кратчайшей единицей, из которой слагаются ритмические ряды, является «мора» — время, затрачиваемое на произнесение (или пение) самого короткого слога. Несколько мор, сочетающихся вместе, образуют ритмико-мелодическую единицу — *такт*, называемый в античном стихосложении «*стопой*». На одной из мор стопы делается ритмический акцент. Несколько стоп, представляющих вместе законченную ритмико-мелодическую фразу, образуют ритмическую единицу — стих. Несколько стихов, объединенных между собой в цикл, повторяющийся в песне, образуют *строфу* или *куплет*. На следующем примере ясна функция моры, стопы, стиха и строфы:

Вста	вай	про	кля	тьем	за	клея	мен	ный
весь	мир	го	лод	ных	и	ра	бов	
ки	пит	наш	ра	зум	воз	му	шен	ный
и в	смерт	ный	бой	ве	сти	го	тов	

Знак ♪ обозначает одну мору, ♪ — две моры, ♪ — три моры; ∨ — ритмический акцент.*

* Чтобы ритмически прочесть эти знаки, надо условиться в длительности моры. За длину моры можно принять, например, два тиканья карманных часов (т.е. 2/3 секунды) и в чтении отстукивать пальцами в размер число мор, соответствующих каждой ноте.

Стопа (моры, заключенные между двумя вертикальными чертами) состоит из четырех мор. В пределах песни она изменяется от формы 3+1 до формы 1+1+1+1, т.е. содержит то 2, то 4 слога. Ритмический акцент приходится на первом слоге стопы. Стих состоит из трех стоп, из которых последняя может быть неполной, и из «затакта» (вста... весь... ки... и в смертный...), т.е. слогов, предшествующих первому ритмическому ударению стиха.

Четыре стиха образуют строфу, которая представляет собой законченную мелодию.

Но в то время как в русском пении любой слог можно протянуть и одну, и две, и три моры (и даже более), в античных языках длительность слогов была свойством самого языка, и некоторые слоги нельзя было петь кратко, некоторые же нельзя петь долго.

Слоги античных языков разделялись на долгие и краткие. Долгий слог изображался знаком «—», краткий «∪».

Краткий слог длился в музыкальном исполнении время одной моры, долгий слог длился две моры.

Таким образом, античные стопы (такты) представляли собой соединение слогов долгих и кратких. Краткая форма стопы имела свое название. Так как античная терминология распространена и в наше время, то привожу здесь таблицу основных античных стоп.

Стопа в две моры:

∪∪ (pātēr) пиррихий

Стопы в три моры:

—∪ (fōrtīs) хорей или трохей

∪— (rēgūnt) ямб

∪∪∪ (dōmīnūs) трибрахий

Стопы в четыре моры:

—∪∪ (tēmpōrā) дактиль

∪—∪ (pērītūs) амфибрахий

∪∪— (bōnītās) анапест

— — (vōbīs) спондей

∪∪∪∪ (strīgīlībūs) дипиррихий или прокелевсматик

Стопы в пять мор:

—∪∪∪ (vīrgīnēūs) пеон первый

- ∪—∪∪ (pōētīcūs) пеон второй
- ∪∪—∪ (mānīfēstūs) « третий или дидимей
- ∪∪∪— (mīserīcōrs) « четвертый
- ∪—— (dōlōrēs) бакхий
- ∪— (fēcērānt) кретик или амфимакр
- ∪ (pēccātā) антибакхий или палимбакий

Стопы в шесть мор:

- (clāmōrēs) молосс или тримакр
- ∪∪—— (rēdēūntēs) малый или восходящий ионик
- ∪—∪— (sēvēritās) диямб
- ∪——∪ (īnārdēscīt) антиспаст
- ∪∪— (dēstītūi) хориямб
- ∪—∪ (prīncīpālīs) дихорей или дитрохей
- ∪∪ (ēnōrmīter) большой или нисходящий ионик

Стопы в семь мор:

- ∪——— (sālūtāntēs) эпитрит первый
- ∪—— (cōmprōbābānt) « второй
- ∪— (cōnsēntīēns) « третий
- ∪ (ōrnāmēntā) « четвертый

Стопа в восемь мор:

- (īntērrūmpēns) дисpondeй

Так как античные стопы не могли содержать менее двух или более четырех слогов, то этими 28-ю стопами исчерпываются все возможные комбинации из долгих и кратких слогов, образующие стопы.

В стихах границы стопы и границы слов (*словоразделы*) могли и не совпадать. Но конец стиха, после которого должна была быть пауза, обязательно совпадал с концом слова.

Последняя стопа могла быть не равна метрически с остальными стопами стиха. Если она была короче остальных, стих именовался *каталектическим*, если она равнялась остальным, — *акаталектическим*, и если она была длиннее остальных, — *гиперкаталектическим*.

На каждую стопу падало ритмическое ударение, называемое

иктом. Слог, на который падал икт, назывался арсисом в отличие от неударной части стопы (тезис). Обычно икт падал на первый долгий слог стопы. Замечу, что и в современной музыке ударение падает преимущественно (хотя и не обязательно) на долгие ноты. См. в приведенном примере стопы (вста)вай про(клятьем), (весь) мир го(лодных), (ки)пит наш, бой ве-сти го(тов).

Таким образом главными характеристиками стопы были два признака: длина стопы в морах и положение икта. Стих определялся числом и характером стоп.

Наиболее распространенным стихом был *гекзаметр*, состоявший из шести четырехморных стоп с иктом на первом слоге. Из всех четырехморных стоп начинаются на долгий слог (который может принять на себя ритмическое ударение) две: спондей и дактиль. Гекзаметр и состоял из спондеев и дактилей, причем обычно пятая стопа была дактилем, что же касается шестой, то она обязательно была двусложна и могла быть равна остальным (спондей) или короче их (хорей). Вот пример латинского гекзаметра (размечая в первой строке долгие и краткие, в остальных только икты).

Āt rēgīnā grāvī jāmdūdūm sāvūcīā cūrā
Vūlnus alīt venīs; et cāeco cārpiter īgni
Mūlta virī virtūs animó, multúsque recūrsat
Géntis honós; haerént infīxi pēctore vūltus,
Vérbaque: nēc placidām membrís dat cūra quiétem.*

* Транскрибируемые русскими буквами эти стихи звучат так (при условии певуче равномерного произношения каждой гласной):

Āat rēgīina grāvii jāmdūdūum sāvūcia cūura
vūulnus alīt vėznīis; ɛt cėkoō kāarpiter īignii
mūulta virīi vīirguūs animoō mūulʹguūskve rekuūrsaat
gėntis xonoōs xėrɛənt īinfīiikskii pėəktorɛ vūulʹtus
vėrʹbakve nėək placidāam mėəmbrīis daat kūura kvīɛətem.

Для правильности чтения удобно сопровождать чтение отбиванием в такт рукою мор, ударяя особенно сильно 1-ю, 5-ю, 9-ю и т.д. через четыре моры каждого стиха. Весь стих состоит из 36 мор.

«Сольфеджиря», т.е. произнося на слог «та» схему гекзаметра, получим:

та-а та-та, та-а та-та, та-а та-та, та-а та-та, та-а та-та, та-а та.

При этом каждая группа «та-та» может быть заменена одной неударной группой — «та-а», например:

та-а та-а, та-а та-а, та-а та-та, та-а та-а, та-а та-та, та-а та.

Общая схема гекзаметра такова:

— — — — — — — — — — — — — — — —

В латинском стихе соблюдались следующие правила. Запрещалось столкновение двух гласных, которое именовалось «гиатусом» (зияние). Если за словом, оканчивающимся на гласный звук или на «m» (которое с предшествующей гласной образовывало один носовой гласный звук), следовало слово, начинающееся с гласной или с «h» (придыхание), то встречающиеся гласные сливались в один сложный гласный звук. Это явление именуется элизией.

Например:

Cónticuére omnēs, inténtique ora tenébant

Aíť pelagó Danaum insidiás suspéctaque dóna

Séd quid ego haec autém nequíquam ingráta revolvó.

В гекзаметре обычно было деление стиха на два периода. Это деление соответствовало как бы перехвату ритмико-мелодической линии (гекзаметр по своей длине — от 13 до 17 слогов — представлял обычно два, а иногда и три речевых колона). Это деление называлось цезурой. Цезура совпадала со словоразделом. Могла она приходиться в разных местах. Преимущественно она попадала после арсиса третьей стопы:

Háctenus árvorúm / cultús et sídera cóeli:
Núnc te, Bácsche, canám, / nec nón sylvéstria, técum
Vírɡultá, et prolém / tardé crescéntis olívae.

Или после первого краткого слога третьей стопы, когда эта стопа была дактилем:

Fórmósám rasonáre / docés Amaryllida sylvas.

Или после арсиса четвертой стопы. Но в этом случае необходима была дополнительная цезура после арсиса второй стопы:

Quid refért / , morbo án furtis //, pereámne repínis...
Et si quid / cessare potés, // requiesce sub umbra...

Гекзаметр не был строфическим размером. Но в соединении с «пентаметром» он образовывал двустишие (элегический дистих).

Пентаметром именуется стих такой схемы:

— — — — — | — — — — —

Párvē nec ínvideó, sine mé, liber, íbis in úrbem
Héu mihíl quó dominó || non licet íre tuó.
Diffícilis, facilis, jucundus, acerbus es idem:
Néc tecúm possúm || vívere, néc sin té.

В лирике античные поэты употребляли строфы, состоявшие иногда из различных стихов, которые, в свою очередь, собирались из различных стоп в определенной последовательности. Такие стихи именовались *логаздами*. Вот пример сапфической строфы (из Горация).

Схема:

— — — — — | — — — — —
 — — — — — | — — — — —
 — — — — — | — — — — —
 — — — — —

Jám sātis tērrís | nívīs ātquē díraē
Grándínís misít Pater ét rubénte
Déxterá sacrás iaculátus árces
Térruit Úrbem

Алкаическая, или алкеева, строфа:

Схема:

— — — — — | — — — — —
 — — — — — | — — — — —
 — — — — —
 — — — — —

Nūnc ést bíbéndūm | nūnc pēdē libērō
Pulsánda téllus | nūnc saliáribus
Ornáre púlvínár deórum
Témpus erat dapíbús, sodáies.

Новейшие языки утратили долготу и краткость слогов (или отчасти утратили), взамен чего на первый план выступила ударность и неударность слогов. Новые имитации античных размеров заключаются в том, что на долготу и краткость внимания не обращают. Арсис передается ударным слогом, остальные слоги неударными.

В Германии в конце XVIII века эти имитации популяризировал Клопшток. Вот его имитации гекзаметра:

*Únterdés war Sátan mit Ádramélech der Érde
Áuch schon näher gekómmen. Sie gíngen nében einánder
Jeder allein, und in sich gekehrt. Jetzt sahe den Erdkreis
Adramelech von sich in ferner Dunkelheit liegen.*

Элегический дистих:

*Wiedriger sind mir die redenden, als die schreibenden Schwätzer
Diese leg'ich weg; jenen entflieh'ich nicht stets.*

Алкеева строфа:

*Der Kühne Reichstag Gallien dämmert schon,
Die Morgenschauer dringen den wartenden
Durch Mark und Bein: o komm, du neue
Labende, selbst nicht geträumte Sonne.*

(«Die Etats Généraux».)

У нас в России античные метры имитировались в том же направлении. Вот образец гекзаметра:

*Чистый лоснится пол; стеклянные чаши блистают;
Все уж увенчаны гости; иной обоняет, зажмурясь,
Ладана сладостный дым; другой открывает амфору,
Запах веселый вина разливая далече: сосуды
Светлой, студеной воды, золотистые хлебы, янтарный
Мед и сыр молодой, — все готово; весь убран цветами
Жертвенник. Хоры поют. Но в начале трапезы, о, други,
Должно творить возлиянье, вешать благовещие речи...*

(А. П у ш к и н.)

Элегический дистих:

*Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой.*

(А. П у ш к и н.)

Сапфическая строфа:

Ночь была прохладная, светло в небе
Звезды блещут, тихо источник льется,
Ветры нежны веют, шумят листьями
Тополы белы.

(Р а д и ш е в.)

Алкеева строфа:

Когда родился Феб-Аполлон, ему
Златою митрой Зевс повязал чело
И лиру дал и белоснежных
Дал лебедей с колесницей легкой.

(В я ч е с л а в И в а н о в.)

Следует отметить, что имитации античных гекзаметров сами по себе не принадлежат к метрической системе стихосложения, так как представляют собой не музыкально-речитативную форму, а декламационно-говорную. Музыкальных долгот, мор здесь нет, а есть лишь система ударных и неударных слогов, характерная для тонической метрики.

Этим имитациям почти во всех литературах предшествовали попытки введения в новые языки чистой метрической системы, путем условного деления слогов языка на длинные и краткие.

Так, в 1619 г. вышла грамматика Мелетия Смотрицкого, который устанавливал для литературного языка того времени (т.е. церковно-славянского) количественную просодию,* определяя, какие звуки и в каких случаях являются долгими и какие краткими, и предлагал для России метрическую систему стихосложения. К грамматике были приложены и примеры гекзаметров:

Са́рматски̇ но́во́ра́стны̇я̇ му́сы̇ сто́пу̇ пе́рвѹ̇

Тѣ́щащѹ́юся̇ Па́рнасс̇ во̇ о́битѣль̇ вѣ́чну̇ за́ятѣ̇...

Система Смотрицкого была чисто метрической в том смысле, что: 1) ритм определялся естественной долготой, а не ударностью

* Просодией называется часть фонетики, которая изучает количественные свойства звуков речи, долготу, ударение, повышение голоса и т.п. «Количественная просодия» — учение о долготе фонем. Отмечу, что слово «просодия» употребляется и в другом значении, как синоним слова «метрика».

слов, 2) ритмические икты падали на слоги независимо от их языкового ударения, т.е. ударный слог мог прийти на тезис, а неударный — на арсис стопы (например, ритмически слово «сармáтски» несло два икта: «сáрматскí»).

Глубокое влияние античных литератур на литературы современные сказалося в том, что подобные попытки пересадить античную метрику на современную почву хотя и остались бесплодными, но оказали сильное влияние на теорию современного стиха. Современные языки утратили долготу и краткость слогов в той чисто музыкальной функции, какую эти свойства имели в античных языках. Подыскивая в современных языках аналогию долготам, теоретики находили ее в ударности. Слог ударяемый стали называть долгим, неударяемый — кратким. С такой заменой таблица греческих стоп стала применяться к современным явлениям (так, ямбом именуется пара слогов, из которых второй ударный: «иду», хореем — пара слогов с ударением на первом слоге — «буду»). Ритмические икты в стихах были фиксированы на ударных слогах; т.е. требовалось совпадение естественного ударения со стихотворным. Таким образом, вся система была в корне изменена, но к ней продолжала применяться метрическая музыкальная терминология, что явилось источником недоразумений. Так, в слове «отмщенье» слог «отм» считался кратким, а «щен» — долгим, хотя первый отнимает больше времени в нормальном произношении, чем второй.

Перенесена была на современное стихосложение вся система античных стоп, хотя они потеряли свое значение разновидностей музыкального такта и т.п.

Если искать параллелей метрическому стихосложению, то его можно обнаружить в более или менее чистом виде в народных песнях и старинах (былинах), если учесть, что текст песни неотделим от мелодии напева, что песню можно только петь, а не говорить (декламация текста есть уже что-то приближающееся к пересказу).

В песнях каждый слог обладает своей длительностью, и группы слогов — музыкальным ударением, которое вообще совпадает с естественным ударением слов, но может и не совпадать. Разница с античным метром та, что долгота слога определяется исключительно мелодией, на которую песня распевается, а отнюдь не внутренним, языковым свойством самих слогов. Оторванная от мелодии песня теряет свой ритм. Наше ритмическое чтение народных песен есть искусственная интерпретация, искажение естественного ритма песни, такой же фальшивый перевод ритма из одной системы в другую, каким являются все имитации античных размеров в современных языках.

2. СИЛЛАБИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

В эпоху средних веков, когда латинский язык перестал быть живым языком, будучи вытеснен из народного обращения романскими диалектами, из которых развились современные южно-европейские языки, и, сохранившись только в церковных и ученых кругах, утратил свои свойства долготности слогов, различие в длине слогов было забыто, и ритмической мерой стала длина всякого слога. Речитативное чтение свелось к равновременному (изохронному) произношению всех слогов, причем в конце речевого колона делалась каденция, сопровождавшаяся изменением высоты тона и длительности (каденция, не нарушавшая изохронности, иногда делалась и в начале колона).

О характере средневекового речитатива мы можем судить по церковному чтению. Церковь, как православная, так и католическая, сохранила в обиходе культурные пережитки, бытовавшие около 1000 лет тому назад. Облачения, утварь, живопись — все это свидетельствует о давно минувшей культуре. Ритуальный язык (латинский, церковно-славянский) перестал жить около тысячелетия тому назад. Точно так же и церковный речитатив сохраняет манеру речитатива эпохи возникновения силлабического стихосложения. Вот образец архаического церковного речитатива:



Et ne nos in du cas in ten ta ti o nem Sed li be ra nos a ma lo

Или:



Ца рю не бес ный у те ши те лю ду ше и сти ны

Здесь ясно: 1) выравнивание слогов (каждый длится одну мору) и 2) каденцирование в конце колона на последнем ударении (in tentatiónem, истины), выражающееся в удлинении слога и перемене тона. Из такого речитатива выросла силлабическая система стихосложения.

Взяв подобную рецитационную форму, поэты *выравнивали* колоны, сделав их равными по времени, а так как время измерялось морями, а каждая мора длилась один слог, то это свелось к тому, что равенство стихов определялось равенством числа слогов от начального до последнего ударного.

Таким образом, например, шестисложный стих составлялся из

пяти неударных слогов, за которыми следовал ударный (после ударного могло больше и не быть слогов, но могли следовать еще неударные слоги, которые в ритмический счет не входили).

Пример — итальянские стихи:

Brillano le pupille
Di vivaci scintille.

Французские стихи:

Esprit toujours aimable,
Rimeur toujours galant,
Demain donnons au diable
Un monde turbulent
Et qu'on dresse la table
Près d'un foyer brûlant.

В основе силлабической системы лежит счет слогов. Этот счет регулируется традицией. Так, например, во французском стихосложении соблюдаются следующие правила в счете слогов: все «е немые» произносятся и считаются, кроме «е немых», следующих за гласной (prierai — только два слога: prie-rai, но «racine» — три слога: ra-ci-ne).

Дифтонги «oi» (ya), «ui», «ie» и др. считаются за один слог, например, «oisiveté» — 4 слога: oi-si-ve-té, «lui» — один слог, «pied» — один слог. (Замечу, что иногда «ui» — не дифтонг; например, в слове «guine» три слога: «gu-i-ne».)

Зияние во французском классическом стихе запрещено (с середины XVII в.), т.е. нельзя сопоставить два слова, из которых одно оканчивается на гласную, другое начинается на гласную.

Впрочем, если первое слово оканчивается на «е немое», то происходит элизия, т.е. это «е немое» не произносится и не считается. В сочетании «paraître ensemble» пять слогов: «pa-raîtr'-en-sem-ble»; «parle encor», 3 слога, «elle arma» — 3 слога.

Любопытно, что при условии элизии «е немого» допускалось и зияние, например: «Sophie est bonne» (Sophie est), «trompée et triste» (trompé-et). Несмотря на зияния, эти сочетания законны в стихах, вероятно, потому, что гласный звук, после которого элидировалось «е немое», получал слабый пазвук вроде нашего «й», разделявший сталкивавшиеся гласные.

Наиболее старым размером во французской поэзии является восьмисложный (octosyllabe) и семисложный. Стихи эти сочетались в цепи, причем каденция каждого стиха отмечалась ассонансом, т.е. совпадением ударной гласной; вот пример стиховой цепи семисложных стихов с ассонансом на «i» (первая половина XIII в.):

Aine plus bele ne veistes!
Esgarda par la gaudine
et vit la rose espanie
et les oisax qui se crient,
dont se calma orpheline
«Ai mi! lasse! moi caitive!
Por coi sui en prison misse? и т.д.

(«Aucassin et Nicolette».)

Подобные ассонансы существовали в испанской поэзии.

Этот ассонанс был впоследствии вытеснен *рифмой*, т.е. полным созвучием между конечными словами стихов (начиная с ударения до конца слова).

Вот пример старых рифмованных восьмисложных стихов:

Tant de loin que de prez m'est laide
La mors. La clamoit à son ayde
Tosjors, ung povre bosquillon
Que n'ot chevance ne sillon:
«Que ne viens, disoit, o ma mie
Finer ma dolorouse vie!»
Tant brama qu'advint; et de voix
Terrible: «Que veux-tu? — Ce bois
Que m'aydiez à carguez, madame».
Peur et labeur n'ont mesme game.

(Marie de France. XIII в.)

Что касается шестисложных стихов, то они по своей краткости сочетались попарно в один двенадцатисложный стих. Раздел между шестисложными полустишиями именовался *цезурой*. Так как слоги после последнего ударения не считались, то в старинном французском двенадцатисложнике иногда первое полустишие оканчивалось неударными, не входившими в счет слогами (*цезурная гиперкаталектика*), например:

Pinabaux trebucha / sur l'herbe ensanglantée
Et fors de son poing *destre* / lui échappa l'épée.

С XVI в. подобные формы были запрещены, и двенадцатисложник превратился в стих с ударениями на шестом и двенадцатом слоге и словоразделом между шестым и седьмым слогом:

Observez comme iui tous ces différents verts,
Plus sombres ou plus gais, plus foncés ou plus clairs.

Remarquez-les surtout, lorsque la pale automne,
 Près de la voir flétrie, embellit sa couronne; *
 Que de variété! que de pompe et d'éclat!
 Le pourpre, l'orangé, l'opale, l'incarnat,
 De leurs riches couleurs étalent l'abondance.
 Hélas! tout cet éclat marque leur décadence. **

(J. Delille.)

Этот стих получил название александрийского (alexandrin) и сыграл большую роль как во французской поэзии, так и в литературах, испытавших влияние французского классицизма.

Подобным же образом создался стих в 10 слогов с цезурой после 4-го слога (décasyllabe):

Je ne suis né / pour célébrer les saints;
 Ma voix est faible / et même un peu profane.
 Il faut pourtant vous chanter cette Jeanne
 Qui fit, dit-on, des prodiges divins. ***

(Voltaire.)

В итальянском языке развилось, как и в остальных южно-романских, силлабическое стихосложение, несколько отличное от французского. Так, в итальянском стихе иные правила элизии. Там если сталкиваются две гласные на словоразделе, то они образуют дифтонг, считающийся за один слог, например:

Egli ha fatio offerie a Rodomonte...

* В последнем стихе — элизия через цезуру: «flétri' embellit».

** Отливы зелени старайся замечать,
 Чтоб лучше цвет к цветам, тень к тени подбирать.
 Учись тому тогда, как осень увядает
 И томною рукой венок свой украшает:
 Какой богатый вид, величие и свет!
 Оранжевый, золотой, багряный, алый цвет
 Льют великолепный блеск с сенистой древ вершины;
 Но, ах, сей яркий блеск предтеча их кончины.

(Перев. В о с ъ к о в а.)

*** Я не рожден святыню славословить,
 Мой слабый глас не взлетит до небес,
 Но должен я вас ныне приготовить
 К услышанью Иоанниных чудес.

(Перев. П у ш к и н а.)

Иногда даже образовывался трифтонг (три гласных в одном слове):

Lasciati [—]avea [—]i Cadurci [—]e la cittade.

Наиболее распространенным стихом являлся стих в 11 слогов с ударением на 10-м слове (endecasillabo). В противоположность французскому стиху итальянский не имеет цезуры. Например:

E non lo bramo tanto per diletto,
Quanto perchè vorrei vincer la prova;
E non possendo farlo con effetto,
S'io lo fo immaginando, anco mi giova.

В эпохи влияния французской литературы проникал в Италию и александрийский стих (под названием «мартельянского» стиха). Но так как в итальянском языке мало слов, оканчивающихся на ударение, то соблюдение правил французской цезуры было бы затруднительно, так как требовало бы постоянной элизии через цезуру. Поэтому итальянский мартельянский стих строится как старофранцузский, с допущением неметрических слогов в конце первого полустишия.

Il cuor di donna Flórida / fa risistanza in vano;
È vittima d'amóre, / ma l'idolo é lontano.

(Goldoni.)

В итальянском языке допускаются как рифмованные, так и нерифмованные (белые) стихи.

От французского силлабического стиха итальянский отличается несколько большей правильностью в расстановке ударений (обычно через слог). Впрочем, эта тенденция к правильности не мешает свободно ставить ударения на любом слове стиха.

В силлабическом стихе преобладают рифмованные стихотворения (на французском языке рифма обязательна).

Рифмой именуется совпадение звуков двух слов, начиная с ударной гласной. Рифмы делятся на следующие:

- 1) Рифмы, оканчивающиеся на ударение (*мужские*):

русс.: луга—берега, дрожат—назад,
франц.: contour—jour, beauté—côté,
итальянск.: ferir—morir, pietà—libertà.

- 2) Рифмы, оканчивающиеся на *один* неударный слог, т.е. с ударением на втором от конца слове (*женские*):

русс.: звуки—муки, дремучий—тучи,
франц.: vitre—chapitre, énorme—forme (в качестве женских считаются и рифмы типа enfoncée—amassée, prairie—chérie, хотя это «е немое» не считалось бы внутри стиха и должно было бы обязательно элидироваться; без элизии эти слова внутрь стиха не допускаются);

итальянск.: segno—sdegno, sorte—morte (в качестве женских употребляются и рифмы типа «poi—suoi, via—dia, хотя внутри стиха все эти слова односложны»).*

3) Рифмы с ударением на третьем от конца слоге (*дактилические*):

русск.: чудная—трудная, разовый—рассказывай;

итальянск.: amabile—interminabile (обычно в итальянской поэзии дактилические стихи не рифмуют);

французские дактилические рифмы невозможны.

4) Рифмы с ударением далее третьего слога (*гипердактилические*):

русск.: побрякивает—вскакивает, агатовая—захватывая.

Во французском языке употребляются рифмы мужские и женские, причем обязательно правило чередования, т.е. рядом стоящие два стиха одного рода окончания обязательно должны рифмовать между собою; два соседних стиха, не рифмующие между собою, должны быть разных родов окончания. Правило это соблюдается также в большинстве русских классических стихотворений (XIX в.).

В итальянском языке употребляется преимущественно женская рифма (т.е. все стихи одного произведения имеют женское окончание), и правило чередования не соблюдается.

Кроме романских языков, силлабическая система применяется также в польском языке. В польском языке нет элизии; следовательно, каждый слог в стихах считается за отдельный.** Например:

Jedzą, piją, lulki palą
Tance, hulanka, swawola;
Ledwie karczmy nie rozwalą;
Ha, ha, ha, hi, hejze hola!
Twardowski siadł w koncu stoła,
Podparł sie w boki, jak basza,
«Hulaj, duszo, hulaj!» wola,
Smiesz, tumani, prestrasza***

(Mickiewicz)

* Причина этого лежит в том, что конец стиха каденцируется, т.е. условия произношения конечного слога отличаются от условий произношения внутренних слогов. Ср. церковные речитативы, приведенные выше.

** Дифтонги образуются только при соединении «i» со следующим гласным. Так, слово «nie» — односложно.

*** Пьют, курят, едят, веселятся:
Не пир — разливанное море!
Чуть стены корчмы не валятся...
«Ай жги да гуляй, мое горе!»
Пашой подбоченьсь, Твардовский
В корчме за столом заседает,
Гарцует и чарой бесовской
Туману в глаза напускает.

(Перев. М е я.)

Так как польские слова имеют ударение на предпоследнем слоге, то польские стихи имеют преимущественно женские окончания. Для образования мужской рифмы необходимо поставить в конце стиха односложное слово, например:

Rozpalili na kominie
Zaspiewali jak do snu,
Piesn sie winie, nie sie winie,
Z dawnych czasów, z motków lnu.

Александрийский стих проник из Франции и в польское стихосложение. Но и здесь, как и для итальянского языка, представилось затруднение — мужская цезура при общем женском окончании польских слов. Польский стих не пошел по пути итальянского александрийского стиха, т.е. не допустил гиперкаталектики на цезуре. Чтобы сохранить ударение на шестом слоге, он передвинул цезурный словораздел на один слог вперед, т.е. поставил его между седьмым и восьмым слогами, поделив стих на два полустишия.

Пример:

Surojadki srebrzyste, / zółte i czerwone,
Niby czareczki różnym / winem napelnione.

Вот сравнительная схема французского, итальянского и польского александрийского стиха:

французский: — — — — — ' | — — — — — ' (v)
5 5

итальянский: — — — — — ' v | — — — — — ' v
5 5

или — — — — — ' v v | — — — — — ' v
5 5

польский: — — — — — ' v | — — — — — ' v
5 4

Чтобы сделать яснее различие трех систем, приведу несколько

искусственно составленных русских стихов, осуществляющих эти три системы.

1) Система французская:

Смеем ли мы ещё, | в замену былых бед
Лучших грядущих дней | встречать близкий рассвет?
Ты будешь ли, мой сын, | от несчастий избавлен
И тяжелой пятой | насилья не раздавлен?

2) Итальянская система:

Еще ли мы не смеем, | преодолев гоненье,
Времен лучших и радостных | предвидеть просветленье?
Ужель, мой сын, ты будешь | от горьких нужд избавлен,
Злой и тяжкой пятою | насилья не раздавлен?

3) Польская система:

Неужели не смеем, | забывши гоненье,
Дней грядущих и светлых | встретить просветленье?
Ты будешь ли, о, сын мой, | от бедствий избавлен
И железной пятою | злобы не раздавлен?*

Из Польши силлабическое стихосложение проникло в Россию, где продержалось до половины XVIII в.

Эпический размер (подобный александрийскому стиху) — тринадцатисложник — был воспринят и в России, где он являлся главным размером больших произведений. Из польских правил были усвоены: женская рифма (т.е. ударение на 12-м слоге), от которой отступали весьма редко, и словораздел (цезура) после 7-го слога. Однако правило об ударении 6-го слога было отброшено. В польском языке оно являлось механическим следствием словораздела после 7-го слога, так как по-польски слова имеют ударение на предпоследнем слоге. В русском же языке ударения свободны. Отсюда проистекло то, что вместо двух неподвижных ударений русский тринадцатисложник имел только одно, при этом довольно часто ударение перед цезурой приходилось на последний седь-

* Стихи эти, за нескладность которых прошу извинения у читателей, являются видоизменением русских александрийских стихов Жуковского-Бернета:

Ужель не смеем мы, в замену долгих бед,
Грядущих лучших дней приветствовать рассвет?
Мой сын, ты будешь ли от горьких нужд избавлен,
Железною пятой насилья не раздавлен?

мой слог, что создавало резкое ритмическое неравенство полустиший. Например:

Коль мнози суть совѣти, | ихже лице красно
Мнится быти, но, егда | рассмотрѣм опасно,
Инако являются... | Первое се явѣ,
Породится от сего | укоризна славѣ
Нашей: не повергули | греческим под нозѣ
Царем вѣнца моего? | И ихже не мнозѣ
Усмирих побѣдами, | тим сам подчиненный.
Буду, не оружием, | одним побѣжденный
Словом философим. | Инако же носит
Обычай: да закона | побѣжденный просит
От побѣдника, сей же | тому да владѣет.
К тому мир знает, яко | сили довлѣет... *

(«Владимир». Трагикомедия
Феофана Прокоповича. 1705 года.)

В. Тредиаковский, произведший реформу русского силлабического стиха, в начале своей деятельности пользовался той же системой, что и Феофан Прокопович. Вот пример из «Элегии на смерть Петра Великого».

Что за печаль повсюду | слышится ужасно?
Ах! знать Россія плачет | в многолюдстве гласно!
Где ж повседневных торжеств | радостей громады!
Слышь, не токмо едина: | плачют уж и чады!

(1725 г.)

Но в 1735 г. он издал руководство к стихосложению, где предложил ставить на 7-м слоге обязательное ударение. Антиох Кантемир, его современник, принял это правило, допустив, однако же, свободу ставить последнее ударение полустишия на 5-м или 7-м слоге. И в том, и в другом случае мы видим явное отклонение от польской традиции.

Вот образцы стихов Кантемира:

Тот в сей жизни лишь блажен, | кто малым доволен
В тишине знает прожить, | от суетных волен
Мыслей, что мучат других, | и топчет надежду
Стезю добродетели | к концу неизбежу.

* Сохраняю в орфографии букву «ѣ». Под южно-русским влиянием она произносилась как «и», отсюда рифмы: «миру—вѣру», «сию—тлѣю», «бѣдно—стыдно (стыдно)».

Небольшой дом, на своем | построенный поле,
 Дает нужное моей | умеренной воле,
 Не скудной, не лишней корм | и средню забаву,
 Где б с другом честным я мог |, по моему нраву
 Выбранным, в лишны часы | прогнать скуки бремя,
 Где б от шуму отдален | прочее всё время
 Проводать меж мертвыми | греки и латины,
 Исследуя всех вещей | действия и причины.

(Сатира VI. 1738 г.) *

Эта реформа превратила польский симметричный стих в несимметричный русский и тем самым дала толчок к дальнейшему развитию русского стихосложения.

Впрочем, уже в 40-х годах XVIII в. силлабическая система исчезла из русской практики.

Силлабический стих в значительно большей степени, чем античный, в своем современном виде является говорным, т.е. не требует чтения, резко отличного от чтения прозы. Декламация есть лишь выравненное и повышено-отчетливое чтение. К пению она несколько не приближается. Стихи пишутся не на музыкальную мелодию. В этом отношении любопытно, что вокальная музыка (романсы) современности обычно нарушает размер, присущий стихотворному тексту. Современное пение не проявляет, а искажает (за немногими исключениями) стихотворный ритм.

3. ТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

В силлабическом стихосложении мы замечаем, особенно в южно-романских стихах, тяготение к правильному, периодическому распределению ударений.

Под влиянием этой тенденции выравнивания интервалов между ударяемыми слогами появилось, приблизительно в эпоху Мервингов, новое латинское стихосложение, сохранившееся в католических гимнах и дошедшее до нас в виде значительных поэм, доказывающих, что стихосложение это применялось не только в форме гимнов-песен, но и в виде произведений, к пению совершенно не предназначенных. Возьмем в качестве примера гимн «Pange linguam», написанный по этой системе, и обратим внимание на распределение ударений. Условно обозначим главные уда-

* В более ранних произведениях Кантемир допускал женскую цезуру, напр.:

Брани того, кто просит | с пустыми руками...
 Ной в ковчеге с собою | спас себе всё равных...

рения слов знаком «'» и побочные, приглушенные ударения слов знаком «`».

Pánge língua gloriósi | córporis mystérium
Sanguinísque pretiósi, | quém in mún-di préti-um
Frúctus véntris generósi, | réx effúdit génti-um.
Nóbis dátus, nóbis nátus | ex intácta vírginè
Et in mún-do conservátus | spárso vérbi séminè,
Súi móras incolátus míro cláusit ór-dinè.*

Рассмотрим положение ударений в каждом полустихии, обозначая цифрой порядок слога, на который ударение падает. Мы получим такую картину:

1 3 7 | 1 5 (7)
3 7 | 1 3 5 (7)
1 3 7 | 1 3 5 (7)
1 3 5 7 | 3 5 (7)
3 7 | 1 3 5 (7)
1 3 7 | 1 3 5 (7)

Мы получаем исключительно нечетные цифры, показывающие, что только на нечетных местах могут иметь место ударения. Иначе говоря, четные и нечетные слоги имеют различную функцию. Нечетные предназначены для ударных слогов. Каждый нечетный слог вызывает в нас ожидание ударения, на четных слогах мы ударения не ставим. Если бы мы «просольфеджировали» размер этого стихотворения (т.е. пожелали бы дать о нем представление, путем повторения одного и того же слога, например, «та»), то получилась бы следующая схема:

та́-та та́-та та́-та та́-та / та́-та та́-та та́-та-та́
та́-та та́-та та́-та та́-та / та́-та та́-та та́-та-та́

Так как мы привыкли объединять ударные и неударные слоги в группы-слова с одним ударением, то и в сольфеджируемом тексте мы бы это объединение сделали, естественно, выравняв все «слова», т.е. объединяя слоги «та» попарно (других возможностей нет).

* Записанный русскими буквами гимн этот должен звучать так:

Пáнге лínгва глориóзи | кóрпорис мистéриум
Сангвинíске претиóзи | квém ин мúnди прéтиум
Фрúктус вénтрис генерóзи | рéкс эффúдит гéнтиум и т.д.

То же сольфеджирование можно совершить и на реальном тексте, отвлекаясь от действительных границ слова и от действительных ударений, например:

Pánge | língua | glóri | ósi || córpo | rísmý | stéri-ùm
Sángui | nísque | préti | ósi, || quémin / múndi | préti-ùm

Такое произнесение стиха, где текст является условной канвой для выявления ритмического ожидания, называется *скандовкой*.⁶

При скандовке стихи делятся на слоговые группы, ритмически равные между собой, с аналогичным положением ударяемого слога. Эти группы по аналогии с греческим стихосложением именуется стопами, и для каждой стопы употребляется название, заимствованное из таблицы античных стоп, при условии замены долгого слога ударным, а краткого неударным. Таким образом, приведенные латинские стихи можно определить так: первое полустишие — четыре стопы хорей (—), второе полустишие можно рассматривать двояко: или как трехстопный хорей дактилического окончания (не принимая во внимание побочного ударения на последнем слоге), или четырехстопный хорей мужского окончания (если считать побочное ударение ритмически равноценным с остальными).

Тоническая система господствует в германских литературах, в немецком и английском языках.

Установлению в немецком языке правильного тонического стихосложения, совершившемуся в XVII в. под влиянием литературной деятельности Опица («Martinii Opiti. Buch von der deutschen Poeterey», 1624 г.), предшествовало длительное развитие национальных немецких стихотворных форм, ныне вымерших.

Исходным моментом в этом развитии является древний аллитерационный стих. Стих этот строился приблизительно следующим образом. Слагался он из двух полустиший, из которых каждое несло два главных ритмических ударения. При этом обязательно требовалось, чтобы согласный звук, предшествовавший первому ритмическому ударению второго полустишия, совпадал с согласной, предшествующей одному или обоим ритмическим ударениям первого полустишия. Таким образом, при обычном положении ударения на первом слоге слова в стихе обязательно было два или три слова, начинающихся с одинаковых согласных. Например:

Welaga nu waltant got / wêwurt skihit
ih wallôta sumaro ent wintro / sehstie ur lante.

(«Hildebrandslied», ок. 800 г.)

Этот аллитерационный стих медленно эволюционировал в стих рифмованный, который окончательно установился к XIII в. Стих этот продолжал быть двучленным, т.е. состоять из полустиший. Но вместо двух ударений в каждом полустишии было 3 (а в концевом полустишии строфы и больше); кроме того, полустишия рифмовали между собою (первое полустишие первого стиха с первым полустишием второго, вторые полустишия между собою):

Und íst in álten máeren / wonders vil gesêit
Von hélden löbebáeren | von grözer árbeít
Von fröuden, hôchgezíten | von weínen únd von klágen
Von küener récken stríten | muget ír nu wúnder hóeren ságen.
(«Nibelungslied» XIII в.) *

Национальный немецкий стих культивировался в различных формах мастерзингерами.

Реформа Опица свелась к замене старых форм миннезингерского стиха, а также вновь нарождавшихся форм, буквально имитировавших античный стих, — тоническим стихом, состоявшим из равномерного чередования ударных и неударных слогов. При этом если стих начинался с ударения (ударны все нечетные слоги стиха), то получалась хореическая система; если начинался с неударяемого слога (ударны все четные слоги стиха) — то получалась ямбическая система. К этим системам двусложных размеров ученик Опица, профессор Бухнер, присоединил первую в Германии форму трехсложной стопы — дактиль.

Формы двусложные и трехсложные следует рассматривать порознь, потому что они регулируются различными правилами.

Благодаря обилию в немецком языке коротких слов (длинные часто образуются из простого сопоставления коротких слов, подобно современным слияниям сокращенных названий «Ленинград-губисполком», причем составляющие слова не теряют своей самостоятельности), а также присутствию в длинных словах одного или

* В позднейших подражаниях размеру песни о Нибелунгах немцы (например, Уланд в своем «Графе Эбергардте») прибегают к размеру, напоминающему итальянский alexandrinский стих. Стих этот звучит приблизительно так (объединяю попарно стихи А. Толстого «Русская история от Гостомысла», где он, вероятно, сознательно пародировал стихи Уланда):

Послушайте, ребята, что вам расскажет дед.
Земля наша богата, порядка в ней лишь нет.

В этих стихах рифмуют не только стихи, но и полустишия.

нескольких побочных ударений немецкий тонический стих состоит из совершенно правильного чередования ударных и неударных слогов (в противоположность приведенному выше примеру латинского гимна, где не на всех нечетных слогах стоит ударение).

Вот примеры немецких двусложных размеров.

1) Хорей:

Willst du immer weiten schweifen?
Sieh, das Gute liegt so nah,
Lerne nur das Glück ergreifen;
Denn das Glück ist immer da.

(G o e t h e.)

Сравни английский хорей:

When the moon is in the wave,
And the glow-worm in the grass,
And the meteor on the grave,
And the wisp on the morass;
When the falling stars are shooting,
And the answer'd owls are hooting,
And the silent leaves are still
In the shadow of the hill,
Shall my soul be upon thine
With a power and with a sign.

(B y r o n.)

Сравни немецкий пятистопный хорей без рифм:

Sass ich früh aut einer Felsenspitze,
Sah mit starren Augen in den Nebel;
Wie ein grau grundiertes Tuch gespannt
Deckt er alles in die Breit' und Höhe...

(G o e t h e.)

2) Ямб:

Es gibt die Esel, welche wollen
Dass Nachtigallen hin und her
Des Müllers Säke tragen sollen.
Ob recht, fällt mir zu sagen'schwer.
Das weiss ich: Nachtigallen wollen
Nicht, dass die Esel singen sollen.

(B ü r g e r.)

Сравни английский 4-стопный ямб:

My soul is dark — oh! quickly string
The harp I yet can brook to hear,
And let thy gentle fingers fling
Its melting murmurs o'er mine ear:
If in this heart a hope be dear
That sound shall charm it forth again
If in these eyes these lurk a tear
Twill flow, and cease to burn my brain.

(B y r o n.)

Пятистопный ямб рифмованный:

Die Welt durchaus ist lieblich anzuschauen
Vorzüglich aber schön die Welt der Dichter
Auf bunten, hellen oder silbergraeen
Gefilden, Tag und Nacht, erglänzen Lichter.
Heut ist mir alles herrlich; wenn's nur bliebe.
Ich sehe heut durchs Augenglas der Liebe.

(G o e t h e.)

Стих этот весьма употребителен в нерифмованной форме:

Gegrüßet seid ihr mir, ihr Morgensterne
Der Vorzeit, die den Allemanen einst
In ihre Dunkelheit des Strahl des Lichts,
In ihre tapfre Wildheit Milde brachten.

(H e r d e r.)

Сравни подобное же употребление пятистопного ямба (blank-verse или heroic-verse) в английской литературе:

Then, when I am thy captive, talk of chains
Proud liminary cherub! but ere then
Far heavier load thyself expect to feel
From my prevailing arm, though heaven's king
Ride on thy wings, and thou with thy compeers,
Us'd to the yoke, draw'st his triumphant wheels
In progress through the road of heaven, star-pav'd.

(M i l t o n.)

Стих этот употреблялся в трагедии (Шекспир, в Германии Шиллер и др.).

Александрийский стих, проникший (в форме шестистопного ямба с цезурой после 6-го слога) в германские литературы под

французским влиянием, не привился и встречается как у немцев, так и у англичан очень редко. Его место заступил главным образом пятистопный бесцезурный ямб, который одновременно испытывал влияние французского десятисложника и итальянского эпического стиха (примеры см. выше). Именно из германских литератур этот размер проник в Россию, где также вытеснил в драматической литературе шестистопный ямб — александрийский стих, заимствованный у французов.

Двусложные размеры являются господствующими в немецкой литературе. Трехсложные размеры встречаются гораздо реже.

Эти размеры характеризуются тем, что ударение падает не на каждый второй, а на каждый третий слог, через два. Таким образом, скандуемая группа (стопа) — трехсложна. Если первое ударение падает на первый слог стиха (и далее на 4-й, 7-й и т.д.), мы имеем дактилический стих, если на второй (5-й, 8-й и т.д.) — амфибрахический, если на третий (6-й, 9-й и т.д.) — анапестический.

Не умножая примеров, приведу лишь образец амфибрахического немецкого стиха:

O wären wir weiter, o wär' ich zu Haus!
Sie kommen, da kommt schon der nächtliche Graus;
Sie sind's, die unholdigen Schwestern.
Sie streifen heran, und sie finden uns hier,
Sie trinken das mühsam geholte, das Bier,
Und lassen nur leer uns die Krüge.

(G o e t h e.)

Все рассмотренные выше стихи являются простыми параллелями стиху силлабическому: они безукоризненны с точки зрения правил силлабического стихосложения и представляют лишь ту особенность, что сверх правил, соблюдаемых в силлабическом стихосложении, здесь применяется еще одно правило — периодического распределения ударений в пределах силлабического стиха.

Следует отметить, что ударения трехсложных размеров гораздо энергичнее, чем ударения двусложных. Падая на один из трех слогов, они редко попадают на побочные ударения слов. В двусложных размерах можно наблюдать случаи, когда на ритмически ударное место падают слоги, на которые лишь с натяжкой можно поставить побочное ударение, например:

Bís mit ihren z^(.)auberischen Tönen...

(H e r d e r.)

или вот пример шестистопного ямба, смешанного с пятистопным, с весьма несовершенным ударением:

Mein Glück sei Sie die mit der Weissheit thronet,
Das Ruder *thätiger* Vernunft in ihrer Hand:
Sie, die dem stillen Fleiss, der *mit* sich selber wohnt,
Die *Trefflichsten* der Gaben zuerkaunt.

Подобная ослабленность ударения почти не встречается в трехсложных размерах.

Особенно это ясно по отношению к стихам двусложных размеров; в этих стихах весьма часто расстановка ударений дана не текстом, а метрической схемой стиха. Ударения эти, ритмического происхождения, не влияют на значение предложений-стихов, так как ощущаются слушателем как признак стиховой речи, а отнюдь не словесного выражения, взятого как таковое. Возьмем гётевские стихи:

Mit Geist und Fleiss *uns an* die Kunst gebunden...

Почему «*uns*» оставлено без ударения, а на «*an*» ударение стоит? Потому что этого требует ямбическая схема стиха.

Или:

In *der* Beschränkung zeigt sich erst *der* Muster,
Und *das* Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Почему в первом стихе первое «*der*» ударяемо, а второе нет, почему во втором стихе из всех односложных ударяемо, кроме глагола «*kann*», еще слово «*das*», которое в прозе никогда не бывает ударяемо (под ударением члены «*der, die, das*» меняют значение, получая как бы функцию указательных местоимений)?

Ясно, что в двусложных размерах система ударений есть система ритмическая, *примышляемая* к тексту. Требуется только, чтобы текст ей резко не противоречил (и здесь у каждого поэта своя *манера* в пользовании представляющейся свободой). Объективным является только число слогов в стихе.

Несколько иначе дело обстоит в трехсложных размерах, где каждому ритмическому ударению соответствует явное ударение слов (за весьма редкими отклонениями) и где слова с ослабленным ударением стоят на слабых местах метра.⁷

Внимание слушателя при трехсложных размерах гораздо отчетливее привлечено к ударениям стиха; учет слогов отступает на задний план. Возможны даже уклонения от счета слогов.

В приведенном выше примере амфибрахия мы имеем точное соблюдение числа слогов. Но возьмем другое стихотворение Гёте:

Wer réitet so spät *durch* Nách*t* und Wínd
Es íst der Vater mit séinem Kínd;
Er há*t* den Knáben wóhl in dem Arm.
Er fá*s*st ihn sícher, er há*l*t ihn wárm.

Здесь ударения разделены то одним, то двумя слогами. Тем не менее впечатление амфибрахия остается. Но мерой стиха здесь является уже не число слогов, а число ударений.

Таким образом, в тоническом стихосложении, помимо изложенной выше *равносложной* системы (правильнее ямбы, хорей, амфибрахии, анапесты, дактили), существует еще *акцентная* система.

Эта акцентная система, восходящая к национальным германским формам, появилась наравне с равносложной системой в конце XVIII в. и особенно укрепилась в начале XIX в. (вольные размеры Гёте и его современников в Германии, «Кристабель» — поэма Кольриджа в Англии и т.п.).

Вот примеры акцентных стихов:

Ein sass am murmelndem Strome
Die Sorge nieder und sann:
Da bildet' im Traum der Gedanken
Ihr Finger ein leimernes Bild...

(H e r d e r.)

Welcher Unsterblichen
Soll der höchste Preis sein?
Mit niemand streit ich;
Aber ich geb ihn
Der ewig beweglichen
Immer neuen
Seltsamen Tochter Iovis,
Seinen Schoskinde,
Der Phantasie.

(G o e t h e.)

Nicht mehr auf Seindenblatt
Schreib' ich symmetrische Reime,
Nicht mehr fass' ich sie
In goldne Ranken.

(G o e t h e.)

Du, schönes Fischermädchen,
Treibe den Kahn ans Land:
Komm zu mir und setze dich nieder,
Wir kosen Hand in Hand.

(H e i n e.)

Сравни английские стихи:

'Tis the middle of night by the castle clock
And the ówls have awáken'd the crówing còck:
Tu — whít! — Tu — whóo!
And hárk agáin! the crówing còck
How drówsy is créw.

(C o l e r i d g e.)

From the point of encountering blades to the hilt
Sabres and swords with blood were gilt;
But the rempart is won, and the spoil begun,
And all but after carnegé done.
Shriller shricks non mingling come
From within the plunder's dome:
Hark to the haste of flying feet,
That splash in the blood of the slippery street
But here and there, where 'vantage ground
Against the foe may still be found,
Desperate groups, of twelve or ten
Make a pause, and turn again —
With banded backs against the wall,
Fiercely stand, or fighting fall.

(B y r o n.)

Акцентные стихи далеко не однородны по признакам своего построения. Первый и самый распространенный класс — это легкая вариация трехсложного размера. Так — соединяют амфибрахий с анапестом, например:

In the days of my youth, when the heart's in its spring,
And dreams that affection can never take wing
I hade friends! — who has not? — but whar tongue will avow
That friends, rosy wine! are as faithfull as thou?

Здесь равносложность нарушена в начальных слогах стиха.

Следующим отступлением от равносложности является допущение неравносложности внутри стиха: между ударениями допус-

кается постановка не только двух неударных слогов, но и одного. Типичным образцом такого акцентного стиха являются все имитации античного гексаметра (так называемый «дактило-хореический гекзаметр»).

В этих размерах некоторые различные группы в 3 слога («стопы») как бы сокращены в группы в 2 слога (стяжены). Размеры эти назовем *стяженными*.

По мере развития свободы распределения ударений влияние метра ослабевает, и поэтому в акцентном стихе требуется большее совпадение ритмических ударений с естественными, чем это наблюдается в равносложных стихах.

Идеальной основой акцентного стиха является естественное ударение речи. Если учитывать только естественные ударения, то их расстановка может быть чрезвычайно свободной. Допустимы тогда и смежные ударения (без разделения ударений неударными слогами) и трехсложные неударные интервалы между ударениями (ударение на четвертом слоге после предыдущего) и т.д.

В этом классе акцентного стиха следует различать стихи *равноударные*, т.е. сохраняющие единство числа ударений в каждом стихе (например, четырехударные и трехударные), и стихи *неравноударные*. Среди последних следует отделить, относя к первому классу, стихи, где эта неравноударность закономерно определяется строфой (например, все нечетные стихи четырехударны, четные — трехударны), и стихи, где этой закономерности нет. В случае отсутствия закономерности единство стиха образует *рифма*, в случае белых стихов — синтаксическая обособленность каждого стиха. К последнему случаю относятся так называемые «*freie Rythmen*» немцев — Гёте (см. примеры выше), Гейне и др.

Следует отметить, что расстановка ударений в акцентном стихосложении всегда такова, что производит впечатление равномерности («изохронности», т.е. расстановки через равные промежутки времени).

Поэтому в акцентных стихах количество неударных слогов, сопровождающих каждое ударение, колеблется в известных пределах (до трех, редко четырех слогов). Акцент является признаком ритмической единицы, ритмической группы. Возможно, что число неударных слогов, следующих один за другим, нарушит предел восприятия единства ритмической группы. В таком случае группа неударных слогов (при интервале в 4 и более слогов) может и без ударения составить ритмическую группу. Длинные неударные ряды слогов могут явиться эквивалентом ритмического ударения.

Замечу, что и в равносложных размерах не всякое лексическое ударение совпадает с ритмическими, т.е. возможны неметричес-

кие ударения, стоящие на слабых местах метрической схемы (нескандируемые).

Подобное же ударение возможно и в акцентированных стихах. Так, в случае смежности ударений, на двух необособленных словах (типа «большой дождь», «злой сон», «сын Федора»), обычно одно из них не играет роли ритмического ударения. При этом обычно ритмическим (более сильным) является ударение, принадлежащее многосложному слову, а при равных условиях — второе.

К технике акцентного стиха мы вернемся при анализе русских размеров.

Правила рифмовки немецких стихов в общем совпадают с правилами французской поэзии. Обычно соблюдение чередования мужских и женских рифм. Изредка встречаются дактилические рифмы. В случае отклонения от правила чередования наблюдается все же закономерность в выборе окончаний (например, исключительно мужские рифмы).

Иначе в английском языке, где рифмы, по их роду, сменяют друг друга обычно без всякого соблюдения правил чередования. Мужские, женские, дактилические следуют в совершенно произвольном порядке. При этом, по свойствам английского языка, преимущественно преобладают мужские рифмы (примеры смотри выше). Этим объясняется то, что в русских подражаниях английским стихам часто выдерживается однообразно мужская рифма (см., например, «Шильонский узник» Жуковского, перевод из Байрона). Изредка, впрочем, встречаются и стихи с соблюдением правил чередования. Вот, например, стихи Байрона, соблюдающие эти правила:

Fare thee well! and if for ever
Still for ever, fare *thee well*:
Ev'n though unforgiving, never
'Gainst thee shall my heart rebel,

Would that breast were bared before thee
Where thy head so oft hath lain
While that placid sleep came o'er thee
Which thou ne'er canst know again...

В заключение скажу несколько слов о графической форме стиха у французов, у немцев и у англичан.

Все три народа печатают каждый стих с большой буквы (впрочем, иногда это правило нарушалось) в особую строку, при этом начальные буквы стихов в одну вертикальную колонну. Если стих напечатан так, что его начало находится вправо или влево от общей вертикали, то это является особым приемом, имеющим значение некоторого метрического указания. Пользование отступом различно в разных литературах.

Во Франции отступ обозначает силлабическое неравенство стихов между собою. Чем меньше стих, тем правее он начинается. Пример:

J'ai parcouru ce jardin enchanté (10 сл.)
 Modeste en sa richesse et simple en sa beauté (12 сл.)
 Qu'on vante ces jardins tristement magnifiques (12 сл.)
 Où l'art de ses mains symétriques, (8 сл.)
 Mutile avec le fer les tendres arbrisseaux (12 сл.)
 (J. Delille.)

В немецкой литературе подобное пользование отступом, обязательное для французских стихов, вообще не соблюдается. Например:

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll. (4 стопы)
 Ein Fischer sass daran, (3 стопы)
 Sah nach dem Angel ruhevoll, (4 стопы)
 Kühl bis ans Herz hinan. (3 стопы)
 (Goethe.)

В английских стихах отступы имеют часто иную роль: указания на рифмовку. Одинаково бывают сдвинуты стихи, рифмующие между собою, если они идут не подряд, или разделяют рифмующую между собою другую пару стихов, например:

His death sits lightly: but her fate
 Has made me what thou well may'st hate.
 His doom was seal'd — he knew it well,
 Warn'd by the voice or stern Taheer
 Deep in whose darkly boding ear
 The death-shot peal'd of murder near,
 As filed the troop to where they fell!
 He died too in the battle broil,
 A time that heeds nor pain nor toil...
 (Byron.)

Стихи 3-й и 7-й, рифмующие между собою и несмежные, одинаково сдвинуты. Ср. выше пример «Fare thee well».

В русской практике, в общем следующей французской традиции, можно наблюдать употребление графических приемов, как немецких, так и английских.

Отмечу, что во всех языках отступ иногда имеет то же значение, что красная строка в прозе, и не связан бывает с ритмом и рифмой.

4. СТИХОСЛОЖЕНИЕ В РОССИИ

Тоническое стихосложение⁸ проникло в Россию в 30-е годы XVIII в. и с тех пор является господствующим в литературе.

Новая эпоха русского стихосложения начинается со времени деятельности Тредиаковского и Ломоносова. Тредиаковский,

анализируя русский силлабический стих, предложил для изучения и оценки его ритма условно делить его на стопы, считая за стопу 2 слога. Таким образом, в русском тринадцатисложнике оказалось 6 стоп и один слог на цезуре вне стопы:

1	2	3		4	5	6
Уме	недо	зрелый	плод	недо	лгой на	уки.

Это членение стиха на двусложные отрезки и термин «стопа» заимствованы Тредиаковским из Франции (где подобная терминология является пережитком античного учения о стопе как совокупности арсиса и тезиса). Для характеристики свойств ритма стиха Тредиаковский предложил обращать внимание на положение ударений в стопе, причем указал, что двусложная стопа может быть ямбом, спондеем, хореем и пиррихием (античные термины применялись к новым языкам при условии замены долгого слога ударным, краткого — неударным).

При этом он обратил внимание, что если сделать слог перед цезурой по французскому обычаю ударным, то окажется, что два фиксированных ударения (на цезуре и на рифме) придутся на первые места стоп или на нечетные места полустипий. Для сохранения однообразия ритма необходимо придерживаться хореических стоп.

Таким образом, им была высказана мысль о преимуществе хореического ритма в русских силлабических виршах, и сам он писал стихи в следующем роде:

Делом бы одним стихи не были на диво,
Знайте с дружными людьми живуче правдиво.

Трактат Тредиаковского (1735 г.), в общем излагающий теорию силлабического стиха, заинтересовал Ломоносова, учившегося тогда в Германии. Он навел его на мысль ввести в России немецкую тоническую систему стихосложения. Эту мысль он положил в основу полемиического письма, направленного против трактата Тредиаковского. Он утверждал, что пора перестать писать силлабические стихи, что в русском языке возможно не только хореическое стихосложение, но и иные формы — ямб и трехсложники (даны им даже примеры чистого акцентного стиха, но впоследствии он к этому стихосложению не возвращался). В результате возникшей полемики, продолжавшейся довольно долго и привлекавшей в качестве участника Сумарокова, Тредиаковский сдал свою позицию, и исправленный им трактат о стихосложении (1752 г.) содержит правила чисто тонической метрики.

Определяющую роль играла поэтическая деятельность Ломоносова, давшего пример равнострожных тонических стихов, преимущественно ямбов. Ломоносовская система держалась на протяжении второй половины XIX в., хотя против нее выдвигались постоянные возражения и появлялись постоянные попытки обновить ее. Так, спорадически наблюдаются в XVIII в. трехсложные размеры. Кроме того, упорно шла борьба за обновление в двух направлениях:

- 1) за литературную имитацию ритма народных песен,
- 2) за акцентную имитацию античных размеров.

В плоскости первого течения лежит разработка хорея как «русского народного» размера. Особенно часто прибегали к хорею без рифм, дактилического окончания, к различным акцентным формам и т.п. Вот образец такой имитации фольклора в поэме Н. Львова «Добрыня» (около 1795 г.).

Что уста ваши ужимаете?
Чем вы, сахарны, запечатаны?
Вниз потупили очи ясные;
Знать низка для вас богатырска речь,
И невместно вам слово русское?
На хореях вы подмостилися,
Без екзаметра, как босой ногой,
Вам своей стопой больно выступить.
Нет, приятели! в языке нашем
Много нужных слов поместить нельзя
В иноземные рамки тесные.

Анапесты, Спондеи, Дактили
Не аршином нашим меряны,
Не по свойству слова Русского
Были за морем заказаны:
И глагол Славян обильнейший
Звучной, сильной, плавной, значущий,
Чтоб в заморску рамку втискаться,

Принужден ежом жаться-корчиться,
И лишась красот, жару, вольности,
Соразмерного силе попрisha,
Где природою суждено ему
Исполинский путь течь со славою,
Там калескою он щетинится.

Это течение захватило державинский кружок (например, Капниста), Карамзина и его школу, нашло теоретика в лице Востокова, практиков-поэтов в лице Мерзлякова, Цыганова, Дельвига,

Одоевского (декабриста), позднее Кольцова. Отразилось оно и в творчестве Пушкина («Песни Западных Славян») и Лермонтова («Песнь о купце Калашникове»), но осталось в пределах «младших» жанров по сравнению с равносложным тоническим стихосложением.

Следует отметить, что многие из размеров, трактовавшиеся как национально-русские, являются типическими тоническими равносложными размерами, и могут встречаться в любой литературе, применяющей подобную систему.

Возьмем, например, стихи Кольцова:

Ну, тащися, сивка,
Пашней, десятиной,
Выбелим железо
О сырую землю...

Размер их совпадает с размером *Herder'*овского стихотворения «Der Regenbogen».

Schönes Kind der Sonne
Bunter Regenbogen,
Ueber Schwarzen Wolken
Mir ein Bild der Hoffnung!

Второе течение — имитация античным метрам — имеет своих представителей в лице Радищева, Востокова, Мерзлякова, Дельвига, особенно Гнедича, переведшего гекзаметром Илиаду, Жуковского и др. Иногда оно скрещивалось, как видно уж из перечня имен, с «русским» течением. Отразилось оно и в творчестве Пушкина и — слабее — Лермонтова.

Но ни то, ни другое течение не могло побороть традиции равносложных размеров, особенно укрепленной деятельностью поэтической школы Жуковского, Пушкина и их современников.

Остановимся на принципе русского классического тонического равносложного стихосложения.⁹

В основе этого стихосложения лежит *скандовка*, т.е. усиленно размеренное произношение стихов с расстановкой ударения на равных слоговых промежутках.¹⁰

При скандовке ударения распределяются иногда на слогах, практически неударяемых, с другой стороны, слоги ударяемые могут остаться без ударения:

Дух *от* *ри* *ца* *ня*, *дух* *со* *мне* *ня*

Скандуя, мы ставим ударения на словах «от», «ца», «дух» и «мне», в то время как естественно ударения падают несколько иначе, а именно — первое слово «дух» несет ударение, отсутствующее при скандовке, с другой стороны, на слоге «от» нет соответственного ударения и оно появляется только в скандовке.

При расстановке скандовочных ударений должно соблюдать следующие правила: 1) Слово может получать дополнительные ударения, равно отстоящие от естественного. Так, слово «освобождение» может быть проскандировано двумя способами: «осво́бождéние» или «о́свобождéние» (т.е. или 1 неударный слог, 1 ударный, 1 неударный, 1 ударный, 1 неударный, 1 ударный — или 1 ударный, 2 неударных, 1 ударный, 2 неударных). При получении дополнительных ударений естественное *всегда* сохраняется. 2) Слово может потерять свое естественное ударение. Ясно, что в таком случае оно никакого скандовочного ударения нести не может. 3) Из этого вытекает, что слово в скандовке не может быть переакцентуировано, т.е. его ударение не может быть *перемещено*. Так, невозможно скандовать приведенный стих по системам:

Ду́х отрица́нья, дух со́мненья́

или:

Ду́х отрица́нья, дух со́мненья́.

В первом случае переакцентуировано 2 слова («отрица́нья» и «со́мненья́»), во втором одно («со́мненья́»). Переакцентуация противоречит *значению* слова, ибо естественное ударение имеет функцию значения (ср. «за́мок» и «замо́к»): слово переакцентуированное теряет значение, обесмысливается.

Если мы читаем:

Гремит музѳ́ка боевая,

то слово «музѳ́ка» вместо «му́зыка» здесь не переакцентуировано; в поэтической, а может быть и практической, лексике 20-х годов (и позже) это слово употребляют с ударением на «ы». Точно так же ударение на словах «призра́к», «язы́ки», «де́ятельный», «сча́стный» и т.п. не являются ударениями «неправильными», — это поэтическая форма слова, и имеется весьма ограниченный круг слов, которые в поэтическом употреблении получают ударение не на том слоге, на котором они несут его в практической лексике.

Объясняется это тем, что стихотворная речь есть в некоторых отношениях в своем роде «диалект», обладающий своей собственной лексикой. При помощи приведенных правил мы в большинстве случаев безошибочно расставим ударения в скандовке, принимая во внимание, что правильность чередования ударных и неударных слогов должна быть соблюдена в пределах всего стиха.

Однако, в некоторых случаях неясно, как скандовать стихи:

Кочующие караваны

можно проскандировать, не нарушая правил скандовки, двояко:

1) Кочу́ющие карава́ны

и

2) Кочу́ющие ка́раваны.

Здесь следует заметить, что скандовка отдельного стиха определяется способом скандовки окружающих его стихов. Стихотворения состоят из стихов, одинаково скандуемых. Не бывает стихов вне стихотворений. Так, приведенный стих находится в контексте:

Когда сквозь вечные туманы
Познания жадный он следил
Кочующие караваны
В пространстве брошенных светил...

Соседние стихи указывают на способ его скандовки. Стих должен быть скандован по 2-му способу.

Но возьмем другой контекст:

Когда сквозь седые туманы,
Познания жадный, следил
Кочующие караваны
В пространстве бродящих светил...

Здесь тот же текст должен быть скандован по 1-му способу. Замечу, что и способ его произношения при нормальном чтении несколько различается в первом и во втором случаях.

Дополнительные скандовочные ударения естественнее всего падают на первый и на последний слоги слова. Так, если ударения стиха падают через два на третий слог стиха, то дополнительное ударение почти никогда не падает иначе, как на первый слог слова, например:

И надо мною ликуя,
Пташек поет хоровод...
Чу́, шум на пло́щади, рукоплеска́ния.

Если ударения падают через один слог, то там допускается почти полная свобода в расстановке дополнительных скандуемых ударений.

Все сказанное справедливо только для правильных равносложных тонических размеров (школы Ломоносова—Пушкина).

Итак, при скандовке могут представиться два случая. Ударения падают через слог — размер двусложный; ударения падают через два слога — размер трехсложный.

Если в двусложном размере ударения падают на четный слог, мы имеем *ямб*. Пример:

Скребни́цей чи́стил он ко́ня,
А са́м ворча́л, се́рдясь не в ме́ру:
«Зане́с же вра́жий ду́х меня́
На ра́спрокля́тую кварта́ру».

Если ударения падают на нечетные слоги, мы имеем *хорей*. Пример:

В по́ле чи́стом се́ребрится
Сне́г волни́стый и рябо́й,
Све́тит ме́сяц, тро́йка мчи́тся,
По́ доро́ге сто́лбово́й.

В двусложных размерах, как говорилось выше, часто бывает пропуск ударяемости, т.е. ритмическое ударение падает на слог неударный, например:

На *рас*прокля́тую кварта́ру...
По доро́ге *сто*лбово́й...

Пропуск ударяемости чаще всего встречается на предпоследнем ритмическом ударе́нии стиха, т.е. на предпоследней стопе, а в хорее также на первом слоге стиха. Пропуск ударяемости сокращенно обозначают словом «пиррихий».

Вот примеры пиррихийев из стихотворения Фета «Весенний дождь» (четырёхстопный ямб)

Еще светло *перед* окном,
В разрыве облак солнце блещет,

*И воробей, своим крылом
В песке купаясь, трепещет,
А уж от неба до земли
Качаясь, движется завеса,
И будто в золотой пыли
Стоит за ней опушка леса.
Две капли брызнули в стекло,
От лип душистым медом тянет,
И что-то к саду подошло,
По свежим листьям барабанит.*

Здесь на 16 стихов пиррихий на 3-й (предпоследней) стопе встречается 7 раз, на 1-й — 1 раз (3-й стих) и на 2-й — 1 раз (7-й стих).

Ср. четырехстопный хорей (начало «Алёши Поповича» Алексея Толстого):

*Кто веслом так ловко правит
Через аир и купырь,
Это тот Попович славный,
Тот Алёша-богатырь.
За плечами видны гусли,
А в ногах червлёный шит;
Супротив его царевна
Полонёная сидит.
Под себя поджала ножки,
Летник свой подобрала,
И считает робко взмахи
Богатырского весла.
— Ты почто меня, Алёша,
В лодку песней заманил?
У меня жених есть дома,
Ты ж, похитчик, мне немил!*

Здесь на 16 стихов пиррихийев на предпоследнюю стопу (3-ю) падает 5, на первую — 8.

Подобное тяготение пиррихийев к предпоследней стопе, а в хорее также к первой можно проверить на любом примере.

Иногда (чаще всего в ямбе на первом слоге) имеются неметрические ударения, т.е. ударяемые слоги (по большей части односложные слова, что вытекает из правил скандовки), на которые не падает ритмического ударения:

Будь мне вожа́таём, дерза́ю за́ тобо́й.

Трёхсложные размеры делятся на следующие:

Дактиль, когда ударение падает на каждый первый слог

трехсложного ритмического периода (т.е. на 1-й, 4-й, 7-й и т.д. слог стиха). Пример:

Тúчки небéсные, вéчные stráнники,
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.

Амфибрахий, когда ударение падает на каждый второй слог ритмической группы (т.е. на 2-й, 5-й, 8-й и т.д. слог). Например:

Послédняя тúча рассéянной бúри,
Одна ты несeшьсá по ясной лазури,
Одна ты наводишь унылую тeнь,
Одна ты печалишь ликующий день.

Анапест, когда ударение приходится на каждый 3-й слог (т.е. на 3-й, 6-й, 9-й и т.д. слог стиха).

Если пáсмурен дéнь, если нóчь не светлá,
Если ветер осенний бушует,
Над душой воцаряется мгла,
Ум, бездействуя, вяло тоскует.

В трехсложных размерах пропуск ударяемости почти не наблюдается.¹¹ Немеетрические ударения, как ясно следует из правил скандовки, могут падать не только на односложные, но и на двусложные слова. Как и в ямбе, неметрические ударения в трехсложных размерах падают преимущественно на первый слог стиха, особенно это типично для анапеста, напр.:

Тучка в небе как тихая дума,
Ветер смолк, чуть листы шевеля,
Лейся, лейся без ветра и шума,
Теплый дождь, на сухие поля!
Пыль дороги тобою пририта,
Жадно пьет твою влагу трава,
Ты для льна благодать и для жита,
Из земли они вышли едва.

(Я х о н т о в.)

Ср. неметрические ударения в амфибрахии:

Шел сеятель с зернами в поле и сеял,
И ветер повсюду те зерна развеял.

(Ж е м ч у ж н и к о в.)

Что касается пропуска ударяемости, то изредка такой пропуск встречается на первом слоге дактиля:

Нет, мы не хуже других — и давно
В нас налилось и созрело зерно.
Не для того же пахал он и сеял,
Чтобы нас ветер осенний развеял?
(Н е к р а с о в.)

В русскую терминологию из античных метрик проникло понятие *стопы*.¹² Стопой именуется в двусложных размерах группа слогов по два слога (т.е. первой стопой являются первые два слога стиха, второй — 3-й и 4-й, третьей — 5-й и 6-й и т.д.). Последние слоги стиха, после последнего ударения, принадлежат стопе, содержащей это ударение. В трехсложных размерах стопой является группа слогов по три слога (первая стопа — слог с 1-го по 3-й, вторая — с 4-го по 6-й, третья — с 7-го по 9-й и т.д.). Таким образом, в пределах каждой стопы имеется всегда одно и только одно ритмическое ударение. Таким образом, число ритмических ударений и число стоп в стихе — одно и то же. Четырехстопный стих является в то же время и четырехударным.¹³

В стихе следует учитывать следующие явления:

ЦЕЗУРА

Цезурой именуется однообразно проведенный через все стихотворение словораздел; т.е. если после определенного слога в каждом стихе имеется словораздел, то мы его именуем цезурой, а части, на которые этой цезурой стих разделяется, полустишиями. Пример: цезура после шестого слога в шестистопном ямбе.

Не множеством картин / старинных мастеров
Украсить я желал / всегда свою обитель,
Чтоб суеверно им / дивился посетитель,
Внимая важному / суждению знатоков.

Если последнее ритмическое ударение первого полустишия может падать на неударяемый слог, то цезура именуется *силлабической*. Иначе говоря, при силлабической цезуре на последней стопе первого полустишия возможен пиррихий. Приведенный пример дает нам силлабическую цезуру, так как в нем имеется стих (четвертый), где на третьей стопе — пиррихий.

Внимая важному суждению знатоков.

Если последнее ритмическое ударение падает всегда на ударный слог, мы имеем *тоническую* цезуру, например:

Не сверчка нахала, / что скрипит у печек,
Я пою: герой мой / — полевой кузнечик.
Росту небольшого, / но продолговатый,
На спине носил он / фрак зеленоватый...

(П о л о н с к и й.)

В этом примере на 3-й стопе пиррихий ни в одном стихе не встречается.

Насколько глубоко влияние тонической цезуры на стихотворение, можно увидеть, сличив приведенный пример из Полонского с таким же шестистопным хореем, но без цезуры:

Вылетала бедна пташка на долину,
Выроняла сизы перья на долине.
Быстрый ветер их разносит по дубраве,
Слабый голос раздаётся по пустыне!..
Не скликай, уныла птичка, бедных пташек,
Не скликай ты родных деток понапрасну:
Злой стрелок убил малюток для забавы,
И гнездо твоё развеяно под дубом.

(М е р з л я к о в.)

Стихи эти звучат совершенно иначе. Дело в том, что благодаря тонической цезуре в первом примере ударения обязательно падают на 3-ю и 6-ю стопы. Стопы 2-я и 5-я ослаблены как предпоследние в полустушиях, 1-я и 4-я — как первые стопы хореических полустуший. Появляется стремление читать эти стихи на 2 счета:

‘ — — — ‘ —; ‘ — — — ‘ —

Во втором примере ударение постоянно падает на 6-ю стопу. Ослабленность первой хореической стопы заставляет нас делать второе обязательное ударение на 2-й стопе, а отсюда, в стремлении к симметрии, мы невольно упираем на 4-ю стопу и стремимся читать стих на 3 счета:

— — ‘ —; — — ‘ —; — — ‘ —

РИФМА

Рифмой называется созвучие (совпадение звуков) концов стихов, начиная с первого ударного гласного.¹⁴ Рифмы делятся на:

а) *Мужские*, если ударение стоит на последнем слоге. Примеры: «час—раз», «светла—мгла», «избирал—идеал».

Мужская рифма, оканчивающаяся на гласную, требует совпадения согласного звука, предшествующего гласному (*опорный согласный*), например: «светла—мгла», «дня—меня», «жди—впереди». Слова «рука—моя», «светла—изба» не рифмуют, так как в них не совпадают опорные согласные.

б) *Женские*, если ударение падает на предпоследний слог: «время—племя», «стихия—голубые», «нежный—мятежный» и т.п.

в) *Дактилические*, если ударение падает на третий от конца слог: «накопится—торопится», «битвою—молитвою» и т.п.

г) *Гипердактилические*, если ударение стоит на 4-м, 5-м и т.д. слогах: «падающий—радующий», «притягиваются—притрагиваются» и т.п.

Рифма создает соответствие между стихами. Несколько стихов, связанных рифмами, образуют *строфу*. Характер строфы обыкновенно выражается формулой, состоящей из следующим образом: стихи, рифмующие между собой, обозначаются одной буквой, особой для каждой новой рифмы. Буквы выписываются в порядке следования стихов. Например:

В тот же день царица злая,	A
Доброй вести ожидая,	A
Втайне зеркальце взяла	b
И вопрос свой задала:	b
Я ль, скажи мне, всех милее,	C
Всех румяней и белее?	C

Формула будет AAbbCC. Такая рифмовка, когда стихи рифмуют смежными парами, именуется *смежной*.

Взгляни, мой друг: по небу голубому,	A
Как легкий дым, несутся облака:	b
Так грусть пройдет по сердцу молодому, ...	A
Его как сон касаясь слегка	b

Формула AbAb. Такая рифмовка (четные стихи рифмуют между собою, нечетные — между собою) называется *перекрестной*.

Чрез много лет, в час тихого молчанья,	A
Я книги той переверну листы:	b

Засохший мне тогда предстанешь ты; b
Но оживешь в моем воспоминанье A

Формула AbbA. Такая рифма называется *охватной*.

Как в предыдущих формулах, так и в дальнейших, большие буквы употребляются для женской рифмы, малые — для мужской.

Строфы образуются путем закономерного соединения стихов, рифмующих между собою, а в некоторых случаях путем упорядоченного чередования неравных между собою стихов.

При соединении рифмующих стихов в русском языке руководствуются правилами чередования (сочетания), проникшими к нам из Франции при посредстве Германии (введены Ломоносовым на смену обязательности одних женских рифм, господствовавшей до него).

В согласии с этим правилом в русских стихотворениях употреблялись преимущественно рифмы двух родов окончания — мужские и женские:

У лукоморья дуб зеленый, (ж.)
Златая цепь на дубе том, (м.)
И днем и ночью кот ученый (ж.)
Всё ходит по цепи кругом (м.)

На сочетании женских и мужских стихов построено подавляющее большинство русских стихотворений. Впрочем, столь же традиционно смешение дактилических и мужских рифм, например:

По вечерам над ресторанами (д.)
Горячий воздух дик и глух, (м.)
И правит окриками пьяными (д.)
Весенний и тлетворный дух... (м.)

(А. Б л о к.)

Чрезвычайно редки случаи смешения трех родов рифм, например:

Слезы людские, о, слезы людские, (ж.)
Льетесь вы ранней и поздней порой, — (м.)
Льетесь безвестные, льетесь незримые, (д.)
Неистошимые, неисчислимы, (д.)
Льетесь, как льются струи дождевые (ж.)
В осень глухую, порою ночной. (м.)

(Т ю т ч е в.)

Иногда писались стихи на один род окончания. Например:

1) только мужские:

В низенькой светелке с створчатым окном
Светится лампадка в сумраке ночном:
Слабый огонечек то совсем замрет,
То дрожащим светом стены обольет...

(Л. М е й.)

2) только женские:

Тихой ночью, поздним летом
Как на небе звезды рдеют!
Как под сумрачным их светом
Нивы дремлющие зреют...

(Т ю т ч е в.)

3) только дактилические:

Тучки небесные, вечные странники,
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.

(М. Л е р м о н т о в.)

Наиболее короткие строфические объединения стихов — это двустишия AAbbCCdd... (смежная или парная рифмовка). Подобная рифмовка характерна для шестистопного ямба, для четырехстопного хорея в сказках и др. Примеры приведем дальше.

Наиболее распространены разные виды четверостишия. Кроме вышеперечисленных, следует упомянуть четверостишие, в котором рифмуются только четные стихи, а первый и третий не рифмуют между собой (*холостые* стихи, т.е. не имеющие рифмовой пары), например:

Над озером тихим и сонным,
Прозрачен, игрив и певуч,
Сливается с камней на камни
Холодный железистый ключ.

(К. С л у ч е в с к и й.)

Употребительны также шестистишия формы AAbCCб, например:

Прости! Покорен воле рока,
Без глупых жалоб и упрека
Я говорю тебе: прости!
К чему упрек? — Я верю твердо,
Что в нас равно страданье гордо,
Что нам одним путем итти.

(А. Григорьев.)

Из иных форм относительно часто встречаются пятистишия рифмовки AbAAb, например:

Еще весны душистой нега
К нам не успела низойти:
Еще овраги полны снега;
Еще зарей гремит телега
На запорошенном пути...

(Фет.)

Обычно строфа оканчивается мужским стихом (как во всех приведенных примерах).

АНАКРУЗА

Слоги, предшествующие первому ритмическому ударению, называются анакрузой. Так, в ямбе анакруза односложна, равно как и в амфибрахии, в анапесте — двусложна. Хорей и дактиль анакрузы не имеют.*

Отмеченное выше смещение в акцентных стихах анапестов и амфибрахий представляет собою смещение анакруз. В двусложных размерах смещение анакруз не допускается (встречается в частушках, в английской поэзии).

Классический равносложный стих, введенный Ломоносовым и укрепленный традицией пушкинской эпохи, являлся господствующим до эпохи символизма (девяностые, девятисотые годы), когда обнаружилась тенденция к обновлению стихосложения. Тем не менее до сих пор в общей массе стихотворства, пожалуй, все же равносложные размеры представляют собой подавляющее большинство стихов.

Перейдем к обозрению частных форм равносложных стихов, определившихся в русской практике XVIII и XIX вв.

* Впрочем, есть основание считать в хорее и дактиле всю первую стопу анакрузой, т.е. считать в хорее анакрузу двусложную, в дактиле — трехсложную. Об этом подробнее см. в моей книге «Русское стихосложение».

5. РУССКИЕ КЛАССИЧЕСКИЕ РАЗМЕРЫ

ДВУСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ

Наибольшим распространением в русской поэзии пользуются ямбические стихи.¹⁵ Среди ямбических стихов — четырехстопный ямб.

В середине XVIII в. четырехстопный ямб употреблялся главным образом в оде (оды Ломоносова, Сумарокова, Державина).

Оды писались по строфической системе, чаще всего десятистишиями с рифмовкой AbAbCCdEEd. Так написано большинство ломоносовских од и подавляющее количество од позднейших поэтов. В XIX в. строфа эта встречается значительно реже. Пушкин использовал ее в подражаниях Корану:

О, жёны чистые пророка!
От всех вы жен отличены:
Страшна для вас и тень порока.
Под сладкой тенью тишины
Живете скромно; вам пристало
Безбрачной девы покрывало;
Храните верные сердца
Для нег законных и стыдливых —
Да взор лукавый нечестивых
Не узрит вашего лица.

В данном примере мы видим свободное обращение со строфой. В строгом стиле XVIII в. строфа синтаксически делилась по формуле 4+3+3 (т.е. главные остановки были после 4-го и 7-го стиха).

Ломоносов разнообразил строфу, переставляя шестистишие и четверостишие, варьируя рифмы шестистиший, т.е. употребляя периоды с рифмовкой AbAbCCdEdE, AbAbCCddEE, AAbCCbDeDe и т.п. Одной из разновидностей десятистишия (aBaBccDeDe) воспользовался Пушкин в «Бородинской годовщине»:

Великий день Бородина
Мы братской тризной поминая,
Твердили: «шли же племена,
«Бедой России угрожая;
«Не вся ль Европа тут была?
«А чья звезда ее вела!..
«Но стали ж мы пятою твердой
«И грудью приняли напор
«Племен послушных воле гордой,
«И равен был неравный спор».

Встречались и другие формы одической строфы.

К концу XVIII в. и особенно в начале XIX в. четырехстопный ямб стал применяться в иных жанрах, главным образом в элегии. В этих стихотворениях пользовались короткими строфами, главным образом четверостишиями. В качестве комического стиха он употреблялся в сатирических и пародических поэмах («Энеида» Осипова, «Бахариана» Хераскова).

В эпоху Жуковского и Батюшкова (до 20-х годов XIX в.) размер этот с вольной рифмовкой стал применяться в посланиях и анакреонтических поэмах. Завершением этой свободной строфической формы четырехстопного ямба являются «Руслан и Людмила» и дальнейшие поэмы Пушкина и его современников.

Второе место по употребительности занимает шестистопный ямб. Ломоносов употреблял его в качестве эпического и драматического стиха. В этих жанрах употреблялся цезурованный (силлабическая цезура после шестого слога) шестистопный ямб парной рифмовки (александрийский стих). Ср. пушкинское послание цензору:

Угрюмый сторож муз, гонитель давний мой!
Сегодня рассуждать задумал я с тобой.
Не бойся: не хочу, прельщенный мыслью ложной,
Цензуру поносить хулой неосторожной:
Что нужно Лондону, то рано для Москвы.
У нас писатели, я знаю, каковы...

На протяжении всего XVIII в. и до 20-х годов XIX в. александрийский стих исключительно употреблялся в поэмах и трагедиях («Россиада» Хераскова, комические поэмы В. Майкова, «Опасный сосед» В. Пушкина, дидактические поэмы Воейкова, трагедии Сумарокова, Княжнина, Озерова и др.). В 20-х годах началось гонение на александрийский стих. В поэмах его заменил четырехстопный ямб, в драме — пятистопный.

~~Александрийский стих — шестистопный ямб — стал применяться главным образом в мелких лирических жанрах; допускалась свободная рифмовка (ср. «Анджело» Пушкина) или каноническая строфа (Пушкин писал александрийским стихом октавы и сонеты), но преобладала и парная рифмовка в мелких жанрах. Стих этот усиленно применялся в антологических стихотворениях, имитировавших античную лирику, например, у Майкова:~~

Он рано уж умел перебирать искусно
Свирели скважины; то весело, то грустно

Звучала трель его; он пел про плеск ручья,
Помоной щедрою убранные поля,
Про ласки юных дев и сумрачные гроты
И возраста любви тревожные заботы.

Вот другое стихотворение Майкова, где применена вольная рифмовка:

Не вам, о юные наперсники любви,
Не вам я укажу души моей царицу:
Смутят сны праха, взор и помыслы твои
Селений ангельских младую голубицу.
Взгляните на нее, вы, духи гор, лесов,
Вы, нимфы легкие дубравы тихогласной, —
Но чур! не повторять названия прекрасной
Ни хитрому ловцу, ни пастырю дубров,
Ни этой ветреной жилище гротов темных,
Изменнице всех слов и скромных и нескромных.

Бесцезурный шестистопный ямб применялся чрезвычайно редко. Вот стихи Блока, где шестистопный бесцезурный ямб смешан с семистопным.

Глухая полночь медленный кладет покров.
Зима ревушим снегом гасит фонари.

Вчера высокий, статный, белый, подходил к окну,
И ты зажгла лицо, мечтой распалена.

Один, я жду, я жду, я жду, — тебя, тебя.
У черных стен — твой профиль, стан и смех.

И я живу, живу, живу — сомнением о тебе,
Приди, приди, приди — душа истомлена.

Горящий факел к снегу, к небу вознесла
Моя душа, — тобой, тобой распалена.

Я трижды звал, — и трижды подходил к окну
Высокий, статный, белый — и смеялся мне.
Один — я жду, я жду — тебя, тебя — одну.

Большим распространением в XIX в. пользовался пятистопный ямб. В XVIII в. он применялся исключительно редко (у Княжнина «Послание трем грациям», Карабанов «Чувствования бранноносного 1795 года», несколько мадригалов и надписей у разных поэтов). В начале XIX в. его применяли Жуковский, Крылов и др.

До 20-х годов применялся преимущественно цезурованный пяти-
стопный ямб с силлабической цезурой после 4-го слога (соответ-
ствующей цезуре французского декасиллаба), например:

Встречаюсь я с осьмнадцатой весной;
В последний раз, быть может, я с тобой,
Задумчиво внимая шум дубравный,
Над озером иду рука с рукой.
Где вы, лета беспечности недавной...

(А. П у ш к и н.)

Цезурованным стихом писали Пушкин до 1830 г., Катенин, Баратынский, Языков и др.

Под влиянием германской и английской поэзии в русскую поэ-
зию проник бесцезурный пятистопный ямб. Нерифмованным *бе-*
лым пятистопным ямбом писались трагедии («Борис Годунов» с
цезурой, остальные трагедии Пушкина без цезуры, трагедии Ку-
кольника, хроники Островского и А. Толстого и пр.).

К Коринфянам послание, я вижу,
Не долго шло. Явились вы на зов
И так же терпеливо ждете снова,
Как десять лет назад, когда корабль
Впервые стал на якорь в этих водах.

(И. А к с е н о в. «Коринфяне».)

Применялся пятистопный ямб в передаче итальянских стро-
фических форм: октавы — строфа из 8 стихов рифмовки AbAbAb-
CcCc (Шевырев, Пушкин и раньше их Жуковский), терцины — бес-
конечная цепь стихов, рифмуемых по формуле: aBa, BcB, cDc,
DcD и т.д.: каждый средний стих трехстишия рифмует с крайними
стихами следующего трехстишия (Катенин, Пушкин и др.), и пр.
Сюда относится и сонет — форма из 14 стихов, причем первые 8
стихов имеют две рифмы, т.е. стихи в них рифмуют между собой
по четыре. Например:

СФИНКСЫ НАД НЕВОЙ

Волшба ли ночи белой приманила
Вас маревом в полон полярных див,
Два зверя-дива из стовратных Фив?
Вас бледная ль Изида полонила?

Какая тайна вам окаменила
Жестоких уст смеющийся извив?
Полночных волн немеркнувший разлив
Вам радостней ли звезд святого Нила?

Так в час, когда томят нас две зари
И шепчутся, лучами дея чары,
И в небесах меняют янтари, —

Как два серпа, подъемля две тиары,
Друг другу в очи — девы иль цари —
Глядите вы, улыбкивы и яры.

(Вячеслав Иванов.)

Комическая поэзия в октавах пользовалась преимущественно пятистопным ямбом («Домик в Коломне» Пушкина, «Сон статского советника Попова» А. Толстого). Например:

Начну слегка на пушкинский манер:
Наскучила мне нестерпимо проза.
И отчего в дни наши, например,
Не написать хоть просто для курьёза
Роман стихами? Выберем размер
Прельстительный «Orlando Furioso»
И «Дон Жуана» и пойдем сейчас
Октавы набирать, благословясь.
Вы думаете, может быть, спасую
Я перед рифмами? Да я могу
Не только что роман — «передовую»
Стихами сочинить, ей-ей — не лгу!
Угодно доказательства? Любую
Давайте тему: я не убегу,
Я не почувствую ни страха, ни смущенья
И обработаю ее в одно мгновенье...

(В. М о н у м е н т о в, псевдоним
Буренина в 60-х годах.)

Впрочем, строгие строфические формы иногда пользовались и шестистопным ямбом (см. у Пушкина терцины «И дале мы пошли...», октавы «Октябрь уж наступил...», сонет «Поэт, не дорожи...»).

В начале XIX в. в шуточных посланиях и анакреонтических стихотворениях употреблялся трехстопный ямб. Например:

Подруга думы праздной,
Чернильница моя.
Мой век однообразный
Тобой украсил я.

(А. П у ш к и н.)

Более короткие размеры — двухстопный ямб — встречались реже. Например:

Играй, Адель,
Не знай печали.
Хариты, Лель
Тебя венчали.

(А. П у ш к и н.)

Сочетались ямбические стихи с разным числом стоп самым разнообразным способом. Типичны строфические построения, где правильно чередуются стихи с разным числом стоп. Так, распространены четверостишия 6+4+6+6 (французские «Ямбы» Жильбера, А. Шенье и О. Барбье), например:

На холмах Грузии лежит ночная мгла.
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко, печаль моя светла,
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может.

(А. П у ш к и н.)

Сравнительно часто встречаются строфы 4+3+4+3. Например:

Барашков буря шлет своих,
Барашков белых в море,
Рядами ветер гонит их
И хлещет на просторе.
Малютка, хоть твоя б одна
Ладья спастись успела,
Пока всей хляби глубина,
Чернея, не вскипела!

(Ф е т.)

На сочетаниях четверостишия 4+3+4+3 с четверостишием 4+4+3+3 построена восьмистишная строфа «Жениха» Пушкина:

Три дня купеческая дочь
Наташа пропадала;
Она на двор на третью ночь
Без памяти вбежала.

С вопросами отец и мать
К Наташе стали приступать.
Наташа их не слышит,
Дрожит и еле дышит.

Строфа эта заимствована у Бюргера, который написал ею свою известную балладу «Lenore»:

Lenore fuhr ums Morgenrot
Empor aus schweren Träumen:
«Bist untreu, Wilhelm, oder tot?
Wie lange willst du säumen?» —
Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht,
Und hatte nicht geschrieben,
Ob er gesund geblieben.

При сочетаниях разностопных стихов обычно более длинные имеют мужское окончание, а более короткие — женское (правило, далеко не обязательное). Короткие стихи обычно замыкают строфу, длинные — открывают ее. Впрочем, и здесь возможны исключения, например, строфа, составленная из стихов 5+6+5+6:

Ночь Аль-Кафра... Сошлись, слились вершины,
И выше к небесам воздвиглись их чалмы.
Пел муэzzин... Еще алеют льдины,
Но из теснин, с долин уж дышит холод тьмы.

(И. Б у н и н.)

Ср. стихотворение Лермонтова «Ребенка милого рожденье», написанное по формуле 4+5+4+5.

Кроме таких строфических форм, следует отметить вольное сочетание разностопных ямбов. Сочетание цезурных пяти- и шестистопных стихов не производит впечатления резкой разномерности стихов и поэтому встречается в нормальной лирической композиции (например, «Когда волнуется желтеющая нива»).

При сочетании в вольном порядке трех и более ямбических размеров мы получаем вольные стихи басен, комедий и элегий. Примеры:

басни:

Какой-то птицелов
Весною наловил по рощам соловьев.
Певцы рассажены по клеткам и запели,

Хоть лучше б по лесам гулять они хотели:
Когда сидишь в тюрьме, до песен ли уж тут?
Но делать нечего: поют
Кто с горя, кто со скуки.
Из них один бедняжка соловей
Терпел всех боле муки:
Он разлучен с подружкой был своей,
Ему тошнее всех в неволе.
Сквозь слез из клетки он посматривает в поле,
Тоскуя день и ночь.
Однакож думает: «Злу грустью не помочь»...
(И. К р ы л о в.)

комедии:

Ну, что ваш батюшка? все Английского клоба
Старинный верный член до гроба?
Ваш дядюшка отпрыгал ли свой век?
А этот, как его, он турок или грек?
Тот черномазенький, на ножках журавлиных,
Не знаю, как его зовут,
Куда ни сунься: тут как тут,
В столовых и гостиных.
А трое из бульварных лиц,
Которые с полвека молодятся?
Родных мильон у них, и с помощью сестриц
Со всей Европой породнятся.
(А. Г р и б о е д о в.)

И в том и в другом роде вольных стихов преобладающими размерами являются шестистопный и четырехстопный.

После ямба наиболее распространен *хорей*. Многие русские народные песни при литературной скандовке их текстов дают хорейскую схему. Этим объясняется то, что к хорюю часто обращаются при разработке фольклорных мотивов.

Наиболее распространенной формой хорей является четырехстопный хорей. Размер этот употреблялся в самый ранний период поэтического стихосложения. Под влиянием пропаганды хорей Тредиаковским первая ода Ломоносова, несколько од Сумарокова написаны были четырехстопным хореем. К размеру этому применялась обычная для одической строфы рифмовка. Вот пример оды Сумарокова этого размера:

Умножаются доходы,
Торги начали цвести,
Тщатся разных стран народы
Разны вещи к нам нести.

Земледелец не ленится
Рукомясленник трудится,
Богатеет мещанин,
Больше дворянин не тужит,
Что отечеству он служит:
Он его дражайший сын.

Вытесненный ямбом хорей применялся главным образом в низших жанрах — в песенках, сказочках и т.п. Этому способствовала и литературная традиция, связывавшая этот размер с фольклором. Например:

Стонет сизый голубочек,
Стонет он и день и ночь:
Миленький его дружок
Отлетел далеко прочь.

(Д м и т р и е в.)

В смежной рифмовке четырехстопный хорей употреблялся Жуковским и Пушкиным в сказке. Например:

Три девицы под окном
Пряли поздно вечерком.
«Кабы я была царица»,
Говорит одна девица,
«То сама на весь бы мир
«Приготовила я пир».

Из сочетаний четырех- и трехстопного хорей Жуковским составлена «балладная» строфа «Светланы», вызывавшая подражания (14 строк рифмовки aBaBcDcDeeFggFf):

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали:
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали;
Снег пололи, под окном
Слушали; кормили
Счетным курицу зерном;
Ярый воск топили;
В чашу с чистою водой
Клали перстень золотой,
Серьги изумрудны;
Расстилали белый плат
И над чашей пели в лад
Песенки подблюдны.

Белым четырехстопным хореем пользовались как подражанием испанскому романсному стиху (восьмисложный стих женского окончания). Вот стих оригинала:

¡ Abenámar, Abenámar
moro de la morería
el día que tu naciste
grandes señales había!
Estaba la mar en calma
la luna estaba crecida:
moro que en tal signo nace,
no debe decir mentira. —

Имитация этого размера (сквозь германские подражания) имела следующий вид:

На Испанию родную
Призвал Мавра Юлиан:
Граф за личную обиду
Мстить решился королю.
Дочь его Родриг похитил,
Обесчестил древний род;
Вот за что отчизну предал
Раздраженный Юлиан.

(А. Пушкин.)

Менее четырехстопного хореем распространен пятистопный, который представлен в двух формах:

1) Имитация сербского десятисложного стиха. Сербский стих представляет собой силлабический (восходящий к песенному хорейскому) стих с цезурой после четвертого слога. Вот пример такого стиха:

Кад то вид'ла млада Павловица,
Завидила својој заовици,
Па дозива љубу Радулову:
«Јётрвице, по богу сестрица!
«Не знат кака биља од омразе?
«Да омразим брата и сестрицу».
Ал говори љуба Радулова:
«Ој бога мне, маја јётрвице.
«Ја не знадем биља од омразе,
«А и да знам, не би ти казала...»*

* При счете слогов не следует забывать, что в сербском языке имеется «р» слоговое, например, слово «јётрвице» имеет 4 слога: је-тр-ви-це. Перед гласным «р» не имеет слогового значения.

В русском языке стиху этому подражали пятистопным хореем женского окончания без рифм. Например:

Идут письма из земли Московской
Через грады многие и земли,
Идут, идут и в Стамбул приходят;
И везут их в золотых каретах
К самому турецкому султану...

(А. М а й к о в.)

2) Главным образом под немецким влиянием у нас довольно часто употребляется лирический пятистопный хорей с рифмой, например:

Ночевала тучка золотая
На груди утеса великана;
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя.

(М. Л е р м о н т о в.)

Жар свалил. Повеяла прохлада.
Длинный день покончил ряд забот:
По дворам давно загнали стадо,
И косцы вернулись с работ.

(И. А к с а к о в.)

Популярности этого размера много способствовало стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу».

Хорей — размер весьма гибкий и применяется во всех формах в лирике. Например — шестистопный хорей с цезурой после 6-го слога:

Лебедь белогрудый, лебедь белокрылый,
Как же нелюдимо ты, отшельник хилый,
Здесь сидишь на лоне вод уединенных; —
Спутников давнишних, прежней современных
Жизни, переживши, сетуя глубоко,
Их ты поминаешь думой одинокой...

(Ж у к о в с к и й.)

В эпоху символизма к хорее часто прибегали в длинных (например семистопных) размерах. Например:

Улица была — как буря. Толпы проходили,

Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались омнибусы, кэбы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.
Вывески, вертясь, сверкали переменным оком,
С неба, с страшной высоты тридцатых этажей;
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком
Выкрики газетчиков и шелканье бичей.

(В. Брюсов. «Конь бледный».)

Вообще, к хорею очень часто обращалась романсная поэзия XIX в. (Фет, Ал. Толстой, Полонский, Плещеев, Фофанов и др.), подготовившая метр символизма.

ТРЕХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ

Значительно реже в классическом стихосложении встречаются трехсложные размеры¹⁷. Правда, образцы этого стихосложения дал еще Тредиаковский. Но на протяжении XVIII в. они являются исключениями. Школа Жуковского ввела трехсложные размеры в большом количестве. Характерно, что акцентные (стяженные) размеры немецких баллад передавались равносложными размерами (то же справедливо для большинства русских переводов из Гейне).

У Пушкина трехсложные размеры крайне редки («Узник», «Туча» и некоторые другие), у Лермонтова они уже довольно обычны. Широко пользовался этим размером Некрасов. У него на 100 стихотворений приходится около 60, написанных двусложными размерами (35 ямбов, 25 хореев), и около 40 — трехсложных (20 дактилей, 15 анапестов, 5 амфибрахий). Широко пользуется ими и романсная поэзия XIX века. Например, у Фета двусложных на 100 — 80 (ямбов 60 и хореев 20); трехсложных на 100 — 20 (дактилей 8, амфибрахий и анапестов по 6). От романсной поэзии эти размеры проникают в поэзию символистов (у Брюсова в первых сборниках на 100 стихотворений 50 двусложных: 35 ямбов и 15 хореев, и 50 трехсложных — дактилей и анапестов по 15, амфибрахий 20).

Преобладание трехсложных размеров у позднейших поэтов тесно связано с их тяготением к акцентному стиху. Если двусложные размеры являются упорядоченными силлабическими стихами, то в такой же степени трехсложные — упорядоченными акцентными стихами.¹⁸ У Некрасова почти нет чисто акцентных стихов, но у Лермонтова, Фета и особенно у символистов они весьма типичны.

Из всех трехсложных размеров в XVIII в. и в начале XIX в. больше всего был распространен дактилический стих,* которым пользовались, между прочим, в имитациях античных жанров.

Характерно, что термин «амфибрахий» долгое время не прививается в теории русского стихосложения. Это не мешало пользоваться этим размером, определяя его описательно (ямб+анapest). То же самое наблюдается поныне в немецких и английских метриках, где термином «амфибрахий» пользуются реже других.

Вот пример всех трех размеров в «балладном» творчестве Жуковского:

1) *дактиль*:

Были и лето и осень дождливы;
Были потоплены пажити, нивы;
Хлеб на полях не созрел и пропал;
Сделался голод, народ умирал...

(Из Саути.)

2) *амфибрахий* (наиболее частый в «балладах» размер):

Кто, рыцарь ли знатный иль латник простой
В ту бездну прыгнет с вышины?
Бросаю свой кубок туда золотой:
Кто сыщет во тьме глубины
Мой кубок и с ним возвратится безвредно,
Тому он и будет наградой победной...

(Из Шиллера.)

3) *анapest*:

До рассвета поднявшись, коня оседлал
Знаменитый Смальгольмский барон;
И без отдыха гнал меж утесов и скал
Он коня, торопясь в Бретерстон...

(Из В. Скотта.)

Этот балладный стих, значительно варьированный, мы видим у Некрасова.

Например, дактиль:

Сеятель знания на ниву народную!
Почву ты, что ли, находишь безводную?

* Например, у Державина — 25 дактилических стихотворений, 9 амфибрахических, анапестов нет.

Худы ль твои семена?
Робок ли сердцем ты? слаб ли ты силами?
Труд награждается всходами хилыми,
Доброго мало зерна!

амфибрахий:

Проказники внуки! Сегодня они
С прогулки опять возвратились:
«Нам, бабушка, скучно! В ненастные дни,
«Когда мы в портретной садились,
«И ты начинала рассказывать нам,
«Так весело было!.. родная,
«Еще что-нибудь расскажи!..» По углам
Уселись. Но их прогнала я...

анапест:

Вот парадный подъезд. По торжественным дням
Одержимый холопским недугом,
Целый город с каким-то испугом
Подъезжает к заветным дверям...

Приведу пример различных форм трехсложных размеров из лирики середины XIX в.

Дактиль четырехстопный:

Нет мне от лютого горя покоя:
Знать, никуда не уйду от него я.
Взялся бы я за свежительный труд,
Жил бы, как добрые люди живут —
Только где сила, где воля на это?
Нету в душе на вопрос мой ответа...

(А. П л е щ е в.)

пятистопный:

Вечером ясным она у потока стояла,
Моя прозрачные ножки во влаге жемчужной;
Струйка воды, их с любовью собой обвивая,
Тихо шипела и брызгала пеной воздушной.

(Н. Щ е р б и н а.)

шестистопный:

Дети резвятся, бросая свой маленький диск по дороге;
Личики светлы у них и румяны, под туникой ножки
Живо бегут, и, колеблясь зефиром, по мраморной шейке
Черные кудри струятся; смеются уста их и глазки.

(Н. Щ е р б и н а.)

Шестистопный дактиль женского окончания обычно употребляется как имитация античного гексаметра (см. выше).

Амфибрахий двухстопный:

Густая крапива
Шумит под окном;
Зеленая ива
Повисла шатром...

(Ф е т.)

трехстопный:

В эпоху античного века
Мудрец, засветив свой фонарь,
Ходил и искал человека,
Искал человека он встарь...

(Н. Д о б р о л ю б о в.)

четырехстопный:

Боролась я долго с суровой судьбой —
Душа утомилась неравной борьбой.
Всей силой надежду я в сердце хранила;
Но силы не стало, — судьба их убила...

(Ю. Ж а д о в с к а я.)

пятистопный:

Никак не пойму я разгадки печально-мудреной!
Ликует и блещет природа в одежде зеленой:
В ней щедро разлиты все чары роскошного лета,
В ней столько сокровищ тепла и лазурного света.
Но — странное дело — в такую чудесную пору
Тоскливо и тщетно дыхание ищет простору...

(П. В е й н б е р г.)

Анапест двухстопный:

На дворе у крыльца
Слышен стук жеребца:
Из арабских сторон
Жеребец приведён...

(Н. К у к о л ь н и к.)

трехстопный:

Воротилась весна, воротилась!
Под окном я встречаю весну...
Просыпаются силы земные,
И усталого клонит ко сну.

(Я. П о л о н с к и й.)

четырёхстопный (в чередовании с *трехстопным*):

Брат мой, друг мой, усталый, страдающий брат,
Кто б ты ни был, не падай душой.
Пусть неправда и зло полновластно царят
Над омытой слезами землей.
Пусть разбит и поруган святой идеал,
И струится невинная кровь,
Верь, настанет пора, и погибнет Ваал,
И вернется на землю любовь...

(С. Н а д с о н.)

пятистопный:

Золотая звезда над землею в пространстве летела
И с лазури на сонную землю упасть захотела.
Оболюстилась она голубыми земными цветами,
Изумрудной травой и шуршащими в полночь листьями.

(К. Б а л ь м о н т.)

ЧЕТЫРЕХ- И ПЯТИСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ¹⁹

Изредка встречаются размеры, в которых ритмическое ударение падает на четырех- или пятисложную группу. Обычно в этих стихах наряду с главными ритмическими ударениями развивается и побочное и группа разлагается на более мелкие, т.е. внутри четырех- и пятистопных размеров развивается ямб или хорей.

Вот пример четырехстопного размера ямбического типа:

Фона́рики-суда́рики
Скажи́те-ка вы мне́,
Что ви́дели, что слы́шали
В но́чной вы ти́шине́.

Принадлежность этого стихотворения *Мятлева* к ямбическому типу доказывается такими строками:

Не ви́дели ль как юно́ша
Нетерпеливо ждет
.....
И вот они назначили
Свиданье завтра вновь
.....
Они на то поставлены,
Чтоб ви́дел их наро́д,
Чтоб величались, славились
Но то́лько без хлопот...

Пятисложные размеры сопровождаются обычно цезурой после каждой группы в пять слогов. Кроме того, побочные ударения внутри каждой группы дают или ямбический, или хореический ритм. Например:

хореический размер:

Сяду́ я за сто́л
Да поду́маю,
Как на све́те жи́ть
Одино́кому.
Не́т у мо́лодца
Мо́лодой же́ны,
Не́т у мо́лодца
Дру́га ве́рного,
Золото́й ка́зны,
Угла́ те́плого...
(К о л ь ц о в.)

Ямбический размер:

У моря́ ночью, / у моря́ ночью,
Темно́ и стра́шно. Хру́стит песок.
О, как мне́ больно́ у моря́ ночью.
Есть где-то сча́стье. Но пу́ть дале́к.
(К. Б а л ь м о н т.)

Впрочем, возможен и чистый пятисложный размер, без постоянной цезуры, но при условии большего числа неметрических ударений. Например:

Освежив горячее тело
Благовонной ночью тьмой,
Вновь берётся земля за дело
Непонятное ей самой.
Наливает зеленым соком
Детски-нежные стебли трав
И багряным дивно-высоким
Благородное сердце льва.
(Н. Г у м и л е в. «Дракон».)

Здесь ударения падают обязательно на 3-й и 8-й слоги, отстоящие друг от друга на 5 слогов.

АКЦЕНТНЫЕ РАЗМЕРЫ²⁰

Еще Тредиаковским и Ломоносовым даны образцы стяженных размеров, например:

Щастливо ты весьма, и всегда уясняемо солнцем,
О! которое вверх свои пространные ветви,
Древо, износишь, на сих местах качаяся царских.

или

Воззри, коль землю твою согласие всю пременяет
Непорочный покой, с пребогато содружно трудом,
По всем пространным полям в веселии ныне гуляет.
Полна там цветов, изобильна там нива плодом.
(Т р е д и а к о в с к и й.)

Эти образцы Тредиаковский трактовал: первый как пример *дактилохореического*, второй — *анapestоямбического* размера.

На восходе солнце как зардится
Вылетает вспылчиво хищный восток...
Глаза кровавы, сам вертится,
Удара не сносит север в бок.
(Л о м о н о с о в.)

Однако опыты Тредиаковского в свое время подверглись осмеянию и подражателей не нашли, а Ломоносов и сам не пользовался подобными размерами, приводя их лишь как пример в своем «Письме о правилах Российского стихотворства».

Однако так называемый «дактилохореический» гекзаметр приобрел некоторое распространение в XIX в. В основе его лежит шестистопный дактиль женского окончания, причем допускается стяжение междуударных интервалов до одного слога, например:

Скорбные старцы, глядя на дочь, без движенья сидели,
Словно мрамор, обильно обрызганный холодной росой.

(А. Дельви́г.)

В подобном «гекзаметре» всегда была налицо имитация античного стиха, что выражалось в выборе темы и т.п.

Впрочем, у Державина уже мы встречаемся с систематическим стяжением в трехсложных размерах.

Кто́ перед ра́тью бу́дет, пыла́я,
Ездить на кляче, есть сухари;
В стуже и зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари...

(«Снигирь», 1800 г.)

Типично было в балладах и лирике смешение анакруз в трехсложных размерах. Например, в «Громвале» *Каменева* (1804):

Ка́тится солнце по своду небес,
Блещет с полудня каленым лучом,
И по со́снам слезится смола сквозь кору;
Но Гро́мва́ла всё держит в объятиях сон...

В романсной поэзии XIX в. подобные размеры получают новые формы. Так, иногда прибегал к ним *Фет*. Известен его четырехударный стяженный размер:

Измучен жизнью, коварством надежды,
Когда им в битве душой уступаю,
И днем и ночью смежаю я вежды
И как-то странно порой прозреваю...

или двухударный акцентный стих:

Так, как сраженный
Титан, простерся
Между скалами

Обросший мохом
Седой гранит
И запер пропасть...
(«В о д о п а д».)

Имитировал он в переводах и «freie Rythmen» немецких поэтов, например:

Солнце лучами играло
Над морем, катящим далеко валы;
На рейде блистал в отдалении корабль,
Который в отчизну меня поджидал,
Только попутного не было ветра,
И я спокойно сидел на белом песке
Пустынного берега.

(Из Г е й н е. «Посейдон».)

Особенно развился акцентный стих у символистов (например, у Блока и Ахматовой).

В акцентном стихе Блока уже не соблюдаются нормальные междуударные интервалы только в один или в два слога. Допускаются уже интервалы в три слога, т.е. от стяженного стиха мы переходим к чистому акцентному.

Вот открыт балаганчик
Для весёлых и славных детей
Смóтрят *дéвочка и мáльчик*
На дáм, королéй и чертéй.

Возможно и соседство ритмических ударений:

Стоит полукрúг зарí,
Скоро со́лнце совсéм уйдёт,
Смóтри, па́па, смóтри:
Какóй к нам корáбль плывёт.

Не все лексические ударения учитываются в акцентном стихе. И здесь есть некоторая *заданность ударений ритмической схемой*. Так, очень часто ударение на первом слоге стиха не является ритмическим. См. в предыдущем примере второй стих:

Скоро со́лнце совсем уйдет.

В случае удвоенных слов первое обычно не несет ударения, например:

Сидят у окошка с папой.
Над берегом выются галки
Дождик, дождик. Скорей закапай.
У меня есть зонтик на палке.

От равноударных с неравенством ритмических ударений Блок переходит к акцентному стиху неравноударному. Например:

Белые встали сутробы, (3)
И мраки открылись, (2)
Выплыл серебряный серп, (3)
И мы уносились, (2)
Обреченные оба (2)
На ущерб (1)

В акцентном стихосложении иногда ритмическая группа заменяется более или менее длительным периодом неударных слогов, например:

А бледные люди в Генте.
Отирая холодные руки,
Посылали на горы плотин
Беленький пироксилин,
И горькой Фландрии горе
Заливало зеленое море.

(С. Б о б р о в.)

На фоне равноударного (по 3 ударения) акцентного стиха стих:

Беленький пироксилин

‘ — — — — — ‘

воспринимается как трехударная строка, т.е. безударный период в пять слогов является эквивалентом ударению.²¹

В том же стихотворении аналогично:

На тяжкую профиль блиндажа
Метнулись легких куски.
И радиотелеграф тонкий
Скомандовал: — перелет.
Тогда блиндиromobili
Качались по мертвым телам.

Акцентный стих символистов являлся первым шагом к разрушению старых метрических норм.²²

Выравнивая ударения, стиховой ритм превращает каждое ритмическое ударение в логическое, т.е. перестраивает синтаксис, обособляя слова не по их грамматическим признакам. Каждое слово звучит более веско, более обособленно, более полноценно.

Эта перестройка синтаксиса особенно ясна в стихе Маяковского, представляющего принципиально отличную форму акцентного стиха.²³ Здесь нет той выравненности ударений и слоговых промежутков, что мы наблюдаем в акцентном стихе символистов и примыкающих к ним школ. Речь разрезана на короткие синтаксические отрезки, печатаемые в одну строку. Стих строится из нескольких строк и означает рифмой. Вместо размеренной расстановки ударений Маяковский пользуется стихией декламационной (ораторской) прозы с уравновешенными логическими «бросками» ударениями.

Вот пример его стихотворения, построенного на сочетании четырех- и трехударных стихов. Для ясности строки, начинающие стих, печатаются здесь немного отступя влево:

Хорошо вам.
Мертвые сраму не имут.
Злобу
 к умершим убийцам туши.
Очистительной влагой вымыт
грех отлетевшей души.
Хорошо вам!
 А мне,
 сквозь строй,
 сквозь грохот,
Как пронести любовь к живому?
Оступлюсь,
 и последней любвишки кроха
Навеки канет в дымный омут.
Что им,
 вернувшимся,
 печали ваши,
что им
 каких-то стихов бахрома?
Им
 на паре бы деревяшек
день кое-как прохромать.
Боишься!
Трус!
Убьют!

А так
полсотни лет еще можешь, раб, расти?
Ложь!
Я знаю,
и в лаве атак
Я буду первый
в геройстве,
в храбрости.

(«Война и мир».)

В современной стихотворной технике мы видим преобладание акцентного стиха, причем намечается и возвращение к старым тоническим равностопным размерам (напр., в последних произведениях Маяковского). Впрочем, все это дается в усложненной форме, еще не отстоявшейся и не подводимой под общие законы и нормы. Вот пример стиха Н. Тихонова, где трехударный акцентный стих перебивается с ямбом:

Старая финская стая,
Мельчавшие волны наперебой
Сияли тяжестью рябой,
В Неву осеннюю врасая.
Шел мокрый снег, — мотало
Деревья, газетные клочья, —
Мосты разводили — мало-по-малу
Город вручался ночи.
России листопадный срок
Советы мерили уже, —
Здесь я ломаю топот строк
Через порог пустив сюжет.

(«Лицом к лицу».)

Наряду с реформой ритма, произошедшей за первую четверть XX в., значительно изменилось и отношение поэтов к рифме и к эвфоническому составу стиховой речи.²⁴

В XVIII и начале XIX вв. мы имели дело с традицией точной рифмы. Для рифмовки требовалось, чтобы два рифмующие слова имели одинаковую ударную гласную, одинаковое количество слогов после ударения и их одинаковый звуковой состав. Эта «одинаковость», правда, обладала некоторой свободой: так, ударный «и» считался рифмующим с ударным «ы», отсюда рифма типа «были—просили», «алтын—сплин» и т.п. Кроме того, в женских (и дактилических) рифмах допускалось присутствие на конце одного слова «й», отсутствующего в другом слове (усеченные рифмы), например «тени—гений», «волны—полный» и проч.

Но в начале XIX столетия, за этими немногими исключениями, точность рифмы была введена в догмат, выразившийся, между прочим, в правиле «рифмовки для глаз». Так, избегались (хотя иногда и присутствовали) рифмы, в которых рифмовали бы неударные «а» и «о» (типа рифмы «демон»—«Неман»).

В начертаниях рифм для их графического согласования прибегали к графическим *дублетам*, хотя бы и вымершим в общепринятой орфографии.

Так, наряду с окончанием прилагательных в мужском роде на «ый» применялось для зрительной рифмы окончание на «ой»; например:

Нет, я не знал любви взаимной:
Любил один, страдал один,
И гасну я, как пламень *дымной*,
Забытый средь пустых долин...

В словах на «енье» и «анье» в местном (предложном) падеже вместо обычного окончания на «еньи» и «аньи» для рифмы писалось «енье», «анье»; например:

Мы в непрерывном упоенье
Дышали счастьем; и ни раз
Ни клевета, ни подозренье
Ни злобной ревности мученье,
Ни скука не смущали нас...

и в то же время:

В *пареньи* дум благочестивых...

Обратно, вместо окончания на «е» (прежнее «ѣ»), допускалось окончание на «и»:

Татьяна по совету няни,
Сбираясь ночью воровать,
Тихонько приказала в *бани*
На два прибора стол накрыть...

В творительном падеже прилагательных допускалась графическая замена окончания «ым» на «ом»:

Сказал мне юноша, даль указуя перстом.
Я оком стал глядеть, болезненно *отверстом*.

При рифмовке ударного «о» с ударным «ё» обязательно ставились точки над «е»; при рифмовке же двух «ё» точки не ставились; например:

Пушай же он с отрадой хоть печальной
Тогда сей день за чашей проведёт,
Как ныне я, затворник ваш опальной,
Его провел без горя, без забот...

И в то же время:

Сердце в будущем живет,
Настоящее уныло:
Всё мгновенно, всё пройдет;
Что пройдет, то будет мило...

Принцип «зрительной рифмы» допускал возможность равнозначности разных букв, обозначавших одинаковый (с точки зрения рифмовки) звук. Так, «а» — равнозначно с «я» (рифмы: «баня—няня»), «у»—«ю» («друг—юг»), «э»—«е»—«ё» («поэт—куплет—свѣтъ»), «о»—«ё» («народ—лёд»), «ы»—«и» («уныло—мило»).

Характерно, что эта забота о рифме для глаз касалась исключительно состава гласных. Возможно, что постоянные графические несоответствия согласных (звонких и глухих в рифмах типа: «друг—мук», «свет—след») разбивало зрительное внимание; мы встречаем рифмы типа:

Забав их сторож неотлучный (неотлушный)
Он тут; он видит, равнодушный...

Неточности в рифме встречались в первой половине XIX века редко, обычно в «низших жанрах» или в дактилических рифмах, которые, между прочим, долгое время сами относимы были к приемам низших жанров.

В середине века в практике Алексея Толстого рифма потеряла свою точность. На послеударные гласные внимания особого не обращалось. Стали законны рифмы типа: «победу—обедай», «слышу—выше» и т.п. В такой свободной форме рифма дошла до эпохи символизма.

Но если до символистов рифма не вполне точная фигурировала наряду с точной, как *достаточная*, т.е. были просто понижены требования точности (например, окончательно отброшен принцип орфографической рифмы), то у символистов отклонения от точности культивировались как художественный прием нарушения традиции. Началась ломка традиции, «деканонизация» точ-

ной рифмы, экспериментальное стихотворчество, имевшее задачей расширить границы рифмовых созвучий, определившиеся классической традицией. Стала культивироваться *редкая* рифма (например, гипердактилическая, которую до символистов систематически употреблял, кажется, только Полонский).

С другой стороны, наряду с традиционной формой рифмовых созвучий выдвигались другие, например «ассонансы», «консонансы» (рифма типа: «шелест—холост», т.е. созвучия с несовпадением ударной гласной), «аллитерации» и т.д.

Опыты символистов предрекали пути рифмы в новых поэтических школах. Маяковский использовал комическую рифму (каламбуризм) XIX в. и варьировал ее. В результате у него имеем рифмы типа: «на запад—глаза под (рубрикой)», «итти там—пети-том» и т.п. Ср. рифмы Большакова: «валится—валит сам», «алгебра—палка бра», «достаточно—до ста точно», «по лесу—укололись» и т.д.

Привились введенные символистами (т.е. главным образом Брюсовым) неравносложные рифмы типа: «убыль (женское окончание)—рубль (мужское окончание)», «вызлить—Дизели», «Горсточка звезд, гори—ноздри», «выселил—мысли» и т.п.

Разнообразие рифмовки Маяковского и его современников не прошло бесследно. В настоящее время, несмотря на тенденцию к возврату к традиции, многие приемы его рифмовки привились. Так, вполне узаконена мужская усеченная рифма типа: «уже—сюжет», «с конца—торцам», «с каких пор—шторм». Типично использование для рифмы побочных ударений типа: «навóдчики—шты́ки», «щека́—луды́льщика» и т.д.

Наряду с особой культурой рифмы современному стихосложению свойственна особая внимательность к эвфонии стиха, так называемая «инструментовка».

Уже символистами было обращено внимание на инструментовку. В этом отношении знаменит довольно наивно сделанный Бальмонтом «Челн томления»:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн.
Чуждый чистым чарам счастья,
Челн томлений, челн тревог,
Бросил берег, бьется с бурей,
Ищет светлых снов чертог и т.д.

В настоящее время приемы инструментовки утончены, хотя и не приведены еще к какой-либо твердой традиции.

СЮЖЕТНОЕ ПОСТРОЕНИЕ

1. ВЫБОР ТЕМЫ

В художественном выражении отдельные предложения, сочетаясь между собой по их значению, дают в результате некоторую конструкцию, объединенную общностью мысли или темы². Тема (о чем говорится) является единством значений отдельных элементов произведений. Можно говорить как о теме всего произведения, так и о темах отдельных частей. Темой обладает каждое произведение, написанное языком, обладающим значением. Только заумное произведение не имеет темы, но потому-то оно и является не более как экспериментальным, лабораторным занятием некоторых поэтических школ.

Для того чтобы словесная конструкция представляла единое произведение, в нем должна быть объединяющая тема, раскрывающаяся на протяжении произведения.

В выборе темы играет значительную роль то, как эта тема будет встречена читателем³. Под словом «читатель» вообще понимается довольно неопределенный круг лиц, и часто писатель не знает отчетливо, кто именно его читает. Между тем расчет на читателя всегда присутствует в замыслах писателя. Этот расчет на читателя канонизирован в классическом обращении к читателю, какое мы встречаем в одной из последних строф «Евгения Онегина»:

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, — я хочу с тобой
Расстаться нынче как приятель.
Прости. Чего бы ты со мной
Здесь ни искал в строфах небрежных:
Воспоминаний ли мятежных,
Отдохновенья ль от трудов,
Живых картин, иль острых слов,
Иль грамматических ошибок,

Дай бог, что б в этой книжке ты,
Для развлечения, для мечты,
Для сердца, для журнальных сшибок
Хотя крупицу мог найти,
Засим расстанемся, прости.

Этот расчет на отвлеченного читателя формулируется понятием «интерес».

Выбираемая тема должна быть интересна. Но интерес, «заинтересованность» имеет самые различные формы. Писателям и их ближайшей аудитории весьма близки интересы писательского мастерства, и эти интересы являются едва ли не сильнейшими двигателями в литературе. Стремление к профессиональной, писательской новизне, к новому мастерству, всегда было признаком наиболее прогрессивных форм и школ в литературе. Писательский опыт, «традиция» представляется в форме *задач*, как бы завещанных предшественниками, и к разрешению этих художественных задач направляется все внимание писателя. С другой стороны, и интерес объективного, далекого от писательского мастерства читателя может варьировать от требования простой занимательности (удовлетворяемого так называемой «бульварной» литературой от Ната Пинкертон до Тарзана) до сочетания литературных интересов с общекультурными запросами.

В этом отношении читателя удовлетворяет *актуальная*, т.е. действенная в кругу современных культурных запросов, тема. Характерно, например, что вокруг каждого романа Тургенева вырастала огромная публицистическая литература, которая менее всего интересовалась романами Тургенева как художественными произведениями, а набрасывалась на общекультурные (преимущественно социальные) проблемы, вводившиеся в романы. Эта публицистика была вполне законна, как реальный отклик на выбранную романистом тему.

Самая элементарная форма актуальности — это злободневность, вопросы дня, преходящие, временные. Но злободневные произведения (фельетон, эстрадные куплеты) именно в силу своей злободневности не выживают долее, чем длится этот временный интерес. Эти темы не «емки», т.е. они не приспособлены к изменчивости каждодневных интересов аудитории. Наоборот, чем значительнее выбирается тема, тем длительнее ее действенность, тем более обеспечена жизненность произведения. Расширяя так пределы актуальности, мы можем прийти до «общечеловеческих» интересов (проблемы любви, смерти), неизменных в основе на всем протяжении человеческой истории. Однако эти «общечеловечес-

кие» темы должны быть заполняемы каким-то конкретным материалом, и если этот конкретный материал не связан с актуальностью, постановка этих проблем может оказаться «неинтересной».

«Актуальность» не следует понимать как изображение современности. Если, например, сейчас актуален интерес к революции, то это значит, что исторический роман из какой-нибудь эпохи революционных движений или утопический роман, рисующий революционное движение в фантастической обстановке, может быть актуален. Вспомним, например, полосу пьес из эпохи Смутного времени, прошедшую на русской сцене (Островский, Алексей Толстой, Чаев и др. — одновременно работы Костомарова), показывающую, что историческая тема из определенной эпохи может быть актуальна, т.е. встречать, может быть, больший интерес, нежели изображение современности. Наконец, в самой современности надо знать, что изображать. Не все современное бывает актуально, не все вызывает одинаковый интерес.

Итак, этот общий интерес к теме определяется историческими условиями момента возникновения литературного произведения, причем в этих исторических условиях важную роль играет литературная традиция и задаваемые ею задачи.

Но недостаточно избрать интересную тему. Необходимо этот интерес поддержать, необходимо стимулировать *внимание* читателя. *Интерес* привлекает, *внимание* удерживает.

В поддержании внимания крупную роль играет эмоциональный момент в тематизме. Недаром произведения, рассчитанные на непосредственное воздействие на массовую аудиторию (драматические), классифицировались по эмоциональному признаку на комические и трагические. Эмоции, возбуждаемые произведением, являются главным средством поддержания внимания. Недостаточно холодным тоном докладчика констатировать этапы революционных движений. Надо сочувствовать, негодовать, радоваться, возмущаться. Таким образом произведение становится актуально в точном смысле, ибо воздействует на читателя, вызывая в нем какие-то направляющие его волю эмоции.

На сочувствии и отвращении, на оценке введенного в поле зрения материала построено большинство поэтических произведений. Традиционный добродетельный («положительный») герой и злодей («отрицательный») являются прямым выражением этого расценочного момента в художественном произведении. Читатель должен быть ориентирован в своем сочувствии и в своих эмоциях.

Вот почему тема художественного произведения бывает обычно эмоционально окрашена, т.е. вызывает чувство негодования или сочувствия, и разрабатывается в оценочном плане.

При этом не надо забывать, что этот эмоциональный момент вложен в произведение, а не приносится читателем. Нельзя спорить о каком-нибудь герое (например, Печорин — Лермонтова) — положительный или отрицательный это тип. Надо вскрыть эмоциональное к нему отношение, вложенное в произведение (хотя бы оно и не было личным мнением автора). Эта эмоциональная окраска, прямолинейная в примитивных литературных жанрах (например, в авантюрном романе с награждением добродетели и наказанием порока), может быть очень тонка и сложна в разработанных произведениях и иной раз настолько запутана, что не может быть выражена простой формулой. И все-таки главным образом момент сочувствия руководит интересом и поддерживает внимание, вызывая как бы личную заинтересованность читателя в развитии темы.

2. ФАБУЛА И СЮЖЕТ

Тема есть некоторое единство. Слагается оно из мелких тематических элементов, расположенных в известной связи.

В расположении этих тематических элементов наблюдаются два важнейших типа: 1) причинно-временная связь между вводимым тематическим материалом; 2) одновременность излагаемого или иная сменность тем без внутренней причинной связанности излагаемого. В первом случае мы имеем произведения фабульные (повести, романы, эпические поэмы), во втором — произведения бесфабульные, «описательные» («дескриптивная и дидактическая поэзия», лирика, «путешествия»: «Письма русского путешественника» Карамзина, «Фрегат “Паллада”» Гончарова и т.п.).

Следует подчеркнуть, что для фабулы требуется не только временный признак, но и причинный. Путешествие может излагаться тоже по временному признаку, но, если оно повествует только о виденном, а не о личных приключениях путешествующего, мы имеем бесфабульное повествование.

Чем слабее эта причинная связь, тем сильнее выступает связь чисто временная. От фабульного романа, по мере ослабления фабулы, мы приходим к «хронике» — описанию во времени («Детские годы Багрова внука»).

Остановимся подробнее на первом типе произведений (*фабульных*), так как большинство художественных произведений относится именно к нему, в то время как бесфабульные произведения стоят на границе между художественными произведениями и прозаическими (в широком значении этого последнего слова).

Тема фабульного произведения представляет собой некоторую

более или менее единую систему событий, одно из другого вытекающих, одно с другим связанных. Совокупность событий в их взаимной внутренней связи и назовем *фабулой*⁴.

Обычно развитие фабулы ведется путем введения в повествование нескольких лиц («персонажей», «героев»), связанных между собой интересами или иными связями (например, родством). Взаимоотношения персонажей в каждый данный момент являются *ситуацией* (положением). Например: герой любит героиню, но героиня любит его соперника. Мы имеем три персонажа: герой, соперник, героиня. Связями являются: любовь героя к героине и любовь героини к сопернику. Типичная ситуация есть ситуация с *противоречивыми* связями: различные персонажи различным образом хотят изменить данную ситуацию. Например, герой любит героиню и любим ею, но родители препятствуют браку. Герой и героиня стремятся к браку, родители — к разлуке героев. Фабула складывается из переходов от одной ситуации к другой. Эти переходы могут быть совершены введением новых персонажей (усложнение ситуации), устранением старых персонажей (например, смерть соперника), изменением связей.

Таким образом, в основе большей части фабульных форм лежит борьба.

Фабулярное развитие можно в общем характеризовать как переход от одной ситуации к другой,* причем каждая ситуация характеризуется противоречием интересов — *коллизией*⁵ и борьбой между персонажами. Диалектическое развитие фабулы аналогично развитию социально-исторического процесса, где каждая новая историческая стадия характеризуется как результат борьбы социальных групп в предшествующей стадии и в то же время как поле борьбы интересов новых социальных групп, из которых складывается наличный социальный «строй».

Эти противоречивые интересы, борьба между персонажами сопровождаются группировкой персонажей и своеобразной тактикой каждой группы персонажей против другой группы. Это ведение борьбы именуется *интригой* (типично для драматургической формы).

Развитие интриги (или, при сложной группировке персонажей, параллельных интриг) ведет или к устранению противоре-

* Совершенно так же дело обстоит, если вместо ряда персонажей мы имеем психологическую новеллу, в которой излагается внутренняя психическая история одного героя. Отдельные психологические мотивы его поступков, различные стороны его духовной жизни, инстинкты, страсти и пр. играют роль обычных персонажей. В этом отношении все предшествующее и дальнейшее можно обобщить.

чий, или к созданию новых противоречий. Обычно в конце фабулы мы имеем ситуацию, в которой все противоречия примирены, интересы согласованы. Если ситуация, заключающая в себе противоречия, вызывает движение фабулы, так как из двух борющихся начал какое-то должно возобладать, и их длительное существование невозможно, то примиренная ситуация дальнейшего движения не вызывает, ожиданий в читателе не возбуждает, и поэтому такое положение является концевым и именуется *развязкой*. Так, для старинных моралистических романов характерно в качестве проходной ситуации положение, в которой добродетель угнетается, а порок торжествует (противоречие морального порядка), а для развязки вознаграждается добродетель и карается порок.

Иногда такая же уравновешенная ситуация наблюдается в начале фабулы (типа: «Герои жили мирно и тихо. Вдруг случилось и т.д.»). Для того чтобы двинуть фабулу, в исходную уравновешенную ситуацию вводятся события, разрушающие равновесие. Совокупность таких событий, нарушающих неподвижность исходной ситуации и начинающих движение, именуется *завязкой*. Обычно завязка определяет весь ход фабулы, и вся интрига сводится лишь к варьированию действия, определяющего основное противоречие, введенное завязкой. Это варьирование именуется перипетиями⁶ (переходы от одной ситуации к другой).

Чем сложнее противоречия, характеризующие ситуацию, и чем сильнее противопоставлены интересы персонажей, тем ситуация является более *напряженной*. Напряжение ситуации увеличивается по мере приближения к большой смене положения. Обычно это напряжение достигается путем подготовки смены ситуации. Так, в шаблонном авантюрном романе противники героя, ищущие его гибели, постоянно имеют перевес на своей стороне. Они готовят гибель героя, но в последнюю минуту, когда эта гибель кажется уже неминуемой, он получает внезапное освобождение, козни разрушаются. Путем такой подготовки усиливается напряженность ситуации.

Перед развязкой обычно напряжение достигает высшей точки. Эта кульминирующая точка напряжения именуется обычно немецким словом *Spannung*. Шпаннунг является как бы антитезой в простейшем диалектическом построении фабулы (тезис — завязка, антитезис — шпаннунг, синтез — развязка).

Но недостаточно изобрести занимательную цепь событий, ограничив их началом и концом. Нужно *распределить* эти события, нужно их построить в некоторый порядок, изложить их, сделать из фабулярного материала литературную комбинацию. Художественно построенное распределение событий в произведении име-

нуется *сюжетом* произведения. Понятие сюжета сложно, и для уточнения его необходимо ввести несколько вспомогательных терминов.

Прежде чем распределить тему, ее необходимо разделить на части, «разложить» на мельчайшие повествовательные единицы, чтобы затем эти единицы нанизывать на повествовательный стержень.

Понятие темы есть понятие *суммирующее*, объединяющее словесный материал произведения⁷. Тема может быть у всего произведения, и в то же время каждая часть произведения обладает своей темой. Такое выделение из произведения частей, объединяющих каждую часть особо тематическим единством, называется разложением произведения. Так, повесть Пушкина «Выстрел» разлагается на историю встреч рассказчика с Сильвио и графом и на историю столкновения Сильвио с графом. В свою очередь первое разлагается на историю жизни в полку и на историю жизни в деревне, второе — на первую дуэль Сильвио с графом и на последнюю их встречу.

Путем такого разложения произведения на тематические части мы, наконец, доходим до частей *неразлагаемых*, до самых мелких дроблений тематического материала. «Наступил вечер», «Раскольников убил старуху», «Герой умер», «Получено письмо» и т.п. Тема неразложимой части произведения называется *мотивом*⁸. В сущности — каждое предложение обладает своим мотивом.

Здесь следует оговориться, что термин «мотив», употребляющийся в исторической поэтике — в сравнительном изучении «странствующих» сюжетов (например, в изучении сказок), существенно отличается от здесь вводимого, хотя обычно одинаково определяется⁹. В сравнительном изучении мотивом называют тематическое единство, встречающееся в различных произведениях. (Например, «увоз невесты», «помощные животные», т.е. животные, помогающие герою в разрешении задач и т.п.). Эти мотивы целиком переходят из одного сюжетного построения в другое. В сравнительной поэтике неважно — можно ли их разлагать на более мелкие мотивы. Важно лишь то, что в пределах данного изучаемого жанра эти «мотивы» всегда встречаются в целостном виде. Следовательно, вместо слова «неразложимый» в сравнительном изучении можно говорить об исторически неразлагающемся, о сохраняющем свое единство в блужданиях из произведения в произведение. Впрочем, многие мотивы сравнительной поэтики сохраняют свое значение именно как мотивы и в поэтике теоретической.

Мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения. С этой точки зрения *фабулой* является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюже-

том — совокупность тех же мотивов в той же последовательности и связи, в какой они даны в произведении.* Для фабулы неважно, в какой части произведения читатель узнает о событии, и дается ли оно ему в непосредственном сообщении от автора, или в рассказе персонажа, или системой боковых намеков. В сюжете же играет роль именно *ввод мотивов* в поле внимания читателя. Фабулой может служить и действительное происшествие, не выдуманное автором. Сюжет есть всецело художественная конструкция.

Мотивы произведения бывают разнородны. При простом рассказе фабулы произведения мы сразу обнаруживаем, что можно *опустить*, не разрушая связности повествования, и чего опускать нельзя, не нарушив причинной связи между событиями. Мотивы неисключаемые называются *связанными*; мотивы, которые можно устранять, не нарушая цельности причинно-временного хода событий, являются *свободными*.

Для фабулы имеют значение только связанные мотивы. В сюжете же иногда именно свободные мотивы («отступления») играют доминирующую, определяющую построение произведения роль. Эти боковые мотивы («подробности» и т.п.) вводятся с целью художественного построения рассказа и несут различные функции, к которым мы еще вернемся. Ввод подобных мотивов в значительной мере определяется литературной традицией, и для каждой школы характерен свой репертуар свободных мотивов, в то время как мотивы связанные обычно отличаются «живучестью», т.е. встречаются в одинаковой форме в самых различных школах. Впрочем, и в разработке фабулы, понятно, литературные традиции могут играть значительную роль (например, для 40-х годов XIX в. характерна новеллистическая фабула о бедствиях мелкого чиновника: «Шинель» Гоголя, «Бедные люди» Достоевского, для 20-х годов — типичная фабула о несчастной любви европейца к иностранке: «Кавказский пленник», «Цыганы» Пушкина).

Именно о литературной традиции во введении свободных мотивов говорит Пушкин в своей повести «Гробовщик»:

«На другой день, ровно в двенадцать часов, гробовщик и его дочери вышли из калитки новокупленного дома и отправились к соседу. Не стану описывать ни русского кафтана Адриана Прохоровича, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами. Полагаю, однако, излишним заметить,

* Отмечу, что на практике термины «фабула» и «сюжет» употребляются в самых различных значениях, иногда прямо наоборот сравнительно с употребленным здесь. Приводимое здесь определение условно, но оно представляет некоторые удобства при изложении вопросов общей тематики.

что обе девицы надели желтые шляпки и красные башмачки, что бывало у них только в торжественные случаи».

Здесь описание платья отмечается как традиционный в то время (1830 год) свободный мотив.

Среди различных мотивов следует выделить особый класс *вводящих* мотивов, которые требуют конкретного пополнения другими мотивами. Так, в сказках типично положение, когда герою дается поручение. Например: отец хочет жениться на своей дочери; дочь, чтобы избежать брака, дает ему невозможные поручения. Или: герой сватается к царской дочери; царевна, чтобы избежать ненавистного брака, дает ему поручения, на первый взгляд неисполнимые. Сравни у Пушкина «Сказка о Балде». Поп, чтобы отделаться от работника, поручает ему собрать с чертей оброк. Этот мотив *поручения* требует конкретного наполнения повествованием о самых поручениях и служит вводом к рассказу о приключениях героя, выполняющего поручение. Таков же мотив задерживающего рассказывания. В «1001 ночи» Шехерезада задерживает угрожающую ей казнь рассказыванием сказок. Мотив рассказывания является приемом ввода самых сказок. Таковы в авантюрных романах мотивы преследования и т.д. Обычно введение в повествование свободных мотивов происходит как наполнение вводящего мотива, который сам по себе является связанным, т.е. неустрашимым из фабулы рассказа.

С другой стороны, мотивы следует классифицировать с точки зрения объективного действия, заключающегося в мотиве.

Мотивы, изменяющие ситуацию, являются *динамическими мотивами*, мотивы же, не меняющие ситуации, — *статическими мотивами*. Возьмем, например, ситуацию пушкинской повести «Барышня-крестянка» перед концом повести: Алексей Берестов любит Акулину. Отец Алексея заставляет его жениться на Лизе Муромской. Алексей, не зная, что Акулина и Лиза одно и то же лицо, противится браку, навязываемому отцом. Он едет объясняться с Муромской и узнает в Лизе Акулину. Ситуация меняется: препятствия к браку со стороны Алексея падают. Мотив *узнания* в Лизе Акулины является динамическим мотивом.

Свободные мотивы обыкновенно бывают статическими, но не всякий статический мотив является свободным. Так, предположим, что для убийства, необходимого по ходу фабулы, герою нужен револьвер. Мотив револьвера, ввод его в поле зрения читателя, является мотивом статическим, но связанным, так как без револьвера не могло бы совершиться данное убийство. См. этот пример в «Бесприданнице» Островского.

Типичными статическими мотивами являются описания — природы, местности, обстановки, персонажей, их характеров и т.д. Типичной формой динамических мотивов являются поступки героев, их действия.

Динамические мотивы являются центральными движущими мотивами фабулы. В сюжетном оформлении, наоборот, могут выдвигаться на первый план статические мотивы.

С точки зрения фабулярной, мотивы легко распределяются по их важности. Главное место занимают динамические мотивы, затем мотивы, подготовляющие их, затем мотивы, определяющие ситуацию, и т.д. Большая или меньшая важность в *фабулярном отношении* выясняется при пересказе фабулы в сжатом виде в сравнении с пересказом более подробным.

В процессе сюжетного оформления фабулярного материала надо учитывать следующие моменты:

1) Необходим повествовательный ввод в исходную ситуацию. Изложение обстоятельств, определяющих исходный состав персонажей и их связи, именуется *экспозицией*.

Не всякое повествование начинается с экспозиции.* Если мы имеем этот простейший случай, когда автор прежде всего приступает к ознакомлению нас с участниками фабулярного материала, мы получаем *прямую экспозицию*. Но довольно типичен *внезапный приступ* (ex abrupto), когда изложение начинается с уже развивающегося действия, и лишь постепенно автор знакомит нас с ситуацией героев. В таком случае мы имеем *задержанную экспозицию*. Это задержание экспозиции бывает иной раз очень длительно, — ввод мотивов, составляющих экспозицию, бывает различен. Иногда мы узнаем ситуацию по побочным намекам, и связанное впечатление создается лишь в результате собирания таких как бы попутно оброненных замечаний. В таком случае мы не имеем собственно экспозиции, т.е. не имеем сплошного повествовательного куска, где бы были собраны мотивы экспозиции.

Но иногда, обрисовав нам какое-нибудь событие, непонятное еще для нас в общей связи, автор в качестве пояснения к нему (в форме ли собственного изложения или речи персонажа) дает такую экспозицию — рассказ о том, что было раньше уже изложено. Здесь мы имеем перестановку экспозиции, частный случай *временных сдвигов* в разворачивании фабулярного материала.

* С точки зрения расположения повествовательного материала начало повествования именуется *зачином*, или *приступом*, конец — *концовкой*. Зачин может не заключать в себе ни экспозиции, ни завязки. Точно так же концовка может тематически не совпадать с развязкой.

Это задерживание экспозиции может продолжаться до конца изложения: на протяжении всего повествования читатель иногда не знает всех необходимых для понимания происходящего сведений. Обыкновенно это незнание читателя вводится в повествование как незнание этих обстоятельств основной группой персонажей, т.е. читателю сообщается только то, что знает какой-нибудь персонаж. В развязке делается сообщение этого неизвестного обстоятельства. Такая развязка, которая включает в себя элементы экспозиции и как бы освещает обратным светом все известные из предшествующего изложения перипетии, является *регрессивной развязкой*. Вообразим, что читатель «Барышни-крестьянки» вместе с Алексеем Берестовым не знал бы тождества Акулины и Лизы Муромской. В таком случае сообщение об этом тождестве в развязке имело бы регрессивную силу, т.е. давало бы истинное и новое понимание всех предшествующих ситуаций. Таково построение «Метели» из тех же пушкинских повестей Белкина.

Обычно эта задержка экспозиции вводится как система тайн. При этом могут быть такие комбинации: читатель знает, герои не знают; часть героев знает, часть не знает; читатель и часть героев не знают; никто не знает — истина обнаруживается случайно; герои знают, читатель не знает.

Эти тайны могут пронизывать все повествование, могут охватывать лишь отдельные мотивы. В таком случае один и тот же мотив может в сюжетном построении фигурировать несколько раз. Возьмем такой типичный романический прием: у одного из героев задолго до времени действия был похищен ребенок (первый мотив). Появляется персонаж, из биографии которого узнаем, что он был воспитан чужими и не знал родителей (второй мотив). Потом оказывается (обычно путем сопоставления дат и обстоятельств или при помощи мотива «признака» — амулет, родимое пятно и т.д.), что похищенное дитя и новый герой — одно и то же лицо. Таким образом устанавливается связь первого мотива со вторым. Это повторение мотива в варьированной форме характерно для сюжетного построения, в котором фабульные моменты вводятся не в их естественном хронологическом порядке. Повторяющийся мотив является обычно признаком фабульной связи, существующей между частями сюжетного построения. Так, например, если в приведенном выше типическом примере «узнания потерянного ребенка» признаком узнавания является амулет, то мотив этого амулета сопровождает как повествование об исчезновении первого ребенка, так и биографию нового персонажа (смотри, например, «Без вины виноватые» Островского).

При помощи такого мотивного связывания частей* возможны временные перестановки в повествовании. Не только экспозиция может быть переставлена, но отдельные части фабулы могут сообщаться уже после того, как читатель знает, что было потом.

Связное изложение значительной части событий, предшествовавших событиям, при которых это изложение вводится, называется форгешихте (*Vorgeschichte*). Типичной формой форгешихте является задержанная экспозиция, или биография нового персонажа, вводимого в новую ситуацию. Многочисленные примеры этого можно найти в романах Тургенева.

Более редким случаем является *Nachgeschichte*, повествование о том, что будет, поставленное в связный рассказ раньше наступления событий, подготовляющих это будущее. *Nachgeschichte* дается иногда в виде вещих снов, пророчеств, более или менее вероятных предположений.

При непрямом разворачивании фабульного материала большую роль играет «рассказчик», ибо сюжетные сдвиги обыкновенно вводятся как свойство рассказа¹⁰.

Рассказчик бывает различен: или повествование ведется объективно, от автора, как простое сообщение, без объяснения, каким образом эти события стали известны (отвлеченный рассказ), или от имени рассказчика как некоторого конкретного лица. Иногда этот рассказчик вводится как человек, слышавший рассказываемое от других лиц (рассказчик в пушкинских повестях «Выстрел», «Станционный смотритель»), или как свидетель, более или менее близкий, или, наконец, как один из участников излагаемого действия (герой в пушкинской «Капитанской дочке»). Иногда этот свидетель или слушатель может и не являться рассказчиком, и в объективном отвлеченном рассказе может сообщаться, что узнал и услышал этот слушатель, хотя бы и не игравший никакой роли в повествовании («Мельмот Скиталец» Матюрэна). Иногда применяются сложные методы рассказывания (например, в «Братьях Карамазовых» рассказчик вводится как свидетель, но в то же время в романе он не присутствует, и все повествование ведется как отвлеченный рассказ).

Таким образом, существуют два основных типа рассказывания:

* Если этот мотив повторяется более или менее часто, и особенно если он является свободным, т.е. не вплетенным в фабулу, то его называют лейт-мотивом. Так, некоторые персонажи, являющиеся в повествовании под разными именами (переодевание), часто сопровождаются для узнавания их каким-нибудь постоянным мотивом.

отвлеченный и конкретный рассказ. В системе отвлеченной автор знает все, вплоть до сокровенных дум героев. В конкретном рассказе от первого лица (что иногда обозначают немецким термином *Ich-Erzählung*), все повествование проводится сквозь психологию рассказчика (соответственно — слушателя), причем каждое сообщение получает объяснение, каким образом и когда узнал рассказчик (или слушатель) о происшествии.

Возможны смешанные системы. Обычно при отвлеченном рассказе повествователь следит за судьбою отдельного персонажа, и мы узнаем последовательно то, что делал или что узнавал данный персонаж. Затем один персонаж оставляется, внимание переходит на другого — и снова мы узнаем последовательно, что делал и узнавал этот новый персонаж. Таким образом, обычно персонаж является своего рода повествовательной нитью, т.е. в скрытой форме — тем же рассказчиком, и автор, сообщая от своего лица, в то же время заботится сообщать только то, что мог бы рассказать его герой. Иногда только этот момент прикрепления нити повествования к тому или иному персонажу определяет всю конструкцию произведения. Такой персонаж — *ведущий повествование* — чаще всего бывает главным героем произведения. При том же фабулярном материале мог бы измениться и герой, если бы автор следил за другим персонажем.

Как пример разберем сказку «Калиф-аист» Гауффа. Вот вкратце ее содержание:

Однажды калиф Хасид и его визирь купили у разносчика табакерку с таинственным порошком и приложенной к ней запиской на латинском языке. Ученый Селим прочел эту записку, в которой сообщалось, что понюхав этого порошку и произнеся слово «*mutabor*», можно обратиться в любое животное; но превратившись не следует смеяться, ибо иначе слово будет забыто и невозможно будет вернуться обратно в человеческий вид. Калиф и визирь превратились в аистов; и первая же встреча с другими аистами заставила их рассмеяться. Слово было забыто. Аисты — калиф и визирь — были обречены навсегда остаться птицами. Летая над Багдадом, они увидели движение на улице и крики, извещавшие, что некто Мизра, сын злейшего врага Хасида — волшебника Кашнура, захватил власть в Багдаде. Тогда аисты улетели в намерении посетить гроб пророка, чтобы найти там освобождение от чар. По дороге они опустились переночевать в какие-то развалины. Там им встретила сова, заговорившая на человеческом языке и сообщившая им свою историю. Она была единственной дочерью индийского царя. Волшебник Кашнур, который сватал за нее сына Мизру, но получил отказ, раз в виде негра пробравшись во дворец, дал ей волшебного питья, превратившего ее в сову, перенес ее в эти развалины и сообщил ей, что она останется совой до тех пор,

пока кто-нибудь не согласится на ней жениться. С другой стороны, она еще в детстве слышала предсказание, что ей принесут счастье аисты. Она соглашается указать калифу способ освободиться от чар при условии, что он обещает жениться на ней. После некоторых колебаний калиф соглашается, и сова проводит его в комнату, где собираются волшебники. Там калиф подслушивает рассказ Кашнура, в котором он узнал продавца-разносчика, о том, как ему удалось обмануть калифа. Из того же разговора он узнает забытое слово «mutabor». Калиф и визирь превращаются в людей, сова тоже, все возвращаются в Багдад, где производят расправу с Мизрой и Кашнуром.

Сказка называется «Калиф-аист», т.е. героем является калиф Хасид, ибо автор в повествовании следит за его судьбой. История принцессы-совы введена как ее рассказ калифу при их встрече на развалинах.

Достаточно слегка изменить расположение материала, чтобы сделать героиней принцессу-сову: надо сперва сообщить ее историю, а историю калифа ввести как его рассказ перед освобождением от колдовства.

Фабула осталась бы та же самая, но сюжет существенно переменялся бы, так как изменилась бы нить рассказывания.

Отмечу здесь перестановку мотивов: мотив разносчика и мотив Кашнура, отца Мизры, оказываются тождественными, в момент когда калиф-аист подслушивает волшебника. То обстоятельство, что превращение калифа есть результат козней его врага Кашнура, дано в конце сказки, а не в начале, как следовало бы в прагматическом изложении.

Что касается фабулы, то здесь она двойная:

1. История калифа, обманным способом околдованного Кашнуром.

2. История принцессы, околдованной тем же Кашнуром.

Две эти параллельные фабульные ветви скрещиваются в момент встречи и дачи взаимных обязательств калифа и принцессы. Далее идет одна линия фабулы — их освобождение и наказание волшебника.

Сюжетное построение дано здесь в порядке наблюдения за судьбой калифа. В скрытой форме калиф является рассказчиком, т.е. при внешне отвлеченном рассказе сообщается то и в том порядке, что и как узнавал калиф. Этим определяется и все построение сказочного сюжета. Случай этот типичен, и обычно герой является таким скрытым (*потенциальным*) рассказчиком. Этим объясняется, почему в новеллистической форме так часто прибегают к мемуарному построению, т.е. заставляют самого героя рассказы-

вать свою историю. Этим самым как бы вскрывают прием наблюдения за героем и мотивируют ввод именно данных и в данном порядке изложенных мотивов.

При анализе сюжетного построения (*сюжетосложения*) отдельных произведений следует обращать особое внимание на пользование *временем* и *местом* в повествовании¹¹.

В художественном произведении следует различать фабульное время и время повествования. Фабульное время — это время, в которое предполагается совершение излагаемых событий, время повествования — это то, которое занимает прочтение произведения (соответственно — длительность спектакля). Это последнее время покрывается понятием *объема* произведения.

Фабульное время дается: 1) датировкой момента действия, абсолютной (когда просто указывается хронологический момент происходящего, например — «в два часа дня 8 января 18** года» или «зимою») или относительной (указанием на одновременность событий или их временное отношение: «через два года» и т.д.), 2) указанием на временные промежутки, занимаемые событиями («разговор продолжался полчаса», «путешествие длилось три месяца» или косвенно «прибыли в место назначения на пятый день»), 3) созданием впечатления этой длительности: когда по объему речей или по нормальной длительности действий, или косвенно — мы определяем, сколько времени могло отнять излагаемое. Следует отметить, что третьей формой писатель пользуется весьма свободно, втискивая длиннейшие речи в краткие сроки и, наоборот, растягивая краткие речи и быстрые действия на длительные промежутки времени.

При этом повествовательные формы обычно состоят из кусков *непрерывного* действия (обычно при наличии ведущего повествование персонажа), разделяемого временными интервалами и дополняемого суммарным сообщением (без ведущего персонажа) о событиях, попадающих в эти интервалы или выходящих за пределы непрерывного повествования (произошедших до начала рассказа или после его конца).

Что касается места действия, то здесь характерны два типа: *статичность*, когда все герои собираются в одно место (почему так часто фигурируют «гостиницы» и их эквиваленты, дающие возможность неожиданных встреч), или *кинетичность*, когда герои перемещаются с места на место для необходимых столкновений (повествование типа «путешествий»). И в том и в другом случае необходим такой выбор места, который лучше всего оправдывает необходимые для развития интриги встречи персонажей.

3. МОТИВИРОВКА

Система мотивов, составляющих тематику данного произведения, должна представлять некоторое художественное единство. Если мотивы или комплекс мотивов недостаточно «пригнаны» к произведению, если читатель испытывает чувство неудовлетворенности в связи, существующей между данным комплексом мотивов и всем произведением, то говорят, что данный комплекс «выпадает» из произведения. Если все части произведения плохо пригнаны одна к другой, произведение «распадается».

Поэтому введение каждого отдельного мотива или каждого комплекса мотивов должно быть *оправдано* (мотивировано). Появление того или иного мотива должно казаться читателю необходимым в данном месте. Система приемов, оправдывающих введение отдельных мотивов и их комплексов, называется *мотивировкой*¹².

Приемы мотивировки многообразны, и природа их не одина. Поэтому необходимо произвести классификацию мотивировок.

МОТИВИРОВКА КОМПОЗИЦИОННАЯ

Принцип ее заключается в экономии и целесообразности мотивов. Отдельные мотивы могут характеризовать предметы, вводимые в поле зрения читателя (аксессуары), или поступки персонажей («эпизоды»). Ни один аксессуар не должен остаться неиспользованным в фабуле, ни один эпизод не должен остаться без влияния на фабульную ситуацию. Именно про композиционную мотивировку говорил Чехов, когда утверждал, что если в начале рассказа говорится о том, что гвоздь вбит в стену, то в конце рассказа на этом гвозде должен повеситься герой.

Именно такое пользование аксессуарами мы наблюдаем в «Бесприданнице» Островского на примере с оружием. Мизансцена третьего действия включает в себе «над диваном ковер, на котором развешено оружие». Сперва это вводится как деталь обстановки, которую можно принять за простую конкретную черту, характеризующую быт Карандышева. В шестом явлении на эту деталь обращается внимание в репликах:

Робинзон (взглянув на ковер). Что это у вас такое?

Карандышев. Сигары.

Робинзон. Нет, что развешено-то? Бутафорские вещи?

Карандышев. Какие бутафорские вещи? Это турецкое оружие.

Продолжается диалог, в котором присутствующие осмеивают

это оружие. Тогда мотив оружия сужается; на заявление о негодности этого оружия следует реплика:

Карандышев. Да чем оно негодное? Вот этот пистолет, например... *(снимает со стены пистолет)*.

Паратов (берет у него пистолет). Этот пистолет?

Карандышев. Ах, осторожнее, он заряжен.

Паратов. Не бойтесь. Заряжен ли он, не заряжен ли, опасность от него одинаковая: он, все равно, не выстрелит. Стреляйте в меня в пять шагах, я позволяю.

Карандышев. Ну, нет-с, и этот пистолет пригодиться может.

Паратов. Да, в стену гвозди вколачивать *(бросает пистолет на стол)*.

В конце действия Карандышев, убегая, схватывает со стола пистолет. Из этого пистолета в 4-м действии он стреляет в Ларису.

Введение мотива оружия здесь композиционно мотивировано. Оружие это необходимо для развязки. Оно служит подготовкой последнего момента драмы.

Это первый случай композиционной мотивировки. Второй — введение мотивов как приемов характеристики. Мотивы должны гармонировать с динамикой фабулы. Так, в той же «Бесприданнице» мотив «бургундского», изготовленного фальсификатором виноторговцем по дешевой цене, характеризует убогость бытовой обстановки Карандышева и подготавливает уход Ларисы.

Эти характеристичные детали могут гармонировать с действием: 1) по психологической аналогии (романтический пейзаж: лунная ночь для любовной сцены, буря и гроза для сцены смерти или злодеяния), 2) по контрасту (мотив «равнодушной» природы и т.п.). В той же «Бесприданнице», когда умирает Лариса, из дверей ресторана слышно пение цыганского хора.

Следует считаться еще с возможностью *ложной мотивировки*. Аксессуары и эпизоды могут вводиться для отвлечения внимания читателя от истинной ситуации. Это очень часто фигурирует в детективных (сыскных) новеллах, где дается ряд деталей, ведущих читателя (и группу героев, например, у Конан-Дойля — Ватсона или полицию) по ложному пути. Автор заставляет предполагать развязку не в том, в чем она заключается в самом деле. Приемы ложной мотивировки встречаются главным образом в произведениях, создаваемых на фоне большой литературной традиции. Читателю свойственно по привычке традиционно истолковывать каждую деталь произведения. Обман распутывается в конце, и читатель убеждается, что все эти детали вводились лишь для подготовки *неожиданности* в развязке.

Ложная мотивировка есть элемент литературной пародии, т.е. игры на общеизвестных литературных положениях, твердо сложившихся в традиции и используемых автором не в их традиционной функции.

МОТИВИРОВКА РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ

От каждого произведения мы требуем элементарной «иллюзии», т.е. как бы ни было условно и искусственно произведение, восприятие его должно сопровождаться чувством действительности происходящего. У наивного читателя чувство это чрезвычайно сильно, и такой читатель может поверить в подлинность излагаемого, может быть убежден в реальном существовании героев. Так, Пушкин, только что напечатав «Историю Пугачевского бунта», издает «Капитанскую дочку» в форме мемуаров Гринева с таким послесловием: «рукопись Петра Андреевича Гринева доставлена была нам от одного из его внуков, который узнал, что мы заняты были трудом, относящимся ко времени, описанным его дедом. Мы решились, с разрешения родственников, издать ее особо». Создается иллюзия действительности Гринева и его мемуаров, особенно поддерживаемая известными публике моментами личной биографии Пушкина (его исторические занятия по истории Пугачева), причем иллюзия поддерживается еще тем, что взгляды и убеждения, высказываемые Гриневым, во многом расходятся со взглядами, высказываемыми Пушкиным от себя.

Реалистическая иллюзия в более опытном читателе выражается как требование «жизненности». Твердо зная вымышленность произведения, читатель все же требует какого-то соответствия действительности и в этом соответствии видит ценность произведения. Даже читатели, хорошо ориентированные в законах художественного построения, не могут психологически освободиться от этой иллюзии.

В этом отношении каждый мотив должен вводиться как мотив вероятный в данной ситуации.

Но так как законы сюжетной композиции с вероятностью ничего общего не имеют, то всякий ввод мотивов является компромиссом между этой объективной вероятностью и литературной традицией. Реалистической нелепости традиционного ввода мотивов мы не замечаем в силу их традиционности. Для того чтобы показать их непримиримость с реалистической мотивировкой, надо их *спародировать*. Так, известна до сих пор идущая в репертуаре «Кривого зеркала» пародия на оперные постановки «Вампука», представляющая набор традиционных оперных положений в комическом осмыслении.

Мы не замечаем, привыкая к технике авантюрного романа, нелепости того, что спасение героя всегда поспевает за пять минут до его неминуемой смерти, зрители античной комедии или мольеровской комедии не замечали нелепости того, что в последнем действии все действующие лица внезапно оказывались близкими родственниками (мотив узнавания родства, см. развязку «Скупого» Мольера. То же, но уже в пародированной форме, ибо к тому времени этот прием уже умирал, в комедии Бомарше «Женитьба Фигаро». Насколько, тем не менее, мотив этот в драме живуч, показывает пьеса Островского «Без вины виноватые», где в конце пьесы героиня узнает в герое своего потерянного сына). Этот мотив узнавания родства был чрезвычайно удобен для развязки (родство примиряло интересы, радикально меняя ситуацию) и поэтому плотно вошел в традицию. Совершенно мимо цели бьет объяснение, что в античном быту эта находка потерянных сыновей и матерей была «обыкновенным явлением». Она была обыкновенным явлением только на сцене в силу традиционности литературного порядка.

Когда, при смене поэтических школ, развенчиваются традиционные приемы ввода мотивов, то из двух мотивировок, применяемых старой школой, традиционной и реалистической за отпадением традиции остается только один ряд — реалистический. Вот почему всякая литературная школа, противопоставляющая себя старому искусству, всегда включает в свои манифесты в той или иной форме «верность жизни», «верность действительности». Так писал Буало, защищая в XVII в. молодой классицизм против традиций старофранцузской литературы; так в XVIII в. энциклопедисты защищали «мещанские жанры» («семейный роман», «драма») против старых канонов; так в XIX в. романтики во имя «жизненности» и верности «неприкрашенной природе» восставали против канонов позднего классицизма. Сменившая их школа даже именовала себя «натуральной». Вообще в XIX в. изобилуют школы, в названии которых присутствует намек на реалистическую мотивировку приемов — «реализм», «натурализм», «натюрлизм», «бытовики», «народники» и т.п. В наши дни символисты сменили реалистов во имя какой-то сверхнатуральной натуральности (*de realibus ad realiora*, от реального к более реальному), что не помещало явиться акмеизму, требовавшему большей *вещественности* и *конкретности*, и футуризму, отбросившему в начальной своей стадии «эстетизм» и желавшему в своих созданиях воспроизвести «подлинный» творческий процесс, а во второй стадии определенно разрабатывавшему «низкие», т.е. реалистические, мотивы.

От школы¹ к школе мы слышим призыв «к натуральности». Почему же не создалось «совсем натуральной школы», натуральнее которой быть не может? Почему к каждой школе (и в то же время ни к одной из них) приложимо название «реалист» (наивные историки литературы пользуются этим термином как высшей похвалой писателя: «Пушкин был реалистом» — это типичный историко-литературный шаблон, не считающийся с тем, что при Пушкине и слова этого в его современном значении не употребляли). Объясняется это всегда противопоставлением новой школы старой, т.е. заменой старых, *заметных*, условностей новыми, еще не замечаемыми как литературный шаблон. С другой стороны, объясняется это тем, что реалистический материал сам по себе не представляет художественной конструкции, и для оформления его необходимо применение к нему каких-то особых законов художественного построения, являющихся всегда, с точки зрения реальной действительности, условностями.

Итак, реалистическая мотивировка имеет источником или наивное доверие, или требование иллюзии. Это не мешает развиваться фантастической литературе. Если народные сказки и возникают обычно в народной среде, допускающей реальное существование ведьм и домовых, то продолжают свое существование уже в качестве некоторой *сознательной* иллюзии, где мифологическая система или фантастическое миропонимание (допущение реально не оправдываемых «возможностей») присутствует как некоторая иллюзорная гипотеза. На таких гипотезах построены фантастические романы Уэллса, который довольствуется обычно не целой мифологической системой, а каким-нибудь одним допущением, обычно непримиримым с законами природы (критика фантастических романов с точки зрения нереальности их допущений произведена в интересной работе Перельмана «Путешествия на планеты»).

Любопытно, что фантастические повествования в развитой литературной среде, под влиянием требований реалистической мотивировки, обычно дают *двойную интерпретацию* фабулы: можно ее понимать и как реальное событие, и как фантастическое. В предисловии к роману Алексея Толстого «Упырь», представляющему яркий пример фантастического построения, Владимир Соловьев писал: «Существенный интерес и значение *фантастического* в поэзии держится на уверенности, что все происходящее в мире, и особенно в жизни человеческой, зависит, кроме своих наличных и очевидных причин, еще от какой-то другой причинности, более глубокой и всеобъемлющей, но зато менее ясной. И вот отличительный признак *подлинно* фантастического: оно никогда не является, так сказать, в *обнаженном* виде. Его явления

никогда не должны вызывать принудительной веры в мистический смысл жизненных происшествий, а скорее должны указывать, *намекать* на него. В подлинно фантастическом всегда оставляется внешняя, формальная возможность простого объяснения обыкновенной, всегдашней связи явлений, причем, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней вероятности. Все отдельные подробности должны иметь повседневный характер, и лишь связь целого должна указывать на иную причинность». Если снять с этих слов идеалистический налет философии Соловьева, то в них заключается довольно точная формулировка техники фантастического повествования, с точки зрения норм реалистической мотивировки. Такова техника повестей Гофмана, романов Радклифф и т.п. Обычными мотивами, дающими возможность двойной интерпретации, являются сон, бред, зрительная или иная иллюзия и т.п. См. с этой точки зрения сборник новелл Брюсова «Земная ось».

С точки зрения реалистической мотивировки построения произведения легко понять и введение в художественное произведение *внелитературного* материала, т.е. тем, имеющих реальное значение вне рамки художественного вымысла.

Так, в исторических романах на сцену выводятся исторические лица, вводится та или иная интерпретация исторических событий. См. в романе «Война и мир» Л. Толстого целый военно-стратегический доклад о Бородинском сражении и о пожаре Москвы, вызвавший полемику в специальной литературе. В современных произведениях выводится знакомый читателю быт, поднимаются вопросы нравственного, социального, политического и т.п. порядка, одним словом, вводятся темы, живущие своей жизнью вне художественной литературы. Даже в условном пародическом произведении, где мы видим «показывание» приемов, мы, в конце концов, имеем дело с обсуждением вопросов поэтики на частном случае. Так называемое «обнажение» приема¹³, т.е. применение его без традиционной, сопровождающей его мотивировки, есть показывание литературности в литературном произведении, что-то вроде «сцены на сцене» (т.е. драматического произведения, в котором показывается, как элемент фабулы, спектакль: см. игру пьес Гамлета в трагедии Шекспира, финал «Кина» Ал. Дюма и т.д.).

МОТИВИРОВКА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ

Как я сказал, ввод мотивов является в результате компромисса реалистической иллюзии с требованиями художественного построения. Не все, заимствованное из действительности, годится в ху-

дожественное произведение. Именно это отметил Лермонтов, когда писал про современную ему (1840 г.) журнальную прозу:

С кого они портреты пишут?
Где разговоры эти слышат?
*А если и случилось им,
Так мы их слушать не хотим.*

Об этом же говорил еще Буало, играя словами: «*Je vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable*» («Правдивое иногда может быть неправдоподобным»), понимая под «*vrai*» — реалистически мотивированное, а под «*vraisemblable*» — мотивированное художественно.

В плане реалистической мотивировки мы сплошь и рядом наталкиваемся на отрицание в произведении его литературности. Обычна формула: «если бы дело происходило в романе, то герой мой поступил бы таким-то образом, но так как дело было в действительности, то вышло вот что» и т.д. Но самый факт обращения к литературной форме есть уже факт утверждения законов художественного построения.

Каждый реальный мотив должен быть как-то внедрен в конструкцию повествования и освещен с особой стороны. Художественно должен быть оправдан самый выбор реалистической темы.

На почве художественной мотивировки возникают обычно споры между старыми и новыми литературными школами. Старое, традиционное направление обычно отрицает в новых литературных формах наличие художественности. Так это, например, сказывается в поэтической лексике, где самое употребление отдельных слов должно гармонировать с твердыми литературными традициями (источник «прозаизмов» — запрещенных в поэзии слов).

Как частный случай художественной мотивировки упомяну прием остранения¹⁴. Ввод в произведение нелитературного материала, чтобы он не выпадал из художественного произведения, должен быть оправдан новизной и индивидуальностью в освещении материала. О старом и привычном надо говорить как о новом и непривычном. Об обыкновенном говорят как о странном.

Эти приемы остранения обычных вещей обыкновенно сами мотивируются преломлением этих тем в психологии героя, с ними незнакомого. Известен прием остранения у Л. Толстого¹⁵, когда, описывая в «Войне и мире» военный совет в Филях, он вводит в качестве действующего лица девочку-крестьянку, наблюдающую этот совет и по-своему, по-детски, без понимания сущности совершающегося, истолковывающую все действия и речи участников совета. Таково же у того же Толстого преломление человечес-

ких отношений в гипотетической психологии лошади в его рассказе «Холстомер» (ср. рассказ Чехова «Каштанка», где дана столь же гипотетическая психология собаки, необходимая только для остранения излагаемого. К тому же типу относится рассказ Короленко «Слепой музыкант», где жизнь зрячих преломляется сквозь предполагаемую психологию слепого).

Этим приемом остранения широко воспользовался Свифт в «Путешествиях Гулливера» для сатирической картины европейского социально-политического строя. Гулливер, попав в страну Гуигнмов (лошадей, одаренных разумом), рассказывает своему хозяину-лошади о порядках, господствующих в человеческом обществе. Принужденный рассказывать все чрезвычайно конкретно, он снимает оболочку красивых фраз и фиктивных традиционных оправданий с таких явлений, как война, классовые противоречия, парламентское профессиональное политиканство и т.п. Лишенные словесного оправдания, эти остраненные темы возникают во всей их неприглядности. Таким образом, критика политического строя — материал внелитературный — получает художественную мотивировку и плотно внедряется в повествование.

Как частный пример такого остранения, укажу на трактовку темы о дуэли в пушкинской «Капитанской дочке».

Еще в 1830 г. в «Литературной Газете» мы читаем такое замечание Пушкина: «Люди светские имеют свой образ мыслей, свои предрассудки, непонятные для другой касты. Каким образом растолкуете вы мирному алеуту поединок двух французских офицеров? Щекотливость их покажется ему чрезвычайно странной, и он чуть ли не будет прав». Это замечание использовал Пушкин в «Капитанской дочке». В третьей главе Гринев узнает в рассказе капитанши Мироновой о причинах перевода Швабрина из гвардии в окраинный крепостной гарнизон в следующей формулировке:

«Швабрин, Алексей Иванович вот уж пятый год как к нам переведен за смертоубийство. Бог знает, какой грех его попутал: он, видите, поехал за город с одним поручиком, да взяли с собою шпаги, да и ну друг в друга пырять, а Алексей Иванович и заколол поручика, да еще при двух свидетелях».

Позже, в IV главе, когда Швабрин вызывает Гринева на дуэль, последний обращается к гарнизонному поручику, приглашая его в секунданты:

«— Вы изволите говорить, — сказал он мне, — что хотите Алексея Ивановича заколоть, и желаете, чтоб при том был свидетелем. Так ли, смею спросить?

— Точно так.

— Помилуйте, Петр Андреич! Что это вы затеяли! Вы с Алексеем Ивановичем побрались? Велика беда! Брань на вороту не виснет. Он вас набранил, а вы его выругайте; он вас в рыло, а вы его в ухо, в другое, в третье — и разойдитесь; а мы уж вас помирим».

В результате всего разговора Гринев получает категорический отказ:

«— Воля ваша, коли уж мне вмешаться в это дело, так разве пойти к Ивану Кузьмичу, да донести ему, по долгу службы, что в фортеции умышляется злодейство, противное казенному интересу».

В пятой главе мы находим новое остранение дуэльных приемов фехтования в словах Савельича:

«— Не я, проклятый мусье всему виноват: он научил тебя тыкаться железными вертелами, да притопывать, как будто тыканьем да топаньем убережешься от злого человека».

В результате этого комического остранения идея дуэли представляется в новом, необычном виде. Данное остранение мы видим в комической форме, что подчеркнуто лексикой («он вам в рыло» — вульгаризм «рыло» характеризует в речи поручика грубость драки, а отнюдь не грубость лица Гринева, «вы его в ухо, в другое, в третье» — счет соответствует числу ударов, а отнюдь не ушей — такое противоречивое столкновение слов создает комический эффект). Но остранение может, понятно, и не сопровождаться комическим осмыслением.

4. ГЕРОЙ

Обычный прием группировки и нанизывания мотивов — это выведение персонажей, живых носителей тех или иных мотивов¹⁶. Принадлежность того или иного мотива определенному персонажу облегчает внимание читателя. Персонаж является руководящей нитью, дающей возможность разобраться в нагромождении мотивов, подсобным средством для классификации и упорядочения отдельных мотивов. С другой стороны, существуют приемы, помогающие разобраться в самой массе персонажей и их взаимоотношениях. Персонаж надо уметь узнать, с другой стороны, он должен привлекать внимание в большей или меньшей степени.

Приемом узнавания персонажа является его «характеристика». Под характеристикой мы подразумеваем систему мотивов, неразрывно связанных с данным персонажем. В узком смысле под ха-

характеристикой разумеют мотивы, определяющие психологию персонажа, его «характер».

Простейшим элементом характеристики является уже название героя собственным именем. В элементарных фабулярных формах иногда достаточно простого присвоения герою имени, без всякой иной характеристики («отвлеченный герой»), чтобы зафиксировать за ним действия, необходимые для фабулярного развития. В более сложных построениях требуется, чтобы поступки героя вытекали из некоторого психологического единства, чтобы они были психологически вероятными для данного персонажа (психологическая мотивировка поступков). В таком случае герой награждается определенными психологическими чертами.

Характеристика героя может быть прямая, т.е. о его характере сообщается непосредственно или от автора, или в речах других персонажей, или в самохарактеристике («признаниях») героя. Часто встречается косвенная характеристика: характер вырисовывается из поступков и поведения героя. Иногда эти поступки в начале повествования даются не в фабульной связи, а исключительно с целью характеристики, и поэтому эти не связанные с фабулой поступки являются как бы частью экспозиции. Так, в повести К. Федина «Анна Тимофеевна» в первой главе анекдот о Яковлеве и монахине дан для характеристики персонажа.

Частным случаем косвенной или наводящей характеристики является прием *масок*, т.е. разработка конкретных мотивов, гармонирующих с психологией персонажа. Так, описание наружности героя, его одежды, обстановки его жилища (например, Плюшкин у Гоголя) — все это приемы масок. Маской может служить не только наружное описание, путем зрительных представлений (образов), но и всякое иное. Уже самое имя героя может служить маской. В этом отношении любопытны комедийные традиции имен-масок. Начиная от элементарных «Правдиных», «Милонов», «Стародумов» и кончая «Яичницей», «Скалозубом», «Градобоевым» и пр., почти все комедийные имена включают в себе характеристику. В этом отношении достаточно просмотреть имена действующих лиц у Островского.

В приемах характеристики персонажей следует различать два основных случая: характер неизменный, остающийся в повествовании одним и тем же на всем протяжении фабулы, и характер изменяющийся, когда по мере развития фабулы мы следим за изменением самого характера действующего лица. В последнем случае элементы характеристики входят тесно в фабулу, и самый перелом характера (типичное «раскаяние злодея») есть уже изменение фабульной ситуации.

С другой стороны, лексика героя, стиль его речей, темы, им затрагиваемые в разговоре, могут также служить маской героя.

Но недостаточно дифференцировать героев, выделить их из общей массы персонажей какими-нибудь специфическими чертами характера, — необходимо фиксировать внимание читателя, возбуждать это внимание и интерес к судьбе отдельных персонажей. В этом отношении основным средством является возбуждение сочувствия к изображаемому. Персонажи обычно подвергаются эмоциональной окраске. В самых примитивных формах мы встречаем добродетельных и злодеев. Здесь эмоциональное отношение к герою (симпатия или отталкивание) разрабатывается на моральной основе. Положительные и отрицательные «типы» — необходимый элемент фабульного построения. Привлечение симпатий читателя на сторону одних и отталкивающая характеристика других вызывают эмоциональное участие («переживание») читателя в излагаемых событиях, личную его заинтересованность в судьбе героев.

Персонаж, получающий наиболее острую и яркую эмоциональную окраску, именуется *героем*. Герой — лицо, за которым с наибольшим напряжением и вниманием следит читатель. Герой вызывает сострадание, сочувствие, радость и горе читателя.

Не следует забывать, что эмоциональное отношение к герою является *заданным* в произведении. Автор может привлечь сочувствие к герою, характер которого в быту мог бы вызвать в читателе отталкивание и отвращение. Эмоциональное отношение к герою есть факт художественного построения произведения, и лишь в примитивных формах обязательно совпадает с традиционным кодексом морали и общежития.

Этот момент часто упускали публицисты-критики 60-х годов XIX в., которые расценивали героев с точки зрения общественной полезности их характера и идеологии, вынимая героя из художественного произведения, в котором predetermined эмоциональное отношение к герою. Так, выведенный Островским в качестве положительного типа русский предприниматель Васильков («Бешеные деньги»), противопоставленный разлагающемуся дворянству, был расценен нашими критиками из народнической интеллигенции как отрицательный тип нарождающегося капиталиста-эксплуататора, ибо этот тип в жизни был им антипатичен. Вот это перетолкование художественного произведения на свой идеологический аршин может создать совершенно непреодолимую стену между читателем и произведением, если читатель начнет верить эмоциональную систему произведения своими личными житейскими или политическими эмоциями. Читать надо наивно, заражаясь указаниями автора. Чем сильнее талант автора, тем труднее

противиться этим эмоциональным директивам, тем *убедительнее* произведение. Эта убедительность художественного слова и служит источником обращения к нему как к средству учительства и проповедничества.

Герой вовсе не является необходимой принадлежностью фабулы. Фабула как система мотивов может и вовсе обойтись без героя и его характеристики. Герой является в результате сюжетного оформления материала и является, с одной стороны, средством нанизывания мотивов, с другой — как бы воплощенной и олицетворенной мотивировкой связи мотивов. Это ясно на элементарной повествовательной форме — на анекдоте. Анекдот, представляющийся, вообще говоря, довольно зыбкой и неясной малой формой фабульного построения, во многих случаях сводится всецело к пересечению двух главных мотивов (остальные мотивы — необходимая мотивировка: обстановка, «предисловие» и т.п.). Пересекаясь, мотивы создают особый эффект двусмысленности, контраста, характеризующий французскими терминами «*bon mot*» («красное словцо») и «*pointe*» (буквально «острота»; с этим словом совпадает в некоторой части и понятие итальянских «*concetti*» — острых сентенций).

Возьмем анекдот, построенный на совпадении обоих мотивов в одной формуле (каламбур). В некоторое село приезжает безграмотный проповедник. Прихожане ждут его проповеди. Речь свою он начинает так: «Знаете, о чем я буду говорить». — «Нет, не знаем». — «Так что же я буду с вами говорить о том, чего вы не знаете». — Проповедь не состоялась. Анекдот этот имеет продолжение, подчеркивающее двусмысленное употребление слова «знать». На следующий раз на тот же его вопрос прихожане отвечали: «Знаем». — «Так если вы и без меня знаете, так мне нечего вам и говорить».*

Анекдот построен единственно на двойственном понимании одного слова и не теряет значения от обстоятельств, в которых этот диалог может происходить. Но в своем конкретном виде этот диалог всегда фиксируется за каким-нибудь героем (обычно проповедником). Получается фабульная ситуация: хитрый и в то же время неумелый проповедник — и обманутая паства. Герой нужен, чтобы на него нанизать анекдот.

Вот пример более разработанного анекдота из английского фольклора. Персонажи — англичанин и ирландец (ирландец в

* В некоторых вариантах этот анекдот имеет продолжение: на вопрос проповедника часть прихожан говорит «знаем», часть — «не знаем». На это следует: «Пусть те, кто знает, расскажут тем, кто не знает».

английских народных анекдотах представляет собою тип медленно и не всегда удачно соображающего). Идут они по дороге в Лондон и на перекрестке читают надпись: «Здесь дорога в Лондон. А неграмотных просят обращаться к кузнецу, живущему за поворотом». Англичанин рассмеялся, ирландец промолчал. К вечеру пришли в Лондон и расположились в гостинице ночевать. Ночью англичанин был разбужен безудержным смехом ирландца. «В чем дело?» — «Я теперь понял, почему ты рассмеялся, прочтя надпись на дороге». — «Ну?» — «Да ведь кузнеца может не оказаться дома». Здесь сталкивающиеся мотивы — подлинный комизм надписи и своеобразная интерпретация ирландца, допускающего вместе с автором надписи, возможность прочтения ее неграмотным.

Но развертывание этого анекдота ведется по приему закрепления этих мотивов за известным героем, причем в качестве характеристики героя берется его национальный признак (подобно этому во Франции процветают анекдоты о гасконцах, у нас — многочисленные областные и инородные герои анекдотов). Другой путь краткой характеристики героя — это название его, фиксация мотивов на известном историческом лице (во Франции — герцог Роклор, в Германии — Тиль Эйленшпигель, в России — шут Балакирев. Сюда же относятся анекдоты о разных исторических лицах, о Наполеоне, о Диогене, о Пушкине и т.п.). По мере постепенного нанизывания мотивов на одно и то же лицо (имя) создаются анекдотические типы. Аналогично происхождение масок итальянской комедии (Арлекин, Пьеро, Панталоне).

5. ЖИЗНЬ СЮЖЕТНЫХ ПРИЕМОВ

Хотя общие приемы сюжетосложения всех стран и народов отличаются значительным сходством и можно говорить о своеобразной логике сюжетного построения, тем не менее отдельные конкретные приемы, их комбинирование, пользование ими и отчасти их функция чрезвычайно меняются на протяжении всей истории литературы. Для каждой литературной эпохи, для каждой школы характерна своя система приемов, которая и представляет в своей совокупности стиль (в широком смысле этого слова) литературного жанра или направления.

В этом отношении следует различать приемы *канонические* и приемы *свободные*¹⁷. Под каноническими приемами понимаются приемы, обязательные в данном жанре и в данную эпоху. В этом отношении наиболее отчетливую систему канонических приемов дает французский классицизм XVII в. с его драматическими «единствами» и мелочной регламентацией отдельных жанровых форм.

Канонические приемы являются основными признаками литературных произведений школы, принимающей данный канон. Во всякой трагедии XVII в. место действия остается неизменным и время ограничивается 24 часами. Все комедии оканчиваются браком любящих, трагедии — гибелью основных персонажей. Всякое каноническое правило фиксирует собою некоторый прием, и в этом отношении все в литературе, начиная с выбора тематического материала, отдельных мотивов, их согласования и кончая системой изложения, языком, лексикой и т.д., может быть канонизированным приемом. Регламентировалось употребление одних слов и запрещение других, выбор одних мотивов и избегание других и т.д. Канонические приемы возникают в качестве технических удобств, в силу повторяемости становятся традиционными и, попадая в поле зрения нормативной поэтики, закрепляются как обязательное правило. Но никакой канон не может исчерпать всех возможностей и предвидеть все приемы, необходимые для создания цельного произведения. Наряду с каноническими приемами всегда существуют свободные, необязательные приемы, индивидуальные для отдельных произведений, писателей, жанров, течений и т.д.

Канонические приемы обычно изживают себя. Ценность литературы в новизне и оригинальности¹⁸. Стремление к обновлению обрушивается обычно именно на канонические, традиционные, «трафаретные» приемы, переводя их из разряда обязательных в разряд запрещенных. Создаются новые традиции и приемы. Это не мешает приемам, ранее запрещенным, вновь возрождаться через два или три литературных поколения.

По тому, как реагирует это оценочное внимание литературной среды на отдельные приемы, их следует классифицировать на приемы *ощутимые* (заметные) и *неощутимые* (незаметные).

Причина ощутимости приема может быть двоякая: их чрезмерная старость и их чрезмерная новизна. Изжитые, старые, архаические приемы ощутимы как назойливый пережиток, как потерявшее свой смысл явление, продолжающее существовать в силу инерции, как мертвое тело среди живых существ. Наоборот, новые приемы поражают своей непривычностью, особенно если они берутся из репертуара, до сих пор запрещенного (например, вульгаризмы в высокой поэзии). При оценке ощутимости и неощутимости приема никогда не следует упускать из виду исторической перспективы. Нам язык Пушкина кажется гладким, и мы почти не замечаем его особенностей, — современников он поражал странностью смешения славянизмов с простонародной речью, он им казался неровным, пестрым. Дать оценку ощутимости того или

инного приема может только современник. Резкости построения произведений символистов, шокировавшие литературных староверов до 1907—1909 гг., ныне совершенно не ощущаются нами, и мы, наоборот, склонны усмотреть шаблонность и обыденность в ранних стихах Бальмонта и Брюсова.

По отношению к ощутимости применяемых приемов мы имеем две различные литературные манеры. Первая — характерная для писателей XIX в. — отличается стремлением к сокрытию приема. Вся система мотивировок направлена к тому, чтобы делать незаметными писательские приемы, наиболее «естественно», т.е. незаметно развивать свой литературный материал. Но это лишь манера, а не общий эстетический закон. Этой манере противостоит другая, которая не заботится о сокрытии приема и часто стремится сделать этот прием заметным, ощутимым. Так, если писатель, прерывая речь героя, мотивирует это тем, что конца речи он не дослышал, а за страницу до этого он сообщал сокровенные мысли героя, то здесь не реалистическая мотивировка, а показание приема, или, как говорят, *обнажение приема*. Пушкин в IV главе «Евгения Онегина» пишет:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*:
На, вот, возьми ее скорей.)

Здесь мы имеем явное и сознательное *обнажение* приема рифмовки.

В раннем футуризме (у Хлебникова) и в современной литературе обнажение приема стало традиционным (многочисленные примеры обнажения сюжетного построения см. в рассказах Каверина).

Среди литературы с обнажением приема следует выделить произведения, обнажающие *чужой прием*, традиционный или индивидуальный у какого-нибудь другого писателя. Если обнажение чужого литературного приема имеет при реализации комическое осмысление, мы получаем *пародию*. Функции пародии многообразны. Обычно — это осмеяние противоположной литературной школы, разрушение ее творческой системы, «разоблачение» ее¹⁹. Пародическая литература весьма обширна. Она была традиционна в драматической литературе, когда каждое более или менее заметное драматическое произведение вызывало немедленно пародию.

Пародия всегда предполагает как фон, от которого она отталкивается, другое литературное произведение (или целую группу

литературных произведений). Среди рассказов Чехова можно найти значительное количество литературных пародий.

Иногда пародия, не преследуя целей сатиры, развивается как свободное искусство обнаженного приема. Так, стернианство начала XIX в. представляет собой школу, развивающуюся из пародии как самоценного искусства. В современной литературе стернианские приемы воскресают и получают обширное распространение (типичная перестановка глав, непомерные отступления по самому случайному поводу, замедления действия и т.п.).

Источник обнажения приема лежит в том, что осязательный прием является художественно оправданным лишь тогда, когда он сознательно сделан заметным. Осязательность приема, маскируемого автором, производит комическое (не в пользу произведения) ощущение. Предупреждая это ощущение, автор обнажает прием.

Итак, приемы рождаются, живут, стареют, умирают. По мере их применения они механизмируются, теряя свою функцию, переставая быть действенными. В борьбе с механизацией приема употребляется подновление приема в новой функции и в новом осмыслении. Подновление приема аналогично употреблению цитаты из старого автора в новом применении и с новым значением.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ

В живой литературе мы замечаем постоянную группировку приемов, причем приемы эти сочетаются в некоторые системы, живущие одновременно, но применяемые в разных произведениях. Происходит некоторая более или менее четкая дифференциация произведений в зависимости от применяющихся в них приемов. Эта дифференциация приемов происходит отчасти от некоторого внутреннего сродства отдельных приемов, легко сочетаемых между собой (естественная дифференциация), от целей, ставящихся для отдельных произведений, от обстановки возникновения, назначения и условий восприятия произведений (литературно-бытовая дифференциация), от подражания старым произведениям и возникающей отсюда литературной традиции (историческая дифференциация). Приемы построения группируются вокруг каких-то осязательных приемов. Таким образом, образуются особые классы или *жанры* произведений, характеризующиеся тем, что в приемах каждого жанра мы наблюдаем специфическую для данного жанра группировку приемов вокруг этих осязательных приемов, или *признаков жанра*²⁰.

Эти признаки жанра бывают многообразны и могут относиться к любой стороне художественного произведения. Достаточно появиться какой-нибудь новелле, имеющей успех (например, детективной, «сыщицкой»), как появляются и имитации ее, создается целая литература подражаний, создается новеллистический жанр, в котором основным признаком является распутывание преступления сыщиком, т.е. определенная тема. Эти тематические жанры изобилуют в фабульной литературе. С другой стороны, в лирике возникают жанры, в которых вводимая тематика мотивируется письменным (эпистолярным) обращением к кому-нибудь — жанр посланий, признаком которого является не тематика, а мотивировка введения тем. Наконец, пользование речью прозаической и речью стиховой создает стихотворные и прозаические жанры, назначение произведения — для чтения или для сценического исполнения — дает драматические и повествовательные жанры и т.д.

Признаки жанра, т.е. приемы, организующие композицию произведения, являются приемами *доминирующими*, т.е. подчиняющими себе все остальные приемы, необходимые в создании художественного целого. Такой доминирующий, главенствующий прием иногда именуется *доминантой*²¹. Совокупность доминант и является определяющим моментом в образовании жанра.

Признаки многообразны, они скрещиваются и не дают возможности логической классификации жанров по одному какому-нибудь основанию.

Жанры живут и развиваются. Какая-нибудь первоначальная причина заставила обособиться ряд произведений в особый жанр. В произведениях, позже возникающих, мы наблюдаем установку на сходства или различия с произведениями данного жанра. Жанр обогащается новыми произведениями, примыкающими к уже наличным произведениям данного жанра. Причина, выдвинувшая данный жанр, может отпасть, основные признаки жанра могут медленно изменяться, но жанр продолжает жить *генетически*, т.е. в силу естественной ориентации, привычного примыкания вновь возникающих произведений к уже существующим жанрам. Жанр испытывает эволюцию, а иной раз и резкую революцию²². И тем не менее, в силу привычного отнесения произведения к уже известным жанрам, название его сохраняется, несмотря на радикальное изменение, происходящее в построении принадлежащих к нему произведений. Рыцарский роман средних веков и современный роман Андрея Белого и Пильняка могут не иметь никаких общих признаков, и, однако, современный роман появился в результате медленной, многовековой эволюции древнего романа²³. Баллада

Жуковского и баллада Тихонова — совершенно различные вещи, но между ними существует генетическая связь, и их можно соединить промежуточными звеньями, свидетельствующими о постепенности перехода одной формы в другую.

Жанр иногда распадается. Так, в драматической литературе XVIII в. комедия распалась на чистую комедию и на «слезную комедию», из которой выросла современная драма. С другой стороны, мы постоянно присутствуем при зарождении новых жанров из распада старых. Так, из распада описательной и эпической поэмы XVIII в. родился новый жанр лирической, или романтической, поэмы («байронической») в начале XIX в. Приемы, блуждающие и не собирающиеся в систему, могут обрести как бы «фокус» — новый прием, который их объединяет, концентрирует в систему, и этот объединяющий прием может стать ощутимым признаком, объединяющим вокруг себя новый жанр.

В истории смены жанров следует отметить одно любопытное явление: обычно мы производим градацию жанров по их «возвышенности», по их литературному и культурному значению. В XVIII в. торжественная ода, воспевающая крупные политические события, принадлежала к высокому жанру, а забавная, непритязательная и не всегда пристойная сказочка — к жанру низкому.

В смене жанров любопытно постоянное вытеснение высоких жанров низкими. И здесь можно провести параллель с социальной эволюцией, в процессе которой «высокие» господствующие классы постепенно вытесняются демократическими, «низкими» слоями — феодальное магнатство — мелкими служилым дворянством, вся аристократия — буржуазией и т.д. Это вытеснение высоких жанров низкими происходит в двух формах: 1) полное отмирание высокого жанра. Так умерли в XIX в. ода и эпопея XVIII в.; 2) проникновение в высокий жанр приемов низкого жанра. Так в эпическую поэму XVIII в. проникали элементы пародических и сатирических поэм для создания таких форм, как «Руслан и Людмила» Пушкина. Так во Франции в 20-е годы XIX в. в классическую высокую трагедию проникали приемы комедийные для создания романтической трагедии, — так в современном футуризме приемы низкой лирики (юмористической) проникли в лирику высокую, что дало возможность воскресить уже умершие высокие формы оды и эпопеи (у Маяковского). То же на прозе можно наблюдать у Чехова, вышедшего из юмористических листков. Типичным признаком низших жанров является комическое осмысление приемов. Проникновение приемов низших жанров в жанры высокие отмечается тем, что приемы, применявшиеся до сих пор для создания комических эффектов, получают новую эстетическую

функцию, с комизмом несколько не связанную. В этом сущность подновления приема.

Так, дактилические рифмы, по свидетельству Востокова в 1817 г., почитались его современниками в «шуточных только сочинениях для смеху иногда позволительными», а через двадцать с небольшим лет после опытов школы Жуковского появляется стихотворение Лермонтова «В минуту жизни трудную», в котором никто уже не усматривал ничего шуточного или сочиненного для смеху. Каламбурная рифма, имевшая у Минаева ту же функцию комического, у Маяковского свой комизм утрачивает.

То же самое и с иными приемами. Если у Стерна обнажение сюжетосложения есть еще прием комический или такой, в котором ощущается его происхождение от комического использования, то у стернианцев этого уже нет, и там обнажение приема есть вполне законный прием сюжетного построения.

Процесс «канонизации низших жанров²⁴» хотя и не универсальный закон, но настолько типичный, что историк литературы в поисках источников того или иного крупного литературного явления обычно принужден обращаться не к большим предшествующим явлениям литературы, а к мелким. Эти мелкие, «низшие» явления, бытующие в сравнительно малозаметных литературных слоях и жанрах, канонизируются крупными писателями в высоких жанрах и служат источником новых, неожиданных и глубоко оригинальных эстетических эффектов. Периоду творческого расцвета литературы предшествует медленный процесс накопления средств обновления литературы в низших, непризнанных литературных слоях. Приход «гения» — это всегда своеобразная литературная революция, когда свержается господствующий доньше канон и власть переходит к подчиненным доселе приемам. Наоборот, последователи высоких литературных направлений, добросовестно повторяющие прием своих великих учителей, обычно представляют далеко не привлекательную картину *эпигонства*. Эпигоны, повторяя изжитую комбинацию приемов, из оригинальной и революционной превращают ее в шаблонную и традиционную и тем, иной раз, надолго убивают в современниках способность чувствовать эстетическую силу тех образцов, которым они подражают, — эпигоны дискредитируют своих учителей. Так, те нападки, которые мы встречаем в начале XIX в. на драматургию Расина, объясняются всецело тем, что расиновские приемы приелись и надоели всем вследствие рабского их воспроизведения в весьма малоодаренной эпигонской литературе поздних классиков.

Возвращаясь к понятию жанра как генетически определяющего обособления литературных произведений, объединяемых некото-

рой общностью системы приемов с доминирующими объединяющими приемами-признаками, мы видим, что никакой логической и твердой классификации жанров произвести нельзя²⁵. Их разграничение всегда исторично, т.е. справедливо только для определенного исторического момента; кроме того, их разграничение происходит сразу по многим признакам, причем признаки одного жанра могут быть совершенно иной природы, чем признаки другого жанра, и логически не исключать друг друга, и лишь в силу естественной связанности приемов композиции культивироваться в различных жанрах.

В учении о жанрах к вопросу приходится подходить описательно и логическую классификацию заменять служебной, подсобной, учитывая лишь удобство распределения материала в определенных рамках.

Надо также отметить, что классификация жанров сложна. Произведения распадаются на обширные классы, которые, в свою очередь, дифференцируются на виды и разновидности. В этом отношении, пробегаая лестницу жанров, мы от отвлеченных жанровых классов упрямся в конкретные исторические жанры («байроническая поэма», «чеховская новелла», «бальзаковский роман», «духовная ода», «пролетарская поэзия») и даже в отдельные произведения.

Здесь мы сделаем краткое обозрение жанров по трем основным классам — жанры драматические, жанры лирические и жанры повествовательные. Эти естественно обособленные классы произведений, хотя и не исключают возможности совмещения (возможно в драме лирическое повествование, например в стиховой драме Байрона), однако в общем определяют распадение литературы на три класса в различные исторические эпохи.

1. ЖАНРЫ ДРАМАТИЧЕСКИЕ²⁶

Драматическая литература характеризуется приспособленностью для сценической интерпретации. Основным ее признаком является назначение ее для театрального спектакля. Отсюда явствуют невозможность полной изоляции в изучении драматического произведения от изучения условий театральной ее реализации, а также постоянная зависимость ее форм от форм сценической постановки.

Постановка спектакля складывается из игры артистов и из окружающей их сценической обстановки (декораций). Игра артистов складывается из речей и движений.

Речь на сцене мы делим на монологическую и диалогическую. Монологом называется речь актера в отсутствие других персонажей, т.е. речь ни к кому не обращенная. Однако в сценической практике монологом также называют развитую и связную речь, даже если она произносится в присутствии других лиц и обращена к кому-нибудь. В таких монологах заключаются душевные излияния, повествования, сентенциозная проповедь и т.п.

Диалог — это словесный обмен между двумя играющими. Содержание диалога — вопросы и ответы, споры и т.д. В то время как обращенный монолог (т.е. произносимый в присутствии других персонажей) всегда несколько отвлекается от личности слушателя и обычно бывает обращен не к одному, а к нескольким слушателям, диалог имеет в виду непосредственное столкновение двух собеседников.

Понятие диалога распространяется и на перекрестный разговор трех или более лиц, что типично для новой драмы. В старой драме преимущественно культивировался чистый диалог — разговор именно двух лиц.

Отдельные краткие речи собеседников, составляющие диалог, именуются *репликами*. Развитая реплика уже граничит с монологом, так как неперебиваемая речь уже предполагает пассивного слушателя, только слушающего, и строение речи приближается к монологическому, т.е. такому, в котором тематика речи развивается самостоятельно, а не из скрещивания мотивов, выдвигаемых собеседниками, участниками диалога²⁷.

Речи сопровождаются игрой, т.е. движениями. Всякое произнесение речи сопровождается мимикой, т.е. известной игрой лицевыми мускулами, гармонирующей с эмоциональным содержанием произносимого. Мимика лица сопровождается мимическими жестами, т.е. движениями рук, головы, всего тела, в соответствии с теми же эмоциональными моментами речи. Эта выразительная мимика иногда может быть эквивалентом (заменой) речи. Так, известные движения головы, рук без всяких слов могут выражать утверждение, отрицание, согласие, несогласие, душевные движения и т.п. Целое сценическое представление можно построить на одной мимике (пантомима). В кинематографе мимическая игра является основой тематической композиции в так называемых «психологических драмах».

Но наряду с такими выразительными движениями игра артистов может воспроизводить бытовые поступки. Персонаж на сцене ест, пьет, дерется, убивает, умирает, крадет и т.п. Здесь мы имеем уже не выразительную, а тематическую игру, и каждый такой сценический поступок является уже самостоятельным мотивом, впле-

тающимися в фабулу сценического представления наравне с речами персонажей.

Спектакль восполняется декорацией, реквизитом-бутафорией, т.е. явлениями мертвыми, участвующими в действиях. Здесь могут играть свою роль вещи (реквизит в точном смысле слова), обстановка комнат, мебель, отдельные необходимые для игры предметы (оружие и т.п.) и проч. Наряду с этими предметами в спектакль вводятся так называемые «эффекты» — зрительные эффекты, например световые: рассвет, зажигание и потухание лампы, восход солнца, лунное освещение и т.п.; эффекты слуховые: гром, шум дождя, звонки, выстрелы, всякий шум вообще, игра на инструментах и проч. Возможно вообразить и обонятельные эффекты, впрочем, применяющиеся в театральной практике очень редко, вроде каждения ладаном при изображении церковной службы и т.п.

Литературное произведение, приспособленное к тому, чтобы быть воспроизведенным таким способом, и является драматическим произведением.

Текст драматического произведения распадается на две части — *речи героев*, которые даются полностью, так, как они должны быть произнесены, и *ремарки*, которые дают указания руководителю спектакля — режиссеру, какие сценические средства должны быть применены в осуществлении спектакля.

В ремарках следует различать указания на декорацию и обстановку и игровые ремарки, указывающие на действия, жесты и мимику отдельных персонажей.

Текст речей представляет собой единственно словесно-художественную часть драматического произведения. Ремарки имеют служебную роль сообщения о художественном замысле актерам и режиссеру и поэтому обычно излагаются простым, обычным прозаическим языком. В редких случаях мы видим применение художественного стиля в ремарках в целях большей эмоциональной убедительности указаний.

Произведение, написанное в форме речей персонажей и ремарок, и является произведением «драматической формы». Это распространяется и на те произведения, которые прибегают к этой форме без всякого расчета на сценическую интерпретацию («Небожественная комедия», фрагменты из «Цыган»).

Следует сказать, что вообще драматическая форма еще не свидетельствует о возможности сценической интерпретации. К драматической форме прибегают очень часто без расчета на спектакль; с другой стороны, почти каждое драматическое произведение, предназначенное для сцены, автор печатает *для чтения*. Но условия чтения и условия спектакля совершенно различны. В чтении мы

не получаем дополнительных указаний от игры, режиссерской интерпретации и конкретизации действия иначе, как через весьма несовершенные и скудные ремарки.

С другой стороны, в чтении глазами драматического текста мы не связаны темпом спектакля, определяющего большую или меньшую напряженность в развитии действия.

Это различие чтения и спектакля вообще предопределяет существенное различие между текстом, предназначенным для сцены, и текстом, предназначенным для игры. Отсюда ясно, почему у опытных драматургов-писателей мы обычно наталкиваемся на факт существования особой сценической и особой литературной редакции. Сценическая редакция обычно отличается сокращениями, а иной раз и особой планировкой словесного материала. Сценическая редакция есть столкновение литературы со сценой, автора с режиссером. Режиссеры обычно вводят ряд изменений в литературный текст в интересах спектакля.

Изучение сценических редакций, их специфического построения и пр. принадлежит истории и теории театра. Здесь нас сценические элементы интересуют лишь постольку, поскольку они определяют построение драматического текста.

Интересы сцены требуют расчленения материала. Большими частями драматического произведения являются *акты* (или действия). Акт есть часть, исполняемая на сцене непрерывно, в сплошной связи речей и игры. Акты отделяются друг от друга перерывами в спектакле — антрактами. Деление на акты является результатом различных причин. Во-первых, акт есть единица, применяющаяся к психологическому пределу неутомленного внимания зрителя. Акт, длящийся около 30—40 минут, приблизительно, удовлетворяет этому условию. Затем — техническая необходимость в перерыве спектакля для смены декораций, переодеваний артистов требует антракты, определяющие членение. Наряду с этими механическими причинами действуют и соображения тематического порядка. Каждый акт дает некоторую законченную тематическую единицу произведения, обладает внутренней тематической замкнутостью.

Следует отметить, что иногда по ходу спектакля требуется смена декораций (опускание занавеса) внутри акта. Эти части именуются «картинами» или «сценами». Точной, принципиальной границы между «картинами» и «актом» нет, и различие между ними чисто техническое (обычно между картинами антракт короткий и зрители не покидают своих мест).

Внутри акта членение происходит по выходам и уходам персонажей. Часть акта, когда действующие лица на сцене не меняются,

называется *явлением* (иногда «сценой»). Последний термин имеет двойственное значение, иногда совпадая с термином «явление», иногда с термином «картина». Так как слово это имеет, кроме того, свое самостоятельное значение, его лучше избегать в этих частных применениях).

Явления непосредственно делятся на реплики.

Особенность фабульного развертывания драматического произведения состоит в том, что действие происходит перед зрителями, т.е. наиболее ответственные моменты фабулы развиваются с законченной полнотой, причем в развитии их автор стеснен местом и временем. И то и другое приблизительно совпадает с местом и действием спектакля, т.е. предполагается, что действующие лица в пределах акта или картины не выходят за пределы площади, равной площади сцены, и действие занимает столько времени, сколько длится исполнение акта. Только антракты дают возможность изменения места и предполагают протекание неопределенного срока времени. При этом почти все должно произойти перед глазами зрителя, и как можно меньше должно сообщаться в речах о происходящем за пределами сцены. Все эти правила приблизительно, т.е. условная сценическая площадка может предполагаться значительно более широкой, чем она есть на самом деле, время спектакля может не совсем совпадать со временем, протекающим в фабуле (так, ничего особенного не будет, если часы на сцене будут отбивать часы через каждые четверть часа), точно так же о многом могут только рассказывать герои на сцене. Но все эти отступления от драматического принципа («сценические условности») ограничены театральной традицией и в излишнем нарушении иллюзии могут разрушить театральный эффект.

Кроме того, тематика фабулы развивается почти исключительно в речах, почему существует сложная система драматической мотивировки диалога, вводимой для оправдания иллюзии необходимости подобного диалога на сцене.

Драматическая фактура совершенно исключает возможность отвлеченного повествования, что значительно сужает круг тем, разрабатываемых в драме, и придает специфический характер вводимым мотивам (всякий мотив должен быть предметом разговора).

Ограниченное время спектакля (2—3 часа) не дает возможности вводить длинные цепи событий: втиснув большое количество сменяющих друг друга событий, автор «сбил» бы темп спектакля, не дав возможности каждому событию развиваться с более или менее естественной медленностью. С другой стороны, единая фабульная линия замедлила бы темп и ослабила бы интерес. Для наполнения сцены действием вводится параллельная или несколько

параллельных фабульных нитей, или, иначе говоря, несколько параллельных интриг. Пока в пределах одной фабульной нити происходит «изготовка» очередной перипетии, действие заполняется событиями другой линии интриги. Таким образом, вместо последовательного развития мотивов драматическая фактура часто прибегает к параллельному ведению сложной фабулы.

Следует также считаться с технической трудностью временных сюжетных перестановок. Обойти эти затруднения в сюжетном развертывании можно при помощи особых драматических приемов, о которых будет сказано далее.

Наличие на сцене живых лиц с их речами заставляет обращать внимание на их индивидуальную роль. Для драматической литературы характерна забота о конкретизации душевного облика героя, «развертывание характера». В традиции актерской игры XIX в. эта «типичность», т.е. последовательная мотивировка речей и поступков персонажа каким-нибудь отчетливым и рельефным характером, считалась признаком, обеспечивающим успех пьесы на сцене.

Все сказанное справедливо, понятно, по отношению далеко не всех драматических произведений. Вообще же говоря, развитие драматической техники должно идти рука об руку с развитием сценического стиля.

В настоящую минуту мы переживаем тяжелый для драматической литературы кризис сценического искусства. Театральные приемы быстро сменяют один другой. Режиссура прогрессирует, революционизирует постановочную систему. Мы пережили период увлечения постановок «на сукнах», «разрушения рамп», сейчас происходит увлечение конструктивизмом декораций и эксцентризмом игры (вместо не так давно изжитого лирического речитатива метерлинковского стиля). Но драматургия не поспевает за режиссером. Не так давно Ибсен, Чехов, Метерлинк шли рука об руку с реформой сцены, режиссер едва поспевал за автором. Теперь автор отстал от режиссера. Мы имеем новую сцену и не имеем новой драматургии.

Классифицируя драматические жанры, можно было бы сперва разбить произведения на стиховые и прозаические, но в драме этот признак не является определяющим. Приемы композиции приблизительно одинаковы как для стиховой, так и для прозаической драмы, так как ритмическая форма речи затрагивает лишь структуру отдельных реплик, редко диалога, и мало влияет на фабульную и сюжетную структуру — разве что в том отношении, что оказывает влияние на темп спектакля. Следует считаться с тем, что современная драма развилась из стиховой драмы, и постепен-

ность перехода от стиховых форм к прозаическим способствовала единству композиционной фактуры.

В исходный момент современной драмы (XVII век — французский классицизм) драма делилась на трагедию и комедию. Отличительными признаками трагедии были исторические герои (преимущественно герои Греции и Рима, в особенности же герои Троянской войны), «высокая» тематика, «трагическая» (т.е. несчастная — обычно гибель героев) развязка. Особенностью фактуры являлось преимущество монолога, что при стиховой речи создавало особый стиль театральной декламации. Игра в широком смысле этого слова совершенно отсутствовала.

Трагедии противостояла комедия, избравшая современную тематику, «низкие» (т.е. возбуждавшие смех) эпизоды, счастливую развязку (типично — свадьба). В комедии преобладал диалог, и поэтому важна была общая настроенность игры, «сыгранность» труппы, а не только высокие качества отдельных интерпретаторов, как в трагедии. Кроме того, в комедии была насыщенная игровая канва, требовавшая большого движения персонажей.

В XVIII в. количество жанров увеличивается. Наряду со строгими театральными жанрами выдвигаются низшие, «ярмарочные»: итальянская комедия-буффонада, водевиль, пародия и т.п. Эти жанры являются источниками современного фарса, гротеска, оперетки, миниатюры. Комедия раскалывается, выделяя из себя «драму», т.е. пьесу с современной бытовой тематикой, но без специфического «комизма» положения («мещанская трагедия» или «слезная комедия»). К концу века знакомство с шекспировской драматургией оказывает влияние на фактуру трагедии. Романтизм начала XIX в. вводит в трагедию приемы, вырабатывавшиеся в комедии (наличие игры, большая сложность персонажей, преобладание диалога, более свободный стих, требовавший сниженной декламации), обращается к изучению и имитации Шекспира и испанского театра, уничтожает канон трагедии, провозгласившей три театральных единства (единство места, т.е. неизменяемость декорации,* единство времени — или правило 24 часов — требовавшее, чтобы фабульное время не превышало суток, и единство действия — правило весьма бессодержательное, которое каждый автор толковал по-своему).

Драма решительно вытесняет остальные жанры в XIX в., гар-

* Впрочем, правило единства места допускало уклонения от такой строгой формы; разрешалось перенесение места действия, но лишь в очень узких пределах, например в пределах здания (разные комнаты) или владения (например парк, лес, примыкающие к замку) и т.п.

монируя с эволюцией психологического и бытового романа. На-следником трагедии являются исторические хроники (вроде «Трилогии» Алексея Толстого или хроник Островского). В начале века большим распространением пользовалась мелодрама (вроде до сих пор возобновляемой пьесы Дюканжа «30 лет или жизнь игрока»). В 70-х и 80-х годах делались попытки создания особого жанра драматических сказок или феерий — обстановочных пьес (см. «Снегурочку» Островского).

Вообще для XIX в. характерно смешение драматических жан-ров и разрушение твердых границ между ними. Параллельно с этим наблюдается медленное, но неуклонное падение сценической тех-ники.* Только теперь мы, кажется, стоим на пороге нового рас-цвета сценического искусства, ибо художественный интерес к те-атру повышается.

Перейдем к вопросу о построении драматического сюжета.

1) Э к с п о з и ц и я. Экспозиция, как и всё, дается в драме в форме разговоров. Отсюда необходимость в драме вначале исполь-зовать положение, оправдывающее возможность подробных рас-сказываний. В примитивной драме это обходилось введением про-лога в старом значении этого термина, т.е. особого актера, перед спектаклем излагавшего исходную фабульную ситуацию. С воца-рением принципа реалистической мотивировки пролог был вве-ден в драму, и роль его поручалась одному из действующих лиц. Как и всякая фабульная экспозиция, в драме она может быть про-стая и задержанная, прямая и косвенная. В драматической экспо-зиции следует различать: экспозицию обстановки — сообщение о бытовом окружении и о побочных обстоятельствах, определяю-щих действие; экспозицию характеров, причем дается внутренняя характеристика (типичные черты героев) и внешняя эмоциональ-ная (настраивание сочувствия зрителей по отношению к героям пьесы); экспозицию отношений между действующими лицами.

Экспозицию облегчает афиша, дающая имена действующих лиц, их родственные или бытовые связи («жена», «дочь», «слуга», «воз-любленный», «друг» и т.п.), а также место и эпоху действия. Так как традиционно-драматические имена дают уже характеризую-щую маску героев (в комедии — осмысленные имена, в трагедии — имена исторических лиц), то дальнейшая экспозиция в речах лишь уточняет сведения, даваемые афишей. Не следует упускать из вида, что у автора весьма часто присутствует расчет на предварительное

* Так, за XIX век артистами сцены утрачено искусство произнесения стихов вследствие вытеснения стихового репертуара прозаическим.

знакомство зрителей с афишей, а потому нельзя пренебрегать композиционной ролью афиш в драматическом произведении.

Иногда экспозиции отводится целый акт, оторванный от сюжетной цепи произведения более или менее значительным промежутком времени. Такой акт, дающий как бы *Vorgeschichte* героев, носит название *пролога* в современном значении этого слова.

Прямые приемы экспозиции — это рассказ (мотивированный, например, введением нового лица, только что приехавшего, или сообщением скрываемой до последнего времени тайны, воспоминанием и т.п.), признание, автохарактеристика (в форме, например, дружеских излияний). Косвенные приемы — намеки, попутные сообщения (для «педализации», т.е. для привлечения внимания) — эти мотивы косвенных намеков систематически повторяются. Повторение в драме есть прием усиления наряду с подчеркиванием речей игровыми эффектами. В зависимости от выбора того или иного хода мы имеем различный приступ в драме.

Не следует упускать довольно частого случая ложной экспозиции, имеющей целью отвлечь внимание от прямого фабульного хода, внезапно обнаруживающегося в моменты сильного напряжения.

Ввиду сравнительной трудности реалистической мотивировки драматической экспозиции существует сравнительно ограниченное количество сценических приемов экспозиции, постоянно возвращающихся. Так, для Островского и его школы характерна экспозиция в разговоре слуг («Не в свои сани не садись», «Бесприданница», «Невольницы», «Светит да не греет», «Блажь»).

2) **З а в я з к а.** Независимо от экспозиции следует рассматривать завязку, т.е. введение динамического мотива, определяющего фабульное развитие. В драме завязка обычно не исходный инцидент, ведущий к длинной цепи меняющихся ситуаций, а задание, определяющее весь ход драмы. Типичная завязка — любовь героев, наталкивающаяся на препятствия. Завязка непосредственно «перекликается» с развязкой. В развязке мы имеем разрешение задания завязки. Завязка может быть дана в экспозиции, но может быть отодвинута и вглубь пьесы. Иной раз несколько актов наполняют побочные эпизоды, играющие роль косвенной экспозиции и развертывания характеров, и лишь в середине пьесы происходит введение первого динамического мотива фабулы.

3) **Р а з в и т и е и н т р и г и.** В общем случае в драматической литературе мы видим изображение преодоления препятствий. При этом большую роль играют в драме *мотивы незнания*, заменяющие собой сдвиг времени в эпическом сюжете. Разрешение этого незнания, или *узнание*, дает возможность задержать введение мотива и сообщить его с запозданием по ходу фабульного времени.

Обыкновенно эта система незнаний сложна. Иногда зритель не знает происшедшего и известного персонажам, чаще наоборот — знает зритель то, что предполагается неизвестным персонажу или группе персонажей (ср. роли Хлестакова в «Ревизоре», любовь Софьи и Молчалина в «Горе от ума». В современной пьесе Третьякова «Противогазы» незнание распространяется на содержимое ящиков, фигурирующих на сцене: неизвестно, противогазы ли в них или вино). При распутывании этих загадок характерны такие мотивы, как подслушивание, перехватывание писем и т.п.

4) Система речей. Классическая драма дает нам весьма обнаженные приемы мотивировки разговоров. Так, для введения мотивов, касающихся происходящего за пределами сцены, вводились *вестники*, или гонцы. Для признаний широко пользовались частыми монологами или речами «в сторону» (*a parte*), которые, предполагалось, не слышны были для присутствующих на сцене. Монологи постоянно чередовались с беседами героев с их наперсниками или наперсницами — персонажами, не имеющими своей роли в фабуле и введенными исключительно для оправдания длинных сообщений героев о своих намерениях. Роль наперсника — выслушивать своего героя и репликами направлять его речи. Для введения внелитературного материала (в комедии) вводился резонер — своеобразный рупор авторских сентенций. С падением в XIX в. классической системы персонажей функция их не умерла, и ту же роль, что вестники, наперсники и резонеры, играют эпизодические персонажи, необходимые для естественного развития диалога. В каждом почти драматическом произведении можно найти среди персонажей видоизмененных и фабульно мотивированных наперсников и вестников.

5) Система выходов. Важным моментом в драматическом произведении является мотивировка выходов и уходов персонажей. В старой трагедии исповедовалось единство места, это сводилось к использованию отвлеченного места (отказ от мотивировки), куда без всякой особой нужды друг за другом приходили герои и, произнеся положенное им, так же без мотивировки удалялись. По мере возникновения требования реалистической мотивировки отвлеченное место стало заменяться общим местом вроде гостиницы, площади, ресторана и т.д., куда естественно могли собираться герои. В драме XIX в. господствует *intérieur*, т.е. одна из комнат, где живет какой-нибудь герой, но в качестве основных эпизодов выбираются такие, которые легко мотивируют собрание персонажей, — именины, бал, приезд общего знакомого и т.п.

6) Развязка. В драме обычно господствует традиционная развязка (гибель героев, или так называемая трагическая катастро-

фа, свадьба и т.п.). Подновление развязки не изменяет остроты восприятия, ибо, очевидно, интерес драмы сосредоточивается не на развязке, обычно предугадываемой, а на распутывании клубка препятствий.

В силу традиционности драматической развязки особое значение в драме имеет момент напряжения, предшествующий развязке и обыкновенно предопределяющий возможность нескольких выходов. Чем острее и художественнее построение *Spannung*'а, тем крепче драматическое произведение.

Развязка не всегда совпадает с концовкой. В качестве замыкающего момента вводятся обычно особые речи «под занавес»: в зависимости от характера пьесы в этих речах заключается или сентенция, как бы резюмирующая моральное значение пьесы, или характеристическая для главного комического персонажа реплика (ср. заключительные слова Сганареля в «Дон Жуане» Мольера) и т.п.

Не следует забывать, что в театр ходят не только для того, чтобы видеть пьесу, но и для того, чтобы видеть игру актеров. Сюжет драмы — лишь мотивировка для введения ярких эпизодов, дающих возможность развернуть на них эффекты игры и постановки. Материалом пьесы является этот игровой элемент, и поскольку с XIX в. сценическая техника была направлена к разработке типической интонации актера, драма должна была развертывать ряд положений, «выигрышных» для актера, т.е. дающих возможность типически произносить роль, показывать индивидуальные черты характера героя. От актера не требовалось понимания динамики фабулы, требовалось лишь понимание характера изображаемого лица. И чем разнообразнее были положения, обличающие один и тот же характер, тем выигрышнее бывала роль.

С точки зрения сценической интерпретации драматического произведения вообще сюжет драмы можно рассматривать лишь как так называемый «сценарий», т.е. некоторую канву, на которой развертываются сценические положения. Природа этих сценических положений всецело зависит от условий спектакля. Возможны сценарии без словесного материала (пантомима, балет, кинематограф).

Обратимся к некоторым отдельным драматическим произведениям, на анализе которых выяснятся основные моменты драматической техники.

В качестве примера классической трагедии возьмем «Андромаху» Расина (1667 года).

Система персонажей ясна и проста.

<i>Орест</i>	— <i>Гермиона</i>	— <i>Пирр</i>	— <i>Андромаха</i>	— <i>(Астианакс)</i>
Пилад	Клеона	Феникс	Цефиза	

Курсивом набраны основные лица — герои, под каждым из них его наперсник или «конфидент». Стоящий в скобках Астианакс, сын Андромахи, — лицо тематическое, на сцене не появляющееся, но принимающее пассивное участие в мотивах трагедии. Цепь персонажей имеет то свойство, что каждый основной персонаж, начиная слева, испытывает любовь к своему соседу справа: Орест любит Гермину, та — Пирра, Пирр — Андромаху, Андромаха же обеспокоена только судьбой Астианакса. Имеется и обратное движение: Пирр в минуту, когда Андромаха отвергает его, готов обращаться к Гермине, а Гермину, когда Пирр от нее отстраняется, ищет защиты у Ореста. Таким образом, мы имеем связанную цепь с крайними персонажами Орестом и Андромахой, причем ситуацию определяет положение Андромахи. Для полного замыкания цепи персонажей служебным звеном служит Астианакс, являющийся объектом притязаний Ореста. Таким образом, каждый поступок Ореста определяет поведение Андромахи, а вслед за ней — поведение остальных звеньев цепи.

Сюжет трагедии построен так:

Акт I. Явление I. Орест, прибывая в Эпир, где царствует Пирр, находит своего друга Пилада. Разговор друзей представляет экспозицию трагедии (мотивировка — взаимное осведомление об обстоятельствах, не известных тому или другому). Узнаем, что Ореста привлекла в Эпир любовь к Гермине, невесте Пирра, пренебрегаемой царем вследствие любви последнего к Андромахе, укрывающей в Эпире Астианакса, сына Гектора. Предлогом приезда Ореста является поручение, данное ему греками, требовать от Пирра выдачи Астианакса как сына врага. Намерения Ореста — увести Гермину. По совету Пилада он готов настаивать на требовании выдачи Астианакса, чтобы, получив отказ, возбудить в Пирре порыв любви к Андромахе и тем разединить Пирра и Гермину.

Явление II. Пирр отказывает Оресту в его требовании и разрешает ему свидание со своей невестой Герминой.

Явления III и IV. Следует разговор Пирра с Андромахой, в котором Пирр ставит условием дальнейшей защиты Астианакса согласие Андромахи на брак, но ответа не получает.

Акт II. Явления I и II. Гермину, мучимая ревностью, встречается с Орестом и говорит ему, что покинет Эпир в случае, если Пирр откажется от брака с ней.

Явления III и IV. Орест заранее уверен в отказе Пирра от Гермины, но Пирр, под влиянием несогласия Андромахи на брак, заявляет о своей готовности выдать Астианакса грекам, а также объявляет о желании вступить в брак с Герминой.

Явление V. Разговор Пирра и Феникса рисует душевное состояние Пирра и борьбу в нем противоположных чувств.

Акт III. Явление I. Орест излагает Пилладу план похищения Гермины.

Явления II и III. Гермiona отказывается следовать за Орестом и готовится к браку с Пирром.

Явления IV и V. Андромаха просит у Гермiony заступничества перед Пирром и защиты Астианакса, но встречает равносильный отказу уклончивый ответ.

Явления VI и VII. Разговор Андромахи с Пирром, который снова повторяет условия защиты Астианакса.

Явление VIII. Разговор Андромахи со своей наперсницей рисует духовные колебания Андромахи.

Акт IV. Явление I. Из разговора Андромахи с наперсницей узнаем о состоявшемся согласии Андромахи на брак с Пирром.

Явления II, III и IV. Гермiona, узнав об отказе Пирра от брака с ней, обращается к Оресту с требованием мщения, соглашаясь следовать за ним после того, как Пирр будет убит.

Явления V и VI. Пирр объявляет о своей воле Гермione, которая выражает свой гнев и ревность в упреках.

Акт V. Явления I и II. В монологе Гермiony и ее разговоре с Клеоной мы узнаем о совершающемся за сценой браке Андромахи с Пирром и о душевных колебаниях Гермiony.

Явления III и IV. Орест является сообщить Гермione о совершившемся убийстве Пирра, но вместо согласия следовать за ним встречает со стороны Гермiony выражение ненависти. Гермiona уходит.

Явление V. Приходит Пилад, сообщающий о самоубийстве Гермiony на трупе Пирра и о переходе власти в руки Андромахи. Орест теряет рассудок, его свита уводит его.

Основными этапами в развитии сюжета являются: 1) исходное положение (акт I), или завязка; 2) первое препятствие, согласие Пирра на брак с Гермionой (акт II, явления IV и V, акт III); 3) подготовка развязки — согласие Андромахи на брак с Пирром, требование Гермiony о мщении (акт IV); катастрофа — гибель героев (акт V).

Мотивировкой развития действия и главной темой является внутренняя борьба героев между противоположными чувствами: у Андромахи — любовь к сыну и нелюбовь к Пирру, у Пирра — любовь к Андромахе и готовность пожертвовать Астианаксом в случае ее отказа, у Гермiony — любовь и мщение, у Ореста — любовь к Гермione и желание избежать кровавой развязки. Кроме эпизодических лиц, все герои классической трагедии всегда дают нам картину внутреннего столкновения противоположных чувств, что дает возможность развития речей в лирические монологи. Классическая трагедия была стиховая (всегда писалась александрийским стихом), и лиризм монологов легко разворачивался в стиховой речи.

Характерны простота в системе персонажей, единство объ-

единяющего их интереса, экономия в эпизодах. С другой стороны — ход декламационный, герои говорят, но не играют (брак, убийство, самоубийство — все происходит за сценой и обо всем узнаем из сообщений). Совершенно не мотивированы входы и выходы. Трудно точно определить место действия (одна из комнат во дворце Пирра). Принцип единства времени делает таким же отвлеченным и время действия: сроки, отделяющие акт от акта, совершенно неопределенны. При каноническом истолковании, что все происходит в 24 часа, приходится признать немотивированной быструю последовательность событий (в один и тот же день Пирр не только дважды меняет решение о браке, но и успевает жениться) или сознательный отказ от времени мотивировки.

В качестве примера классической комедии возьмем «Тартюфа» Мольера (написан в один год с «Андромахой», в 1667 г.).

Действующие лица группируются сложнее, и здесь удобнее генеалогическое их расположение:

Г-жа Пернель, мать Оргона — Флипота, служанка г-жи Пернель.

Оргон — Эльмира, жена его — Клеант, брат Эльмиры.

Дамис, сын Оргона, Марианна, дочь Оргона.

*Валер, возлюбленный Марианны,
Дорина, горничная Марианны.*

Тартюф

Эпизодические лица: г-н Лойяль, офицер.

Действие в доме Оргона в Париже.

Акт I. Явление I. Мать Оргона г-жа Пернель раздражительно читает нотацию всем членам семьи Оргона (кроме самого отсутствующего Оргона). Из перекрестных реплик мы узнаем, что на фоне ее недовольства всеми она испытывает чувство особого уважения к какому-то Тартюфу, ненавидимому всеми остальными. Обнаруживается существование в семье Оргона двух лагерей — Тартюф, Оргон и его мать — с одной стороны, остальные — с другой.

Явление II. Все уходит провожать г-жу Пернель, кроме Дорины и Клеанта. В речи Дорины дается характеристика Тартюфа, притворного ханжи, втершегося в доверие Оргона и поселившегося в доме Оргона, где он всем управляет.

Явления III и IV. Из коротких реплик мы узнаем о любви Марианны и Валера (а также о любви Дамиса и сестры Валера — традиционная параллель французских комедий), препятствием которой является Тартюф.

Явления V и VI. Из разговора пришедшего Оргона с Дориной и Клеантом выясняется, в форме комических реплик, ослепление Оргона насчет Тартюфа и нежелание его слушать здравые советы Клеанта. На вопрос Клеанта о судьбе Марианны, на брак которой с Валером Оргон прежде соглашался, Оргон отвечает уклончиво.

Акт II. Явления I и II. Оргон объявляет Марианне о своем решении выдать ее замуж за Тартюфа. Дорина (тип комедийной служанки, двигающей диалог и основные «пружины» интриги) вступает в комический спор с Оргоном, сопровождаемый игрой (преследование Дорины Оргоном).

Явления III и IV развивают любовную интригу Марианны и Валера с характерными ссорами, примирением (при содействии направляющей действия Дорины), излияниями, объяснениями и т.п.

Акт III. Явление I. Дамис выражает Дорине свою ненависть по отношению к Тартюфу.

Явление II. Появление Тартюфа. (Комедия «Тартюф» представляет собой исключительное явление позднего появления героя. На протяжении двух актов о Тартюфе только говорилось, и сам он не появлялся). Диалог Тартюфа и Дорины характеризует непомерную деланную стыдливость Тартюфа.

Явления III и IV. Тартюф и Эльмира (подготовка развязки). Неожиданно обнаруживается тайная страсть, которую Тартюф испытывает к Эльмире. Он объясняется ей в любви (Дамис подслушивает из соседней комнаты). Дамис врывается с намерением разоблачить Тартюфа.

Явления V и VI. Явившийся Оргон во всем верит Тартюфу, слова сына принимает за клевету, проклинает его, прогоняет и здесь же передает свое имущество в дар Тартюфу.

Акт IV. Явление I. Клеант хочет добиться у Тартюфа заступничества перед Оргоном за Дамиса, но встречает отказ. Тартюф уходит.

Явления II—IV. Оргон объявляет семье свою волю выдать Марианну замуж за Тартюфа, но Эльмира предлагает ему убедиться лично в лицемерии Тартюфа. Оргон прячется под стол, Эльмира остается одна и зовет Тартюфа.

Явления V—VII. Оргон подслушивает разговор Тартюфа и Эльмиры, убеждается в его притворстве и прогоняет его. Тартюф уходит с угрозами.

Явление VIII. Оргон признается жене в передаче имущества Тартюфу и выражает беспокойство по поводу какого-то ящика.

Акт V. Явления I и II. Оргон выясняет историю ящика, в котором он хранил порученные ему другом — политическим изгнанником — компрометирующие документы, попавшие в руки Тартюфа (подготовка к ложной развязке). Примирившийся с отцом Дамис хочет мстить Тартюфу.

Явление III. Комический диалог Оргона и его матери, в котором Оргону приходится доказывать матери лицемерие Тартюфа. Г-жа Пернель упорно не верит.

Явления IV и V. Г-н Лойаль — судебный пристав — приносит Оргону приказ о выселении из дома и передаче имущества в руки Тартюфа. Г-жа Пернель убеждается в злодействе Тартюфа.

Явления V—VII. Валер сообщает Оргону о грозящем ему аресте, так как компрометирующие его документы переданы Тартюфом правительству; Валер содействует бегству Оргона, которого останавливает являющийся с Тартюфом офицер (Spannung в виде ложной развязки). После речи Тартюфа офицер вмешивается, арестовывает Тартюфа, в котором

полиция обнаружила скрывающегося преступника, и объявляет Оргону королевское прощение.

Явление VIII (развязка). Оргон готовится к браку Валера и Марианны.

В сюжетной фактуре комедии характерна ее сложность по сравнению с сюжетом трагическим. Здесь мы имеем ряд параллельных фабульных линий, переплетающихся между собой: любовь Марианны и Валера (традиционная комедийная любовная интрига), столкновение отца с сыном, эпизод Тартюфа и Эльмиры, приводящий к разоблачению Тартюфа, сообщаемая в речах история и характеристика Тартюфа, последний эпизод с ящиком, ведущий к ложной развязке, и т.д. Центральная фабульная линия, замыкающая развязку, едва ли не менее всего разработана и введена в силу традиции, требовавшей любовной интриги в комедии.

Эпизодические лица (Дорина, Клеант — резонер, г-жа Пернель) играют ответственную роль в развитии диалогических эпизодов и иногда руководят сценическим движением. Вместо душевной борьбы и внутренних колебаний — столкновение совершенно отчетливо намеченных интересов. Мотивы незнания, подслушивания и т.п. широко использованы. Усилена игровая сторона. Монологи почти отсутствуют — налицо диалоги, иногда перекрестные (особенно в I явлении, где г-жа Пернель говорит со всеми, подавая реплики последовательно всем присутствующим).

Темп убыстрен. Время и место выступают гораздо конкретнее (склонность к натуралистической мотивировке. Следует отметить, что комедия раньше трагедии стала нарушать «единства»).

Хотя комедия написана тоже александрийским стихом, но гораздо более свободным, с разнообразием ритмов, менее отчетливой цезурой, с разрезанием стиха репликами, например:

Orgon.

Eh?

Mariane.

Eh?

Orgon.

Qu'est-ce?

Mariane.

Plait-il?

Orgon.

Quoi?

Mariane.

Me suis-je méprise?

Orgon.

Comment?

Mariane.

Que voulez-vous, mon père, que je dise...

Первый стих разрезан на шесть отдельных реплик.

Надо отметить, что наряду с александрийским стихом Мольер употреблял в других комедиях вольный (неравносложный) стих и прозу.

Острота комедии Мольера — в ее антиклерикализме. Это учли клерикалы его времени, поднявшие кампанию против пьесы и добившиеся ее временного воспрещения. Вынесение конкретных вопросов быта, политики и т.п. типично для комедии, в то время как трагедии принадлежит главным образом трактовка «общечеловеческих» проблем любви, ненависти, чувства долга и т.п. Лишь Вольтер с XVIII в. сделал из трагедии средство политической и философской пропаганды, в чем за ним последовал театр эпохи Революции (в трагедиях Мари-Жозефа Шенье и др.). Но это изменение идеологической функции трагедии произошло накануне падения классического канона и смешения приемов комической и трагической композиции, совершившегося в немецкой и французской трагедии эпохи романтизма (конец XVIII в. в Германии — 20-е годы XIX в. во Франции). В своей реформе трагедии французы исходили из учения Шекспира. Театр Шекспира, оказывавший влияние на континентальную драматургию еще в XVIII в., определил эволюцию драмы в XIX в.

В качестве примера шекспировской трагедии возьмем его «Гамлета» (1603—1604 гг.). Действующие лица в Гамлете многочисленны, и их следует разбить на группы. Во-первых, мы имеем принца *Гамлета*, сына умершего Гамлета — датского короля; королеву *Гертруду*, мать Гамлета, и короля *Клавдио* — ее мужа и брата покойного Гамлета. С Гамлетом связан его друг Горацио и группа офицеров (Марцелло, Бернардо). Затем мы имеем семью *Полония*, оберкамергера, его дочь *Офелию* и сына *Лаэрта*. Кроме того, фигурируют многочисленные придворные, комедианты, необходимый для развязки *Фортинбрас* — принц норвежский и эпизодические лица — свита, матросы, могильщики и т.п.

Акт I. Сцена I. Стоящие на часах офицеры (Горацио и др.) видят тень покойного короля Дании Гамлета и решают сообщить об этом принцу Гамлету. Из речи Горацио узнаем, что Дания досталась королю Гамлету в результате поединка с Фортинбрасом, в котором последний пал, и сын его принц Фортинбрас во главе избранных им войск готовится вторгнуться в Данию.

Сцена II. В замке. Король Клавдио излагает обстоятельства своего недавнего вступления на престол, брака со вдовой умершего короля и направляет посольство к дяде Фортинбраса с целью предупредить нападение войск Фортинбраса на Данию. Затем он отпускает Лаэрта, сына Полония, во Францию. Из разговора с принцем Гамлетом обнаружива-

ются неприязненные чувства последнего к королю. Гамлет остается один и произносит монолог, осуждающий поступок матери. Приходит Горацио и сообщает ему о явлении тени отца.

Сцена III. В доме Полония. Лаэрт уезжает во Францию, прощается со своим отцом и сестрою Офелией. Из разговора выясняется, что Гамлет признавался Офелии в своей любви к ней. Полоний предостерегает дочь.

Сцена IV. На террасе замка. И сцена V, на другой террасе. Гамлет встречается с тенью отца, которая сообщает ему об обстоятельствах убийства, совершенного Клавдио с целью захвата власти, и требует от Гамлета мщения за смерть отца. Гамлет берет со своих друзей клятву молчать о появлении тени и не открывать его тайны, если он сочтет нужным прикинуться безумным.

Акт II. Сцена I. В доме Полония. Полоний отправляет своего слугу во Францию для наблюдения за сыном. Из разговора с Офелией мы узнаем о мнимом помешательстве Гамлета, которое Полоний объясняет несчастной любовью к Офелии.

Сцена II. Король поручает придворным следить за Гамлетом. Посол возвращается из Норвегии с сообщением, что войска не будут направлены против Дании, и с просьбой от Фортинбраса разрешить провести эти войска через Данию в поход на Польшу. В разговоре с Полонием король и королева обсуждают помешательство Гамлета и решают направить к нему Офелию для выяснения его безумия. Входит Гамлет, и происходит длинный разговор его с Полонием и придворными, наполненный двусмысленными и противоречивыми репликами. Приезжает труппа актеров; Гамлет заказывает актерам исполнение пьесы, в которую он введет сцены своего сочинения.

Акт III. Сцена I. Король начинает подозревать притворство Гамлета и опасается его. Для испытания устраивает встречу Гамлета и Офелии. Гамлет говорит Офелии, что никогда не любил ее. Король решает отослать Гамлета в Англию, так как убеждается, что не любовь — причина помешательства.

Сцена II. Актеры разыгрывают пьесу, написанную Гамлетом и воспроизводящую обстоятельства убийства отца Гамлета. Король приказывает прекратить пьесу и своей взволнованностью выдает себя наблюдавшим за ним Горацио и Гамлету. На сцене остаются только Горацио и Гамлет. Приходят придворные и зовут Гамлета к королеве.

Сцена III. Король сообщает придворным о решении отправить Гамлета в Англию. Полоний сообщает о своем намерении спрятаться и подслушать разговор Гамлета с королевой. Король, один, испытывая угрызения совести, молится. Гамлет входит и, видя короля молящимся, отсрочивает месть.

Сцена IV. Комната королевы. Разговор Гамлета с королевой. Гамлет замечает движение ковра, за которым спрятался Полоний, и, будто бы преследуя мышь, закалывает Полония, после чего обращается к матери с упреками. Является тень, видимая Гамлетом и не замечаемая королевой. Гамлет открывает матери причину своего притворства и покидает ее, унося труп Полония.

Акт IV. Сцена I. Королева сообщает королю о смерти Полония. Тот спешит ускорить отъезд Гамлета.

Сцена II. Разговор Гамлета и придворных, которые хотят выведать, куда он положил труп Полония.

Сцена III. Король сообщает Гамлету о его отъезде в Англию.

Сцена IV. Равнина. Гамлет встречает Фортинбраса и войско его, направляющееся в Польшу.

Сцена V. В замке. Офелия — безумная, приходит к королеве. Король поручает Горацио охранять ее. Вооруженный Лаэрт с толпой датчан врывается во дворец, чтобы мстить за смерть отца. Король доказывает свою непричастность к убийству. Снова входит безумная Офелия. Лаэрт уходит.

Сцена VI. Горацио получает письмо от Гамлета, из которого узнает, что на корабль, на котором он ехал в Англию, напал корсарский фрегат, на который он перешел во время схватки. С этим фрегатом он вернулся в Данию и зовет к себе Горацио.

Сцена VII. Король сообщает Лаэрту, кто убийца его отца. Вестник приносит письмо, извещающее о возвращении Гамлета. Король побуждает Лаэрта сразиться с Гамлетом. Оба они решают намазать шпаги ядом и приготовить отравленное питье, если в перерыве боя Гамлет захочет пить. Входит королева, сообщающая о том, что Офелия утопилась.

Акт V. Сцена I. На кладбище. Разговор могильщиков, роющих могилу Офелии. Разговор Гамлета и Горацио. Входит процессия с гробом Офелии. Столкновение Лаэрта с Гамлетом.

Сцена II. В замке. Гамлет рассказывает Горацио о своей поездке: в пути он вскрыл приказ короля, где стояло распоряжение о немедленной казни Гамлета, как только он прибудет в Англию. Гамлет подменил приказ другим с распоряжением казнить послов, скрепив его печатью покойного отца. Далее следует разговор Гамлета с придворным в плане безумства, с противоречивыми репликами. После мнимого примирения поединок: соревнование Лаэрта с Гамлетом на рапирах (рапира Лаэрта отравлена). Во время фехтования королева выпивает заготовленный для Гамлета яд. Лаэрт ранит Гамлета, в жару битвы они меняются рапирами. Гамлет ранит Лаэрта. Здесь Гамлет узнает от Лаэрта о заговоре и неизбежной смерти. Он закалывает короля и заставляет его допить яд. Умирают последовательно король, Лаэрт, Гамлет. В это время возвращается со своими войсками из Польши Фортинбрас, которому по праву принадлежит престол Дании, завещанный ему перед смертью Гамлетом. После смерти всех героев остается один Горацио, которому известно все происшедшее.

Шекспировская трагедия гораздо сложнее французской классической. Здесь мы видим несколько параллельных фабулярных цепей: история убийства отца Гамлета и месть Гамлета, история смерти Полония и месть Лаэрта, история Офелии, история Фортинбраса, развитие эпизода с актерами, с поездкой Гамлета в Англию.

На протяжении трагедии место действия меняется 20 раз. В пределах каждой сцены мы видим быстрые смены тем, персонажей.

Изобилует игровой элемент (на сцене сражаются, умирают, прячутся, подслушивают; тень ходит по сцене: во Франции привидение на сцене не допускалось, и трагедия Вольтера, где он вывел тень, потерпела неудачу). Мы имеем много разговоров не на тему интриги (постоянные разговоры Гамлета с придворными, где безумием мотивировано неожиданное остроумие диалога), вообще развитие эпизодов, перебивающих действие (разговоры могильщиков ничем не связаны с фабулой). Эта пестрота тематизма, свободное внедрение нефабульных мотивов, игра чисто речевая — каламбуры, сентенции, лирические монологи, песенки, остроты — все это казалось безобразным французам XVII и XVIII вв., поражавшимся «недостатками» Шекспира. В эпоху разложения классического театра Шекспиром воспользовались как противовесом классицизму, как образцом смешения драматических стилей.

Я ограничиваюсь анализом этих трех примеров, так как они дают представление об общих приемах сюжетного развертывания в драматургии и об индивидуальных возможностях. XIX в. отличается от этих форм главным образом упрощением сюжетных схем и усилением роли реалистической мотивировки ведения сюжета и диалога.

Современный театр характеризуется быстрым развитием сценической техники (режиссуры и сценического монтажа), которая клонится к тому, чтобы заменить старый игровой материал новым. Развитие декоративной техники в конце XIX в., увлечение реализмом и импрессионизмом (Московский Художественный театр в постановках Чехова и Шекспира), реформы Рейнгаарда и Гордона Крэга, деятельность Мейерхольда у нас в России (и аналогичное движение на Западе) — все это представляет сложный и извилистый путь эволюции театра.

В настоящее время вместо изолированного актера сказового и мимического типа (вроде наиболее видных артистов русской драмы XIX в.) на сцене доминирует массовая игра. Вместо читки и мимики вводятся эксцентризмы, цирковые приемы. Декорация — плоская и кулисная, доведенная до предела постановками на «сухах» без глубины сцены, заменяется «конструкциями», на сцене применяются всякие способы движения (колеса и мельницы в «Великодушном рогоносце» у Мейерхольда, вращающаяся сцена в «Лизистрате» в МХАТе) и т.п.

Материал игры существенно меняется. Между тем литература остается старой. Поэтому совершенно естественна тенденция режиссеров к «приспособлению» старых текстов для новых нужд и провозглашению главенства в драматургии не литературного, а сценического момента. Принцип этот — результат современного

сценического кризиса. Когда установятся новые принципы сценической интерпретации, необходимо ожидать новой драматургии, которая овладеет новым сценическим материалом.

2. ЖАНРЫ ЛИРИЧЕСКИЕ²⁸

К лирическим жанрам принадлежат стиховые произведения малого размера.

Тематическое развитие в лирических жанрах определяется характером стиховой речи. Стих есть существенно деформированная речь. Особенно отчетливо это в стихах тонического (равно-сложного) строя, где стих конструируется из известных фонических элементов (слогов ударных и неударных) и слово фигурирует не только как смысловая единица, но и как художественно-ценный звуковой комплекс. Внимание, уделяемое слову, увеличивается, слово как бы «проявляется», будучи вдвинуто в ритмическую слоговую последовательность.

Слова проходят параллельными рядами, особым строем, определяющим смысл слова не менее, чем синтаксис. Помимо слова во фразе мы имеем слово в стихе и стиховые ассоциации, т.е. связи, возникающие из сопоставления слова с другим словом стиха и из положения слова в ритмическом ряду — стихе, иной раз могут подавить ассоциации фразовые.

Стиховая речь есть речь тесных смысловых ассоциаций²⁹. Логическое членение в ней гораздо более дробное и однообразное, чем в речи прозаической (т.е. представляется возможность обособить почти каждое слово).

Ритмический параллелизм выравнивает интонацию стиха. Стих имеет свой, слегка варьируемый интонационный распев независимо от значения предложений,лагаемых в стиховой размер. Эта независимость (или свобода) интонации от значения создает необходимость в каком-то примирении обоих рядов. Подобно тому, что мы замечаем в метафоре, примирение происходит обычно в плоскости эмоциональной. Стиховая речь есть повышенно-эмоциональная. При лирической краткости не может быть смены эмоций. Эмоциональная окраска едина во всем стихотворении и определяет его художественную функцию.

Вот почему, обращаясь к лирическому творчеству, мы встречаем совершенно особый тематизм и особую конструкцию.

Фабульные мотивы редки в лирической поэзии. Гораздо чаще фигурируют статические мотивы, развертывающиеся в эмоциональные ряды. Если в стихотворении говорится о каком-нибудь действии, поступке героя, событии, то мотив этого действия не вплетается

ется в причинно-временную цепь и лишен фабульной напряженности, требующей фабульного разрешения. Действия и события фигурируют в лирике так же, как явления природы, не образуя фабульной ситуации. Возьмем стихотворение Ф. Туманского:

Вчера я растворил темницу
Воздушной пленницы моей,
Я рощам возвратил певичку,
Я возвратил свободу ей.
Она исчезла, утопая
В сияньи голубого дня,
И так запела, улетаю,
Как бы молилась за меня.

В лучшем случае мы здесь обнаружим хронологическую последовательность явлений, взятую за основание изложения событий. Вся сила стихотворения не в причинном сцеплении событий, а в развертывании словесной темы, в чисто выразительном нагнетании. Здесь мы обнаруживаем пользование специфической стилистической лексикой (темница — клетка, певичка — птичка, «утопать в сияньи»). Неподвижная тема получает движение в варьировании выражений, вскрывающих тот или иной эмоциональный момент в основной теме. Возьмем первую половину стихотворения: в первых двух строках мы находим сообщение темы, третья строка, равно как и четвертая, повторяют ту же тему, но каждый раз в новых ассоциациях; такое же нарастание в самом выражении мы видим и во второй половине стихотворения.

Лирическое стихотворение типично этой неподвижностью темы, даваемой в различных вариациях, вводимой все в новые и новые ассоциации.

Развитие темы идет не путем смены основных мотивов, а путем нанизывания на эти основные мотивы побочных, путем подбора этих вторичных мотивов к одной и той же основной теме.

В этом отношении лирическое развертывание темы напоминает диалектику теоретического рассуждения, с той разницей, что в рассуждении мы имеем логически оправданный ввод новых мотивов и задач его является обогащение знания (т.е. установление таких связей, которые не являются несомненными сами по себе, без логической обработки понятий), а в лирике ввод мотивов оправдывается эмоциональным развертыванием темы.

Типично трехчастное построение лирических стихотворений, где в первой части дается тема, во второй она или развивается путем боковых мотивов, или оттеняется путем противопоставления, третья же часть дает как бы эмоциональное заключение в

форме сентенции или сравнения («pointe»)³⁰. Возьмем в качестве примера элегию Языкова:

Свободен я: уже не трачу
Ни дня, ни ночи, ни стихов
За милый взгляд, за пару слов,
Мне подаренных наудачу
В часы бездушных вечеров.
Мои светлеют упования,
Печаль от сердца отошла
И с ней любовь: так пар дыханья
Слетает с чистого стекла.

Первые пять строк развивают тему в отрицаниях («уже не трачу» противопоставление прошлому), следующие 2½ строки дают утверждение, 1½ строки конца дают заключение в форме сравнения. Еще яснее эта трехчастность — противопоставление 1-й части 2-й (противительный союз «но») и заключительная сентенция-сравнение — в стихотворении Пушкина:

П.А.О.

Быть может, уж недолго мне
В изгнании мирном оставаться,
Вздыхать о милой старине,
И сельской музе в тишине
Душой беспечной предаваться.
Но и вдали, в краю чужом
Я буду мыслию всегдашней
Бродить Тригорского кругом,
В лугах, у речки, под холмом,
В саду под сенью лип домашней.
Когда померкнет ясный день,
Одна из глубины могильной
Так иногда в родную сень
Летит тоскующая тень
На милых бросить взор умильный.

Сравнение весьма часто заменяется сентенцией, как бы вскрывающей общее значение частной лирической темы. Вот, например, стихотворение пролетарского поэта Полетаева:

Знамен кровавых колыханье
На бледносиних небесах,
Их слов серебряных блистанье
В холодных и косых лучах.

Рядов сплоченных шаг размерный
И строгость бледносерых лиц
И в высоте неимоверной
Гудение железных птиц.
Не торжество, не ликование,
Не смерти брызжащий восторг,
Во всем холодное сознание
Великий, непреложный долг.

Здесь функцию лирического синтеза играют мотивы последней строфы, вскрывающей значение описываемой манифестации.

Уже из этих примеров видна техника лирического развития темы. Мотивы нанизываются или в порядке перечисления (последний пример), или в порядке варьирования путем ряда метафор основной темы (первый пример «Птичка»), или в порядке противопоставления мотивов: стихотворение замыкается новым мотивом, по своей природе противостоящим предшествующей цепи мотивов.

Отсюда возникают 3 задачи лирического развития: 1) введение темы, 2) развитие темы, 3) замыкание стихотворения.

Учитывая эмоционально-выразительное значение лирического развертывания, мы можем наметить основные приемы введения темы: обычно тема дается в ряде *связанных* метафор (продленная метафора — вызывающая элементы сравнения). Так, метафоры первого стихотворения связаны между собой: «темница», «пленница», «свобода» дают нам целостный метафорический ряд. Стихотворение в прямом значении говорит о выпуске птички, в метафорическом — об освобождении пленника из темницы.

Другой прием, основывающийся на эмоциональном моменте лирического развертывания, — это сознательное неразличение субъекта и объекта. Поэт о внешних явлениях говорит так, как о своих душевных переживаниях, перемешивая свои внутренние впечатления и внешние образы. Отсюда — постоянное олицетворение природы в лирике, подход к мертвому явлению как к живому, одаренному чувством и разумом. Ср. стихотворение Майкова:

Уж побелели неба своды...
Промчался резвый ветерок...
Передрассветный сон природы
Уже стал чуток и легок.
Блеснуло солнце: гонит ночи
С нее последнюю дрему —
Она, вздрогнув, открыла очи
И улыбается ему.

Этому противостоит объективная лирика, где тема дается путем отчетливого выделения деталей, главным образом зрительных (типично для описания природы). Таково вышеприведенное стихотворение Полетаева.

Все приемы лирического развертывания сводятся к своеобразному *лирическому остранению* темы. О вещах известных говорится как о неизвестном. Лирическое остранение, в отличие от повествовательного, не ощущается как отступление от общего тона речи в силу своей привычности, каноничности.

В силу этого остранения любая тема может быть темой лирического стихотворения. Впрочем, здесь выбор темы определяется традицией и школой. Наиболее живучей в лирике является тема природы. В конце XIX и начале XX вв. её вытесняли темы городской жизни. Типичны для лирики интимные, «домашние» темы, а также бесконечно варьируемая тема любви.

Темы умирают, сменяются одни другими, борются, иногда снова воскресают и т.д. Никаких общих норм в выборе лирической темы нет.

Вторая проблема — это связывание мотивов. Здесь можно указать самые разнообразные приемы.

Элементарной формой связывания мотивов является грамматическое объединение их в одном грамматическом предложении, например:

МИНУТНАЯ МЫСЛЬ

Когда всеобщая настанет тишина
И в куполе небес затеплится луна,
Кидая бледный свет на парники немые,
На дремлющий гранит и горы голубые,
И мачты черные недвижных кораблей, —
Как я завидую, зачем в душе моей
Не та же тишина, не тот же мир священный,
Как в лунном сумраке спокойствие вселенной.

Ср. Лермонтова — «Когда волнуется желтеющая нива...»; Пушкина «Когда для смертного умолкнет шумный день...» и др. Обычно придаточные предложения такого грамматического периода служат для развития мотивов лирической темы, а главное предложение заключает в себе мотив замыкающий.

Типичным примером в лирическом связывании мотивов является их параллелизм. При этом следует различать несколько типов параллелизма.

1) Параллелизм тематический. Частным случаем

такого параллелизма является сравнение. Иногда такое сравнение пронизывает все стихотворение. Например:

Тучки небесные, вечные странники,
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, *будто как я же*, изгнанники
С милого севера в сторону южную.

Далее Лермонтов нанизывает мотивы, учитывая все время этот параллелизм «тучки» — «я».

Впрочем, сравнение обычно появляется или в качестве «проходного» мотива, возникая в связи с одним из мотивов и не распространяясь на соседние мотивы (приближаясь по своей функции к метафоре. Ср. у Лермонтова «На севере диком...» «одета *как ризой* она»), или служит замыканием стихотворения. Например:

Стихи мои! Свидетели живые
За мир пролитых слез!
Родитесь вы в минуты роковые
Душевных гроз
И бьетесь о сердца людские
Как волны об утес.

(Некрасов.)

В последнем случае это сравнение или дополняет цепь мотивов, вводя новый мотив, с которым сравнивается лирическая тема (см. выше пример Языкова), или дается истолкование всего стихотворения, как сравнения. См. стихотворение Лермонтова «Поэт», где дается описание кинжала, а во второй части образ кинжала истолковывается как символ поэта (обратное сравнение): «В наш век изнеженный не так ли ты, поэт...» Таково же стихотворение Пушкина «Эхо» (описание эха и заключение: «таков и ты, поэт»).

В сравнении вводится сопоставление двух разнородных мотивов. Параллелизм распространяется и на однородные мотивы, например, в форме противопоставления (антитезы). Например:

Его преследуют хулы:
Он ловит звуки одобренья
Не в сладком ропоте хвалы,
А в диких криках озлобленья,
И веря и не веря вновь
Мечте высокого призванья,
Он проповедует *любовь*
Враждебным словом отрицанья.

И каждый звук его речей
Плодит ему врагов суровых,
И умных, и пустых людей,
Равно казнить его готовых.
Со всех сторон его клянут
И только, труп его увидя,
Как много сделал он, — поймут,
И как любил он — ненавдя.

(Н е к р а с о в.)

На принципе противопоставления строятся замыкания стихотворений антитезами: «мне грустно... потому что весело тебе».

Все это было бы смешно,
Когда бы не было так грустно...

2) **П а р а л л е л и з м с и н т а к с и ч е с к и й.** Мотивы нанизываются в форме аналогично построенных предложений. Вот пример, где параллелизм тематический (противопоставление) сочетается с параллелизмом синтаксическим:

Жизнь без тревог — прекрасный светлый день,
Тревожная — весны молодые грезы.
Там — солнца луч и в зной оливы сень,
А здесь — и гром, и молнии, и слезы...
О, дайте мне весь блеск весенних грез
И горечь слез и сладость слез.

(Ф е т.)

Надо отметить, что обычно параллелизм в лирике не бывает полным. Так, в настоящем стихотворении сходство построения лишь частичное. Вариации на фоне общего сходства дают поступательное движение. Концовка строится на разрушении цепи параллелей.

Ср. стихотворение Лермонтова «Ветка Палестины», где однообразно проведена вопросительная конструкция: «У вод ли чистых Иордана», «Ночной ли ветер...», «Молитву ль тихую...» и т.д.

3) **П а р а л л е л и з м л е к с и ч е с к и й.** Типичным примером такого параллелизма является анафора, когда каждый период начинается с одних и тех же слов, например:

Почему, как сидишь озаренный,
Над работой пробор наклоня,
Мне сдается, что круг благовонный
Всё к тебе приближает меня?

*Почему светлой речи значенья
Я с таким затрудненьем ишу?
Почему и простые реченья
Словно томную тайну шепчу?
Почему — как горячее жало
Чуть заметно впивается в грудь?
Почему мне так воздуха мало,
Что хотел бы глубоко вздохнуть?*

(Ф е т.)

Эти словесные параллелизмы иногда бывают особо прихотливы. Например, следующее стихотворение Фета все построено на параллелизмах:

Буря на небе вечернем.
Моря сердитого шум.
Буря на море — и думы,
Много мучительных дум.
Буря на море — и думы,
Хор возрастающих дум...
Черная туча за тучей...
Моря сердитого шум...

Классифицировать словесные повторения можно так же, как и звуковые повторы. Отмечу лишь два приема, характерных для лирики: припев («рефрен») и кольцо.

Рефреном является замыкание строф одними и теми же словами (например, «Баюшки баю»). Например:

Тихая, звездная ночь.
Трепетно светит луна.
Сладки уста красоты
В тихую звездную ночь.
Друг мой, в сиянье ночном,
Как мне печаль превозмочь.
Ты же светла, как любовь
В тихую звездную ночь.
Друг мой, я звезды люблю
И от печали не прочь.
Ты же еще мне милей
В тихую звездную ночь.

(Ф е т.)

Кольцевым построением называется такое, в котором конец стихотворения повторяет словесные формулы, данные вначале.

Например:

*Вы видели море такое,
Когда замерли паруса,
И небо в весеннем покое,
И волны — сплошная роса.
И нежен туман, словно жемчуг,
И видимо мление влаг,
И еле понятное шепчет
Над мачтой приспущенный флаг?
И к молу скрененная набок
Шаланда вся в розовых крабах?
И с берега запах левкоя...
И к берегу льнет тишина...
Вы видели море такое
Прозрачным, как капля вина?*

(Н. А с с е в.)

Ср. стихотворение Пушкина «Не пой, красавица, при мне...», где первая строфа целиком повторяется в конце.

Кольцевое построение есть один из способов замыкания стихотворения. Возвращение к исходному мотиву происходит после того, как мотив этот получил развитие внутри стихотворения. Поэтому его значение в конце обогащается ассоциациями, данными в самом стихотворении, и возвращающаяся словесная формула звучит по-новому.

Впрочем, кольцевое повторение часто совершается и внутри стихотворения, например, каждая строфа может представлять собою кольцо. Такого типа стихотворение *Пушкина* «Певец»:

*Слыхали ль вы за рощей в час ночной
Певца любви, певца своей печали?
Когда поля в час утренний молчали,
Свирели звук унылый и простой
Слыхали ль вы?*

Во второй строфе также повторены «Встречали ль вы», в третьей — «Вздохнули ль вы».

4) **П а р а л л е л и з м с т р о ф и ч е с к и й**. Важную роль играет нанизывание мотивов в форме аналогичных строф. Большинство стихотворений написано в строфической форме повторяющихся четырехстиший, шестистиший или иных стиховых комбинаций. Инерция ритма и строфики увлекает за собой внимание. Особенно ясно это, если мы имеем дело с необычной, прихотливой строфой, например:

Лесом мы шли по тропинке единственной
 В поздний полуночный час.
 Я посмотрел — запад с дрожью таинственной
 Гас.
 Что-то хотелось сказать на прощание,
 Сердца не слышал никто;
 Что же сказать про его обмирание?
 Что?
 Арфа, ты арфа моя тихострунная,
 Ветер и бурю терпи!
 Светит ли день, или ночь полнолунная,
 Спи.
 Думы ли реют тревожно-несвязные,
 Плачет ли сердце в груди,
 Скоро повысыплют звезды алмазные,
 Жди.

(Ф е т.)

5) **П а р а л л е л и з м и н т о н а ц и о н н ы й.** Часто мотивы развиваются в ряде предложений с однообразной интонацией, например однообразно восклицательной или однообразно вопросительной. Обычно в замыкании стихотворения имеется изменение интонации. Так, в следующем стихотворении Фета, где развитие темы происходит на фоне однообразных интонаций, замыкание совершено при помощи смены интонации и одновременно — введением мотива сравнения (типа обратного сравнения):

О, первый ландыш! Из-под снега
 Ты просишь солнечных лучей...
 Какая девственная нега
 В душистой чистоте твоей!
 Как первый луч весенний ярок!
 Какие в нем нисходят сны!
 Как ты пленителен, подарок
 Воспламеняющей весны!
 Так дева в первый раз вздыхает
 О чем? — неясно ей самой, —
 И робкий вздох благоухает
 Избытком жизни молодой.

Система интонационных соответствий, как и система лексических повторений, может быть весьма сложной. Когда она построена так, что определяет собой художественную конструкцию стихотворения, тогда мы имеем дело с явлением, которому Б.М. Эйхенбаумом присвоено наименование «мелодика стиха».

Надо сказать, что ни один из перечисленных видов параллелизма не может быть совершенным. На фоне параллелизма всегда должно быть движение темы, т.е. два параллельных мотива могут быть лишь отчасти тождественными, в другой своей части представляя различия, необходимые для перехода к следующему мотиву.

Что касается приемов концовки, то некоторые из этих приемов были рассмотрены выше. В общем принципы концовки лирического стихотворения сводятся к разрушению инерции в тематическом развитии. Если определилось направление, в каком развиваются мотивы один из другого, то замыкающий мотив обычно нарушает этот закон, уклоняясь как бы в сторону (см., например, последний стихотворный пример). Главное в замыкающем мотиве — это его новизна сравнительно с мотивами средними.

Впрочем, иногда в стихотворении может и не быть ясно выраженной концовки. Тогда обычно, в силу психологической привычки к концовочным стихотворениям, мы приписываем последнему мотиву значение концовочного и начинаем осмыслять его не в ряду прочих, противопоставляя его всему стихотворению в целом. Вот, например, стихотворение *Фета* «Горная высь»:

Превыше гор, покинув горы
И наступя на темный лес,
Ты за собою смертных взоры
Зовешь на синеву небес.
Снегов серебряных порфира
Не хочет праха прикрывать:
Твоя судьба — на гранях мира
Не снисходить, а возвышать.
Не тронет вздох тебя бессильный,
Не омрачит земли тоска;
У ног твоих, как дым кадильный,
Вияся, тают облака.

Если к этому стихотворению примыслить еще одну строфу, то третье четверостишие звучало бы так же, как и второе, с той же интонацией и с тем же весом значения. Но положение ее в конце обязывает нас прочесть ее с совершенно особой интонацией и с особенной подчеркнутостью. Последний мотив в силу того, что он находится на конце, получает большую вескость, и мы готовы его истолковать как метафорическое выражение чего-то недосказанного. Эта привычка наша к определенным лирическим связям дает возможность поэту путем разрушения обычных связей создавать впечатление *возможного* значения, которое бы примирило

все несвязные моменты построения. На этом построена так называемая «суггестивная лирика», имеющая целью вызвать в нас представления, не называя их. Многочисленные примеры такой лирики можно встретить у современных поэтов, например у А. Ахматовой или О. Мандельштама.

Следует отметить, впрочем, возможность и незамкнутого стихотворения, где отсутствие концовки имеет целью вызвать впечатление лирического фрагмента, обломка, где самая незаконченность входит в художественный замысел. Эти стихотворения-фрагменты встречаются в поэзии первой половины XIX в. довольно часто.

Впрочем, «фрагментарность» стихотворения обычно достигалась не путем разрушения концовки, а путем разрушения зачина.

Лирические произведения в различные эпохи делились на различные жанры. И по отношению к лирике XIX в. сыграл ту же роль, что и по отношению к другим родам: жанры смешались, и их строгие когда-то границы распались. Тем не менее жанры эти, перестав появляться в чистом виде, не исчезли.

Высокая лирика прежде объединялась под общим названием «ода». К началу XIX в. сохранялся только один вид оды — ода торжественная, лирическое стихотворение на значительную тему (например, на политические события, на какой-нибудь отвлеченный тезис философского или нравственного порядка), имитирующее ораторскую речь³². В чистой форме мы видим оды у Ломоносова, Петрова и их современников. Следует сказать, что уже в конце XVIII в. ода стала эволюционировать. Так, Державин, пользуясь традиционной формой оды (одический стих — четырехстопный ямб и известным образом срифмованная строфа из 10 стихов), снизил ее тематику и лексику.

Ода — как риторическая лирика — отличалась усиленным применением стилистических приемов (тропов и «фигур») и диалектическим развитием мотивов. Объем оды обычно превышал средний объем лирического стихотворения.

В современной поэзии к типу оды приближаются некоторые стихотворения Маяковского, посвященные революции, «Скифы» Блока, значительное количество стихотворений на гражданские темы разных поэтов.

В конце XVIII в. с одой боролась за преимущественное значение *элегия*, разрабатывавшая интимную тематику, в соответствующем эмоциональном плане (типичны любовные элегии, распространены были элегии, окрашенные эмоциями печали, горести, уныния; эти последние и создали типичное представление об элегии как о печальном стихотворении).

От элегии, после падения этого жанра как строгой формы, противостоящей оде, развилась романсная лирика середины XIX в., представленная в стихотворениях Фета, Полонского, Ал. Толстого и мн. др.

Крупным жанрам — оде и элегии — противопоставлялись в XVIII в. мелкие жанры, представителями которых являются *эпиграмма* и ее разновидности (надпись, мадригал и т.п.).

В античной литературе эпиграммой называлось всякое стихотворение малых размеров. К концу XVIII в. понятие эпиграммы сузилось, и его стали прилагать единственно к малым стихотворениям (от 2 до 8 стихов, редко больше) с комической тематикой. Различали эпиграмматическую сказку (стихотворный анекдот) и сатирическую эпиграмму: стихотворение, направленное к осмеянию определенного лица или события. Последний вид эпиграммы дошел и до нас и время от времени в журналах появляются эпиграммы злободневного характера.

Эпиграмма состоит обычно из посылки, вводящей в описываемые обстоятельства, и неожиданной остроты в заключение (*pointe*), представляющей комически контрастирующий вывод из посылки. Расцвет эпиграмм относится к XVIII в. и началу XIX в., после чего она быстро пришла в упадок.

От чистой лирики следует отделить стихотворения небольшого объема, в которых тематика фабулярна, т.е. присутствует рассказ о ряде событий, связанных в причинно-временную цепь и замыкающихся развязкой.

Фабулярные стихотворения ныне объединяются под общим наименованием «*баллады*». Не следует забывать, что этот термин очень сильно менялся в различные времена у разных народов. До XVIII в. слово «баллада» значило во Франции особую строфу и совершенно не имело в виду особой тематики. В начале XIX в. в литературе модным было подражание шотландской балладе (род народной песни), и вскоре под словом «баллада» стали объединять стихотворения, тема которых разрабатывала предания и мифы народной устной литературы (фольклора). Вскоре утратилось чувство имитации фольклора — балладой стали называть всякую стихотворную повесть о чудесном, затем отпал и элемент фантастики, и под балладой стали разуметь стихотворение с фабулой.

Среди современных поэтов баллады писал Н. Тихонов.

От баллады следует отличать другой род фабулярной поэзии — басню. Басня развилась из аполога — системы доказательств общего положения на примерах (анекдоте или сказке). Как стихотворная форма она привилась в Европе в XVII в. под влиянием поэтической деятельности Лафонтена. Басня, будучи построена на

фабуле, дает повествование как некоторую аллгорию, из которой извлекается общий вывод — мораль басни. В настоящее время басня вымерла, если не считать сатирического к ней обращения (например, во Франции в XIX в. Лашамбоди, у нас Демьян Бедный), и лишь по традиции удерживается в начальном школьном воспитании, неотъемлемым элементом которого считается разучивание наизусть басен Крылова.

Кроме этих малых лирических жанров, всегда существовали средние по объему лирические жанры, занимающие промежуточное место между лирикой и поэмой. Таковыми в начале XIX в. были сатира, послание и т.п. Жанры эти ныне не культивируются, и изучение их всецело принадлежит истории литературы. Отмечу лишь, что в современной поэзии намечается усиленное стремление к созданию новых форм этих средних стихотворных жанров. Современная поэма обычно не превышает объемом послания или сатиры XVIII в.

5. ЖАНРЫ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ

ПРОЗАИЧЕСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ

Повествовательные прозаические произведения делятся на две категории: малая форма — *новелла* (в русской терминологии — «рассказ»³³) и большая форма — *роман*. Граница между малой и большой формами не может быть твердо установлена. Так, в русской терминологии для повествований среднего размера часто присваивается наименование *повести*.

Признак размера — основной в классификации повествовательных произведений — далеко не так мало важен, как это может показаться на первый взгляд. От объема произведения зависит, как автор распорядится фабульным материалом, как он построит свой сюжет, как введет в него свою тематику.

Новелла обычно обладает простой фабулой, с одной фабулярной нитью (простота построения фабулы несколько не касается сложности и запутанности отдельных ситуаций), с короткой цепью сменяющихся ситуаций или, вернее, с одной центральной сменой ситуаций³⁴.

В отличие от драмы новелла развивается не исключительно в диалогах, а преимущественно в повествовании. Отсутствие показательного (сценического) элемента заставляет в повествовании вводить мотивы ситуации, характеристики, действий и т.п. Нет необходимости строить исчерпывающий диалог (есть возможность

вообще диалог заменять сообщением о темах разговоров). Таким образом, развитие фабулы имеет бо́льшую, чем в драме, повествовательную свободу. Но эта свобода имеет и свои стеснительные стороны. Развитие драмы ведется по выходам и диалогам. Сцена облегчает сцепление мотивов. В новелле это сцепление уже не может быть мотивировано единством сцены, и сцепление мотивов должно быть подготовлено. Здесь может быть два случая: сплошное повествование, где каждый новый мотив подготовлен предыдущим, и фрагментарное (когда новелла разделяется на главки или части), где возможен перерыв в сплошном повествовании, соответствующий смене сцен и актов в драме.

Поскольку новелла дается не в диалоге, а в повествовании, — в ней гораздо бо́льшую роль играет *сказовый* момент.

Это выражается в том, что весьма часто в новелле выводится рассказчик, от имени которого и сообщается самая новелла. Выведение рассказчика сопровождается, во-первых, введением обрамляющих мотивов рассказчика, во-вторых, разработкой сказовой манеры в языке и композиции.

Обрамляющие мотивы сводятся обычно к описанию обстановки, в которой автору пришлось услышать новеллу («Рассказ доктора в обществе», «Найденная рукопись» и т.п.), иногда во введении мотивов, излагающих повод к рассказу (в обстановке рассказа происходит что-нибудь, заставляющее одного из персонажей вспомнить аналогичный случай, ему известный, и т.п.). Разработка сказовой манеры выражается в выработке специфического языка (лексики и синтаксиса), характеризующего рассказчика, системы мотивировок при вводе мотивов, объединяемой психологией рассказчика, и т.п. Сказовые приемы имеются и в драме, где иногда речи отдельных героев приобретают специфическую стилистическую окраску. Так, в старинной комедии обычно положительные типы говорили на литературном языке, а отрицательные и комические часто произносили свои речи на свойственном им диалекте.

Впрочем, весьма обширный круг новелл написан в манере отвлеченного повествования, без введения рассказчика и без разработки сказовой манеры.

Кроме новелл фабульных, возможны новеллы бесфабульные, в которых нет причинно-временной зависимости между мотивами. Признак бесфабульной новеллы тот, что такую новеллу легко разнять на части и части эти переставить, не нарушая правильности общего хода новеллы. В качестве типичного случая бесфабульной новеллы приведу «Жалобную книгу» Чехова, где мы имеем ряд записей в железнодорожной жалобной книге, причем все эти записи никакого отношения к назначению книги не имеют. По-

следовательность записей здесь не мотивирована, и многие из них легко могут быть перенесены из одного места в другое. Бесфабульные новеллы могут быть весьма разнообразны по системе сопряжения мотивов. Основным признаком новеллы как жанра является твердая *концовка*. Новелла не должна обладать обязательно фабулой, приводимой к устойчивой ситуации, равно — она может и не проходить через цепь неустойчивых ситуаций. Иной раз описания одной ситуации достаточно для тематического заполнения новеллы. В фабульной новелле такой концовкой может быть развязка. Впрочем, возможно, что повествование не останавливается на мотиве развязки и продолжается дальше. В таком случае, кроме развязки, мы должны иметь еще какую-нибудь концовку.

Обычно в короткой фабуле, где трудно из самих фабульных ситуаций развить и подготовить окончательное разрешение, развязка достигается путем введения новых лиц и новых мотивов, не подготовленных развитием фабулы (внезапная или случайная развязка). Наблюдается это очень часто и в драме, где часто развязка не обусловлена драматическим развитием. См., например, мольеровского «Скупого», где развязка проведена через узнавание родства, несколько не подготовленное предыдущим).

Вот эта новизна концовых мотивов и служит главным приемом концовки новеллы. Обычно это — ввод новых мотивов, иной природы, чем мотивы новеллистической фабулы. Так, в конце новеллы может стоять нравственная или иная сентенция, которая как бы разъясняет смысл произошедшего (это — в ослабленной форме та же регрессивная развязка). Эта сентенциозность концовок может быть и неявной. Так, мотив «равнодушной природы» дает возможность заменить концовку — сентенцию — описанием природы: «А в небе блистали звезды» или «Мороз крепчал» (это — шаблонная концовка святочного рассказа о замерзающем мальчике).

Эти новые мотивы в конце новеллы в силу литературной традиции получают в нашем восприятии значение высказываний большого веса, с большим скрытым, потенциальным эмоциональным содержанием. Таковы концовки Гоголя, например, в конце «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — фраза «Скучно на этом свете, господа», обрывающая повествование, не приведшее ни к какой развязке.

У Марка Твена есть новелла, где он ставит своих героев в совершенно безвыходное положение. В качестве концовки он обнажает литературность построения, обращаясь как автор к читателю с признанием, что никакого выхода он придумать не может. Этот новый мотив («автора») сламывает объективное повествование и является прочной концовкой.

Как пример замыкания новеллы боковым мотивом, приведу новеллу Чехова, в которой сообщается запутанная и бестолковая официальная переписка между властями по поводу эпидемии в сельской школе. Создав впечатление ненужности и нелепости всех этих «отношений», «рапортов» и канцелярских отписок, Чехов замыкает новеллу описанием бракосочетания в семье бумажного фабриканта, составившего на своем деле громадный капитал. Этот новый мотив освещает все повествование новеллы как безудержный «извод бумаги» в канцелярских инстанциях.

В данном примере мы видим приближение к типу регрессивных развязок, которые придают новый смысл и новое освещение всем введенным в новеллу мотивам.

Элементами новеллы являются, как и во всяком повествовательном жанре, повествование (система динамических мотивов) и описания (система статических мотивов). Обычно между этими двумя рядами мотивов устанавливается некоторый параллелизм. Очень часто такие статические мотивы являются своего рода символами мотивов фабульных — или в качестве мотивировки развития фабулы, или просто устанавливается соответствие между отдельными мотивами фабулы и описания (например, определенное действие происходит в определенной обстановке, и эта обстановка является уже признаком действия). Таким образом, путем соответствий иногда статические мотивы могут психологически преобладать в новелле. Это часто обнажается тем, что в названии новеллы заключается намек на статический мотив (например, Чехова «Степь», Мопассана «Петух пропел». Ср. в драме — «Гроза» и «Лес» Островского).

Новелла в своем построении часто отправляется от драматических приемов, представляя собой иногда как бы сокращенный в диалогах и дополненный описанием обстановки рассказ о драме. Впрочем, обычно новеллистическая фабула проще, чем драматическая, где требуется пересечение фабульных линий. В этом отношении любопытно, что весьма часто в драматической обработке новеллистических фабул в одной драматической рамке совмещаются две новеллистические фабулы путем установления тождества главных персонажей в обеих фабулах.

В разные эпохи — даже самые отдаленные — замечалась тенденция к объединению новелл в новеллистические циклы. Таковы имеющие всемирное значение «Книга Калилы и Димны», «Сказки 1001 ночи», «Декамерон» и т.п.

Обычно эти циклы являлись не простым, немотивированным сборником рассказов, но излагались по принципу некоторого единства: в повествование вводились связывающие мотивы.

Так, книга «Калилы и Димны» изложена как разговор на моральные темы между мудрецом Байдаба и царем Дабшалимом. Новеллы вводятся как примеры на различные моральные тезисы. Герои новелл сами ведут обширные разговоры и сообщают друг другу различные новеллы. Ввод новой новеллы происходит обычно так: «мудрец сказал: “кто обольщается врагом, который не перестает быть врагом, с тем случается то, что постигло сов со стороны ворон”. Царь спросил: “А как это было?”». Байдаба отвечал... и излагается сказка о совах-воронах. Этот почти обязательный вопрос «А как это было» вводит новеллу в рамку повествования как моральный пример.

В «1001 ночи» дается сказка о Шехеразаде, вышедшей замуж за халифа, который поклялся казнить своих жен на следующий день после свадьбы. Шехеразада рассказывает каждую ночь новую сказку, обрывая ее всегда на самом интересном месте и таким образом отсрочивая свою казнь. Ни одна из сказок не имеет отношения к рассказчику. Для обрамляющей фабулы необходим только мотив рассказывания, причем совершенно безразлично, о чем будет рассказано.

В «Декамероне» повествуется об обществе, собравшемся во время эпидемии, опустошавшей страну, и проводившем время в рассказывании новелл.

Во всех трех случаях мы имеем простейший прием связывания новелл — при помощи *обрамления*, т.е. новеллы (обычно мало развитой, поскольку она не имеет самостоятельной функции новеллы, а вводится лишь как обрамление цикла), одним из мотивов которой является рассказывание.

Так же обрамлены сборники новелл Гоголя («Пасечник Рудый Панько») и Пушкина («Иван Петрович Белкин»), где обрамлением является история рассказчиков. Обрамление бывает различных типов — или в форме *пролога* («повесть Белкина»), или *предисловия*, или *кольцевое*, когда по окончании цикла новелл возобновляется повесть о рассказчике, сообщенная частично в предисловии. К этому же типу относится обрамление с перебиванием, когда цикл новелл систематически перебивается (иногда внутри новеллы цикла) сообщениями о событиях обрамляющей новеллы.

К такому типу относится сказочный цикл Гауффа «Гостиница в Шпесарте». В обрамляющей новелле сообщается о путешественниках, ночевавших в гостинице и заподозривших своих хозяев в сношениях с разбойниками. Решив бодрствовать, путешественники рассказывают друг другу сказки, чтобы разогнать сон. Обрамляющая новелла продолжается в промежутках между рассказами (причем одна сказка оборвана и вторая часть ее досказана в конце

цикла); мы узнаем о нападении разбойников, о пленении части путешественников и их освобождении, причем героем является подмастерье-ювелир, спасающий свою крестную мать (не зная, кто она такая), и развязкой является узнание героем своей крестной матери и история его дальнейшей жизни.

В других циклах Гауффа мы имеем более сложную систему связывания новелл. Так, в цикле «Караван» из шести новелл две героями своими связаны с участниками обрамляющей новеллы. Одна из этих новелл, «Об отрубленной руке», скрывает ряд загадок. В качестве разгадки ее в плане обрамляющей новеллы незнакомец, приставший к каравану, рассказывает свою биографию, разъясняющую все темные моменты новеллы об отрубленной руке. Таким образом, герои и мотивы некоторых новелл цикла пересекаются с героями и мотивами обрамляющей новеллы и слагаются в некоторое цельное повествование.

При более тесном сближении новелл цикл может превратиться в единое художественное произведение — роман³⁵. На пороге между циклом и единым романом находится «Герой нашего времени» Лермонтова, где все новеллы объединены общностью героя, но в то же время не теряют своего самостоятельного интереса.

Нанизывание новелл на одного героя — один из обычных приемов объединения новелл в одно повествовательное целое. Однако это недостаточное средство, чтобы из цикла новелл сделать роман. Так, приключения Шерлока Холмса все же — только сборник новелл, а не роман.

Обычно в новеллах, объединенных в один роман, не довольствуются общностью одного главного героя, а лица эпизодические также переходят из новеллы в новеллу (или, иначе говоря, отождествляются). Обычный прием в романической технике — эпизодические роли в отдельные моменты поручать лицу, уже использованному в романе (сравни роль Зурина в «Капитанской дочке» — он играет роль в начале романа как игрок на бильярде и в конце романа как командир части, в которую случайно попадает герой. Это могли быть и разные лица, так как Пушкину только и нужно было, чтобы командир конца романа был ранее знаком Гриневу; с эпизодом бильярдной игры это никак не связано).

Но и этого недостаточно. Необходимо не только объединить новеллы, но и сделать их существование немислимым вне романа, т.е. разрушить их цельность. Это достигается отсечением концовки новеллы, спутыванием мотивов новелл (подготовка развязки одной новеллы происходит в пределах другой новеллы романа) и т.д. Путем такой обработки новелла как самостоятельное произведение превращается в новеллу как сюжетный элемент романа.

Следует строго различать употребление слова «новелла» в этих двух значениях. Новелла как самостоятельный жанр есть законченное произведение. Внутри романа это только более или менее обособленная сюжетная часть произведения и законченностью может не обладать.* Если внутри романа остаются совершенно законченные новеллы (т.е. которые мыслимы вне романа, сравни рассказ пленника в «Дон-Кихоте»), то такие новеллы имеют название «*вставных новелл*». Вставные новеллы — характерная особенность старой техники романа, где иногда и главное действие романа развивается в рассказах, которыми обмениваются персонажи при встречах. Впрочем, вставные новеллы встречаются и в современных романах. См., например, построение романа «Идиот» Достоевского. Такой же вставной новеллой является, например, сон Обломова у Гончарова.

Роман как большая повествовательная форма обычно сводится к связыванию новелл воедино.

Типичный прием связывания новелл — это последовательное их изложение, обычно нанизываемое на одного героя и излагаемое в порядке хронологической последовательности новелл. Подобные романы строятся как биография героя или история его путешествий (например, «Жиль Блаз» Лесажа).

Конечная ситуация каждой новеллы является начальной для следующей новеллы; таким образом, в промежуточных новеллах отсутствует экспозиция и дается несовершенная развязка.

Для того чтобы наблюдалось поступательное движение в романе, необходимо, чтобы каждая новая новелла или расширяла свой тематический материал по сравнению с предшествующим, например: каждое новое приключение должно вовлекать все новый и новый круг персонажей в поле действия героя, или каждое новое приключение героя должно быть сложнее и труднее предшествующего.

Роман такого построения называется *ступенчатым*, или *цепным*.

Для ступенчатого построения, помимо указанного, типичны еще следующие приемы связывания новелл. 1) Ложная развязка: развязка, данная в пределах новеллы, в дальнейшем оказывается ошибочной или неверно истолкованной. Например, персонаж, судя по всем обстоятельствам, гибнет. В дальнейшем мы узнаем, что этот персонаж спасся от гибели и фигурирует в следующих новеллах. Или — героя из тяжелого положения спасает пришедший к

* В старых поэтиках новелла как часть повествовательного произведения носила название *эпизод*, но термин этот применялся преимущественно при анализе эпической поэмы.

нему на помощь эпизодический персонаж. В дальнейшем мы узнаем, что этот спаситель был орудием врагов героя, и вместо спасения герой попадает в еще более затруднительное положение. 2) С этим связана и система мотивов — тайн. В новеллах фигурируют мотивы, фабульная роль которых неясна, и полной связи мы не получаем. В дальнейшем наступает «раскрытие тайны». Такова в сказочном цикле Гауффа тайна убийства в новелле об отрубленной руке. 3) Обычно романы ступенчатого построения изобилуют вводными мотивами, требующими новеллистического наполнения. Таковы мотивы путешествия, преследования и т.п. В «Мертвых душах» мотив разъездов Чичикова дает возможность развернуть ряд новелл, где героями являются помещики, у которых Чичиков приобретает мертвые души.

Другой тип романического построения — это кольцевое построение. Техника его сводится к тому, что одна новелла (обрамляющая) раздвигается. Изложение ее растягивается на весь роман, и в нее внедряются в качестве перебивающих эпизодов все остальные новеллы. В кольцевом построении новеллы неравноправны и непоследовательны. Роман представляет собственно замедленную в повествовании и растянутую новеллу, по отношению к которой все остальное является задерживающими и перебивающими эпизодами. Так, роман Жюль Верна «Завещание чудака» в качестве обрамляющей новеллы дает историю наследства героя, условия завещания и т.д. Приключения героев, участвующих в игре, обусловленной завещанием, составляют перебивающие эпизодические новеллы.

Наконец, третий тип — это параллельное построение. Обычно персонажи группируются на несколько самостоятельных групп, связанных каждая своей судьбой (фабулой). История каждой группы, их действия, район их действия составляют особый «план» для каждой группы. Повествование ведется многопланно: сообщается о том, что происходит в одном плане, затем то, что происходит в другом плане, и т.д. Герои одного плана переходят в другой план, происходит постоянный обмен персонажами и мотивами между повествовательными планами. Этот обмен и служит мотивировкой к переходам в повествовании от одного плана к другому. Таким образом, рассказывается одновременно несколько новелл, в своем развитии пересекающихся, скрещивающихся, а иногда сливающихся (при объединении двух групп действующих лиц в одну), иногда разветвляющихся: это параллельное построение обычно сопровождается и параллелизмом в судьбе героев. Обычно судьба одной группы противопоставлена тематически другой группе (например, по контрасту характеров, обстановки, развязки и т.п.), и

таким образом одна из параллельных новелл как бы освещается и оттеняется другой. Подобное построение характерно для романов Толстого («Анна Каренина», «Война и мир»).

В употреблении термина «параллелизм» следует всегда различать параллелизм как одновременность повествовательного развертывания (параллелизм сюжетный) и параллелизм как сопоставление или сравнение (параллелизм фабульный). Обычно одно совпадает с другим, но отнюдь не обуславливается одно другим. Довольно часто параллельные новеллы только сопоставляются, но принадлежат разным временам и разным действующим лицам. Обычно тогда одна из новелл является главной, а другая второстепенной и дается в чем-нибудь рассказе, сообщении и т.п. Ср. «Красное и черное» Стендаля, «Живое прошлое» А. де Ренья, «Портрет» Гоголя (история ростовщика и история художника). К смешанному типу относится роман Достоевского «Униженные и оскорбленные», где два персонажа (Валковский и Нелли) являются связывающими звеньями между двумя параллельными новеллами.

Так как роман состоит из совокупности новелл, то для романа недостаточна обычная новеллистическая развязка или концовка. Замыкать роман надо чем-то более значительным, чем замыкание одной новеллы.

В замыкании романа существуют различные системы концовок.

1) Традиционное положение. Таким традиционным положением являются женитьба героев (в романе с любовной интригой), гибель героя. В этом отношении роман сближается с драматической фактурой. Замечу, что иногда для подготовки такой развязки вводятся эпизодические лица, вовсе не играющие первой роли в романе или драме, но судьбой своей связанные с основной фабулой. Их брак или смерть служат развязкой. Пример: драма Островского «Лес», где героем является Несчастливцев, а брак заключают лица, сравнительно второстепенные (Аксюша и Петр Восьмибратов. Брак Гурмыжской и Буланова — параллельная линия).

2) Развязка обрамляющей (кольцевой) новеллы. Если роман строится по типу раздвинутой новеллы, то развязка этой новеллы достаточна для замыкания романа. Например, в романе Жюль Верна «Вокруг света в 80 дней» к развязке приводит не то, что Филеас Фогг, наконец, окончил свое кругосветное путешествие, а то, что он выиграл пари (история пари и просчет дня — тема обрамляющей новеллы).

3) При ступенчатом построении — введение новой новеллы, построенной иначе, чем все предыдущие (аналогично введению нового мотива в концовке новеллы). Если, например, приключе-

ния героя нанизаны как случаи, происходящие во время его путешествия, то концовая новелла должна разрушить самый мотив путешествия и тем существенно отличаться от промежуточных «путевых» новелл. В «Жиль-Блазе» Лесажа авантюры мотивируются тем, что герой меняет места своей службы. В конце — он добивается независимого существования, и более не ищет новых мест службы. В романе Жюль Верна «80 000 верст под водой» герой переживает ряд авантур, как пленник капитана Немо. Спасение из плена — конец романа, так как разрушает принцип нанизывания новелл.

4) Наконец, для романов большого объема характерен прием «эпилога» — комканья повествования под конец. После длительного и медленного рассказывания об обстоятельствах жизни героя за некоторый небольшой период в эпилоге мы встречаем убыстренное рассказывание, где на нескольких страницах узнаем события нескольких лет или десятилетий. Для эпилога типична формула: «через десять лет после рассказанного» и т.п. Временной разрыв и убыстрение темпа повествования является весьма ощутимой «отметкой» конца романа. При помощи эпилога можно замкнуть роман с весьма слабой фабульной динамикой, с простыми и неподвижными ситуациями персонажей. Насколько требование «эпилога» ощущалось как традиционная форма завершения романа, показывают слова Достоевского в конце «Села Степанчикова»: «Тут можно было бы сделать очень много приличных объяснений; но, в сущности, все эти объяснения теперь совершенно лишние. Таково, по крайней мере, мое мнение. Взамен всяких объяснений, скажу лишь несколько слов о дальнейшей судьбе всех героев моего рассказа: без этого, как известно, не кончается ни один роман, и это даже предписано правилами».

К роману как к большой словесной конструкции предъявляется требование интереса, и отсюда требование соответствующего выбора тематики.

Обыкновенно весь роман «держится» на этом внелитературном тематическом материале общекультурного значения.³⁶ Надо сказать, что тематизм (внефабульный) и сюжетное построение взаимно обостряют интерес произведения. Так, в научно-популярном романе есть, с одной стороны, оживление научной темы при помощи сплетаемой с этой темой фабулы (например, в астрономическом романе обычно введение авантур фантастического межпланетного путешествия), с другой стороны, самая фабула приобретает значение и особый интерес благодаря тем положительным сведениям, которые мы получаем, следя за судьбой вымышленных героев. В этом основа «дидактического» (поучительного)

искусства, формулированная в античной поэтике формулой «*miscere utile dulci*» («смешивать полезное с приятным»).

Система внедрения внелитературного материала в сюжетную схему была отчасти показана выше. Она сводится к тому, чтобы внелитературный материал был художественно мотивирован. Здесь возможно различное внедрение его в произведение. Во-первых, самая система выражений, формулирующих этот материал, может быть художественной. Таковы приемы остранения, лирического построения и т.д. Другой прием — это фабульное использование внелитературного мотива. Так, если писатель хочет поставить на очередь проблему «неравного брака», то он избирает такую фабулу, где этот неравный брак будет одним из динамических мотивов. Роман Толстого «Война и мир» протекает именно в обстановке войны, и проблема войны дана в самой фабуле романа. В современном революционном романе сама революция является движущей силой в фабуле повествования.

Третий прием, весьма распространенный, это — использование внелитературных тем как приема *задержания*, или торможения³⁷. При обширном объеме повествования события необходимо задерживать. Это, с одной стороны, позволяет словесно развернуть изложение, а с другой стороны — обостряет интерес ожидания. В самый напряженный момент врываются перебивающие мотивы, которые заставляют отойти от изложения динамики фабулы, как бы временно прервать изложение, чтобы вернуться к нему после изложения перебивающих мотивов. Такие задержания чаще всего бывают наполнены статическими мотивами. Сравни обширные описания в романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». Вот пример «обнажения приема» задержания в новелле Марлинского «Испытание»: в первой главе сообщается, как два гусара, Гремин и Стрелинский, независимо один от другого, поехали в Петербург; во второй главе с характерным эпиграфом из Байрона *If I have any fault, 'tis digression* («Если я повинен в чем, так это в отступлениях») сообщается въезд одного гусара (без указания имени) в Петербург и подробно описывается Сенная площадь, по которой он проезжает. В конце главы мы читаем такой диалог, «обнажающий прием»:

— Помилуйте, господин сочинитель! — слышу я восклицание многих моих читателей: — вы написали целую главу о Сытном рынке, которая скорее может возбудить апетит к еде, чем любопытство к чтению.

— В обоих случаях вы не в проигрыше, милостивые государи!

— Но скажите, по крайней мере, кто из двух наших гусарских друзей, Гремин или Стрелинский, приехал в столицу?

— Это вы не иначе узнаете, как прочитав две или три главы, милостивые государи!

— Признаюсь, странный способ заставить читать себя.

— У каждого барона своя фантазия, у каждого писателя свой рассказ. Впрочем, если вас так мучает любопытство, пошлите кого-нибудь в комендантскую кацелярию заглянуть в список приезжающих.

Наконец, тематика часто дается в речах. В этом отношении характерны романы Достоевского, где герои говорят на всевозможные темы, с разных сторон освещая ту или иную проблему.

Использование героя в качестве рупора для высказываний автора — традиционный прием в драме и романе. При этом возможно (обычно), что автор поручает свои взгляды положительному герою («резонер»), но также часто автор свои слишком смелые идеи передает герою отрицательному, чтобы тем самым отвести от себя ответственность за эти взгляды. Так поступил Мольер в своем «Дон-Жуане», поручая герою атеистические высказывания, так нападает на клерикализм Матюрен устами своего фантастического демонического героя Мельмота («Мельмот-скиталец»).

Самая характеристика героя может иметь значение проведения внелитературной темы. Герой может быть своего рода олицетворением социальной проблемы эпохи. В этом отношении характерны такие романы, как «Евгений Онегин», «Герой нашего времени», романы Тургенева («Рудин», Базаров «Отцов и детей» и др.). В этих романах проблема общественной жизни, нравственности и т.д. изображается как индивидуальная проблема поведения конкретного героя. Так как многие писатели совершенно произвольно начинают «ставить себя в положение героя», то соответствующую проблему общего значения автор имеет возможность развивать как психологический эпизод в жизни героя. Вот чем объясняется возможность работ, исследующих историю русской общественной мысли по героям романов (например, Овсяннико-Куликовский «История русской интеллигенции»), ибо герои романов в силу их популярности начинают жить в языке как символы определенных общественных течений, как носители общественных проблем.

Но недостаточно объективного изложения проблемы в романе — необходимо, обыкновенно, и ориентированное отношение к проблеме. Для такой ориентации можно применить и обычную прозаическую диалектику. Весьма часто герои романов произносят убедительные речи в силу логичности и стройности аргументов, ими выдвигаемых. Но такое построение не является чисто художественным. Обычнее прибегают к мотивам эмоциональным.

То, что было сказано об эмоциональной окраске героев, разъясняет, как можно привлечь сочувствие на сторону героя и его идеологии. В старом моралистическом романе герой был всегда добродетелен, произносил добродетельные сентенции и торжествовал в развязке, в то время как его враги и злодеи, произносившие циничные злодейские речи, погибали. В литературе, чуждой натуралистической мотивировки, эти отрицательные типы, оттеняющие положительную тему, выражались просто и прямолинейно, почти в тоне знаменитой формулы: «суди меня, судья неправедный», и диалоги приближаются иногда к типу фольклорных духовных стихов, где «неправедный» царь обращается с такой речью: «ты не верь в свою веру правильную, христианскую, а поверь в мою веру, собачью, басурманскую». Если мы проанализируем речи отрицательных героев (кроме случая, когда автор пользуется отрицательным героем как замаскированным рупором) даже близких к современности произведений, с отчетливой натуралистической мотивировкой, то мы увидим, что они отличаются от этой примитивной формулы только большей или меньшей степенью «заметания следов».

Перенесение эмоционального сочувствия с героя на его идеологию — средство внушения «отношения» к идеологии. Оно может быть дано и фабульно, когда динамический мотив, воплощающий в себе идеологическую тему, побеждает в развязке. Достаточно напомнить ура-патриотическую литературу эпохи войны, с описанием «германских зверств» и благотельного влияния «русского победоносного воинства», чтобы уяснить прием, рассчитанный на естественную потребность читателя в обобщении. Дело в том, что вымышленная фабула и вымышленные ситуации, чтобы представить интерес значительности, постоянно выдвигаются как ситуации, по отношению к которым возможно обобщение, как ситуации «типичные».

Отмечу еще необходимость путем системы особых приемов *обращения внимания* читателя на вводимые темы, которые не должны быть в восприятии равноправны. Такое привлечение внимания называется *педализацией* темы и достигается разными способами, начиная от простого повторения и кончая помещением темы в ответственные напряженные моменты повествования.

Переходя к вопросу о классификации романов, отмечу, как и по отношению ко всем жанрам, что реальная классификация их есть результат скрещивающихся исторических факторов и производится сразу по нескольким признакам. Так, если взять за основной признак систему рассказывания, то мы можем получить такие классы: 1) отвлеченное рассказывание, 2) роман-дневник, 3) ро-

ман — найденная рукопись (см. романы Райдера Хаггардта), 4) роман — рассказ героя («Манон Леско» аббата Прево), 5) роман эпистолярный (запись в письмах героев — излюбленная форма конца XIX и начала XX вв. — романы Руссо, Ричардсона, у нас — «Бедные люди» Достоевского).

Из этих форм, пожалуй, только эпистолярная форма мотивирует выделение в особый класс романов этого рода, так как условия эпистолярной формы создают совершенно особые приемы в развитии сюжета и обработке тематики (стесненные формы для развития фабулы, так как переписка происходит между людьми, не живущими вместе, или же живущими в исключительных условиях, допускающих возможность переписки, свободная форма для внедрения внелитературного материала, так как форма письма позволяет вводить в роман целые трактаты).

Постараюсь наметить лишь некоторые формы романа.³⁸

1) Роман авантюрный — типично для него сгущение приключений героя и постоянные его переходы от опасностей, грозящих гибелью, к спасению. (См. романы Дюма-отца, Гюстава Эмара, Майн-Рида, особенно «Рокамболь» Понсон дю Терайля).

2) Роман исторический, представленный романами Вальтера Скотта, а у нас в России — романами Загоскина, Лажечникова, Алексея Толстого и др. Исторический роман отличается от авантюрного признаками иного порядка (в одном — признак развития фабулы, в другом — признак тематической обстановки), и поэтому оба рода не исключают друг друга. Роман Дюма-отца можно одновременно назвать и историческим, и авантюрным.

3) Психологический роман, обычно из современного быта (во Франции — Бальзак, Стендаль). К этому жанру при- мыкает обычный роман XIX в. с любовной интригой, обилием общественно-описательного материала и т.п., который группируется по школам: английский роман (Диккенса), французский роман (Флобера — «Мадам Бовари», романы Мопассана); особо следует выделить натуралистический роман школы Золя и т.д. Для подобных романов характерна адюльтерная интрига (тема супружеской неверности). К этому же типу тяготеют коренящийся в моралистическом романе XVIII в. семейный роман, обычный «роман-фельетон», печатающийся в немецких и английских «Магазинах» — ежемесячных журналах для «семейного чтения» (так называемый «мещанский роман»), «бытовой роман», «бульварный роман» и т.д.

4) Пародический и сатирический роман, приобретающий в разные эпохи разные формы. К этому типу принадлежит «Комический роман» Скаррона (XVII в.), «Жизнь и при-

ключения Тристрама Шенди» Стерна, создавший в прозаической форме особое течение «стернианство» (начало XIX в.), к такому же типу можно отнести некоторые романы Лескова («Соборяне») и т.п.

5) Роман фантастический (например, «Упырь» Ал. Толстого, «Огненный ангел» Брюсова), к которому примыкает форма утопического и популярно-научного романа (Уэллс, Жюль Верн, Рони-старший, современные романы-утопии). Романы эти отличаются остротой фабулы и обилием внелитературного тематизма; часто развиваются по типу авантюрного романа (см. «Мы» Евг. Замятина). Сюда же можно отнести романы, описывающие первобытную культуру человека (например, «Вамирэх», «Ксипехюзы» Рони-старшего).

6) Роман публицистический (Чернышевского).

7) В качестве особого класса следует выдвинуть бессюжетный роман, признаком которого является крайняя ослабленность (а иногда и отсутствие) фабулы, легкая перестановка частей без ощутимого сюжетного изменения и т.п. К этому жанру можно было бы отнести вообще всякую большую художественно-описательную форму связанных «очерков», например «путевые записки» (Карамзина, Гончарова, Станюковича). В современной литературе к этой форме приближаются «романы-автобиографии», «романы-дневники» и т.д. (ср. Аксаковские «Детские годы Багрова-внука») — через Андрея Белого и Б. Пильняка такая «беспланная» (в смысле фабульного оформления) форма за последнее время получила некоторое распространение.

Этот весьма неполный и несовершенный перечень частных романических форм может быть развернут только в плоскости историко-литературной. Признаки жанра возникают в эволюции формы, скрещиваются, борются между собой, отмирают и т.д. Только в пределах одной эпохи можно дать точную классификацию произведений по школам, жанрам и направлениям.

СТИХОТВОРНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ (ПОЭМА)

Большая стихотворная форма именуется *поэмой*. Поэмы делятся на фабульные — эпические и бесфабульные — дескриптивные (описательные) и дидактические.

В эпической поэме твердую форму представляет классическая эпическая поэма (представленная у нас, например, «Россиадой» Хераскова), восходящая по своим формам к античной эпической поэме (Гомер, Вергилий), с одной стороны³⁹, и к фантастической

итальянской поэме (Ариосто, Тассо) — с другой.* В сюжетном построении поэмы тяготеют к многопланности (параллельное ведение сюжета) и в пределах каждого плана — к авантюрной ступенчатости построения. Переход из плана в план совершается или при помощи песенного членения, или путем введения связующих переходных мотивов, именуемых «транзициями» (иногда сокращаемыми до простой словесной формулы перехода: «но оставим нашего героя и посмотрим, что делает другой»). В тематике поэмы избирали значительные исторические моменты, причем обязательно было присутствие фантастических существ («покровители»).

Эпическая поэма постоянно вызвала пародию, причем пародические приемы развивались в двух направлениях: высокий сюжет развивался в низкой лексике (например, «burlesque» или «travesti» — у нас в XVIII в. поэма Осипова «Энеида наизнанку») или, наоборот, — высокий стиль и обычные приемы эпического развертывания применялись к низкому «тривиальному» сюжету (у нас в XVIII в. поэмы В. Майкова, Чулкова, Шаховского).⁴⁰

Особое место занимала шутильная поэма, не чуждавшаяся приемов пародических поэм (преимущественно жанра «burlesque»). К такого рода поэмам относится «Душенька» Богдановича.

Начало XIX в. знаменует конец классической поэмы. Несколько дольше жила комическая поэма, к которой отчасти примыкает «Руслан и Людмила» Пушкина.

Поэмы описательные ведут свое начало от античных поэм Гезиода («Труды и дни») и Виргилия («Георгики») и получили распространение преимущественно в XVIII в. Наибольшим успехом пользовались поэмы Делиля («Сады» переведены на русский язык Воейковым). Тематика описательных поэм — преимущественно картины природы (обычная тема — «времена года»: существуют поэмы на эту тему у Томсона, Сенламбера, Руше, Россе и мн. др.). Тематическое развертывание этих поэм происходит обычно в лирическом развертывании отдельных статических тем, располагаемых в порядке рассуждения. Впрочем, смена тем по риторической системе происходит лишь тогда, когда исчерпываются лирические стиховые ассоциации, которые «ведут» тематику (известное утверждение поэтов, что «рифма ведет мысль»). Описания перебивались историческими отрывками и традиционными «эпизодами», т.е. стиховыми новеллами, с мало напряженной фабулой, данными в лирическом развертывании (со сгущением эмоциональных

* Итальянская поэма обладает свойством строфичности, что создает совершенно особые условия тематического развертывания. Ср. «Евгений Онегин» Пушкина.

мотивов, «отступлениями», сравнениями, описаниями и т.п.) и тематически гармонирующими с мотивами главного описания.

К описательным поэмам примыкают поэмы дидактические (поучительная поэма-трактат; пример «Art poétique» Буало XVII в., есть несколько русских переводов).

Дидактические и описательные поэмы, дожившие до начала XIX в., являются предшественниками «романтической» поэмы (Байрона, Пушкина и др.), которая появилась в результате разложения огромных описательных поэм (которые достигали по объему 10 000 стихов). Романтическая поэма, усвоив приемы описательных поэм, переместила роль внефабульных мотивов; «скелетом» романтической поэмы является фабула, излагаемая отрывочно, «фрагментарно», перебиваемая описаниями и эмоционально-лирическими отступлениями. Временная перестановка, недоговоренность, фабулярные «невязки», которые необходимо дополнять воображением, — все это характеризует сюжетное построение романтической поэмы.⁴¹ Время культивировки романтической поэмы длилось недолго (с 10-х по 30-е годы XIX в.); однако этот жанр определил развитие больших стиховых форм, разрабатывавшихся доньше, что отчасти объясняется тем, что к роду романтических поэм принадлежат произведения Пушкина и Лермонтова, до сих пор оказывающие влияние на стихотворные формы.

За последние годы в поэзии обнаруживается тяготение к большим формам. Если не говорить о поэмах Маяковского, которые развивают несколько иную линию в поэзии, следует отметить поэмы Н. Тихонова («Лицом к лицу»), Б. Пастернака («Высокая болезнь») и др. Новые поэмы не достигают по размеру старых (объем романтической поэмы колеблется от 500 до 1500 стихов), но тяготеют подобно романтической поэме к ослаблению фабульного элемента, к фрагментарности, лирическому развертыванию.

БИБЛИОГРАФИЯ ПОЭТИКИ*

УКАЗАТЕЛЬ НОВЕЙШЕЙ ИЗБРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПО ПОЭТИКЕ**

Составил *С. Балухатый*

УКАЗАТЕЛИ ЛИТЕРАТУРЫ И ОБЗОРЫ

1. Айзеншток И. Я., Каганов И. Я. Указатель работ по поэтике на русском языке (вышедших с 1900 по 1922 г.)//Мюллер-Фрейенфельд Р. Поэтика. Харьков, 1923. С. 201–213.

Там же список основных трудов (русских и иностранных) по поэтике прежних лет.

2. Якубський Б. В. Библиография//Наука віршування. Київ, 1922. С. 109–122).

3. Белецкий А. И. Несколько слов о разработке научной поэтики в России и на Западе//Мюллер-Фрейенфельд Р. Поэтика. Харьков, 1923. С. 1–20.

Обзор важнейших трудов по поэтике последнего времени; оценка интереса критиков и исследователей к общим вопросам поэтики; о целях ознакомления с психологической поэтикой.

4. Иванов Вяч. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова//Научные известия, 2-е изд. М.: Гос. Изд., 1922. С. 164–181.

Обзор статей и книг: Белый. — «Жезл Аарона». Белый. — «О художественной прозе». Брюсов. — «Наука о стихе». Брюсов. — «Опыты», «Сборники по теории поэтического языка». Вывод: «научная» или эмпирическая поэтика невозможна без философского анализа словесного материала и без исторической перспективы.

5. Смирнов А. А. Новейшие русские работы по поэтике и литературной методологии//Атеней: историко-литературный временник. Кн. I–II, 1924. С. 151–162.

Обзор трудов 1923–1924 гг., имеющих общий и принципиальный характер.

* В качестве приложения к учебнику Б. В. Томашевского публиковались следующие ниже «Указатель литературы» и «Предметный указатель» — *Ред.*

** В указатель вошли книги и статьи, имеющие лишь актуальное значение — теоретическое или методологическое — и вышедшие из печати до сентября 1929 г.

6. Багрий А. В. Формальный метод в литературе: Библиография. Владикавказ, 1924 (1926). С. 268; Вып. 2-й. Баку, 1927. С. 189.

Библиографическая неисчерпывающая сводка книг и статей последних лет с пересказом их содержания.

7. Балухатый С. Д. Теория литературы: Аннотированная библиография. 1. Общие вопросы. Л.: Прибой, 1929. С. 248.

Исчерпывающий свод русских и переводных работ, начиная с 70-х годов XIX в., в главах: I. Задачи истории литературы, теория литературы, поэтики. — II. Задачи литературной критики. — III. Методы истории и теории литературы. — IV. Общие труды по теории литературы. — V. Общие проблемы теории литературы. — VI. Стилистика. — VII. Народное (безличное) творчество. — VIII. Лирика и эпос. — IX. Стихосложение. — X. Драма. — XI. Проза. — XII. Риторика. — Приложения: 1. Популярные изложения вопросов поэтики и учебники. — 2. Учебники стихосложения. — 3. Вопросы поэтики в школе.

ОБЩИЕ ТРУДЫ ПО ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

8. Аристотель. Поэтика/Пер., введ. и прим. Н.И. Новосадского. Л.: Academia, 1927. С. 120.

О поэзии вообще и отдельных ее видах. О комедии и трагедии: фабула (и ее виды), части трагедии, перипетия, узнавание, завязка, развязка, характеры, виды трагедии. О слове. О поэзии повествовательной.

9. Потенция А. А. Мысль и язык//Полное собрание сочинений. Т. 1. Одесса. 4-е изд., 1922. С. XXX + 185.

Главы: ...Языкознание и психология. Чувственные восприятия. Рефлективные движения и членораздельный звук. Язык чувства и язык мысли. Слово как средство апперцепции. Представление, суждение, понятие. Поэзия. Проза. Сгущение мысли.

10. Он же. Из записок по русской грамматике. Харьков. 2-е изд., 1888. С. VI + 535 + VI.

О природе и функциях слова в главах Введения: Что такое слово, Представление и значение...

11. Он же. Из записок по теории словесности/Изд. М.В. Потебни. Харьков, 1905. С. 694.

Отделы: Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое.

12. Он же. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка/Изд. М. Потебни. Харьков, 1914. С. II + II + 162.

Об отношении поэтических произведений к слову на основе общей теории слова Потебни.

13. Райнов А. А. Потебня. Л.: Колос, 1924. С. 110.

Об основных идеях П. Список трудов П.

14. Веселовский А. Н. Поэтика. Т. I ; Т. II. Вып. 1.: Поэтика сюжетов//Веселовский А.Н. Собр. соч. СПб.: Изд. Акад. Наук, 1913. Т. I. С. 622; Т. II. В. I. С. 148.

Проблемы исторической поэтики. Том I — статьи: Из введения в историческую поэтику. Из истории эпитета. Эпические повторения как хро-

нологический момент. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля. Три главы из исторической поэтики: 1. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов. 2. От певца к поэту. Выделение понятия поэзии. 3. Язык поэзии и язык прозы. — Том II. Вып. 1. Поэтика сюжетов. Главы: Поэтика сюжетов и ее задачи. Мотив и сюжет. Важнейшие направления в изучении сюжетности. Бытовые основы сюжетности. Доисторический быт и отражающие его мотивы и сюжеты. Сюжеты по вопросам об их бытовом значении и др.

15. Энгельгардт Б. М. Александр Николаевич Веселовский. Пг.: Колос, 1924. С. 214.

Выяснение методологического подхода В. к материалу. Основные черты историко-литературной системы В.: его теория развития поэтических жанров; сюжетология; поэтический язык; об эволюции взглядов В.

16. Вопросы теории и психологии творчества; Под ред. Б.А. Лезина. Харьков, 1911—1923. Т. I—VIII.

Том I (изд. 2-е): Д.Н. Овсянко-Куликовский. — Из лекций об основах художественного творчества. *Его же*. — Лингвистическая теория происхождения искусства и эволюции поэзии. К. Тиандер. — Очерк эволюции эпического творчества. Е. Аничков. — Историческая поэтика А.Н. Веселовского. А. Горнфельд. — Трагедия. К. Тиандер. — Обзор сюжетов драматической поэзии. *Его же*. — Сущность комедии. *Его же*. — Исторические перспективы современной лирики. А. Горнфельд. — Проза. В.Харцев. — Что такое проза? А. Горнфельд. — Фигура в поэтике и риторике. *Его же*. — Эпитет. *Его же*. — Троп. В. Харцев. — Элементарные формы поэзии. А. Горнфельд. — Поэзия. — Том II. Вып. 1. К. Тиандер. — Синкретизм и дифференциация поэтических видов. *Его же*. — От Софокла до Ибсена. *Его же*. — Народно-эпическое творчество и поэт-художник. *Его же*. — Морфология романа. Ф. Карташев. — Лирическая поэзия, ее происхождение и развитие. — Том II. Вып. 2. В. Харцев. — Основы поэтики А.А. Потебни. Б. Лезин. — Психология поэтического и прозаического мышления. Д.Н. Овсянко-Куликовский. — Лирика как особый вид творчества. — Том VII... А. Горнфельд. — О толковании художественного произведения. Т. Райнов. — «Обрыв» Гончарова как художественное целое. — Том VIII... А.И. Белецкий. — В мастерской художника слова.

17. Овсянко-Куликовский Д. Н. Язык и искусство/Изд. И. Юровского: Русская библиотека. № 8. СПб, 1895. С. 71.

Анализ жизни отдельных художественных образов как основных элементов искусства в главах: Художественный образ и понятие. Участие языка в подготовке понятий. Художественный образ и идея. Грамматическая форма. Слово и сознание. Внешняя форма в языке.

18. Белый А. Символизм. М.: Мусaget, 1910. С. III + 633.

Статьи о принципах анализа стиха и о ритме: Лирика и эксперимент. Опыт характеристики русского четырехстопного ямба. Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диаметре. «Не пой, красавица, при мне...» А.С. Пушкина. (Опыт описания.) Магия слов.

19. Бобров С. П. Записки стихотворца. М.: Мусaget, 1916. С. 92.

Главы: Рифма и ассонанс. Еще о трехдольном паузнике. Согласные в стихе. Теория барона Гинцбурга (рецензия). Две статьи по ритму (рецензия статей Недоброво и Лукьянова).

20. Григорьев М. С. Слово — знание — искусство: Конспект курса. М.: Госизд., 1920. С. 30.

План-конспект психологической поэтики с тезисом: искусство — особая форма знания и действительности.

21. Жирмунский В. М. Задачи поэтики//Задачи и методы изучения искусства. Пг., 1924. С. 123—168. (Первоначально в сб. «Начала». № 1, 1921. С. 51—81.)

Установление основных проблем и отделов поэтики как науки о словесном искусстве. Задача общей или теоретической поэтики — дать систематическое описание поэтических приемов. В основу же систематического построения поэтики должна быть положена лингвистическая классификация фактов языка. В виде иллюстрации дан примерный разбор стихотворений Пушкина и отрывка прозы Тургенева.

22. Сакулн П. Н. К вопросу о построении поэтики//Искусство. 1923. № 1. С. 79—93.

О задачах, объеме и построении поэтики; оценка статьи «Задачи поэтики» В. Жирмунского. Утверждение, что теоретическая поэтика должна строиться не на лингвистике, а на учении о процессе литературно-художественного творчества.

23. Смирнов А. А. Пути и задачи науки о литературе//Литературная Мысль. II. Пг., 1923. С. 91—109.

Методологическая постановка проблемы. Анализ понятия поэзии с раскрытием понятия ценности литературного явления в телеологическом смысле; о методах изучения поэзии.

24. Жирмунский В. М. К вопросу о формальном методе//Вальцель. Проблема формы в поэзии. Пг.: Academia, 1923. С. 1—23.

Критика формального метода по проблемам: искусство как прием, историческая поэтика и история литературы, тематика и композиция, словесное искусство и литература.

25. Цейтлин А. М. Марксисты и «формальный метод»//Леф. 1923. № 3. С. 114—131.

По вопросу о взаимоотношениях марксистского и формального методов. Анализ стиливых работ марксистов: Львова-Рогачевского, Фриче, Переверзева.

26. Мюллер-Фрейенфельд Р. Поэтика/Пер. с нем. изд. 1921 г.; Ред. и вступ. статья проф. А.И. Белецкого. Харьков, 1923. С. 216.

Психологическая поэтика. Психологическое обоснование сущности поэзии и производимого ее стилистическими формами воздействия. Главы: Сущность и стиль поэзии. Поэт и его стиль. Поэтический сюжет и его стиль. Стилистические формы передачи (воспроизведения). Язык и его стилистические формы. К проблеме оценки.

Книга Мюллера не дает ключа к стилистическому анализу словесных произведений. Ее задача — дать психологические основы возникновения и развития поэтического искусства — выпадает целиком из круга вопросов истории и теории литературы.

27. В а л ь ц е л ь О. Проблема формы в поэзии/Авторизованный пер. с нем. М.Л. Гурфинкель; под ред. и с вступ. статьей проф. В.М. Жирмунского: К вопросу о формальном методе. Пг.: Academia, 1923. С. 72.

О проблеме поэзии как искусства, о применении к искусству поэтического приемов анализа художественной прозы на примере анализа композиции романа и драмы.

28. В и н о к у р Г. О. Поэтика. Лингвистика. Социология: Методологическая справка//Леф. 1923. № 3. С. 104—113.

Цель статьи: дать схему раскрытия содержания «поэтики» как научной дисциплины. Об языке как материале поэзии. Об отличии языка от стиля.

29. Г р и г о р ь е в М. С. Введение в поэтику. Ч. I. М.: Изд. «В. Думнов», 1924. С. 89.

Раскрытие психологической потебнианской поэтики в двух отделах: о природе слова и художественного произведения, о психологии и гносеологии творчества.

30. Т ы н я н о в Ю. Н. О литературном факте//Леф. 1924. № 2 (6). С. 100—116.

Критика статического рассмотрения литературы и определения литературных жанров. О судьбе жанров. О понятии литературной эволюции и литературного генезиса. Определение литературы как динамической речевой конструкции. Взаимодействие конструктивного фактора и материала. Анализ этапов литературной эволюции.

31. Т ы н я н о в Ю. Н. Вопрос о литературной эволюции//На литературном посту. 1927. № 10. 20 мая. С. 42—48.

32. А с к о л ь д о в С. А. Форма и содержание в искусстве слова//Литературная Мысль. III. Л., 1925. С. 305—341.

Эстетический анализ проблемы. Критика отдельных положений формального изучения художественного произведения.

33. О р л о в А. И. Основные принципы поэтики (конспект на правах рукописи). Изд. Курсов по подготовке в Вузы и Техникумы при Исполбюро Профсекций И.-Вознес. Политехн. Инст. Иваново-Вознесенск, 1925. С. 16.

Тезисное и конспективное изложение.

34. Л и т е р а т у р н а я э н ц и к л о п е д и я. Словарь литературных терминов: В 2 т./Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова и В. Чехихина-Ветринского. Т. I и II. М.-Л.: Изд. Л.Д. Френкеля, 1925. Столб. II+1198.

Даны сведения, расположенные в словарном порядке, по теории, психологии и истории словесно-художественного творчества, а также по лингвистике и грамматике.

35. Я р х о Б. И. Границы научного литературоведения//Искусство. 1925. № 2. С. 46—60; 1927. Кн. I (т. III, в. I). С. 16—38.

Задача статьи: отграничение области и функций литературоведения от других областей знания.

36. В о л о ш и н о в В. Слово в жизни и слово в поэзии. (К вопросам социологической поэтики.)//Звезда. 1926. № 6. С. 244—267.

Опыт применения социологического анализа в поэтике: анализ формы поэтического высказывания как формы особого эстетического общения, осуществляемого на материале слова.

37. Энгельгардт Б. М. Формальный метод в истории литературы. Л.: Academia, 1927. С. 118. (Сер. «Вопросы поэтики».)

Задача книги — показать систему исходных точек зрения при «формальном» подходе к литературному материалу и пределы применения формального метода.

38. Фриче В. Проблемы социологической поэтики//Вестник Коммунистической Академии, 1926. Кн. XVII. С. 169—180.

О задачах марксистско-социологического построения поэтики как науки и социальной закономерности в области поэтических форм. Схематично определены основные проблемы социологической поэтики.

39. Петровский М. А. Поэтика и искусствознание. Ст. первая//Искусство, 1927. Кн. II—III. С. 119—139.

Разбор работы немецкого исследователя О. Вальцеля, посвященной вопросу о «взаимоотношении искусств».

40. Жирмунский В. Вопросы теории литературы (статьи 1916—1926). Л.: Academia, 1928. С. 356.

Перепечатаны статьи: Задачи поэтики. Мелодика стиха. К вопросу о «формальном методе» и др.

Рец. А. Прозорова: Формальные проблемы или формальный метод//На литерат. посту. 1928. № 23. С. 4—16.

41. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. (Критическое введение в социологическую поэтику.) Л.: Прибой, 1928. С. 232.

Предмет и задачи марксистского литературоведения. К истории формального метода. Формальный метод в поэтике. Формальный метод в истории литературы.

42. Добрынин М. К. Вопросы теории литературы. (В связи с книгой П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении, критическое введение в социологическую поэтику».)//Литература и марксизм, 1929. I. С. 27—45.

43. Литературоведение: Сб. статей под ред. В. Ф. Переверзева. М.: Изд. Гос. Академии Худож. Наук, 1928. С. 347.

Статьи: В. Ф. Переверзев. — Необходимые предпосылки марксистского литературоведения. И. Беспалов. — Проблема литературной науки. Г. Поспелов. — К методике историко-литературного исследования. У. Фохт. — «Демон» Лермонтова как явление стиля. Г. Поспелов. — Стиль «Дворянского гнезда» в каузальном исследовании. В. Ф. Переверзев. — К вопросу о монистическом понимании творчества Гончарова. В. Совсун. — Социологические основы творчества Помяловского. И. Беспалов. — Стиль ранних рассказов Горького.

Методологическая позиция В. Ф. Переверзева обсуждалась в следующих статьях:

44. Перцов В. Марксизм в литературоведении//Новый Леф. 1928. № 7. С. 24—31.

45. Тимофеев Л. К проблематике марксистского литературоведения//На литерат. посту. 1928. № 22. С. 25—30.

46. Григорьев М. Критические заметки о «литературоведении» В.Ф. Переверзева//На литерат.посту. 1928. № 23. С. 17—25.

47. Цырлин Л. Механизм или марксизм?//На литерат. посту. 1929. № 3. С. 47—56.

48. Горбачев Г. Бытие и сознание в понимании Переверзева//Звезда. 1929. № 2. С. 158—185.

49. Гурштейн А. К спору вокруг переверзевской школы//На литерат. посту. 1929. № 13. С. 5—14.

Методологические высказывания В.Ф. Переверзева даны также в его статьях:

50. Переверзев В. Ф. «Социологический метод» формалистов//Литература и марксизм. 1929. I. С. 3—26.

О методологических позициях В. Шкловского и Б. Эйхенбаума.

51. Переверзев В. Ф. Проблемы марксистского литературоведения//Литература и марксизм, 1929. С. 3—32.

Ответ на статью Л. Тимофеева.

52. Литературная Энциклопедия. М.: Изд. Коммунистической Академии. 1929. Т. I. Стлб. 708; Т. II. Стлб. 768.

Даны между прочим и объяснения терминов исторической и теоретической поэтики. (II том энциклопедии кончается словом «Грибоедов».)

53. Гливиенко И. И. Творческое изображение и реальная действительность. М.: Изд. «Никитинские субботники», 1929. С. 287.

Главы: О поэзии изображения и поэзии выражения. О поэтическом произведении и его отношении к действительности. О поэтических изображениях. О литературном изображении и литературном направлении. О поэзии и живописи. О чтении поэтического произведения. О правдоподобию поэтического изображения.

54. Григорьев М. С. Форма и содержание литературно-художественного произведения. М., 1929. С. 106.

О трактовке проблемы формы и содержания в школах: формальной, философско-эстетической, акад. А.Н. Веселовского, психологической и социологической.

ПОПУЛЯРНЫЕ ПОСОБИЯ

55. Шенгели Г. А. Как писать статьи, стихи и рассказы. 6-е изд., испр. и доп. М.: Изд. Всерос.союза поэтов, 1929. С. 80.

56. Чичерин А. В. Литература как искусство слова. Очерк теории литературы. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 148.

Задача книги — понять литературу как «деятельность и силу» и дать подготовку к социологическому изучению литературы.

57. Шкловский В. Техника писательского ремесла. М.—Л.: Молодая Гвардия, 1927. С. 72; М.: Библиотека Огонек, 1929.

Главы: Газетная работа. Сюжетная проза. Выбор и разборка сюжетной прозы. Развертывание произведения. Несколько слов о стихе.

58. Шенгели Г. А. Школа писателя. Основы литературной техники. М.: Изд. Всерос. союза поэтов, 1929. С. 111.

Главы: Материал художественного произведения. Построение художественного произведения. Стиховедение. Драматургия.

59. Крайский А. Что надо знать начинающему писателю. Вып. 1. (Выбор и сочетание слов.). Л.: Красная Газета, 1927. С. 133.

Главы: Что такое художественная литература. Предварительная работа писателя. Выбор слов. Приемы, основанные на выборе слов. Приемы, основанные на количестве и на распределении слов. Благозвучие и звукоподражание. Форма и содержание.

60. Он же. Вып. II и III. (Построение рассказов и стихов.). Л.: Красная Газета, 1928. С. 183.

Главы: Как создается рассказ. Рассказы простые. Рассказы сложные. Многолинейные рассказы. О сюжетах. Как писатель показывает человека. Метрика. О рифмах. Опыты разбора и исправления стихотворений.

61. Русанов А. Теория литературы: Пособие к формально-социологическому анализу. Самиздатторг. Самара, 1929. С. 234.

62. Томашевский Б. В. Краткий курс поэтики. 3-е изд. М.—Л.: Гос. Изд., 1929. С. 132.

Главы: Начала стилистики. Русское стихосложение. Композиция. Литературные жанры.

63. Навроцкий Б. Мова та поезія. Нарис з теорії поезії. Изд. «Книгоспілка», 1925. С. 240.

Популярное изложение на украинском языке основных вопросов теории литературы.

СТИЛИСТИКА*

КОЛЛЕКТИВНЫЕ ТРУДЫ

64. Сборники по теории поэтического языка. Вып. I и II. Пг., 1916—1917. С. 71 и 94.

Вып. I. В. Шкловский. — «Заумный» язык и поэзия. Л. Якубинский. — О звуках стихотворного языка. Б. Кушнер. — О звуковой стороне поэтической речи. Е. Поливанов. — По поводу «звуковых жестов» японского языка. Вл. Б. Шкловский. — Граммон. Звук как средство выразительности речи. Вл. Б. Шкловский. — Нироп. Звук и его значение.

Вып. II. В. Шкловский. — Искусство как прием. Л. Якубинский. — Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках. О. М. Брик. — Звуковые повторы. Л. Якубинский. — Осуществление звукового единообразия в творчестве Лермонтова. Б. Кушнер. — Сонирующие аккорды. Вл. Б. Шкловский. — О ритмико-мелодических опытах профессора Сиверса.

* Прежде чем приступить к изучению вопросов стилистики, необходимо ознакомиться с элементами языкознания по книгам: Ушаков Д. Н. Краткое введение в науку о языке. 9-е изд. М.: Работник Просвещения, 1929; Шор Р. Язык и общество. 2-е изд. М.: Работник Просвещения, 1926.

65. П о э т и к а. (Сборники по теории поэтического языка). Пг., 1919. С. 168.

I. В. Шкловский. — Потебня. Л. Якубинский. — О поэтическом глоссемосочетании. В. Шкловский. — О поэзии и заумном языке. Е. Поливанов. — О звуковых жестах японского языка. Л. Якубинский. — О звуках стихотворного языка. Л. Якубинский. — Скопление одинаковых плавных. О. Брик. — Звуковые повторы.

II. В. Шкловский. — Искусство как прием. В. Шкловский. — Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. Б. Эйхенбаум. — Как сделана «Шинель». Б. Эйхенбаум. — Приложение. Библиография.

Рец. В. Жирмунского в статье «Задачи поэтики» (см. «Жизнь искусства». 1919. № 313—317). [Раскрытие понятия поэтической фонетики, семаиологии и синтаксиса.]

66. Р у с с к а я р е ч ь: Сб. статей под ред. Л.В. Щербы. Пг., 1923. С. 293.

Л.В. Щерба. — Опыт лингвистического толкования стихотворений. I. «Воспоминание» А. Пушкина. Б.А. Ларин. — О разновидностях художественной речи. Семантические этюды. Л.П. Якубинский. — О диалогической речи. В.В. Виноградов. — О задачах стилистики. Наблюдения над стилем «жития» протопопа Аввакума.

Задача Сборника: исследование русского литературного языка с главным интересом к семантике, синонимике, словоупотреблению, синтаксису, эстетике языка.

67. Р у с с к а я р е ч ь. Новая серия. I; Под ред. Л.В. Щербы. (Сборники, издаваемые Отделом Словесных Искусств Гос. Инст. Истории Искусств.) Л.: Academia, 1927. С. 118.

Статьи по поэтике: С.И. Бернштейн. — Стих и декламация. Б.А. Ларин. — О лирике как разновидности художественной речи. В.В. Виноградов. — К истории лексики русского литературного языка.

68. Р у с с к а я р е ч ь. Новая серия. II. Под ред. Л.В. Щербы. Л.: Academia, 1928. С. 84.

Статьи по поэтике: С.А. Аскальдов. Концепт и слово. — А. Пешковский. Ритмика «Стихотворений в прозе» Тургенева.

69. П р о б л е м ы п о э т и к и: Сб. статей под ред. В.Я. Брюсова. М.—Л.: Земля и Фабрика, 1925. С. 204.

Статьи: В.Я. Брюсов. — Синтетика поэзии. А.В. Луначарский. — О поэзии как искусстве тональном. М. Локс. — Проблемы стиля в художественной прозе. Я. Зунделович. — Поэтика гротеска. Адалис. — Второй план. Г. Шенгели. — О лирической композиции. Л. Гроссман. — Поэтика сонета. М. Малишевский. — Проблемы метротонической стихологии. М. Григорьев. — К вопросу об объективном истолковании художественного произведения. М. Петровский. — Морфология пушкинского «Выстрела».

См. также №№ 16, 34, 52.

ОТДЕЛЬНЫЕ ТРУДЫ

70. П о э т и к а. — Временник Отдела Словесных Искусств Гос. Инст. Истории Искусств. I. Л.: Academia, 1926. С. 162.

Статьи по поэтике: *Б. Казанский*. — Идея исторической поэтики. *В. Виноградов*. — Проблема сказа в стилистике. *С. Бернштейн*. — Звучащая художественная речь и ее изучение. *А. Астахова*. — Из истории и ритмики хорея. *Г. Гуковский*. — О сумароковской трагедии. *Л. Винт*. — Басня сумароковской школы. *С. Балухатый*. — Этюды по истории текста и композиции чеховских пьес.

71. П о э т и к а. — Временник Отдела Словесных Искусств Гос. Инст. Истории Искусств. II. Л.: Academia, 1927. С. 118.

Статьи: *В. Жирмунский*. Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии. *Б. Ларин*. — Учение о символе в индийской поэтике. *К. Шимкевич*. — Роль уподобления в строении лирической темы. *Б. Томашевский*. — Французская мелодрама начала XIX века. *Лидия Гинзбург*. — Из литературной истории Бенедиктова. *Андрей Федоров*. — Проблема стихотворного перевода.

72. П о э т и к а. — Временник Отдела Словесных Искусств Гос. Инст. Истории Искусств. III. Л.: Academia, 1927. С. 188.

Статьи: *В. Виноградов*. — К построению теории поэтического языка. *С. Бернштейн*. — Эстетические предпосылки теории декламации. *С. Выше-славцева*. — О моторных импульсах стиха. *С. Балухатый*. — К поэтике мелодрамы. *Л. Винт*. — Басня как литературный жанр. *Ю. Тынянов*. — Ода как ораторский жанр. *Г. Гуковский*. — Из истории русской оды XVIII в. *Н. Сурина*. — Тютчев и Ламартин. *Н. Колпакова*. — Из истории фетовского текста.

73. П о э т и к а. — Временник Отдела Словесных Искусств Гос. Инст. Истории Искусств. IV. Л.: Academia, 1928. С. 148.

Статьи: *Б. Томашевский*. — Стих и ритм. *Н. Коварский*. — Мелодика стиха. *А. Федоров*. — Звуковая форма перевода. *В. Пропп*. — Трансформации волшебной сказки. *В. Жирмунский*. — Проблемы формы в германском эпосе. *В. Виноградов*. — О литературной циклизации (Гоголь и Достоевский). *Г. Гуковский*. — К вопросу о русском классицизме.

73а. П о э т и к а. — Временник Отдела Словесных Искусств Гос. Инст. Истории Искусств. V. Л.: Academia, 1929. С. 192.

Статьи: *М. Троцкая*. — Литература современной Германии. *Г. Гуковский*. — О русском классицизме. *Г. Коровин*. — Заметки о Пушкине. *И. Б. Томашевский*. — Заметки о Пушкине. II. *Л. Гинзбург*. — Опыт философской лирики. *К. Шимкевич*. — Бенедиктов, Некрасов, Фет. *С. Балухатый*. — Из истории текста пьес Горького. *С. Бернштейн*. — Опыт анализа словесной инструментовки.

74. *Ars poetica*. I: Сб. статей под ред. М.А. Петровского. М.: Изд. Гос. Академии Худож. Наук, 1927. С. 143.

Статьи: *Б.И. Ярхо*. — Простейшие основания формального анализа. *А.М. Пешковский*. — Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы. *М.А. Петровский*. — Морфология новеллы. *М.П. Столяров*. — К проблеме поэтического образа. *Р.О. Шор*. — Формальный метод на Западе.

75. Х у д о ж е с т в е н н а я ф о р м а: Сб. статей под ред. А.Г. Циреса. М.: Изд. Гос. Академии Худож. Наук, 1927. С. 159. (В серии: Труды Г.А.Х.Н. — Философское отделение. Вып. первый.)

Статьи: *Н.И. Жинкин*. — Проблема эстетических форм. *М.А. Петровский*. — Выражение и изображение в поэзии. *И.Н. Волков*. — Что такое метафора. *Андрей Губер*. — Структура поэтического символа.

76. Русская проза: Сб. статей под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л.: Academia, 1926. С. 261. (В серии «Вопросы поэтики».)

Статьи: Предисловия *Б. Эйхенбаума* и *Ю. Тынянова*. *К. Скипина*. — Чувствительная повесть. *Т. Робали*. — Литература путешествий. *Н. Степанов*. — Дружеская переписка 20-х годов. *Л. Гинзбург*. — Вяземский-литератор. *Н. Коварский*. — Ранний Марлинский. *В. Зильбер*. — Сенковский (Барон Брамбеус). *Б. Бухштаб*. — Первые романы Вельтмана. *В. Гофман*. — Фольклорный сказ Даля.

77. Русская поэзия XIX в. Л.: Academia, 1929. С. VIII+335.

Статьи: *В. Гофман*. — Рыдеев-поэт. *А. Андриевская*. — Поэмы Баратынского. *Вс. Успенский*. — О Дельвиге. *Н. Коварский*. — Полежаев и французская поэзия. *В. Голицына*. — Шутливая поэзия Мятлева и стиховой фельетон. *Т. Хмельницкая*. — В. Соколовский. *А. Федоров*. — Русский Гейне. *Н. Сурина*. — Русский Ламартин.

78. Проблемы литературной формы: Сб. статей/Пер. под ред. и с предисл. В. Жирмунского. Л.: Academia, 1928. С. 223.

Статьи: *О. Вальцель*. — Сущность поэтического произведения. *Его же*. — Архитектоника драм Шекспира. *Его же*. — Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков. *В. Дибелиус*. — Морфология романа. *Его же*. — Лейтмотивы у Диккенса. *Л. Шпитцер*. — Словесное искусство и наука о языке.

79. Бургардт О. Новые горизонты в области исследования поэтического стиля («Принципы» Э. Эльстера). Киев, 1915. С. VI+64.

Изложение в сжатом виде теоретических воззрений Эльстера по отделам: Общие свойства стиля (эстетические и психологические). Частные особенности стиля.

80. Сакулин П. Н. Еще «о образах». (Миниатюрный экскурс.)// Атеней. Кн. I—II, 1924. С. 72—78.

Анализ книг Теодора Мейера «Das Stilgesetz der Poesie. 1901 г., по вопросу об изучении поэтических образов.

81. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. С. 138. (В серии «Вопросы поэтики».)

Тема книги: конкретное понятие стиха в отличие от понятия прозы и особенности стихотворного языка. Задача книги: анализ специфических изменений значения и смысла слова в зависимости от самой стиховой конструкции. Главы книги: I. Ритм как конструктивный фактор стиха. II. Смысл стихового слова.

82. Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: Сборник статей. Л.: Academia, 1924. С. 279. (В серии «Вопросы поэтики».)

Статьи, трактующие отдельные вопросы поэтики: Державин. Карамзин. Письма Тютчева. О Льве Толстом. О кризисах Толстого. О трагедии и трагическом. О трагедии Шиллера в свете его теории трагического. Иллюзия сказа. Проблемы поэтики Пушкина. Как сделана «Шинель» Гоголя. О прозе М. Кузмина. О звуках в стихе. Мелодика стиха. Судьба Блока. Некрасов.

Основное устремление начальных статей Э. в сторону эстетики; в последующих ставятся конкретные проблемы формальной поэтики.

83. Э й х е н б а у м Б. М. Литература. (Теория, критика, полемика.) Л.: Прибой, 1927. С. 301.

Статьи: Путь Пушкина к прозе. Лев Толстой. Некрасов. Теория «формального метода». Как сделана «Шинель» Гоголя. О. Генри и теория новеллы. Лесков и современная проза. О камерной декламации. Ораторский стиль Ленина. Судьба Блока. В ожидании литературы. В поисках жанра. Литература и кино.

84. Г р о с с м а н Л. П. Борьба за стиль. Опыт по критике и поэтике. М.: Никитинские субботники, 1927. С. 336.

Статьи по поэтике: Жанры художественной критики. Мадригалы Пушкина. Онегинская строфа. Поэтика русского сонета. — Стилистические характеристики даны также в статьях: Достоевский и театрализация романа. Салтыков-сказочник. Россия Салтыкова. Лесков. Анна Ахматова.

85. С а к у л и н П. Н. Теория литературных стилей. М.: Мир, 1927. С. 74. (Наука о литературе. Ее итоги и перспективы. Вып. X.)

Главы книги: Постановка проблемы. — Терминология стилей. — Определение стиля. — Морфология стиля. — Типология стилей. — Динамика и социология стилей.

86. Ж и р м у н с к и й В. М. Стилистика//Энциклопедич. словарь Русск. Библиограф. Института. Гранат. Т. 41. Стлб. 587—599.

О стилистике как учении о приемах художественной речи. Основные группы стилистических приемов: 1. Звуки языка (фонетика). — 2. Значение (семантика). — 3. Построение языковых элементов (синтаксис). — Обзор построений стилистики как системы на основе современных лингвистических теорий.

87. Ш п е т Г у с т а в . Внутренняя форма слова. (Этюды и вариации на темы Гумбольта.). М.: Гос. Академия Худож. Наук, 1927. С. 217.

Главы книги: Темы Гумбольта. — Общие темы в анализе языка. — Постановка вопроса о внутренней форме. — Внешние формы слова. — Формы предметные и логические. — Некоторые выводы из определений внутренней формы. — Внутренняя поэтическая форма. — Место и определение субъекта. — Субъективность и формы экспрессии.

Ред. М.С. Григорьева («Внутренняя форма слова») см. «Литература и марксизм», 1928. VI. С. 3—42.

88. Ж и р м у н с к и й В. М. Вопросы теории литературы. Л.: Academia, 1928. С. 356.

Перепечатаны статьи по поэтике: Задачи поэтики. — Мелодика стиха. — К вопросу о «формальном методе».

89. А р в а т о в Б. Социологическая поэтика. М.: Федерация, 1928. С. 170.

Содержание: Предисловие О.М. Брика. О марксистском искусствоведении. К марксистской поэтике. О формально-социологическом методе. Язык поэтический и язык практический. Контрреволюция формы. Эстетический фетишизм. Синтаксис Маяковского. Речетворчество. Приложение: Маркс о художественной реставрации.

90. Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 595.

Главы: Литературный факт. О литературной эволюции. Ода как ораторский жанр. Архаисты и Пушкин. Стиховая форма Некрасова. Достоевский и Гоголь (к теории пародии).

91. Сретенский Н. Н. Из опыта по стилистике и поэтике// Известия Донского Гос. Унив., 1925. Т. VI. С. 153—175.

Приведена схема стилистического разбора новеллы и сделан разбор по этой схеме ряда новелл.

92. Винокур Г. О. Культура языка. Очерки лингвистической технологии. М.: Работник Просвещения, 1925. С. 215.

В основу книги положены переработанные статьи, напечатанные в повременных изданиях. Отделы: Язык быта. Язык прессы. Искусство слова и культура языка. Приложение: Культура чтения.

93. Арватов Б. Речетворчество. (По поводу «заумной» поэзии.)// Леф. 1923. № 2. С. 79—91.

О «зауми» в поэтической и практической речи; социологическое объяснение «зауми» и ее роли в поэзии.

94. Он же. Язык поэтический и язык практический// Печать и революция, 1923. Кн. VII. С. 58—67.

Критический пересмотр общих положений школы формалистов в свете формально-социологического метода.

95. Пешковский А. М. Стихи и проза с лингвистической точки зрения// Свиток. № 3. М., 1924. С. 197—224. Также в книге П.: Сборник статей. Л., 1925. С. 153—166.

Обоснование принципиальной разницы между ритмом стихов и прозы с лингвистической точки зрения; строение свободного (тактового) стиха и мерной прозы.

96. Пешковский А. М. Глагольность как выразительное средство// Пешковский А. М. Сборник статей. Л., 1925. С. 141—152.

Характеристика стилистических достоинств частей речи.

97. Тимофеев Л. Ритм стиха и ритм прозы. (О новой теории ритма прозы проф. А. М. Пешковского.)// На литерат. посту, 1928. XIX. С. 20—30.

98. Бобров С. П. Заимствования и влияния. (Попытка методологизации вопроса.)// Печать и революция, 1922. Кн. VIII. С. 72—92.

Об установлении влияний в поэзии по текстуальным совпадениям.

99. Зеленецкий А. Эпитеты литературной русской речи. Ч. I. М., 1913. С. IX+200.

Подбор эпитетов русских писателей по алфавиту слов, имеющих эпитеты. Книга дает некоторый материал для словаря эпитетов, малоудовлетворительного, однако, по принципам составления.

Рец. С. Боброва в сб. «Труды и дни. 1914. № 7. С. 164—167.

100. Малаховский В. А. Эпитет Тютчева// Камены. № 1. Чита. 1922. С. 17—30.

101. Шувалов С. К поэтике Н. А. Некрасова. Сравнения// Свиток. № 1. 1922. С. 135—148.

Характеристика в плане описательном и статистическом сравнений Некрасова как средства изобразительности и эмоциональности. Общая характеристика художественных форм Н. на основе анализа сравнений.

См. также № 147.

102. Э л ь с б е р г Ж. Сравнения и метафоры как классовая образная оценка объекта описания//Октябрь. 1927. Январь. С. 123—141.

Социологическое изучение формальных моментов художественного творчества. Разбор существующих определений сравнения и метафоры и анализа их как классовой оценки объекта, описываемого художественно-образовым языком данной классовой группировки. В виде примера дан разбор сравнений и метафор Гладкова («Цемент»), Рейснер, Леонова, Пильняка.

103. Е р м о л а е в В а д. Синтаксическая характеристика жанров словесных произведений в статистическом освещении. Ч. I. Вып. I. Изд. Филиппова. Казань, 1915. С. 46.

Характеристика литературных жанров со стороны типов, видов и членов простых предложений.

104. Б а л у х а т ы й С. Д. Некоторые ритмико-синтаксические категории русской речи//Изв. Самарского Гос. Унив. 1922. № 3. С. 13—25.

О синтаксических повторах в речи разговорной и художественной как признаках ритмического ряда.

105. Р о з е н б е р г А. Из наблюдений над синтаксисом русского былевого эпоса//Наукові Записки Наук. — Дослідчої катедри історії української культури». 1927. № 6. С. 339—351.

Обзор работ, посвященных изучению былинного стиха. Наблюдения над ритмико-синтаксическими особенностями былинного стиха в связи с анализом былинных исторических фигур.

106. Ж и р м у н с к и й В. М. Как разбирать стихотворения?//Жизнь Искусства. 1921. №№ 691—693.)

107. В с е в о л о д с к и й-Г е р н г р о с с В. Н. Закономерность мелодии речи//Маски. 1913—14. № 7—8. С. 37—72.

Определение мелодии речи и ее слагаемых, отличие музыкальной мелодии от речевой, об ударении в слове и в фразе, о композиции мелодии, о мелодических изменениях, о значении для мелодии знаков препинания, роль эмоций при сложении мелодий.

108. О н ж е. Теория русской речевой интонации. Пг.: Гос. Изд., 1922. С. 128.

Системное и расширенное изложение теории, приведенной в первой работе. Обе работы в части, касающейся мелодии и ритма речи, могут быть использованы при анализе мелодических рисунков литературных произведений.

109. С а б а н е е в Л. Л. Музыка речи. Эстетическое исследование. М.: Работник Просвещения, 1923. С. 190.

Главы: О музыке речи. Анализ звуков речи. Дыхание в речи. Эмоциогрфия речи. О содержании ритма. Речевая эвфония. Мелодия прозаической речи. Поэтическая речь. Возникающие проблемы.

Книга С. в части терминологической и отдельными приемами анализа мелодического и фонетического строя стиха и прозы полезна и теоретиче-скую литературу.

110. Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. Пг.: Опояз, 1922. С. 199.

Постановка проблемы мелодики стиха и рассмотрение процесса развития мелодических приемов в русской лирике XIX в. Материал: Жуковский, Пушкин, Тютчев, Лермонтов, Фет.

111. Жирмунский В. М. Мелодика стиха. (По поводу книги Б.М. Эйхенбаума «Мелодика стиха».)//Мысль. 1922. № 3. С. 109—139.

Задача статьи — обосновать точку зрения на вопросы «мелодического стиля» в русской лирике, отличную от методов и подходов Эйхенбаума.

112. Асеев Н. Н. Дневник поэта. М.: Никитинские субботники, 1929. С. 73.

Главы: Наша рифма. Мелодика или интонация. Ключ сюжета.

113. Бергсон А. Смех//Собр. соч. Т. V/Изд. М.И. Семенова. СПб., 1914. С. 96—206.

Об отдельных словесных приемах комического, преимущественно в жанре комедии.

114. Белый А. Жезл Аарона. (О слове в поэзии.)//Сборн. «Скифы». I. СПб., 1917. С. 155—212.

Частично: изобразительность стиха, «словесная инструментовка», ассонансы, аллитерация, ритм.

115. Артюшков А. Звук и стих. Современные исследования фонетики русского стиха. Пг.: Сеятель, 1923. С. 72.

Критический разбор фонетических анализов стиха Белого, Лукьянова, Дурылина, Шульговского, Боброва с приложением примерных таблиц гласных и согласных звуков русского языка с пояснениями.

116. Артюшков А. Стиховедение. Качественная фоника русского стиха. М.: Изд. «Всеросс. союз поэтов», 1917. С. 106. (На обл.: А. Артюшков и Г. Шенгели. Энциклопедия стиховедения.)

Анализ звуковой стороны русского лирического стиха со стороны качества звуков на материале лирики Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Бальмонта. Метод — статистическое исследование.

117. Брюсов В. Я. Звукопись Пушкина//Печать и революция, 1923. Кн. II. С. 48—62.

118. Арватов А. Синтаксис Маяковского//Печать и революция, 1923. Кн. I. С. 84—102.

Формально-социологический анализ поэмы «Война и мир».

119. Гудзий Н. Аллитерация и ассонанс у Тютчева. (Slavia, 1927, г. V s. 3. С. 456—469.)

120. Богатырев П. Г. Народный театр. Берлин — Пг.: Опояз, 1923. (В серии «Сборники по теории поэтического языка». Вып. VI.)

Глава III. Общность стилистических приемов в чешском кукольном и русском народном театре.

121. Виноградов Г. Детская сатирическая лирика//Сибирская Живая Старина. Иркутск, 1925. Вып. III—IV. С. 65—106.

О видах словесных произведений детского фольклора. О словотворчестве в детской сатирической лирике, о рифмовке, об эпитетах и др. стилистических приемах; о размерах; о приемах «звукописи»; о диалоге.

122. Г а б е л ь М. О. Форма диалога в былинах//Наукові Записки Наук. — Дослідчої катедри історії української культури. 1927. № 6. С. 315—328.

О технике диалога, его композиционных функциях и художественном назначении в связи с общими стилистическими принципами великорусской эпической песни.

123. Ка г а р о в Е. Г. О ритме русской прозаической речи//Доклады Академии Наук СССР, 1928. Вып. III.

124. Б е л ы й А. О художественной прозе//Горн. Изд. Моск. Пролет., 1919. Кн. II—III. С. 49—55.

Анализ ритма в прозе Гоголя и Пушкина.

Рец. Б. Томашевского в статье: А. Белый и художественная проза//Жизнь Искусства. 1920. №№ 454, 458, 459. (Оценка: в учет ударений внесен произвол, схемы искусственны.)

125. Ка г а р о в Е. О ритме русской прозаической речи//Наука на Украине. 1922. № 4. С. 324—332.

Применение метода исследования К. Марбе и его школы к русской прозаической ритмике. Итоги наблюдений над отрывками прозы.

126. Ш е н г е л и Г. А. О ритмике тургеневской прозы//Шенгели Г. Трактат о русском стихе. 2-е изд. Гос. Изд., 1923. С. 88—92.

Задача статьи: показать ритменный лад и закономерность произведений: «Разговоры» и «Как хороши, как свежи были розы».

127. Г у к о в с к и й Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л.: Academia, 1927. С. 211. (В серии «Вопросы поэтики».)

Стилистический анализ жанров и поэтов в главах: Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова. Элегия в XVIII веке. Об анакреонтической оде. Ржевский. Первые годы поэзии Державина.

128. Э й х е н б а у м Б. М. Анна Ахматова. (Опыт анализа.) Пг., 1923. С. 132.

Анализ лексической и стилистической сторон поэзии А. в свете общих теоретических вопросов.

129. В и н о г р а д о в В. В. О поэзии Анны Ахматовой. (Стилистические наброски.) Л., 1925. С. 165.

Задача книги: описание наиболее существенных приемов словоупотребления в поэтическом языке А., причем стиль А. взят лишь как материал для освещения некоторых общих и частных вопросов семантики (или символики) поэтической речи.

130. Ж и р м у н с к и й В. М. Поэзия Александра Блока. (В книге статей «Об Александре Блоке». Пг.: Картонный Домик, 1921. С. 65—165.)

Частично о системе метафор-символов, об особенностях ритма-метра, о деканонизации точной рифмы.

131. Б е л ы й А. Александр Блок.//Белый А. Поэзия слова. Пг.: Эпоха, 1922. С. 106—134.

Частично об аллитерациях и ассонансах в поэзии Блока.

132. Никитина Е. Ф., Шувалов С. В. Поэтическое искусство Блока. М.: Никитинские субботники, 1926. С. 191.

Главы: Социология поэзии Б. Поэтика Б. (Форма и композиция лирики. Метры и ритмы. Рифмы. Строфы. Словесная инструментовка. Лексика и синтаксис. Метафора и символ. Сравнения. Эпитеты.)

См. также №№ 57, 58, 109.

133. Жирмунский В. М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. (Опыт сравнительно-стилистического исследования.) Пг.: Эльзевир, 1922. С. 103.

Описание стиля Брюсова в связи с поэтикой русских символистов и романтиков на фоне враждебной романтизму классической традиции Пушкина. Материал: эротические баллады из Сборника «Риму и Миру» и «Египетские ночи».

134. Мандельштам И. Е. О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка. СПб.—Гельсингфорс, 1902. С. IX+405.

Работа в целом построена на психологической трактовке гоголевского стиля. Ценна как один из ранних опытов широкого системного подхода к явлениям индивидуального прозаического языка; дана богатая классификация приемов стиля.

135. Слонимский А. Л. Техника комического у Гоголя. Пг.: Academia, 1923. С. 65. (В серии «Вопросы поэтики».)

Задача книги: осветить приемы комического у Гоголя с точки зрения теории комического. Главы: Юмор и гротеск. Комический алогизм.

136. Творческий путь Достоевского: Сб. статей под ред. Н.Л. Бродского. Л.: Сеятель, 1924. С. 215.

Статьи: В. Виноградов. — Сюжет и архитектоника романа Д. «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы. М. Давидович. — Проблема занимательности в романах Д. А.П. Скафтымов. — Тематическая композиция романа «Идиот» и др.

137. Луцкая Ф. К поэтике С. Есенина. («Радунца», «Голубень», «Триядница».)//Есенин. Жизнь. Личность. Творчество. М.: Работник Просвещения, 1926. С. 126—146.

Эпитеты Е., образы и их происхождение, «гармония» гласных, рифмы, метрические построения стихов, композиция стихов.

138. Белый А. Вячеслав Иванов//Белый А. Поэзия слова. Пг.: Эпоха, 1922. С. 20—105.

Частично о стилистических особенностях поэзии И.

139. Язык Ленина//Леф, 1923. № 1 [5]. С. 148.

Статьи: В. Шкловский. — Ленин как деканонизатор. Б. Эйхенбаум. — Основные стилевые тенденции в речи Ленина. Л. Якубинский. — О снижении высокого стиля у Ленина. Ю. Тынянов. — Словарь Ленина-полемиста. Б. Казанский. — Речь Ленина. Б. Томашевский. — Конструкция тезисов.

140. Нейман В. Эволюция стиля и сюжетов Лермонтова//Родной язык в школе, 1927. Кн. 5. С. 99—109.

141. Слонимский А. Л. Некрасов и Маяковский. (К поэтике Некрасова//Книга и революция. 1921. № 2 (14). С. 5—10.

Сравнительный анализ тем, лексики, поэтического синтаксиса и звуковой формы Н. и М. как примеры «реалистического» разрушения романтического поэтического канона.

142. Ч у к о в с к и й К. И. Некрасов как художник. Пг.: Эпоха, 1922. С. 77.

Наблюдения над особенностями стиха Н.

Рец. В. Виноградова. См. «Библиограф. Листы», 1922. II.) [Отрицательная характеристика всей работы Ч.]

143. Ч у к о в с к и й К. И. Некрасов. (Статьи и материалы.) Л.: Кубуч, 1926. С. 395.

Статьи по поэтике Н.: Проза ли? Его мастерство. Формалист о Некрасове [по поводу статьи Б. Эйхенбаума]. Долгословие.

144. Т ы н я н о в Ю. Н. Стиховые формы Некрасова//Летопись Дома Литераторов, 1921. № 4.

145. В ы г о д с к и й Д. И. Из эвфонических наблюдений («Бахчисарайский фонтан»)//Пушкинский сборник; памяти С. Венгерова — «Пушкинист». IV. Пг., 1923. С. 50—58.

Об эвфонической структуре поэмы.

146. Очерки по поэтике Пушкина. Берлин: Эпоха, 1923. С. 220+32 (с 81 диаграммой и чертежами.)

Статьи: Б. Томашевский. — Пятистопный ямб Пушкина. П. Богатырев. — Стихотворение Пушкина «Гусар» (его источники и его влияние на народную словесность.) Виктор Шкловский. — «Евгений Онегин». (Пушкин и Стерн.)

147. Ш у в а л о в С. В. Семь поэтов (Рылеев, Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Блок, Брюсов, Герасимов). Историко-литературные и критические статьи. М.: Никитинские субботники, 1927. С. 209.

Статьи: Думы и поэмы Рылеева. Ритмика поэмы Пушкина «Кавказский пленник». Лермонтов — переводчик Байрона. Сравнения в поэзии Некрасова. Блок и Лермонтов. Последние песни Брюсова. Образы в поэзии Герасимова.

148. Г р о с с м а н Л. П. От Пушкина до Блока. М.: Современные проблемы, 1926. С. 368.

Статьи по поэтике: Метод и стиль. Пушкин-новатор. Лермонтов-баллист. Стендаль и Толстой. Ранний жанр Тургенева. Натурализм Чехова.

149. Т в о р ч е с т в о Т у р г е н е в а: Сб. статей под ред. И.Н. Розанова и Ю.М. Соколова. М.: Задруга, 1920. С. 233.

Статьи: В. Фишер. — Повесть и роман у Тургенева. М. Петровский. — Таинственное у Т. С.Шувалов. — Природа в творчестве Т. Б. Лукьяновский. — Эпитет у Т. и др.

150. Т в о р ч е с к и й п у т ь Т у р г е н е в а: Сб. статей под ред. Н.Л. Бродского. Пг.: Сеятель, 1923. С. 318.

Статьи: Н.А. Энгельгардт. — Мелодика тургеневской прозы. М.А. Рыбникова. — Один из приемов композиции у Т. М. Самарин. — Тема страсти у Т. А.С. Долинин. — Т. и Чехов. (Параллельный анализ «Свидания» Т. и «Егеря» Чехова и др.)

151. Т у р г е н е в и е г о в р е м я: Первый сб. под ред. Н.Л. Бродского. М.—Пг.: Гос. Изд., 1923. С. 324.

Статьи: Л. Гроссман. — Смена стилей в театре, Т. В. Дьяконов. — Сравнения Т. Н. Бродский. — Проза «Записок Охотника». (Несколько наблюдений над языком Т. и др.)

152. Я к о б с о н Р. О. Новейшая русская поэзия. набросок 1-й. Виктор Хлебников. Прага, 1921. С. 68.

Обоснование лингвистического анализа поэтического языка на материале поэзии В. Хлебникова.

153. Б е л ы й А. Луг зеленый. М.: Альциона, 1910. С. 247.

Частично о стиле: Гоголя, Чехова, Сологуба.

154. О н ж е. Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы//Белый А. Поэзия слова. Пг.: Эпоха, 1922. С. 7—19.

Частично о поэтическом слове.

РИТМИКА И МЕТРИКА

УЧЕБНИКИ ПО СТИХОСЛОЖЕНИЮ

155. Ш у л ь г о в с к и й Н. Н. Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения. СПб.—М.: Изд. Вольфа, 1914. С. VII—522.

Задача книги — дать характеристику поэтического творчества как с технической, так и с эстетической стороны. Отделы: Учение о построении стиха (обычная метрика). Учение о звуковой гармонии стиха (аллитерация, ассонанс, рифма.) Внешние художественные формы поэтических произведений (строфика). — Книга имеет в виду практические цели (руководство для пишущих стихи) и носит компилятивный характер. Дана русская и иностранная литература по теории и эстетике стиха.

156. Я к у б ь с к и й Б. В. Наука віршування. Київ: Слово, 1922. С. VI+122.

Учебник стихосложения на украинском языке с приложением библиографии. Главы: Теория стихотворного ритма. Античное (метрическое) стихосложение. Новое (тоническое) стихосложение. Эвфония. Строфика.

157. Ш е н г е л и Г. А. Практическое стиховедение. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Прибой., 1926. С. 118.

Учебник по стиховедению. Главы: Общее учение о стихе. Описание размеров. Паузный стих. Свободный стих. Ритмическая выразительность стиха. Эвфония. Строфика. О лирической композиции.

158. Т о м а ш е в с к и й Б. В. Русское стихосложение. Метрика. Пг.: Academia, 1923. С. 156. (В серии «Вопросы поэтики».)

Задача книги — дать краткое введение в изучение стихотворного языка со сведениями, необходимыми для самостоятельной работы по описанию стихотворного материала. Книга излагает основные проблемы метрики русского классического стиха.

159. Б р ю с о в В. Я. Краткий курс науки о стихе. Ч. I.: Частичная метрика и ритмика русского языка. М.: Альциона, 1919. С. 130.

Главы: Стихология общая и частная. Учение об элементах метра. Числовые метры. Сложные метры. Смешанные метры. О рифме.

Рец. Б. Томашевского//Книга и революция. 1921. № 10—11.)

Изд. 2-е. Основы стиховедения. Курс ВУЗ. Части первая и вторая. — Общее введение. Метрика и ритмика. М.: Гос. Изд., 1924. С. 139.

Сравнительно с 1-м изд. подробнее о дольниках, об аномальных ипос-
тасах, о свободных стихах.

160. О н ж е. Опыты. (По метрике и ритмике, по эвфонии и созвучи-
ям, по строфике и формам.) М.: Геликон, 1918. С. 200.

Сборник примеров из поэзии Брюсова на виды метра, ритма, эвфо-
нии и строфики. Вступительная статья и послесловие со сведениями по
этим отделам и их элементам.

161. Я к о б с о н Р. О. Брюсовская стихология и наука о стихе//На-
учные известия. № 2. М.: Гос. Изд. С. 222—240.

Разбор книги Брюсова «Наука о стихе»: метрическая схема Б. прохо-
дит мимо живого языка, основные элементы метрики охарактеризованы
сбивчиво и противоречиво, попытки систематики ненаучны, нет истори-
ческой перспективы, вместо эмпирических законов догматические пра-
вила и исключения.

162. А р т ю ш к о в А. Эвфонические работы В.Я. Брюсова//Родной
язык в школе, 1925. Кн. 8. С. 50—55.

Критическая оценка наблюдений Брюсова в области согласной и глас-
ной эвфонии.

163. Ж и р м у н с к и й В. М. Введение в метрику. Теория стиха. Л.:
Academia, 1925. С. 284. (В серии «Вопросы поэтики».)

Главы: Основные понятия. Силлабо-тоническое стихосложение. Из
области русской просодии. Определители стиха. Чисто-тоническое сти-
хосложение.

164. Ж и р м у н с к и й В. М. Стихосложение//Энциклопедич. сло-
варь Русск. Библиографич. Института Гранат. Т. 41. Стлб. 603—624.

О типах стихосложения: метрическом, тоническом, силлабо-тоничес-
ком (метрико-тоническом), силлабическом. О системах в русском стихо-
сложении. О строфах, рифме, словесной инструментровке, ритмико-син-
таксическом параллелизме, мелодике.

165. Ш у л ь г о в с к и й Н. Н. Занимательное стихосложение.
Л.: Время, 1926. С. 133; 2-е изд.—Прибой, под загл. «Прикладное стихо-
сложение».

О построении «прикладных» стихотворных форм (шутки, шарад, зага-
док, стихотворных игр и т.п.).

166. А с е е в Н. Н. Работа над стихом. Л.: Прибой., 1929. С. 165.

Главы: Поэтический жанр. Как выбирается тема. Стихотворный фе-
льетон. Лирический фельетон. Как делается лирика.

Рец. В. Державина//Критика. 1929. V. С. 129—132.

167. М а л а х о в С е р г е й. Как строится стихотворение. М.—Л.: Земля
и Фабрика, 1928. С. 78.

168. А р т ю ш к о в А. Основы стиховедения. М.: Никитинские
субботники, 1929. С. 73.

См. также №№ 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63.

169. Сокальский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888. С. 367.

Ч. 2. Гл. V, X, XI о ритмическом и мелодическом строении русского народного стиха.

170. Зелинский Ф. Ф. Ритмика и психология художественной речи//Мысль». № 2. Пг.: Academia, 1922. С. 68—86.

Обоснование психологических законов ритмической речи на основе изучения заключительных колен периодов — клаузул и ритмизации целых периодов в речах Цицерона. Интересны приемы анализа и система записей.

171. Бюхер К. Ритм и работа/Пер. с нем. С.С. Заяицкого//Новая Москва, 1923. С. 326.

О связи трудовых процессов с возникновением музыкальных и мелодических ритмов.

172. Денисов Я. А. Основания метрики у древних греков и римлян/Изд. Е. Гербек. М., 1888. С. 198.

173. Казанский Б. В. Учение об арсисе и тезисе//Журн. мин. нар. просв. 1915. Август. С. 365—374; Декабрь. С. 543—551.

174. Корш Ф. Е. О русском народном стихосложении. I. Былина//Сборн. Отделения Р. Ак. Наук. Т. 67. № 8. СПб., 1901; Известия 2-го отд., 1896. Т. I. Кн. 1. С. 1—45; 1897. Т. II. Кн. 2. С. 429—500.

175. Он же. Значение темпа в греческой ритмике//Филолог. обзор., 1893. IV. 2. С. 154—172.

176. Он же. Новейшая теория дохмия//Филолог. обзор., 1893. V. 2. С. 95—129.

Статья написана по поводу книги Я. Денисова «Дохмий».

177. Он же. Основное время в ритмике//Филолог. обзор., 1898. XV. С. 13—45. Перепеч. в изд. Изв. Общ. Люб. Этн., Тр. Этн. Отд. XVII. Материалы по музык. ритмике. Вып. I. М., 1907.

178. Он же. Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» Пушкина по записи Д.Л. Зуева (Изв. II Отд. Ак. Наук. Т. III. Кн. 3. С. 633—785; Т. IV. Кн. 1. С. 100; Кн. 2. С. 476—588; отд. оттиск. СПб., 1898.)

179. Он же. Опыты окончания «Русалки»//Пушкин и его современники». Т. I. Вып. III. СПб., 1905. С. 1—22.

180. Он же. Персидская грамматика и метрика (в сотрудничестве с Мирзой Джафаровым). М., 1901. 2-е изд.

181. Он же. Об ударениях в русских песнях и стихах — письмо к В. Чернышеву; напеч. в приложении к его труду: «Материалы для изучения говоров Мещовского уезда»//Сборн. II Отд. Р. Ак. Наук. Т. 70, 1902. С. 206—213.

182. Он же. Происхождение десятисложного стиха южных и западных славян//Сборник в честь В. Ламанского. Часть I. СПб., 1905.

183. Он же. Введение в науку о славянском стихосложении//Статьи по славяноведению. СПб. Вып. II, 1906. С. 300—378.)

184. Он же. Слово о Полку Игореве//Исследов. по русскому языку. Т. II. Вып. 6. Изд. II. Отд. Ак. Наук. СПб., 1909.

185. Он же. Древнейший народный стих турецких племен//Зап.-Вост. Общ. Т. XI. Вып. 2 и 3.

186. Он же. До історії українського осьмискладового вірша//Зап. Наук. Тов. ім. Шевченка, 1910. Кн. IV. С. 33–40.

187. Он же. Различие между персидским и арабским стихосложением//Древн. Восточные, 1913. IV. Протоколы, 15–17, 53–96.

188. Белый А. О ритме//Горн. М.: Моск. Пролетк., 1920. № 5. С. 47–54.

Понятие ритма, анализ ритма стихотворного.

См. также № 18.

189. Недоброво Н. В. Ритм, метр и их взаимоотношения//Труды и дни. 1912. № 2. С. 14–23.

190. Чудовский В. А. О ритме пушкинской «Русалки». (Отрывок.)//Аполлон. 1914. № 1–2. С. 108–121.

О «сказовом разборе», о соотношении числа ударений в стихе «Русалки» с тематической стороной произведения, о лейтмотивных и органических переборах.

191. Он же. Несколько мыслей к возможному учению о стихе. (С примерным разбором стихосложения в I главе «Евгения Онегина».)//Аполлон. 1915. № 8–9. С. 55–95.

Обоснование логометровой системы, основанной на мере слов, а не стоп; выведение формулы стиха по этой системе; о ритме, метрической теме и строфах, об ударении и логоморфемах, о фонофории и логометровой классификации стиха.

192. Он же. Несколько утверждений о русском стихе//Аполлон. 1917. № 4–5. С. 58–69.

О «нормальной» трехударной схеме в четырехстопном ямбе, о ритмах четырехстопного ямба, о ритмах четырехстопного хорея у Пушкина.

193. Божидар. Распевочное единство/Ред., предисл., коммент. С. Боброва. М.: Центрифуга, 1916. С. 84.

Задача книги: характеристика неправильных размеров, так называемых трехдольных паузников.

194. Бобров С. П. Новое о стихосложении Пушкина. М.: Мусажет, 1915. С. 39.

Обоснование приемов анализа трехдольного паузника. Статьи: Трехдольный паузник у Пушкина. Разбор статьи Брюсова о технике Пушкина.

Ред. Б. Томашевского в «Аполлоне», 1915. № 10. С. 74.

195. Он же. Описание стихотворения Пушкина «Виноград»//Пушкин и его современники. Вып. XXIX–XXX. СПб., 1918. С. 188–204.

Метрическая схема стихотворения, паузные формы, инструментовка, тропы и фигуры.

196. Брюсов В. Я. Об одном вопросе ритма. (По поводу книги А. Белого «Символизм».)//Аполлон. 1910. № 11. С. 52–60.

197. Он же. Стихотворная техника Пушкина//Сочинения Пушкина под ред. С. Венгерова, изд. Брокгауз–Ефрон. Т. VI, 1915. С. 349–367.

198. То м а ш е в с к и й Б. В. Стихотворная техника Пушкина//Пушкин и его современники. Вып. XXVII–XXX. Пг., 1918. С. 131–143.

Критический анализ статьи Брюсова «Стихотворная техника Пушкина».

199. Г и н ц б у р г Д. Г. О русском стихосложении. (Опыт исследования ритмического строя стихотворений Лермонтова.)/Под ред. и с прим. Г. Князева. Пг., 1915. С. LXIII+268.

В работе Г. отсутствуют критические приемы анализа.

Рец. С. Боброва см. в его книге «Записки стихотворца». М., 1916.

Рец. Б. Томашевского см. «Аполлон». 1915. № 10. С. 72.

200. То м а ш е в с к и й Б. В. Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом «Евгения Онегина»//Пушкин и его современники. Вып. XXIX–XXX, 1918. С. 144–187.

Изучение ритмических явлений пушкинского четырехстопного ямба: 1) распределение ударения в стихе, 2) расположение цезур.

201. Ш е н г е л и Г. А. Трактат о русском стихе. Ч. I. Органическая метрика. 2-е изд. Гос. Изд., 1923. С. 183.

Задача книги: исследование русского литературного стиха, предназначенного к произнесению не в пении, но в рецитации. Отделы: Обзор и критика существующих воззрений. Материальные и методологические предпосылки. Теория интенз. Ритменные системы второго порядка. Приложение: Терминология. Морфология и статистика форм некоторых русских метров. О ритмике тургеневской прозы.

202. То м а ш е в с к и й Б. В. Проблема стихотворного ритма//Литературная Мысль. II, Пг., 1922. С. 124–140.

Задача статьи — поставить вопросы о материале и методе описания по отношению к проблеме ритма в русских стихах. О трех отделах ритмики: ритм словесно-ударный, ритм интонационно-фразовый, ритм гармонический.

203. М а л и ш е в с к и й М. Метротоника. Краткое изложение основ метротонической междудязыкой стихологии. Ч. I: Метрика/Изд. автора. М., 1925. С. 126.

204. Я к о б с о н Р. О. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. (В серии: Сборники по теории поэтического языка, вып. V) Гос. Изд. РСФСР (Берлин), 1923. С. 120.

205. Б р и к О. М. Ритм и синтаксис. (Материалы к изучению стихотворной речи.)/Новый Леф. 1927. № 3. С. 15–20; № 4. С. 23–29; 1928. № 3. С. 23–29; № 6. С. 33–39.

Главы: О ритме. Ритмический импульс. О стопе. Русский силлаботонический стих. Ритмическая семантика.

206. В и л ь д р а к Ш., Д ю а м е л ь Ж. Теория свободного стиха. (Заметки о поэтической технике.)/Пер. и прим. В. Шершеневича. М., 1920.

Отдельные замечания о строении французского свободного стиха, о рифме, о силлабическом стихе, об аллитерации.

207. Ш е н г е л и Г. А. О «напевном стихе»//Альм. «Круг». 1923. № 3. С. 129–132.

Замечания о природе говорного и напевного русского народного стиха.

208. М а л и ш е в с к и й М. Несколько слов о напевном стихе//Альм. «Круг». 1924. № 3. С. 133—138.

О поэтической мелодии и размерах народного стиха в связи с характеристикой ритмических и метрических особенностей поэмы И. Рукавишникова «Сказ о Степане Разине».

209. Ф и л и п п о в В. Проблема стиха в «Горе от ума». (Материал для сценических характеристик.)//Искусство. 1925. № 2. С. 146—175.

210. Б е р н ш т е й н С. И. О методологическом значении фонетического изучения рифмы. (К вопросу о пушкинской орфоэпии.)//Пушкинист. IV. Пг., 1923. С. 329—354.

К вопросу о произношении старых поэтов и приемах анализа этой проблемы. См. также № 67.

211. Ж и р м у н с к и й В. М. Рифма, ее история и теория. Пг.: Academia, 1923. С. 337. (В серии «Вопросы поэтики».)

Главы: Проблемы рифмы. Классификация рифмы. Из истории русской рифмы. Происхождение рифмы. — В примечаниях дана иностранная и русская библиография по истории и теории рифмы.

212. Б р ю с о в В. Я. О рифме//Печать и революция. 1924. Кн. I. С. 114—122.

Анализ книги «Рифма» Жирмунского.

213. О н ж е. Левизна Пушкина в рифмах//Печать и революция, 1924. Кн. II. С. 81—92.

Об особенностях пушкинских рифм по отношению к согласованию у них до-ударных звуков. Тезис: П. обращал большое внимание на звуки слева от ударного. См. также № 19.

214. Ж и н к и н Н. М. Рифма и ее композиционная роль в поэме Лермонтова «Демон». (С приложением словаря рифм.)//Наукові Записки Наук.-дослідчої катедри історії української культури, 1927. № 6.

Анализ рифмы с точки зрения метрической, эвфонической, смысловой. О значении рифмы в строфической композиции «Демона».

215. Р ж и г а В. Проблема стихосложения «Слова о полку Игореве»//Slavia, 1927, г. VI, s. 2—3. С. 352—379.

Обзор работ, посвященных метрическому анализу «Слова».

216. Т и м о ф е е в Л. Из истории и теории русского стиха//Ученые Записки Института языка и литературы. РАНИОН, 1928. II.

217. Б е л ы й А н д р е й. Ритм как диалектика и «Медный Всадник». М.: Федерация, 1929. С. 279.

Ритм и метр. Тоническое стихосложение. Счисления ритма. Различные виды кривой ритма. Анализ кривых ритма «Медного Всадника». К вопросу о слуховой записи.

218. Б р ю с о в В. Мой Пушкин. (Статьи, исследования, наблюдения.) М.—Л.: Гос. Изд., 1929. С. 319.

Статьи по поэтике: ...Стихотворная техника П. Звукопись П. Левизна П. в рифмах. Пушкин — мастер. «Пророк» — анализ стихотворения.

219. Т о м а ш е в с к и й Б. В. О стихе: Статьи. М.—Л.: Прибой, 1929. С. 327.

Статьи: Проблема стихотворного ритма. Стих и ритм. О стихе «Песен

западных славян». Генезис «Песен западных славян». Ритмика четырех-
стопного ямба по наблюдениям над стихом «Евгения Онегина». Пяти-
стопный ямб Пушкина. Ритм прозы (по «Пиковой Даме»). Брюсов как
стихoved.

ТЕМАТИКА

220. Б е м А. Л. К уяснению историко-литературных понятий//Из-
вестия Отдел. Русск. Язык. и Слов. Росс. Ак. Наук, 1918. Т. XXIII. Кн. I.
С. 226—245.

Главы: «Мотив» и «Сюжет». Сюжет в лирике. Содержание, идея, тема.

221. Г л и в е н к о И. И. Этюды по теории поэзии. (I. О литератур-
ном произведении и литературном изображении.) Харьков, 1920. С. II+83.

Постановка общего вопроса о назначении поэзии и о природе поэти-
ческого произведения. См. также № 53.

222. Ш к л о в с к и й В. Б. Теория прозы. М.: Федерация, 1929.

Вошли статьи, напечатанные в разных изданиях: Искусство как при-
ем. — Связь сюжетосложения с общими приемами стиля. — Строе-
ние рассказа и романа. — Как сделан «Дон Кихот». — Новелла тайн. — Роман
тайн. — Пародийный роман. — Литература вне «сюжета». — К книге при-
ложен указатель литературных имен и терминов.

223. Р ы б н и к о в а М. По вопросам композиции. М.: Изд. «В.В. Дум-
нов», 1924. С. 111.

Статьи: Приемы письма в «Войне и мире». Автор в «Евгении Онеги-
не». Движения в повестях и рассказах Чехова. Рассказчик у Тургенева.
Единство во множестве; композиционное значение сюжета; сочетание
сюжетов; роль темы; сплетение и слияние сюжетов; единство героя; чело-
веческое соседство в романе; язык с композиционной точки зрения; во-
просы композиции.

224. Ж и н к и н Н. М. Творческая работа над художественным сло-
вом//Красное слово. 1927. № 1. Май. С. 110—126.

Об основных заданиях писателя: выбор сюжета, стадии оформления
сюжета, выбор имен действующих лиц и названий. О процессе творчест-
ва писателя; о работе над отделкой произведения.

225. В и н о г р а д о в В. В. Эволюция русского натурализма (Го-
голь—Достоевский). Л.: Academia, 1929. С. 390.

Статьи по поэтике: ...Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос».

О литературной циклизации. Жюль Жанен и Гоголь. «Двойник» До-
стоевского.

226. Г р у з д е в И. А. О приемах художественного повествования//
Записки передвижного театра. 1922. №№ 40, 41, 42.

О приемах повествования от первого лица и характеристика приемов
«сказа».

227. А с е е в Н. Ключ сюжета//Печать и революция, 1925. Кн. VII.
С. 67—88.

О законах сюжетного построения художественной прозы.

228. Л е л е в и ч Г. К определению сюжета//Печать и революция,
1926. Кн. 5. С. 34—38.

Формулировка основных признаков сюжета с точки зрения диалектики сюжета.

229. Р у с а к о в С. Т. Архитектоника и композиция литературно-художественных произведений. (Научно-методологический эскиз.) Томск, 1926. С. 21.

230. Г р и ф ц о в Б. А. Теория романа. М.: Изд. Гос. Академии Худож. Наук., 1927. С. 150. (В серии «История и теория искусств».)

Основные моменты в истории романа и теоретическое освещение природы романа.

231. Н у с и н о в И. М. Проблема исторического романа. (В. Гюго и А. Франс.). М.—Л.: Гос. Изд., 1927. С. 319.

О субъективной природе художественного метода, вскрываемой на примере сравнительного изучения исторических романов у двух писателей, посвященных одной теме — великой французской революции, и на сравнении политической действительности и художественного ее изображения.

232. Р у с с к и й р о м а н т и з м. Сб. статей под ред. А.И. Белецкого. Л., 1927. С. 151.

Статьи, относящиеся к поэтике: *З.С. Ефимова*. — Из истории русской романтической драмы. «Маскарад» Лермонтова. *М.Г. Давидович*. — Женский портрет у русских романтиков первой половины XIX века. *М.О. Габель*. — «Три встречи» Тургенева и русская повесть 30–40-х годов XIX в.

233. Т в о р ч е с к а я и с т о р и я. Исследования по русской литературе/Ред. Н.К. Пиксанова. М.: Никитинские субботники, 1927. С. 248.

Статьи: *В.Н. Стефанович*. Из истории «Кавказского пленника» Пушкина. — *Н.К. Пиксанов*. Идеология «Горя от ума» (из творческой истории комедии). — *Г.Н. Фрид*. История романа Пушкина о бедном рыцаре. — *А.Г. Цейтлин*. «Счастливая ошибка» Гончарова как ранний этюд «Обыкновенной истории». — *Р.И. Аванесов*. Достоевский в работе над «Двойником». — *Р.П. Маторина*. Из творческой истории образов «Грозы» Островского. — *Л.М. Поляк*. История «Клары Милич» Тургенева.

234. Б а р ы ч э ў с к і А. І. Поэтыка літаратурных жанраў. (Апрацазаў на ўзорах беларускае літаратуры ўл. Дзяржынскі). Белар. Дзярж. Выд. Менск, 1927. С. 163.

Популярное изложение на белорусском языке в главах: Лирическая поэзия. Дидактическая поэзия. Эпическая поэзия. Драматическая поэзия.

ЖАНРЫ ДРАМАТИЧЕСКИЕ

235. А в е р к и е в Д. В. О драме. Критическое рассуждение. 2-е изд. А. Суворина. СПб, 1917. С. XVI+323+37+X.

Книга посвящена изложению и толкованию теории Аристотеля и Лессинга с разбором пьес классического репертуара.

236. Д е р ж а в и н К. Н. О трагическом. (Опыт. Пг.: Эрато, 1922. С. 80.

Об «идее» и композиции произведений вообще, о приемах композиции жанра трагического.

237. В о л ь к е н ш т е й н В. Драматургия. Метод исследования драматических произведений. 2-е изд. М.: Федерация, 1929. С. 271.

Задача книги — установление метода драматургической критики. Главы: Драматический процесс. Общая конструкция драмы. Конструкция драматической сцены. Конструкция драматической реплики. Ритм. Характеристика. Драма и трагедия. Комедия и фарс. Смысл драматического произведения. Массовые сцены. Закон драматургии. Судьба драматического произведения. Конструктивные черты русской драмы 1917—1929 гг.

238. Б о р о д и н А. В помощь начинающему драматургу. (Руководство.) Изд. Моск. Общ. Драм. Писат. и Композ. М., 1926. С. 56.

Популярное изложение техники драмы с образцами технического анализа пьес.

239. О н ж е. Как писать пьесу. (Популярное руководство для начинающих драматургов.) Изд. Театропечать. М., 1928. С. 45.

240. К л е й н е р И с и д о р. У истоков драматургии. Опыт обоснования метода исследования драматургических произведений. Л.: Academia, 1924. С. 124.

Главы: Введение. Анатомия драматургии Софокла. Анализ построения драм. Действующие лица. Архитектоника пьесы. Формы театрального действия.

241. К а г а р о в Е. Г. Наблюдения в области морфологии греческой драмы//Наукові Записки Наук.-Дослідчої катедри історії європейської культури, 1927. II. С. 14—18.

242. Я к о в л е в М. А. Теория драмы. (Главные этапы ее исторического развития.) Изд. автора. Л., 1927. С. 164.

Главы книги: Основные проблемы теории драмы. Эволюция драмы. Теория драмы у Аристотеля. Гораций и Буало как теоретики драмы. Теоретические этюды Батте, Джонсона и Дидро. Лессинг как теоретик драмы. Теория драмы у Шиллера и Авг. Шлегеля. Теория романтической драмы у В. Гюго. Теория натуралистической драмы у Э. Золя. Теоретические высказывания о реалистической драме Пушкина, Гоголя и Островского. Теория символической драмы в высказываниях Метерлинка, Ибсена, Пшибышевского и Л. Андреева. Проблемы современной драматургии.

243. Б а л у х а т ы й С. Д. Проблемы драматургического анализа. (Чехов.) Л.: Academia, 1927. С. 186. (В серии «Вопросы поэтики».)

В книге выдвинуты вопросы теории драмы и дан детализованный композиционно-стилистический анализ пьес Чехова. Темы вступительной главы: Задача драматургии — изучение техники драмы. Описательный метод. «Драматическое» слово. «Тема» и «эмоция». Характеросложение. Сюжет в драме. Композиция в драме. Композиция сюжетная. Композиция драматическая. Композиция диалогическая. Механизм диалога. Монолог. Композиция сценическая. Жанровая поэтика. Текст сценический и текст литературный. Теория драмы и история драмы.

244. Гінніс В. В. Композиція «Ревізора» в історично-літературній перспективі//«Література», зб. І. Київ, 1928. С. 88–113.

245. Пиксанов Н. Творческая история «Горя от ума». М.—Л.: Гос. Изд., 1928. С. 353.

Введение: Историография и методология. Части: История текста. — Творческая история. Стиль. Образ. Композиция. Идейность.

246. Балухатый С. Д. К истории текста и композиции драматических произведений Чехова. I. «Иванов»//Изв. II Отд. Яз. и Слов. Академии Наук СССР. Т. XXXII, 1927. С. 119–176.

247. Дрягин К. В. Экспрессионизм в России. (Драматургия Леонида Андреева.) Изд. Вятского Педагогического института имени Ленина. Вятка, 1928. С. 84.

248. Мюллер В. К. Драма и театр эпохи Шекспира. Л.: Academia, 1925. С. 168.

249. Сахановский В. Г. Театр А.Н. Островского. М., 1920. С. 192. Частично: общий характер письма Островского, типы, ремарки, колорит языка, имена, постройка пьес.

250. Алексеев М. П. Пейзаж и жанр у Островского//Сб. статей «А.Н. Островский»; под ред. Б.В. Варнеке. Гиз. Украины. Одесса, 1923. С. 127–160.

251. Гроссман Л. П. Театр Тургенева. Изд. Брокгауз-Ефрон. Пг., 1924. С. 171.

См. также №№ 8, 16, 70, 71, 72, 73а, 82, 113, 232, 233.

ЖАНРЫ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ (ПРОЗА)

252. Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции. М.: Опояз, 1922. Вып. 1. С. 20.

Системное описание структуры различных типов новелл, функциональное исследование элементов новеллистической композиции, установление терминологии, примерный разбор новеллы Мопассана «Un coq chanta».

253. Кенигсберг М. Об искусстве новеллы. (Заметки.)//Корабль. 1923. № 1–2 (7–8). С. 28–31.

Определение новеллы. Анализ понятия *pointe* как основного признака новеллы.

254. Эйхенбаум Б. М. О. Генри и теория новеллы//Звезда. 1925. № 6 (12). С. 291–308.

О различии романа и новеллы. Построение новеллы. Новеллистическая техника О. Генри. См. также № 83.

255. Бабель И. Э. Статьи и материалы. Л.: Academia, 1928. С. 101. (В серии «Мастера современной литературы».)

Статьи: Н. Степанов. — Новелла Бабеля. П. Новицкий. — Бабель. Г. Гукковский. — «Закат».

256. Шкловский В. Б. Андрей Белый//Русский Современник. 1924. № 2. С. 231–245.

Анализ приемов построения «Котика Летаева», «Преступления Котика Летаева», «Записок Чудака» и «Воспоминаний о Блоке».

257. Векслер А. «Эпопея» А. Белого. (Опыт комментария.) «Современная литература». Л.: Мысль, 1925. С. 48–75.

Анализ повествовательных мотивов и художественного метода их раскрытия в отдельных главах «Эпопеи».

258. Шкловский В. Б. Пять человек знакомых. Изд. Акц. Общ. «Зак. книга». Тифлис, 1927. С. 100.

Характеристика композиционных приемов А. Белого, Евг. Замятина, Б. Пильняка, К. Федина, Л. Леонова.

259. Виноградов В. В. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»//Начала. № 1. Пг., 1921. С. 82–105.

260. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь. (К теории пародии.) СПб.: Опояз, 1921. С. 48. (В серии: «Сборники по теории поэтического языка».)

Обоснование пародии как стилистического приема и анализ пародийного плана в «Селе Степанчикове» Достоевского. Статьи: Стилизация и пародия. Фома Опискин и «Переписка с друзьями».

261. Виноградов В. В. Гоголь и натуральная школа. Л.: Образование., 1925. С. 76.

Критический обзор работ по изучению Г. Наблюдения над формой произведений Г. в плане общей схемы творчества Г.

262. Он же. Жюль Жанен и Гоголь//Альм. «Литературная Мысль». III. Л., 1925. С. 342–365.

Дана характеристика стиля «Кровавого бандуриста» и других произведений Г. в связи с «неистойой» поэтикой Ж.

263. Переверзев В. Ф. Творчество Гоголя. 4-е изд. «Основа». Иваново-Вознесенск, 1928. С. 172.

Анализ стиля Г. в свете социологического освещения его генезиса — в главах: Эволюция творчества. Стиль. Композиция. Пейзаж. Жанр. Портреты. Эмоции. Характеры.

264. Виноградов В. В. Этюды о стиле Гоголя. Л.: Academia, 1926. С. 227. (В серии «Вопросы поэтики».)

Задача книги: изучение стиля Г. в его отношении к художественным формам 30-х и 40-х годов. В основе книги — анализ литературных пародий на стиль Г.

265. Державин В. Н. Фантастика в «Страшной мести» Гоголя// Наукові Записки Наук.-дослідчої катедри історії української культури. 1927. № 6. С. 329–338.

О приемах фантастики, о композиционной и общестилистической роли фантастики. Определение «Страшной мести» как «фантастической поэмы в прозе».

266. Шкловский В. Б. Сюжет у Достоевского//Летопись Дома Литераторов. 1921. № 4.

О кольцевых сюжетах в сказках и романах у Достоевского. Осложнение сюжетных схем романов Достоевского вводными материалами.

267. Гроссман Л. П. Искусство романа у Ф.М. Достоевского//Свиток. № 1. М., 1922. С. 73–82.

Поиски Достоевским новой формы романа на фоне западноевропейского романа в первой половине XIX в. Основные принципы романической композиции Д.

268. Виноградов В. В. Стиль петербургской поэмы «Двойник»//Сб. «Достоевский». I; под ред. А. С. Долинина. Пг.: Мысль, 1922. С. 211–257.

Рассмотрение внешней грамматической структуры повести и композиционного плана, предопределенного стилистическими приемами.

269. Долинин А. С. «Исповедь Ставрогина» (в связи с композицией «Бесов»)//Литературная Мысль. I. Пг.: Мысль, 1923. С. 139–162.

270. Цейтлин А. Г. Повести о бедном чиновнике. (К истории одного сюжета.) М., 1923. С. 62.

Изучение темы «бедного чиновника» со стороны конструкции и бытования в литературе перв. пол. XIX в. и, в частности, у Достоевского.

271. Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского//Сб. «Достоевский». II. Статьи и материалы под ред. А. С. Долинина. Л., 1925. С. 69–105.

Раскрытие понятия «идеологического» романа Д. — «роман об идее». Анализ логической конструкции идеи романа как центральной художественной темы.

272. Переверзев В. Ф. Ф. М. Достоевский. 3-е изд. Л.: Гос. Изд., 1928. С. 134. (В серии «Библиографическая библиотека».)

Анализ стиля Д. в свете социологического освещения его генезиса. Главы: ...II. Художественная манера (стиль). — III. Стиль и содержание. — IV. Анализ образов. (Двойники. Иван Карамазов. Своевольные. Кроткие.)

273. Гроссман Л. Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 187. (В серии «История и теория искусств» Гос. Академии Худож. Наук.)

Статьи: Композиция в романе Д. — Бальзак и Д. — Живопись Д. — Стилистика Ставрогина. — Искусство романа у Д.

274. Цейтлин А. Время в романах Достоевского. (К социологии композиционного приема.)//Родной язык в школе, 1927. Кн. 5. С. 3–17.

275. Ефимова З. С. Проблема гротеска в творчестве Достоевского//Наукові Записки Наук.-дослідчої катедри історії європейської культури. 1927. II. С. 145–170.

276. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929. С. 243.

Часть I. Полифонический роман Достоевского. — II. Слово у Достоевского. См. также № 136.

277. Зошенко Михаил. Статьи и материалы. Л.: Academia, 1928. С. 94. (В серии «Мастера современной литературы».)

Статьи по поэтике: В. Шкловский. О Зошенке и большой литературе. — А. Г. Бармин. Пути Зошенки. — В. В. Виноградов. Язык Зошенки. (Заметки о лексике.)

278. Кольцов Михаил. Статьи и материалы. Л.: Academia, 1928. С. 126. (В серии «Мастера современной литературы».)

Статьи по поэтике: *В. Ермилов*. — Заметки о фельетонах Кольцова. *Е. Журбина*. — Портрет фельетониста. *П. Коган*. — Об юморе Кольцова. *М. Луганский*. — Художник в газетчике. *А. Смирнов-Кутачевский*. — Язык журналиста.

279. Петровский М. А. Композиция новеллы у Мопассана. (Опыт теоретического описания и анализа.)/Начала. № 1. Пг. 1921. С. 106—127.

Анализ «*En voyage*» М. с обоснованием терминологии.

280. Сергеевко М. Е. Приемы характеристики (в рассказе Мопассана «*Miss Huguette*»)/Учен. Зап./Саратов. Гос. Унив. 1925. Т. IV. Вып. 3. С. 21—27.)

281. Фатов Н. Н. А.С. Неверов. Очерк жизни и творчества. Л.: Прибой, 1926. С. 215.

Гл. IV (стр. 169—194) «Неверов — мастер. Язык и стиль Неверова»: о синтаксисе, лексике, образности, ритмике, композиционных приемах, о работе над текстом произведений.

282. Пильняк Б. р. Статьи и материалы. Л.: Academia, 1928. С. 117. (В серии «Мастера современной литературы».)

Статьи: *В. Гофман*. — Место Пильняка. *Г. Горбачев*. — Творческие пути Б. Пильняка. *Н. Коварский*. — Свидетельское показание.

283. Слонимский А. Л. О композиции «Пиковой дамы»//Пушкинист. IV, 1923. С. 171—180.)

Фантастические и реальные мотивировки в движении фабулы и разрешение ими композиционных задач повести.

284. Эйхенбаум Б. М. Болдинские побасенки Пушкина//Жизнь Искусства. 1919. № 316—317.

О приемах сюжетного строения пушкинских новелл.

285. Калайдович Е. Н. К вопросу о композиции «Сказок» Салтыкова-Щедрина. См. статью: А. Багрий. Литературный семинарий. II. — в «Изв. Азербайджанского Гос. унив. им. В.И. Ленина». Обществен. Науки. Т. 8—9 (1927). С. 40—45.

Анализ композиции форм «Сказок», рамка, приступ, концовка, особенности сказочной формы, аллегорическое построение, персонажи — животные и олицетворенные отвлечения или качества, фабульное строение.

286. Фатов Н. Н. А.С. Серафимович. Очерк жизни и творчества. М.—Л.: Гос. Изд., 1927.

В главе «Художественное мастерство С.» — характеристика приемов прозаического письма С.

287. Эйхенбаум Б. М. Лабиринт сцепления//Жизнь Искусства. 1919. №№ 312 и 315.

О сюжетном строении «Фальшивого купона» Л. Толстого.

288. Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. Изд. Гржебина. Пг., 1922. С. 154.

Выяснение основных литературных традиций Толстого, его системы стилистических и композиционных приемов. Главы: Дневники (1847—1852). Опыты в области романа. Борьба с романтикой (Кавказ и война.)

289. Дружкина В. А. Портретная живопись в романе «Война и мир». (Методологический этюд.)//Толстой и о Толстом. Вып. 2. М., 1926. С. 140—164.

290. Дружкина В. А. Реализм Толстого//Октябрь. 1927. Июнь. С. 134—143.

291. Дружкина В. А. Стиль и жанр «Войны и мира». (От дворянского романа к эпосе.)//На литературном посту. 1928. № 4. Февраль.

292. Шкловский Виктор. Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и Мир». М.: Федерация, 1928. С. 249.

Л. Толстой в 60-е годы. Материал «В. и М.». Методы работы над материалом. Язык «В. и М.». Сюжет «В. и М.».

293. Гиппиус В. В. О композиции тургеневских романов//Венок Тургеневу. 1818—1918. Одесса. Изд. А. Ивасенко, 1919. С. 25—53.

294. Гроссман Л. П. Композиция «Записок Охотника»//Свиток. М., 1922. С. 99—114.

295. Буш В. В. Литературная деятельность Гл. Успенского. Очерки. Труды Пушкинского Дома при Академии Наук СССР (г. Балаково), 1927. С. 263.

В главе V о литературной манере Успенского.

296. Балухатый С. Д. Стиль Чехова. (См. Энциклопедич. словарь Русск. Библиогр. Института Гранат).

297. Ржига В. Композиция «Слова о полку Игореве». (См. Slavia, 1925, г. IV, s.I. С. 41—62.)

298. Волков Р. М. Сказка. Разыскания по сюжетосложению народной сказки. Том первый. Сказка великорусская, украинская и белорусская. Гиз. Украины. Одесса. 1923. С. IX+238.

В книге дана характеристика типических приемов сказочного стиля и сделан анализ построения и мотивов сказок о невинно гонимых.

299. Пропп В. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. С. 151.

Структурный анализ волшебной сказки преимущественно по функциям действующих лиц.

300. Конрад Н. И. Японская литература в образцах и очерках. Т. I. Изд. Инст. живых восточных языков им. А.С. Енукидзе. Л., 1927. С. VIII—553.

Образцы древней японской литературы со статьями по исторической и теоретической поэтике.

301. Габель М. О. К вопросу о технике русского былевого эпоса. Формы былинного действия//См. Наукові Записки Наук.-дослідчої кафедри історії європейської культури. 1927. II. С. 49—63.

302. Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин. Очерки. Изд. В.В. Яксанова. М.—Саратов, 1924. С. 226.

В книге дана характеристика сюжетосложения и типических приемов архитектуры былин.

303. Арго. Политическая пародия. М.: Изд. Всеросс. Пролеткульта., 1925. С. 52.

Анализ приемов и построения политической пародии как формы литературной сатиры.

304. Б о б р о в С. П. О лирической теме//Труды и дни. М., 1913. I—II. С. 116—137 и отдельно.

Экскурсы: о темах в стихотворении, о лирической теме как задаче построения движений лирических монад.

305. Ж и р м у н с к и й В. М. О поэзии классической и романтической//Жизнь Искусства. 1920. №№ 367—368.

Общие черты отличий двух поэтических школ.

306. Ж и р м у н с к и й В. М. Композиция лирических стихотворений. Пг.: Опояз, 1921. С. 107. (В серии «Сборники по теории поэтического языка».)

Описание и классификация принципов, определяющих внешнее построение, распределение или расположение в поэтическом памятнике художественного материала. Виды закономерного расчленения фонетического, синтаксического и тематического материала. Главы: Композиция и метрика. Строфа. Композиционное повторение. Композиция и синтаксис. Типы композиционного членения материалов. Композиция свободных стихов.

307. Б а р ы ч э ў с к і А. І. Тэорыя сонэту. Выд. Ц.Б. Маладняка. Менск, 1927. С. 54.

На белорусском языке. Главы: Художественная выразительность сонета. Композиция. Стилистика. Метрика и рифмика. Тематика. Белорусский сонет.

308. М а л а х о в С. О композиции лирических стихотворений//На литерат. посту. 1928. № 7. С. 71—72.

О развертывании художественных мотивов в композиционном плане.

309. Х е р а с к о в а Е. Приемы композиции в стихотворениях Есенина. См. сб. «Есенин. Жизнь. Личность. Творчество». М.: Работник Просвещения, 1926. С. 187—203.

Анализ композиции мелких лирических стихотворений на основе их мелодических заданий.

310. П у ш к и н А. С. Гавриилиада. Поэма/Ред., прим. и коммент. Б.В. Томашевского. Пг., 1922. С. 111.

Главы: Сюжет. Композиция. Изложение. Язык.

311. Ж и р м у н с к и й В. М. Байрон и Пушкин. (Из истории романтической поэмы.) Л.: Academia, 1924. С. 332.

Задача книги — дать историю литературного жанра лирической или романтической поэмы в связи с историей «Байронических поэм». Главы: I. Байронические поэмы Пушкина: Байронизм П. как историко-литературная проблема. Сюжет и композиция. Лирическая манера повествования. Байронические темы. Два стиля. Преодоление байронизма. — II. Из истории русской романтической поэмы: Постановка вопроса. П. и его подражатели. Романтическая поэма как литературный жанр. Влияние Б. Журнальные отзывы.

312. Д а в и д о в и ч М. Г. Тема ночи в поэзии В.Я. Брюсова. (К характеристике Брюсовского стиля.)//См. «Наукові Записки Наук.-дослідчої катедри історії європейської культури. 1927. II. С. 125—144.

313. Брюсов В. Я. Пушкин мастер// Сб. «Пушкин». Сб. I. М.: Гос. Изд., 1924. С. 97—114.

О технических задачах и о процессе работы П. над своими произведениями.

314. Гроссман Л. Онегинская строфа//Сб. «Пушкин». Сб. I. М.: Гос. Изд., 1924. С. 115—161.

Анализ стилистических особенностей и ритмико-синтаксической структуры строфы в «Евгении Онегине».

315. Багрий А. В. Т.Г. Шевченко в литературной обстановке.// Изв. Азербайджанского Гос.унив. (Баку). Т. 2—3, 1925.

В главе VI: Мотивы и композиционные приемы в поэмах Ш.

ДОПОЛНЕНИЯ К БИБЛИОГРАФИИ ПОЭТИКИ*

1. А в е р б а х Л. К критике взглядов В.Ф. Переверзева//На литературном посту. 1930. № 1. С. 2—18; № 3. С. 5—16; Октябрь. 1930. № 1. С. 202—218; № 2. С. 179—191.

2. А н и с и м о в И. Проблема Переверзева//Красная Новь. 1930. № 2. С. 220—230.

3. *Ars poetica*. II. Стих и проза. Сб. статей под ред. М. Петровского и Б. Ярхо. М.: Изд. Гос. Академии Худож. Наук., 1928. С. 211.

Статьи: Б. Ярхо. Ритмика так наз. «Романа в стихах». Л. Тимофеев. — Силлабический стих. Л. Тимофеев. — Вольный стих XVIII в. М. Штокмар. — Вольный стих XIX в. Б. Ярхо. — Свободные звуковые формы у Пушкина. М. Штокмар. — Ритмическая проза в «Островитянах» Лескова.

4. Б а г р и й О. Т.Г. Шевченко. Том I. Оточення. Мотиви творчости. Стиль. Держ. Видавн. України. Харків, 1930. С. 241. [На украин. яз.]

5. Б е г а к Б. Пародия и ее приемы. (См. сборн.: Б. Бегак, Н. Кравцов, А. Морозов. Русская литературная пародия. ГИЗ. М.—Л., 1930. С. 51—65.)

6. Б е с п а л о в И. Стиль как закономерность. (Методическое введение в литературный анализ.)//Литература и марксизм. 1929. Кн. III. С. 3—65; также в кн. Б.: Проблемы литературной науки. ГИЗ. М., 1930.

Главы: Стиль как целое. — С. как общественное отношение. — С. как объективированное сознание. — С. как противоречие. — С. как стержневой образ. — С. как логика образов. — С. как композиционный принцип. — С. как сюжет. — С. как словесная система.

7. Б е с п а л о в И. Проблемы литературной науки. ГИЗ. М.: Моск. рабочий, 1930. С. 184.

Статьи: Стиль как закономерность. — Проблема литературной науки. — Г.В. Плеханов как литературный критик. — Стиль ранних рассказов Горького.

8. Б о р о д и н А. Как писать пьесу. (Популярное руководство для начинающих драматургов). М.: Театропечать, 1928. С. 95.

* Список главнейших книг и статей, вышедших с 1 сентября 1929 г. по 1 декабря 1930 г. Ввиду особого литературоведческого интереса в список включены работы о методологии В. Переверзева.

9. Бородин А., Долев Д. Техника работы над малыми формами. (В помощь клубному драматургу). М.: Театропечать, 1930. С. 95.

10. Варнеке Б. Техника Островского. I. Прологи//Изв. по русскому языку и словесности Академии Наук СССР. 1928. Т. I. Кн. I. С. 134—140.

11. Варнеке Б. Техника Островского. II. Монологи//Изв. по русскому языку и словесности Академии Наук СССР. 1930. Т. III. Кн. I. С. 29—42.

12. В борьбе за марксизм в литературной науке: Сб. статей. Л.: Прибой, 1930. С. 277.

Статьи: В. Десницкий. — О пределах спецификации в литературной науке. Н. Яковлев. — К теории литературного процесса. (Формалисты, Переверзев, Плеханов). Л. Цырлин. — К вопросу о «жизни» и «смерти» литературного факта. А. Бескина. — Проблема биографии в марксистском литературоведении. В. Друзин. — Формально-социологический метод Б. Арватова. А. Камегулов. — Методология метафизика. В. Волошинов. — О границах поэтики и лингвистики. А. Холодович. — К вопросу о лингвистическом методе в поэтике.

13. Виноградов В. О художественной прозе. ГИЗ. М.—Л., 1930. С. 188.

Статьи: Язык литературно-художественного произведения. — Риторика и поэтика.

14. Виноградов Г. Русский детский фольклор. Кн. I. Изд. Иркутской секции научных работников. Иркутск, 1930. С. 233.

О детских считалках.

15. Винокур Г. Вольные ямбы Пушкина//Пушкин и его современники. 1930. Вып. XXXVIII—XXXIX. С. 23—36.

16. Вознесенский А. Из наблюдений над стилем М. Лермонтова. (Сборник в честь акад. А. Соболевского. Л.: Изд. Академии Наук СССР, 1928. С. 203—208.)

17. Гальперина Е. К проблеме литературной пародии//Печать и Революция. 1929. Кн. 12. С. 14—30.

Главы: Пародия в поэтике формалистов. — Отношение пародии к жанру и стилю. — Пародия и сатира. — Структура пародии. — Органичность пародии. — Форма и содержание в пародии. — Пародия как момент формирования стиля. — Пародия и формирование пролетарского стиля.

18. Гельгардт Р. К изучению языка и стиля народных рассказов Л.Н. Толстого//Изв. Тверского Педагогического Института, 1929. Вып. V. С. 89—106.

19. Голованенко С. Язык Некрасова. (Сборн.: Ярославский край. Труды секции краеведения Яросл. Ест.-Истор. и Краеведч. Об-ва. № 2 и отд. С. 29.)

20. Голованенко С. Язык Салтыкова-Щедрина//Труды Ярославского Педагогического Института, 1929. Т. III. Вып. I. С. 17—46.

21. Гречишников В. Пейзаж в романах Гончарова//Русский язык в советской школе. 1929. № 5. С. 21—32.

22. Григорьев М. Литература и идеология. (Предмет и границы литературного исследования.) М.: Никит. субботники, 1929. С. 360.

Главы: Формальная школа. — Психологическая школа. — Социологическая школа. — Техника и пути восприятия.

23. Гроссман Л. Пародия как жанр литературной критики. (См. сборн.: Бегак Б., Кравцов Н., Морозов А. Русская литературная пародия. ГИЗ. М.—Л., 1930. С. 39—48.)

24. Данилов Г. Техника ораторской речи. М.: Работник Просвещения, 1930. С. 125. (Литературная речь. Часть II.)

Вводные статьи: Б. Нейман. — История ораторского искусства. Б. Нейман. — Построение речи. Г. Данилов. — Язык и стиль ораторской речи. Г. Данилов. — Типы и формы речей.

25. Динамов С. Дискуссия о Переверзеве и задачи марксистского литературоведения//Красная Новь. 1930. № 2. С. 211—219.

26. Динамов С. В.М. Фриче и проблемы марксистской поэтики//Литература и марксизм. 1930. Кн. I. С. 23—33.

27. Дорынин М. К вопросу о задачах социологической поэтики//Русский язык в советской школе. 1930. № 2. С. 6—19.

28. Дорынин М. Пейзаж в творчестве И.С. Никитина//Литература и марксизм. 1929. Кн. III. С. 113—138.

29. Друзин В. Стиль современной литературы. Л.: Изд. «Красной газеты», 1929. С. 108.

30. Дрягин К. Лев Толстой как художник-психолог. (К социологическому изучению стиля Толстого.) Изд. Вятского Педагогич. Ин. им. Ленина. Вятка, 1929. С. 126.

31. Ефимов Н. Литературоведение революционной эпохи. (Направления и проблемы.) Вып. I. Эйдологическое направление (Школа В. Переверзева). Владивосток, 1930. С. 51.

32. За марксистское литературоведение. Л.: Academia, 1930. С. 168.

Статьи: Г. Горбачев. — Назад к Шулятикову и Айхенвальду. А. Андрусский. — Философские предпосылки «формально-социологической» теории искусства. Е. Мустангова. — Формалисты на новом этапе. Ц. Вольпе. — Теория литературного быта.

33. Зелинский К. Поэзия как смысл. Книга о конструктивизме. М.: Федерация, 1929. С. 316.

34. Искусство перевода. Л.: Academia, 1930. С. 236.

Статьи: К. Чуковский. — Принципы художественного перевода. А. Федоров. — Приемы и задачи художественного перевода.

35. Камегулов А. Понятие стиля в марксистском литературоведении (Тезисные наброски.)//На литературном посту. 1929. № 17. Сентябрь. С. 6—11.

36. Камегулов А. Стиль Глеба Успенского. Л.: Прибой, 1930. С. 160.

37. Каплинский В. Реализм и условность в построении «Декамерона». (См. сб.: «Литературные беседы». Изд. Об-ва литературоведения при Саратовском Гос. Ун-те. Саратов, 1929. С. 114—135.)

38. К а с т о р с к и й С. Из наблюдений над стихотворной техникой Фета (Изв. Ленингр. Гос. Педагогич. Ин-та им. А. Герцена. 1928. Вып. I. С. 214–229.

39. К р а й с к и й А. Что надо знать начинающему писателю. Выбор и сочетание слов, построение рассказов и стихов. 3-е изд. «Красной газеты». Л., 1930. С. 253.

40. К р а й с к и й А. Что надо знать начинающему писателю о построении драмы. Изд. «Красной газеты». Л., 1929. С. 84. (Литературная студия «Резца».)

41. Л и б е д и н с к и й Ю. Несколько слов о Переверзеве//На литературном посту. 1929. № 19. Октябрь. С. 17–22.

42. М а й ф е т Г. Природа новели. Держ. Видавн. України, 1928. С. 106 збірка друга, 1929. С. 343. [На украин. яз.]

43. М е р о м с к и й А. Язык селькора. М.: Федерация, 1930. С. 118.

44. М и л а ш е в с к и й П. К вопросу о композиции и стиле романа П. Мельникова: «В лесах». (Изв. Нижегородского Гос. Университета, 1928. Вып. 2. С. 330–347.)

45. М и х а й л о в А. К критике методологии Переверзева//На литературном посту. 1930. № 5–6. С. 39–51; № 7. С. 30–41.

46. М о р о з о в А. Литературная роль пародии. (Сб.: Бегак Б., Кравцов Н., Морозов А. Русская литературная пародия. ГИЗ. М.–Л., 1930. С. 114.)

47. Н е б о л ю б о в В. Из наблюдений над стилем В.И. Ленина//Русский язык в советской школе. 1930. № 1. С. 33–37.

48. Н и к и ф о р о в А. К вопросу о морфологическом изучении народной сказки. (Сборник в честь акад. А. Соболевского. Изд. Академии Наук СССР. Л., 1928. С. 173–178.)

49. П л о т к и н Л. К проблеме художественности литературного произведения//На литературном посту. 1930. № 11. С. 57–67.

50. П о л о н с к и й В. Проблемы марксистского литературоведения//Новый мир. 1930. № 4. С. 175–189.

51. Против механистического литературоведения. Дискуссия о концепции В.Ф. Переверзева. Изд. Ком. Академии. М., 1930. С. 201.

Доклад С. Шукина. Свод доклад В. Переверзева. Прения: А. Зонин, Л. Авербах, И. Беспалов, И. Нусинов, В. Сутырин, М. Гельфанд, А. Гуриштейн, И. Анисимов, Л. Зевельчинская, У. Фохт, С. Динамов, Ю. Янель, И. Татаров, Р. Шор, В. Киришон. Заключительные слова В. Переверзева, С. Шукина, И. Беспалова.

52. Р а л ь ц е в и ч В. О методологии Переверзева//Печать и Революция. 1930. № 1. С. 13–24; № 3. С. 23–40.

53. С к а ф т ы м о в А. Диалектика в рисунке Л. Толстого. (Сборн.: «Литературные беседы». Изд. Об-ва литературоведения при Саратовском Гос. Ун-те. Саратов. 1929. С. 114–135.)

54. С о л о в ь е в И. Язык и стиль Л. Толстого в его произведениях для детей//Русский язык в советской школе. 1930. № 2. С. 100–108.

55. С т а р е н к о в М. О диалектике художественного образа//Литература и марксизм. 1929. Кн. IV. С. 5–29.

По поводу статьи Г. Пospelова «К методике историко-литерат. исследования» в сб. «Литературоведение».

56. Т а т у л о в Г. Механистическая теория литературы. (О методологии литературоведения В. Переверзева.) Тифлис: Заккнига, 1930. С. 139.

57. Т и м о ф е е в Л. К вопросу о задачах современного стиховедения//Литература и марксизм. 1929. Кн. III. С. 183—198.

По поводу книги С. Малахова: «Как строится стихотворение». 1928.

58. Т и м о ф е е в Л. Тематическая композиция «Соловьиного сада» А. Блока. (К вопросу об анализе тематики литературных произведений.)//Русский язык в советской школе. 1929. № 4. С. 11—25.

59. У х м ы л о в а Т. О литературной школе Демьяна Бедного//На литературном посту. 1930. № 8. С. 35—47.

60. Ф р и ч е В. Проблемы искусствоведения. Сб. статей по вопросам социологии искусства и литературы. ГИЗ. М.—Л., 1930. С. 180.

Статьи: ...Проблемы социологии литературных стилей. — Проблема русского романтизма. — К вопросу о характере образа в стиле индустриального капитализма. — Трансформация литературных жанров. — Стиль индустриально-технической общественной формации.

61. Ц е й т л и н А. К социологии литературного жанра//Русский язык в советской школе. 1929. № 4. С. 3—10.

62. Ш а б л и о в с к и й П. Язык действующих лиц комедии «Горе от ума»//Русский язык в советской школе. 1929. № 4. С. 64—78.

63. Щ у к и н С. Две критики. (Плеханов — Переверзев.) ГИЗ. М.: Моск. рабочий, 1930. С. 253.

Сравнение взглядов Переверзева с учением Плеханова по основным вопросам искусствоведения.

64. Э л ь с б е р г Ж. Кризис попутчиков и настроения интеллигенции. Л.: Прибой, 1930. С. 256.

Характеристики стиля Ю. Олеши, К. Федина, В. Иванова, Б. Пильняка, А. Белого.

65. Ю н о в и ч М. Проблема жанра в социологической поэтике//Русский язык в советской школе. 1929. № 6. С. 32—48.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абзац — 99
Авантюрный роман — 256, 179, 100
Акаталектический — 107
Аксессуары — 191
Акт — 213
Актуальная тема — 177
Акузма — 83
Акустика — 82, 89
Акцент — 105, 133
Акцентная система — 131, 167
Александрийский стих — 117, 120, 121, 128, 151
Алкеева строфа — 110–112
Аллегория — 61
Аллитерационный стих — 125, 126
Амфибрахий — 106, 129, 143, 162–163
Амфимакр — 107
Анаколуф — 70–71
Анакруза — 149
Анапест — 106, 143, 162–163
Анапестоямбический размер — 167
Анафора — 81–82, 87, 94, 236
Анекдот — 202
Антибакхий — 107
Антиспаст — 107
Антитеза — 78, 181
Античные размеры — 105–113, 137
Антропоморфизм — 54
Апарте — 219
Аполог — 61, 242
Аритмия — 88
Арсис — 108–109
Артикуляция — 82, 89
Архаизм — 44
Ассонанс — 115, 175
Астеизм — 78
Афиша — 217
Аффрикаты — 84
Бакхий — 107
Баллада — 156, 158, 207–208, 242
Басня — 61, 156, 242
Белые стихи — 118
Бессюжетный роман — 257
Бесфабульное произведение — 179
Бесцезурный ямб — 152
Библизм — 45
Благозвучие — 89
Бытовой роман — 256
Варваризм — 34
Варваризм синтаксиса — 71
Ввод мотивов — 183
Вводящие мотивы — 184
Ведущий повествование персонаж — 188
Вестник — 219
Взрывные согласные — 84
Внезапный приступ — 185
Внелитературный материал — 196, 252–253
Внимание — 178
Внутренняя мера стиха — 104
Вольный ямб — 156–157

- Вопросение — 79
 Восклициание — 79
 Восьмисложный стих — 115, 159
 Временные сдвиги — 185
 Время действия — 190, 216, 223
 Вставная новелла — 249
 Вторичные признаки значения — 32
 Вульгаризм — 43
 Выразительная функция слова — 100
 Выразительность звуковая — 89
 Высокие жанры — 208
 Высокий стиль — 45, 49
 Выходы — 219
 Галлицизм — 38, 72
 Гекзаметр — 108–109, 111–112, 168
 Германизм — 38
 Герой — 178, 199–203, 254–255
 Гиатус — 109
 Гипербола — 79
 Гипердактилическая рифма — 119, 146
 Гиперкаталектический — 107, 116
 Гипотипозис — 79
 Глухие согласные — 83
 Говорное произношение — 86
 Градация — 79, 81
 Графическая форма — 98–100, 103
 Губные согласные — 84
 Дактилическая рифма — 119, 146, 209
 Дактилохореический размер — 167, 168
 Дактиль — 106, 109, 129, 142, 143, 162, 163
 Двусложный размер — 126, 127, 130, 141, 150–161
 Двухзвучный повтор — 93
 Декасиллаб — 117, 129, 153
 Десятисложный стих — 117, 129, 153, 159
 Диалектизм — 39
 Диалог — 211
 Дидактический — 252, 259
 Динамический мотив — 184
 Дипиррихий — 106
 Диспондей — 107
 Дитрохей — 107
 Дифтонг — 110, 115
 Дихорей — 107
 Диямб — 107
 Долгий слог — 107
 Доминанта — 207
 Достаточная рифма — 174
 Драма — 215–216
 Драматические жанры — 210–230
 Единства — 216
 Жанры — 206–210
 Жаргон — 43
 Жаргонизм — 43–44
 Женская рифма — 118, 146
 Завязка — 181, 218
 Задержание — 253
 Задержанная экспозиция — 185
 Задненёбные согласные — 84
 Замыкание — 246, 251, 252
 Заумная поэзия — 97, 176
 Зачин — 185
 Звонкие согласные — 83
 Звуковая метафора — 97
 Звуковые повторы — 90–94
 Звукоподражание — 94
 Зияние — 89, 115
 Значение синтаксич. конструкции — 67, 68
 Зубные согласные — 84

- Икт — 108
 Инверсия — 74–76
 Инструментовка — 98, 175
 Интерес — 177
 Интонация — 68–70, 79–80, 86, 230
 Интрига — 180
 Ионик — 107
 Ирония — 65, 79
 Историческая поэтика — 25, 182
 Исторический роман — 256
 Ich-Erzählung — 188
 Каденцирование — 114
 Каламбурная рифма — 175
 Кальки — 37
 Канонические приемы — 203–204
 Картина — 213
 Катаlecticкий — 107
 Катахреза — 56
 Качественные элементы звучания — 83
 Кинакема — 83
 Кинема — 83
 Классическая трагедия — 220
 Климакс — 79, 81
 Количественная просодия — 112
 Количественные элементы звучания — 82
 Коллизия — 180
 Колон — 82, 86, 114
 Кольцо — 93, 237–238, 247, 250, 251
 Комедия — 156, 216
 Композиционная мотивировка — 191–193
 Концовка — 94, 185, 240, 245, 248, 251–252
 Коррекция — 79
 Краткий слог — 106
 Кретик — 107
 Куплет — 105
 Лабиализованные гласные — 83
 Лейтмотив — 187
 Лексика поэтическая — 30
 Лексическая окраска — 32
 Лексическая среда — 32
 Лирика — 230–243
 Лирическое остранение — 234
 Лирическое развитие — 231–234
 Литотес — 79
 Логаэды — 110
 Логическое определение — 58
 Логическое ударение — 59, 68
 Ложная мотивировка — 193
 Ложная развязка — 249
 Мадригал — 242
 Макаронический стиль — 35
 Мартельянский стих — 118
 Маски — 200
 Мелодика стиха — 239
 Местный колорит — 36
 Место действия — 190, 216, 223
 Метафора — 52–57, 233
 Метафорический эпитет — 60
 Метонимия — 64–66
 Метрика — 104
 Метрическое стихосложение — 105–113
 Мещанский говор — 40–41
 Мещанский роман — 256
 Миннезингеровский стих — 126
 Многократный повтор — 92
 Моление — 79
 Молосс — 107
 Монолог — 211
 Монтаж типографский — 100
 Мора — 105, 112, 114
 Морфология поэтическая — 48
 Мотив — 182–186, 187, 189–199, 202, 230–240
 Мотивировка — 191–199
 Мужская рифма — 118, 146
 Мягкие согласные — 84

- Надпись — 242
 Нанизывание — 231–232, 248, 249, 252
 Напевное произношение — 85–86
 Наперсник — 219
 Напряженная ситуация — 181
 Нарастание — 79, 81, 231
 Народная этимология — 41–42
 Нахгешихте — 187
 Неграмматическая интонация — 68–69
 Неметрическое ударение — 143
 Неологизм — 46–48
 Непрерывное действие — 190
 Неравносложные рифмы — 175
 Неслоговой звук — 85
 Неударные гласные — 83
 Низкий стиль — 49
 Низший жанр — 174, 208–209
 Новелла — 243–252
 Нормативная поэтика — 26–27
 Носовые согласные — 83
- Обнажение приема — 196, 205–206, 253
 Обособление — 88
 Образное выражение — 54
 Обрамление — 247, 250
 Обращение — 79
 Объем термина — 57
 Ода — 150, 157, 241–242
 Одическая строфа — 150–151, 157
 Оксюморон — 60
 Октава — 151, 153
 Октосиллаб — 115
 Олицетворение — 79
 Ономотопея — 95
 Описание — 79, 258
 Описательная поэма — 258–259
 Опорный согласный — 146
 Орнаментальная функция слова — 101
- Основное значение — 32
 Оставление — 79
 Остранение — 197–199
 Острота (pointe) — 202, 242
 Открытые конструкции — 80
 Отступление — 183, 259
 Охватная рифмовка — 147
 Ощутимость выражения — 28
 Ощутимость приема — 204
- Палимбакий — 107
 Параллелизм — 80, 87, 230, 234–240
 Параллельное построение — 250
 Пародическая поэма — 258
 Пародия — 49, 78, 193, 205–206, 258
 Пауза — 68
 Педализация — 255, 218
 Пентаметр — 109–110
 Пеон — 106, 107
 Переакцентуация — 139
 Перекрестная рифмовка — 146
 Переносное значение — 52
 Перечисление — 79, 81
 Перифраз — 66–67
 Персонаж — 199–202
 Пиррихий — 106, 141
 Плеоназм — 73
 Повесть — 243
 Повторение — 79
 Повторы звуковые — 92
 Повышение голоса — 68
 Подновление метафоры — 56
 Пожелание — 79
 Полонизм — 38
 Понижение голоса — 68
 Порядок слов — 68, 70
 Послание — 243
 Постоянные эпитеты — 59, 60
 Поэзия и проза — 24
 Поэма — 46, 243, 257–259
 Поэтика — 22, 24–27

- Поэтическая лексика — 30
 Поэтическая семантика — 51
 Поэтический синтаксис — 30
 Практическая речь — 28
 Представление — 31, 79
 Прием — 25–26, 30, 33, 99, 191, 197–200, 203–206
 Признаки жанра — 206–207
 Припев — 237
 Приступ — 185, 218
 Провинциализм — 40
 Проза — 24, 102, 103
 Прозаизм — 48–51
 Прозопопея — 79
 Прокелевсматик — 106
 Пролог — 217, 247
 Пропуск ударяемости — 141
 Просодия — 112
 Простой повтор — 92
 Прямая экспозиция — 185
 Прямое значение — 52, 57
 Психологический роман — 256
 Публицистический роман — 256
 Пятисложный размер — 166–167
 Пятистишие — 149
 Пятистопный хорей — 127, 159, 160
 Пятистопный ямб — 128, 152–154
 Равносложная система — 131
 Равноударные стихи — 133
 Развернутая метафора — 61–63
 Развязка — 181
 Разностопный ямб — 156
 Рассказчик — 42, 187, 189
 Реалистическая мотивировка — 193–196
 Регрессивная развязка — 186
 Редкая рифма — 175
 Редуцированные гласные — 83
 Резонер — 219
 Ремарка — 212
 Реплика — 211
 Рефрен — 237
 Рецитация — 82, 102, 103
 Речитатив — 114, 182
 Ритм речи — 86–88, 102
 Риторический вопрос — 76, 79
 Риторическое восклицание — 77, 79
 Риторическое обращение — 77, 79
 Рифма — 116, 118, 119, 133, 146–149
 Рифма для глаз — 174
 Рифмовка — 119, 134, 146, 149, 175
 Роман — 243, 248–257
 Романтическая поэма — 259
 Сапфическая строфа — 110
 Сатира — 243
 Сатирический роман — 256
 Свистящие согласные — 84
 Свободные мотивы — 183–184
 Свободные приемы — 203–204
 Связанные мотивы — 183–184
 Семантика поэтическая — 51
 Семейный роман — 256
 Семисложный стих — 115
 Сентенция — 78, 79, 232
 Силлабическая система — 105, 114, 123
 Силлабическая цезура — 144, 151, 153
 Силлепс — 71
 Синекдоха — 64
 Синтаксис поэтический — 30
 Ситуация — 180–181
 Сказ — 40, 42, 244
 Скандовка — 125, 138–141, 157
 Скреп — 94
 Славянизм — 44, 45
 Слитные конструкции — 80
 Словораздел — 107, 109, 144
 Слоговой звук — 85

- Смежная рифмовка — 146
 Смежный повтор — 93
 Снижение значения — 65
 Согласование слов — 67
 Содержание термина — 57
 Сольфеджирование стиха — 108, 124
 Сонет — 151, 153
 Сонорные согласные — 83
 Сообщение — 79, 231
 Сpondeй — 106, 108
 Сравнение — 60–61, 232–233
 Средний стиль — 49
 Статический мотив — 184
 Стилизованная речь — 49–51
 Стих — 102, 103, 104
 Стопа — 105–110, 113, 125, 129, 144
 Строфа — 105, 106, 110–112, 146, 150, 151, 153–158
 Ступенчатое построение — 249
 Стык — 94
 Стяженные размеры — 133, 167
 Суггестивная лирика — 241
 Суммарное сообщение — 190
 Сценарий — 220
 Сюжет — 179, 181–183, 189
 Сюжетосложение — 190

 Твердые согласные — 84
 Тезис — 108, 181
 Текст — 23
 Тема — 176–179
 Тембр голоса — 85
 Термин — 57
 Терцины — 153, 154
 Тоническая система — 123, 135, 145
 Тоническая цезура — 105, 123–135, 145
 Торможение — 253
 Точная рифма — 172
 Трагедия — 216–217, 220–223, 226–229

 Транзиция — 258
 Трехзвучный повтор — 92, 93
 Трехсложный размер — 126, 130, 161–165
 Трибрахий — 106
 Тримакр — 107
 Тринадцатисложник — 136
 Трифтонг — 118
 Тропы — 51–67
 Трохей — 106

 Угроза — 79
 Ударные гласные — 83
 Удержание — 79
 Узнание — 184, 218
 Узуальное значение конструкции — 67
 Украшающие эпитеты — 59
 Усеченные рифмы — 172, 175
 Установка на выражение — 28
 Уступление — 79
 Усугубление — 70

 Фабула — 179–190, 214–215
 Фабульное произведение — 179
 Фантастический роман — 257
 Фантастическое повествование — 195
 Фигуры — 78
 Фонема — 83
 Форгешихте — 187
 Фрикативные согласные — 84

 Характеристика — 199–201, 254
 Хиазм — 76, 93
 Холостые стихи — 148
 Хорей — 106, 108, 113, 125, 136, 137, 141, 142, 157–161
 Хориямб — 107
 Художественная мотивировка — 196–199
 Художественная речь — 28–29

- Цветной слух — 97
 Цезура — 109, 116, 118, 144–145
 Цезурная гиперкаталектика — 116
 Церковнославянизм — 44–45
 Циклы — 246–248
 Цитата — 50–51
- Чередование рифм — 119, 147
 Четырехзвучный повтор — 92
 Четырехсложный размер — 165, 166
 Четырехстишие — 148, 155
 Четырехстопный размер — 144, 157
 Четырехстопный хорей — 142, 157, 158, 159
 Четырехстопный ямб — 128, 141, 150, 151, 152, 157
- Шаблонные фразы — 33
 Шекспировская трагедия — 226–229
 Шестисложный стих — 114
 Шестистишие — 148
 Шестистопный хорей — 145, 160
 Шестистопный ямб — 151, 154, 157
- Шипящие согласные — 84
 Шпаннунг — 181
- Эвритмия — 86
 Эвфемизм — 65
 Эвфония — 30, 82–98, 175
 Экзотизм — 36
 Экспозиция — 185
 Элегический дистих — 111
 Элегия — 241
 Элизия — 109, 115, 117–119
 Эллипсис — 73–74
 Эмоциональная окраска героя — 201
 Эмфаз — 69
 Эндекасиллаб — 118
 Эпиграмма — 242
 Эпигонство — 209
 Эпизоды — 191, 249, 258
 Эпилог — 252
 Эпистолярный роман — 256
 Эпитет — 57–61
 Эпитрит — 107
 Эпическая поэма — 257–258
 Эффекты сценические — 212
- Явление — 213–214
 Ямб — 106, 113, 126, 128, 136, 137, 141–144, 148, 150–158

КОММЕНТАРИЙ

Необходимость данного комментария вызвана несколькими причинами. Ближайшая из них та, что со времени последнего издания книги Б. Томашевского (1931 г.) во многом изменилась научная терминология, и словоупотребление автора часто не совпадает с принятым сегодня. Поэтому первая задача комментария — коррекция терминологии.

Более широкий круг задач связан с необходимостью понять книгу Б. Томашевского в контексте науки 1920-х — начала 30-х гг.

Прежде всего, многие ее положения не могут быть прояснены без знания методологии и терминологии формальной (морфологической) школы — и соответствующие разъяснения заняли в комментарии важное место. В то же время очевидно, что Б. Томашевский, как отмечали еще рецензенты его книги, во многом отходит от ортодоксального формализма ОПОЯЗа и оказывается на «периферии» его, как и ряд других крупных ученых того времени (В.М. Жирмунский, В.В. Виноградов и др.; см. об этом во вступительной статье). Моменты несовпадений с установками формальной школы также должны быть прокомментированы.

Следующая задача комментария — ориентировать поэтику Б. Томашевского в более широком кругу научных идей того времени. Помимо формальной школы в отечественной науке 20-х — начала 30-х гг. существовал ряд направлений, в которых разрабатывались проблемы поэтики. Наиболее близким к формальной школе был Московский лингвистический кружок (Г.О. Винокур, В.В. Виноградов и др.), придерживавшийся в некоторых вопросах (например, в понимании соотношения поэтики и лингвистики) более крайних взглядов, нежели ОПОЯЗ. Вполне самостоятельную и оригинальную позицию занимал Б.И. Ярхо, пафосом которого была идея «точного литературоведения», имевшая, тем не менее, некоторые точки соприкосновения с формальной школой. Проблемами теории занималась группа ленинградских ученых, так или иначе связанных со школой Н.Я. Марра и, по существу, работавших в области исторической поэтики (И.Г. Франк-Каменецкий, О.М. Фрейденберг и др.). Оригинальные подходы к проблемам поэтики предлагают в эти годы такие крупные ученые, как Л.С. Выготский, В.Я. Пропп, А.П. Скафтымов, а также постоянный оппонент формалистов М.М. Бахтин, написавший о них книгу и рецензировавший их работы (в том числе и «Теорию литературы» Б. Томашевского) под именами П.Н. Медведева и В.Н. Волошинова. Помещенные в этот контекст идеи Б. Томашевского могут быть оценены более адекватно. Наконец, ряд намеченных у Б. Томашевского проблем полу-

чил дальнейшую разработку в современной науке — это тоже должно было быть как-то отражено в комментарии.

В заключение заметим, что комментарий обращен в первую очередь к студентам-филологам и имеет целью помочь им лучше понять поэтику Б. Томашевского. Но необходимо учитывать и то, что «Теория литературы» — не просто учебник. Промежуточное положение книги Б. Томашевского между учебником и научным трудом вынуждает нас учитывать оба этих полюса, что в значительной степени определило особенности комментария.

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЭТИКИ

1. Такое понимание задач поэтики типично для представителей формальной (морфологической) школы и близких к ней ученых. Ср.: «Исчерпывающее определение особенностей эстетического объекта и эстетического переживания, по самому существу вопроса, лежит за пределами поэтики как частной науки и является задачей философской эстетики<...> Наша задача при построении поэтики — исходить из материала вполне бесспорного и независимо от вопроса о сущности художественного переживания изучать структуру эстетического объекта, в данном случае — произведения художественного слова» (Жирмунский В. М. Задачи поэтики, 1919; см.: Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 23). Ср.: более позднее определение В.В. Виноградова: «Одна из важнейших задач поэтики — изучение принципов, приемов и законов построения словесно-художественных произведений разных жанров в разные эпохи, разграничение общих закономерностей или принципов такого построения и частных, специфических, типичных для той или иной национальной литературы, исследование взаимодействий и соотношений между разными видами и жанрами литературного творчества, открытие путей исторического движения различных литературных форм» (Виноградов В.В. Стилистика. Теория художественной речи. Поэтика. М., 1963. С. 170).

Иное понимание поэтики, не противопоставляющее ее философской эстетике, отстаивал М.М. Бахтин. В рецензии на «Теорию литературы» Б. Томашевского он писал: «Такое определение задач поэтики по меньшей мере спорно и, во всяком случае, очень односторонне. По нашему мнению, поэтика должна быть эстетикой словесного творчества, и потому изучение приемов построения литературных произведений является только одной из ее задач, правда, немаловажной» (Медведев П. (Бахтин М.) Б. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. Л.: Госиздат, 1925//Звезда. 1925. № 3 (9). С. 298). См. ту же формулировку и более подробную аргументацию в: Бахтин М.М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве, 1924//Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 10 и др. Ср. развернутую критическую оценку «материальной эстетики» в кн.: Медведев П.Н. (Бахтин М.М.) Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. В частности, М. Бах-

тин считал, что «материальная эстетика не может обосновать существенного различия между эстетическим объектом (то есть «содержанием эстетической деятельности» — С.Б.) и внешним произведением (которым она преимущественно занимается — С.Б.), между членением и связями внутри этого объекта и материальными членениями и связями внутри произведения и всюду проявляет тенденцию к смещению этих моментов» (Проблемы содержания, материала и формы... С. 16). Ср. также понимание задач поэтики в работах: Смирнов А.А. Пути и задачи науки о литературе//Литературная мысль. II. 1923; Сакулин П.Н. К вопросу о построении поэтики//Искусство. 1923. № 1.

2. По этому вопросу в науке 20-х гг. высказывались разные точки зрения. Крайнюю позицию занимали представители Московского лингвистического кружка, которые считали, что «принципиального различия между поэтикой и лингвистикой не существует» (Винокур Г.О. Новейшая литература по поэтике, 1923//Винокур Г.О. Филологические исследования. М., 1990. С. 59), а история литературы является не чем иным, как «поэтическим языкознанием» (Чем должна быть научная поэтика//Винокур Г.О. Филологические исследования. С. 260). Опыазовцы, хотя в этом вопросе не были столь категоричны, тоже считали лингвистику фундаментом поэтики. Даже В.М. Жирмунский, которого Б. Эйхенбаум назвал «примирителем крайностей» (Эйхенбаум Б. Вокруг споров о «формалистах»//Печать и революция. 1924. № 5. С. 8), писал: «Поскольку материалом поэтики является слово, в основу систематического построения поэтики должна быть положена **классификация фактов языка** (подчеркнуто нами — С.Б.), которую нам дает лингвистика» (Задачи поэтики, с. 28). Такой подход был осознан как крайность уже в среде исследователей, близких к формальной школе: «В результате такого приравнивания возникли значительные ограничения в понимании сущности целого ряда категорий поэтики и — вместе с тем — неоправданные изменения смысла, границ и функций многих лингвистических понятий» (Виноградов В.В. Указ. соч. С. 177).

М.М. Бахтин, признавая значимость лингвистики для поэтики, считал смещение их границ одним из исходных методологических просчетов формальной школы (Медведев П.Н. (Бахтин М.М.). Формальный метод в литературоведении. М., 1993. С. 95–96 и др.). О приведенном выше положении В.М. Жирмунского ученый писал: «В основе этой попытки лежит совершенно не доказанное положение, что лингвистический элемент языка и конструктивный элемент произведения должны непременно совпадать. Мы полагаем, что они не совпадают и совпадать не могут как явления разных планов» (Формальный метод в литературоведении, с. 96). Ср.: Проблемы содержания, материала и формы, с. 17, 49 и др. См. ряд специальных статей В.Н. Володинова (М.М. Бахтина): О границах поэтики и лингвистики//В борьбе за марксизм в литературной науке. Л., 1930; Что такое язык?//Лит. учеба. 1930. № 2; Слово и его функция//Лит. учеба. 1930. № 5; Слово в жизни и слово в поэзии//Звезда. 1926. № 6.

3. Понимание эстетического феномена как **самоценного** — одно из основных положений классической эстетики, наиболее полно обоснованное И. Кантом (Критика способности суждения) и разделяемое (хотя час-

то вульгаризируемое) формальной школой. См. у Якубинского: «Творческое глоссемосочетание <...> имеет <...> **самостоятельную ценность**, независимо от практической цели, которую это глоссемосочетание могло бы осуществить» (О поэтическом глоссемосочетании//Поэтика. Пг., 1919. С. 12). Здесь начало характерного для школы противопоставления поэтического (самоценного) слова — слову практического языка, которое является лишь **средством** общения. Несколько позже, исходя из его самоценности, поэтическое слово будет определено как слово с «установкой на выражение» (см. комм. 2 к разделу «Элементы стилистики»).

4. Употребление слов «поэзия» и «проза» в значениях соответственно «художественная» и «нехудожественная» речь не совпадает с современным значением этих слов и восходит к А.А. Потебне (Мысль и язык, 1862). Ср. у В. Шкловского: «Поэзия — речь заторможенная, кривая<...> Это речь построенная. Проза же — речь обычная: экономная, правильная» (Искусство как прием//Поэтика. Пг., 1919. С. 113).

5. Термин **прием** в данном его понимании восходит к работе В.Б. Шкловского «Искусство как прием», где утверждалось, что «вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов» (Поэтика, с. 102). Ср.: «Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать «прием» своим единственным «героем» (Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Прага, 1921. С. 11). Критически откликаясь на подобные утверждения, И. Оксенов писал в рецензии на сб. «Поэтика»: «В искусстве «прием» **почти** все, но именно почти, и за его пределами остается исс, легко ускользающий и весьма варьируемый по величине» («Форма» и «содержание»//Книга и революция. 1922. № 3 (15). С. 46).

Абсолютизация приема более характерна для раннего этапа в деятельности ОПОЯЗа. Позже, отчасти под влиянием критики извне, был провозглашен телеологический подход к приему. В. Жирмунский определяет художественный прием как подчинение фактов языка «художественному заданию» (Задачи поэтики, с. 28): «Поэтический прием не есть некоторый самодовлеющий, самоценный, как бы естественноисторический факт: прием как таковой — прием ради приема — не художественный прием, а фокус. Прием есть факт художественно-телеологический, определяемый своим заданием: в этом задании, то есть в стилистическом единстве художественного произведения, он получает свое эстетическое оправдание» (Там же, с. 35). Ср.: Г.О. Винокур. Чем должна быть научная поэтика, с. 10. Принципиальную критику соотнесенных в формальной школе понятий **материал** и **прием** см. у М. Бахтина (Формальный метод в литературоведении, с. 121–133) и Л.С. Выготского (глава «Искусство как прием» в кн.: Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1965).

6. Дифференция «общей» (теоретической) и «исторической поэтики» стала возможной после работ А.Н. Веселовского. См.: Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. (2-е изд.; сокр. — М., 1989). Из современных работ: Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986; Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986; Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. И др.

7. Термин «функция» очень важен для формальной школы, он особенно активно разрабатывается Ю. Тыняновым. См. его формулировку: «Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной функцией данного элемента» (О литературной эволюции, с. 272). По Ю. Тынянову, «вырывать из системы отдельные функции и соотносить их вне системы, то есть без их конструктивной функции, с подобным рядом других систем неправильно» (Там же, с. 273).

8. Значимость эволюционной и «динамической» точки зрения для построения поэтики была акцентирована в рамках формальной школы работами Ю.Н. Тынянова «Литературный факт» (1924 г.) и «О литературной эволюции» (1927 г.), которые принято считать переломными в истории русского формализма. См. комм. Е.А. Тоддес, М.А. Чудаковой, А.П. Чудакова к кн.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 509, а также комм. Л. Флейшмана к публикации: Б. В. Томашевский в полемике вокруг «формального метода»//Slavica Hierosolymitana, 1978. Vol. III. P. 384—388.

О литературной эволюции и разграничении ее с «генезисом» см.: Эйхенбаум Б. Теория формального метода//Эйхенбаум Б. Литература. Теория. Критика. Полемка. Л., 1927. См. критику сложившегося в рамках школы понимания эволюции в книге М. Бахтина «Формальный метод в литературоведении» (1993 г.), с. 175—190.

II. ЭЛЕМЕНТЫ СТИЛИСТИКИ

1. Этот раздел поэтики, более всего сближавшийся у представителей формальной школы с лингвистикой, трактовался в 20-е гг. по-разному. Предельно широко понимал стилистику Г.О. Винокур, утверждавший, что поэтика «есть лишь часть стилистики» (Поэтика. Лингвистика. Социология (методологическая справка), 1923// Винокур Г.О. Филологические исследования. С. 26). По В. Жирмунскому, однако, тоже «стилистика есть как бы поэтическая лингвистика», включающая в себя фонетику, грамматику, синтаксис, семантику и лексикологию (Задачи поэтики, с. 30—31). В других работах он различал собственно стилистику и фонетику (метрику, инструментовку, мелодику). (К вопросу о формальном методе, 1923.) По Б.И. Ярхо, стилистика «оперирует словом, то есть формой слова в его отношении к значению. Она изучает применение для эстетических целей всех лингвистических категорий» (Ярхо Б. Простейшие основы формального анализа//Ars poetica. М., 1927. С. 12—13). Соответственно стилистика включает в себя: «**фигурацию**» (фигуры фонетические, морфолого-синтаксические, лексические и семантические, а также формальные); **стилистическую композицию**: **стилистические жанры** (парафраз, пародия, стилизация, перевод). (Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения (набросок плана)/Публ. М.Л. Гаспарова//Контекст — 1983. М., 1984. С. 218—219).

Оценивая этот раздел книги Б. Томашевского, М. Бахтин писал, что он «разработан достаточно полно. Не мешало бы только более подробно

остановиться на самом понятии стиля и на ритме прозы. Замечания автора по этим вопросам совершенно недостаточны» (Медведев П. Б. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. С. 299). Своеобразной расшифровкой этого требования является следующее утверждение М. Бахтина: «Правильная постановка **проблемы стиля** — одной из важнейших проблем эстетики — вне строгого различия архитектурных (связанных с «эстетическим объектом» — С.Б.) и композиционных (связанных с «внешним произведением» — С.Б.) форм невозможна». (Проблема содержания, материала и формы... С. 22). Показательно, что и В.В. Виноградов в своей поздней работе писал: «Стилистика литературоведческая как ответвление общей искусствоведческой стилистики в своем подходе к анализу словесно-художественных структур руководствуется категориями и понятиями философской эстетики и теории литературы» (Указ. соч., с. 205).

Б. Томашевский в этом разделе говорит о поэтической лексике, поэтической семантике (тропы), поэтическом синтаксисе (фигуры) и эвфонии, следуя в общем установившейся в формальной школе традиции и в то же время учитывая традицию классических поэтов и риторик.

2. Здесь содержатся два важных для формальной школы понятия.

Во-первых, **установка**: «У нас есть слово «установка». Оно означает примерно «творческое намерение автора» (Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции//Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 278). См. у него же: «Установка есть не только доминанта произведения (или жанра), функционально окрашивающая подчиненные факторы, но вместе и функция произведения (или жанра) по отношению к ближайшему внелитературному — речевому ряду. Отсюда огромная важность установки в литературе» (Ода как ораторский жанр//Указ. соч. С. 228).

Во-вторых, «установка на выражение»: эта формулировка развивает идеи самоценности художественной речи и восходит к работе Р. Якобсона «Новейшая русская поэзия»: поэзия «есть нечто иное, как **высказывание с установкой на выражение**» (Указ. соч., с. 10). Поэзия, по Р. Якобсону, «управляется, так сказать, имманентными законами; коммуникативная функция, присущая как языку практическому, так и языку эмоциональному, здесь сводится к минимуму» (Там же, с. 10).

3. Предложенное здесь различие речи практической и художественной, акцентирование самоценности последней и определение ее как речи «с установкой на выражение» отражают общий для формальной школы подход, сформулированный Л. Якубинским (О звуках стихотворного языка) и В. Шкловским (О поэзии и заумном языке). См.: Поэтика. Пг., 1919. По Л. Якубинскому, в практическом языке внимание говорящего не сосредоточивается на звуках, которые являются для него только **средством** общения; в стихотворном же языке практическая цель «отступает на задний план и языковые сочетания приобретают самоценность» — они «всплывают в светлое поле сознания; в связи с этим **возникает эмоциональное к ним отношение**, которое в свою очередь влечет установление известной зависимости между «содержанием» стихотворения и его звуками. Последнему способствуют также выразительные движения органов речи» (Указ. соч., с. 49).

4. Понятие конструкции — одно из центральных в зрелом формализме. Важным моментом эволюции школы Б. Эйхенбаум считал то, что после работы Ю. Тынянова «Проблема стихотворного языка» (1924 г.) формалисты пришли к «пониманию материала как элемента, участвующего в конструкции в зависимости от характера формообразующей доминанты» (Теория формального метода, с. 148). М. Бахтин, однако, считал, что неразличение эстетического объекта и «внешнего произведения» не позволяло формалистам объяснить именно специфичность художественной конструкции (Формальный метод в литературоведении, с. 140—143; см. также главу «Элементы художественной конструкции»).

5. Это место может быть понято как попытка Б. Томашевского (она заметна и в ряде других мест книги) найти компромисс между академической наукой и установками формального метода. В данном случае эта попытка иницировалась как нерешенностью вопроса о соотношении философской эстетики и поэтики, так и ощущением того, что необходимо ввести некоторую коррекцию в крайности лингвистической ориентации школы.

6. Все это место, начиная с тезиса «Слов вне фразы не существует» (С. 31) и вплоть до понятий «лексической среды» и «лексической окраски слова», в сущности, — изложение идей работы Ю.Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» (1924), а именно — начала гл. II «Смысл стихового слова». Оттуда заимствован и пример слова «Земля» (со ссылкой на «марсианский Boden»). См.: Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993. С. 55—61.

7. Понятие «подновление» близко по значению к важному для формальной школы понятию «остранение»; см. о нем в комм. 14 к разделу «Тематика».

8. «Сказовый» от слова «сказ». Хотя термин «сказ» в книге Б. Томашевского в своей прямой форме не употребляется, образованное от него прилагательное встречается трижды. В науке 20-х гг. интерес к сказу был связан с широким распространением этого феномена в литературе. В трактовке сказа Б. Томашевский мог учитывать ряд работ: Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель». Поэтика. Пг., 1919; Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике//Поэтика. Временник Отдела словесных искусств ГИИИ. Вып. I. Л., 1926; М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929. Из современных работ, посвященных сказу, см.: Муценко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978.

9. В современных работах по поэтике наметилось более широкое понимание «прозаизма» как «простого», «нестилевого» слова: Гинзбург Л. О лирике. М.—Л., 1964. С. 32 и др.; Гинзбург Л.Я. О прозаизмах в лирике Блока//Блоковский сборник. I. Тарту, 1964. По определению С.Г. Бочарова, «простое» слово «вообще выходит за границы какого-либо определенного стиля, уже не является «стилем», но именно противостоит ярко выраженному стилю как простой язык самой реальности» (Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 28). С точки зрения исторической поэтики, «простое» слово есть радикальное преодоление слова риторического и своеобразное возвращение на новом уровне к той субстанциальности, которая была характерна для слова мифологического (при этом «простое»

слово не отождествляет себя с действительностью, а осознает себя именно ее «языком»). См. также: Михайлов А.В. Роман и стиль//Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982.

10. О стилизации Б. Томашевский мог учитывать следующую литературу: Локс К. Стилизация// Словарь литературных терминов. Т. 2. М.—Л., 1925; Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929. Из современных работ наиболее близкое Б. Томашевскому понимание стилизации см.: Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1966. См. также: Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966; Долинин К.А. Стилизация//Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972; Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner, 1989.

11. В 20-е гг. проблеме пародии был посвящен ряд работ: Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии); О пародии//Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино; Фрейденберг О.М. Идея пародии// Сборник статей в честь С.А. Жебелева. Л., 1926; Фрейденберг О.М. Происхождение пародии//Русская литература XX века в зеркале пародии. М., 1993; Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. Из более поздних работ см.: Берков П.Н. Из истории русской пародии 18—20 веков//Вопросы советской литературы. Т. 5. М.—Л., 1957; Морозов А.А. Пародия как литературный жанр//Русская литература. 1960. № 1; Морозов А.А. Русская стихотворная пародия//Русская стихотворная пародия (XVIII—начало XX века). Л., 1960.

12. В современных работах по поэтике цитате (как одной из форм «чужого слова») и связанным с ней «интертекстуальным» отношениям придается большое значение; ставится даже теоретическая задача «концептуализировать текст—текст отношения в словесном искусстве как основу творческого акта, то есть как текстопорождающее отношение» (Смирнов И.П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака)//Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband, 17. Wien. 1985. С. 5. См. также: Д. Орайч. Цитатность// Russian Literature, 1988, XXIII—II.

13. В трактовке поэтической семантики Б. Томашевский идет в русле классических поэтик и риторик, принимая при этом предложенное А.А. Потебней деление тропов на метафорические и метонимические (Потебня А.А. Из записок по теории словесности, 1905). В науке 1920—1930-х гг. существовали и иные подходы к данной проблеме. Один из них — «генетический». Еще А.Н. Веселовский в своей классической работе «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» показал, что троп — явление исторически возникшее и сравнительно позднее: ему предшествовал и сохранился как факт поэтического языка параллелизм, имеющий иную, чем троп, семантику и иную модальность. В работах И.Г. Франк-Каменецкого и О.М. Фрейденберг историко-генетический подход к этой проблеме был развит. Исследуя переход от мифологической образности (см. «параллелизм» А.Н. Веселовского) к собственно иносказательной («фигуральной»), О.М. Фрейденберг показала, что ранние формы тропа существенно отличались от современных. Сначала «прежний мифологический образ приобретает еще один

«иной» смысл самого себя. Он получает функцию иносказания. Но иное сказания чего? Самого себя, образа» (Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 189). И.Г. Франк-Каменецкий также считал, что «сравнение есть не что иное, как переоформленное мифологическое тождество» (Франк-Каменецкий И. Растительность и земледелие в поэтических образах Библии и гомеровских сравнениях//Язык и литература. IV. Л., 1929. С. 126). В рамках генетического направления начали изучаться переходные (от мифологической доминанты — к фигуральной) типы образности — гомеровские и библейские сравнения. Позже в поле зрения ученых попали индийские эпические сравнения (Васильков Я.В., Невелева С.Л. Ранняя история эпического сравнения (на материале VII книги «Махабхараты»))//Проблемы исторической поэтики литератур Востока. М., 1988). О принципиальном различии мифологической и «метафорической» образности см.: Лосев А.Ф. Проблемы вариативного функционирования поэтического языка//Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М., 1982. В свете этих данных троп в собственном смысле этого слова должен быть понят как один из исторических типов образности и рассмотрен в соотношении с параллелизмом. Сегодня в науке поставлен вопрос о существовании еще более архаического, чем параллелизм, образного языка: он еще не имеет терминологического обозначения, мы предлагаем назвать его «кумуляцией» (см.: Фрейденберг О.М. Образ и понятие//Фрейденберг О.М. Миф и литература древности; Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха//Ранние формы искусства. М., 1972).

Своеобразную позицию по затронутым вопросам занимал Б.И. Ярхо. Он предлагал называть образом «такое значение слова, которое вызывает представление о чувственном или эмоциональном восприятии», и настаивал на разграничении образа и символа: «Символ я определяю как образ, отсутствующий (в своем прямом смысле) в реальности, созданной автором, и служащий ему только для живописания другого образа: например, «Горбунок летит стрелою», где «Горбунок» — сюжетный образ, а «стрела» (в рассказе никакой стрелы нет) — символ». В исследовании этих символов допускается обычно методологическая ошибка: их «недостаточно отделяют от тех стилистических приемов, коими они вводятся», как-то: сравнения, антитезы, семантические тропы (метафора, метонимия и т.д.) (Методология точного литературоведения, с. 221).

14. Сегодня в науке намечена такая градация переходов от полного (трехчленного) сравнения с компаративной частицей (А.Н. Веселовский назвал его «прозаическим актом сознания, расчленившего природу» (Историческая поэтика, с. 189)) к одночленной метафоре. Первый из интересующих нас типов сравнения — такой, объект которого стоит в творительном падеже (творительный превращения, типа «полечу я зегзицей по Дунаю»). Он, очевидно, очень архаичен, по крайней мере А.А. Потебня считал его наряду с «символом-приложением» едва ли не исходным типом образной конструкции, предшествовавшим «параллелизму» А.Н. Веселовского (Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914. С. 3). Второй из них, очевидно, самый поздний — генитивное сравнение (или метафора-сравнение) типа «куст волос» (Гри-

горьев В.П. Поэтика слова. М., 1979). Отмеченные типы сравнения имеют разную структуру и разную семантику, последний из них наиболее близок к метафоре.

15. Идея наличия метафорического и метонимического стилей восходит к работам В.М. Жирмунского и в какой-то степени связана с его концепцией классического и романтического искусства. Согласно В. Жирмунскому, романтизм с точки зрения истории стиля «есть поэзия метафоры». А. Блок также определяется им как «поэт метафоры» (Поэтика А. Блока (1921)//Жирмунский В.М. Указ. соч. С. 205, 206). В 30-е гг. к понятиям метафорического и метонимического стиля обращается Р. Якобсон, характеризуя стиль Б. Пастернака как «метонимический» (Заметки о прозе поэта Пастернака//Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987).

16. В современной науке существует ряд исследований, посвященных перифрастическому стилю в его соотношениях с «простым» или «нестилевым» словом (см. указ. соч. Л.Я. Гинзбург и С.Г. Бочарова).

17. Об отмеченной здесь особенности поэзии А. Фета см.: Гаспаров М.Л. Фет безглагольный (композиция пространства, чувства и слова)//Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995. В целом вопрос о соотношении «именного» и «глагольного» стилей рассмотрен в кн.: Wells R. Nominal and Verbal Style//Style in language. Cambridge, Mass., 1960. См. также: Лотман М.Ю. От составителя//Учебный материал по анализу поэтических текстов. Таллин, 1982. С. 25–31.

18. Эвфония включена Б. Томашевским в раздел стилистики, тогда как более привычно включение ее в стиховедение. В науке 20-х гг. существовало и более широкое понимание поэтической фонетики. Б.И. Ярхо определял ее как «учение об эстетически примененных звуках речи» (Ars poetica, с. 12) и включал в нее просодию, стихологию (ритм, системы стихосложения, теория клаузул, рифма) и собственно эвфонию (Методология точного литературоведения, с. 214–215).

19. См.: Брик О.М. Звуковые повторы//Поэтика. Пг., 1919.

20. Такая теория до сих пор не создана, хотя в последнее время внимание исследователей привлекли неосознанные прежде формы звуковой организации, которые могут существенно изменить наше представление об эвфонии: **анаграмма** и **паронимия**. Эвфония традиционно изучала ассонансы и аллитерации (см. их классификацию в указанной работе О. Брика) как некие звуковые «украшения», создающие гармоничность и благозвучие поэтической речи, но связанные со смыслом лишь опосредованно (исключение в этом смысле составляло звукоподражание). Анаграмма же (отмеченное повторение в тексте звуков, входящих в «ключевое» слово) — явление иного порядка. Она была открыта Ф. де Соссюром при изучении санскритских и древнегерманских текстов (Соссюр Ф. Труды по языкознанию. М., 1977) и оказалась в поле внимания Р. Якобсона (Взгляд на «Вид» Гельдерлина; Из мелких вещей В. Хлебникова: «Ветер — пение» и др.//Якобсон Р. Работы по поэтике), а затем Вяч. Вс. Иванова и В.Н. Топорова (Структура текста — 81. М., 1981). Глубокая древность анаграммы позволяет предположить, что она (и родственные ей явления) была первичной формой звуковой организации, непосредственно связанной со

смыслом, а не просто «украшением». В этом свете позднейшие аллитерации и ассонансы могут быть поняты как формализованные осколки древней анаграммы, потерявшие свой магический смысл и ставшие украшениями.

Другой недавно осмысленный наукой вид звуковой организации — паронимия (см. о ней: Григорьев В.П. Поэтика слова) — считается художественным открытием XX в., хотя совершенные ее образцы встречаются уже в русской поэзии XIX в. Паронимы, по определению В.П. Григорьева, — соположенные слова, имеющие минимум два сходных согласных звука (см. богатую парониимию в «Смычке и струнах» И. Анненского: «И было **мукою** для них, что людям **музыкой** казалось»). Сближая слова, отмеченные общими звуками, паронимия создает феномен «поэтической этимологии», способствуя образованию между словами смысловых связей и тем самым рождая новые значения в языке. Так после стихотворения И. Анненского в русской поэзии установилась звуко-смысловая связь «муки» и «музыки», не данная в этимологии этих слов, но ставшая реальностью художественной речи (см. варьирование этой поэтической этимологии у О. Мандельштама: «Полон музыки, Музы и муки»). Показательно, что древнейшая и самая молодая формы звуковой организации не являются формализованными «украшениями», а непосредственно (хотя и по-разному) связаны со смыслом.

III. СРАВНИТЕЛЬНАЯ МЕТРИКА

1. Этот раздел «Теории литературы» в наибольшей мере опирается на специальные научные изыскания Б. Томашевского — одного из крупнейших отечественных стиховедов и одного из создателей (наряду с Р. Якобсоном и В. Жирмунским) сравнительной метрики. Основные работы Б. Томашевского в этой области: Русское стихосложение. Метрика. Пг., 1923; О стихе. Статьи. Л., 1929; Стилистика и стихосложение. М., 1958; Стих и язык. Филологические очерки. М. 1959.

Ниже Б. Томашевский дает такое определение метрики: «...Каждый стих как ритмическая единица имеет свою **внутреннюю меру**. Эта внутренняя мера определяется свойствами языка и литературной традицией. Она условна и выражается в ряде норм или «правил стихосложения», изменяющихся при переходе от эпохи к эпохе. Система правил, одновременно действующих в пределах одной литературы, называется **метрикой**» (с. 104). Ср. с определением В. Жирмунского: «Под **метрикой** обычно понимается учение о закономерном чередовании сильных и слабых звуков в стихе (т.е. о **количественных** отношениях в широком смысле слова). Но слово «метрика» употребляется еще и в других смыслах — более узком и более широком. В более узком смысле метрика есть учение о **метре** (или метрах), в противоположность ритмике как учению о **ритме**: метр есть общий закон чередования сильных и слабых звуков, ритм обнимает отдельные конкретные частные случаи применения этого закона, вариации основной метрической схемы. Метрика в более широком смысле обнима-

ет все вопросы, касающиеся художественной закономерности в построении звуковой формы стиха, включая инструментовку и мелодику» (Жирмунский В. Введение в метрику//Теория стиха. Л., 1975. С. 10).

Будучи одним из наиболее оригинальных и сохраняющих свою ценность разделов поэтики Б. Томашевского, именно «Метрика» требует наибольших комментариев в силу причин принципиальных и отчасти терминологических. Учение Б. Томашевского о стихе складывалось в «героическую» пору отечественного стиховедения, когда подвергались пересмотру основные понятия этой науки: метр и ритм, стих и стопа, система стихосложения. Номенклатура и смысл этих понятий у Б. Томашевского часто не совпадают с их более или менее (хотя и не до конца) установившимся современным пониманием.

2. Проблема соотношения стиха и прозы — одна из самых важных в стиховедении — активно обсуждается в современной науке. Из последних работ в этой области см.: Гаспаров М.Л. Оппозиция «стих—проза» и становление русского литературного стиха//Semiotika i structura tekstu. Wrocław, 1973; Орлицкий Ю.Б. Стихи и проза в русской литературе. Воронеж, 1991.

3. Ср. более «формалистическую» формулировку в «Русском стихосложении»: «Основным принципом стихотворной речи является то, что звукоречь организуется по звуковому заданию. Выражаясь точнее: **звуковое задание** в стихах доминирует над смысловым» (с. 8).

4. В этом утверждении нуждаются в комментариях два момента. Первый касается понимания ритма в стихе как изначально заданной меры, а ритма в прозе как результирующего итога строения речи. Эта идея получила глубокое развитие в работе М.М. Гиршмана «Ритм художественной прозы» (М., 1982).

Второй момент — утверждение о том, что в стихотворной речи «в рамки ритма вдвигается смысл». Ю.М. Лотман относительно самых ранних (еще допечатных) стихотворений Б. Пастернака заметил, что в них первичным оказывается не заданный ритм, а семантика, под влиянием которой от строки к строке может изменяться размер (Лотман Ю.М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста//Труды по знаковым системам. Тарту, 1969. [Вып.] 4.(Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып. 236)). Если учесть, что, согласно существующей точке зрения, разделяемой таким авторитетным исследователем, как М.Л. Гаспаров (Очерки истории русского стиха, с. 221), чисто тонический стих не имеет метра, то можно думать, что освобождение стиха от жесткой метрической нормы и превращение ее во «внутреннюю меру», формируемую в процессе творческого акта (а не данную заранее), является одной из важных тенденций развития стиха.

5. В понятии тонической системы Б. Томашевский, как и другие стиховеды 1910–1920 гг., объединял то, что по более принятой сегодня терминологии подразделяют на силлабо-тоническую и собственно тоническую системы. Зато внутри самой тонической системы Б. Томашевский различает равнотактные акцентные размеры (по принятой сегодня терминологии — двусложные — ямб и хорей), упорядоченные акцентные размеры (или трехсложники) и неупорядоченные акцентные размеры

ры (то, что сегодня называют тоническим стихом). Такое широкое понимание тонической системы, при котором в нее включается и силлаботоника, существует в науке до сих пор. См.: Харлап М.Г. О понятиях «ритм» и «метр»//Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 25.

6. В «Русском стихосложении» Б. Томашевский пишет: «Скандовкой называется такое произношение стиха, при котором каждый слог длится одинаковое количество времени и ударения расставляются на равных интервалах, независимо от того, совпадают ли они с практически-ударяемыми слогами или нет» (с. 12). В учение о метрике термин «скандовка» внесен теми теоретиками, которые считали, что стиховой ритм, подобно ритму музыкальному, основан на изохронности метрических групп (стоп). С этой точки зрения, в тех случаях, когда такая изохронность нарушается (например, когда в ямбической стопе появляется два безударных слога), скандовка уравнивает временные интервалы, обеспечивая правильность (изохронность) звучания ослабленной стопы. С критикой этой теории выступил в 20-е гг. В. Жирмунский, указавший, что она основана на неразличении музыкального и стихового ритма, в котором существенной является «самая форма последовательности сильных и слабых слогов, а не равная **материальная длительность** каждого звука, метрической группы (стопы) или целого стиха» (Введение в метрику, с. 17–18). О различии между метрической (квантитативной) системой стихосложения (в которой, по мнению исследователя, стиховой ритм еще не отделился от музыкального) и позже возникшей акцентной системой, основанной не на измерении времени, а на счете слоговых и словесных ударений, то есть «чисто слоговых единиц, длительность которых не имеет значения», см.: Харлап М. Г. Указ. соч. С. 25. См. также: Гаспаров М.Л. Современный русский стих. М., 1974. С. 226.

7. Это открытие Б. Томашевского, сыгравшее важную роль в развитии стиховедения, высказано им в «Русском стихосложении». М.Л. Гаспаров отмечает: «Разница ритма двусложных и трехсложных размеров — факт несомненный, его сформулировал (по дискуссиям 1910-х гг.) еще Б. Томашевский: в двусложниках важнее силлабический аспект, в трехсложниках тонический аспект силлабо-тоники» (Еще раз к спорам о русской силлабо-тонике//Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 175). Ср.: «Ритм двусложных и ритм трехсложных размеров в русском языке строится на различной основе — первый на последовательности безударных слогов, второй — на последовательности ударных. Это важное положение было установлено еще в 1920–1930-х гг. (вслед за Б. Томашевским — Р. Якобсоном и Н. Трубецким — С.Б.), но в обиход советского литературоведения оно стало входить лишь недавно» (Гаспаров М. Л. Современный русский стих. С. 342).

8. По принятой сегодня терминологии — силлабо-тоническое.

9. Речь идет о двусложных размерах силлабо-тонической системы. См. комм. 5.

10. См. комм. 6.

11. Это утверждение справедливо лишь для русской поэзии XVIII–

первой половины XIX вв. В 40–80-е гг. («время Некрасова и Фета») такие пропуски начинают допускаться, а в конце XIX–начале XX вв. («время Блока и Маяковского») они становятся широко распространенным явлением, изменившим ритмику трехсложников. См. об этом: Гаспаров М.Л. Очерки истории русского стиха. С. 232.

12. Для лучшего понимания дальнейшего изложения и всей стиховедческой теории Б. Томашевского необходимо остановиться на его отношении к этому понятию. Согласно традиции, идущей от Тредиаковского и Ломоносова, стопа считалась элементарной метрической единицей силлабо-тонического стиха. Но в начале XX в. некоторые западные (Ф. Саран, Верье) и русские стиховеды (В. Чудовский, Б. Томашевский и др.) провозгласили необходимость пересмотра стопной теории. Б. Томашевский в «Русском стихосложении» писал: «От понятия **стопы** как метрического, строго ограниченного члена следует отказаться» (с. 45). Согласно Б. Томашевскому, метрической единицей является не стопа, а стих, который состоит из трех частей: 1) анакрузы (безударных звуков, стоящих перед первым ударным); 2) метрического ряда (который «начинается с первого метрического ударения и кончается последним рифмическим ударением»); 3) «окончания стиха, или рифмической концовки (клаузулы)» (с. 49). Хотя в своей «Теории литературы» Б. Томашевский прямо не полемизирует со стопной теорией и с традиционным пониманием стопы, но его позиция в этом вопросе проявляется в целом ряде формулировок. Из русских стиховедов противниками стопной теории являются также Л. Тимофеев (Очерки истории и теории русского стиха. М., 1958. С. 57–63), В. Холщевников (Существует ли стопа в русской силлабо-тонике?// Проблемы теории стиха. Л., 1984) и др. См. более взвешенное отношение: Гаспаров М. Л. Стопа//Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. С. 208.

13. Такое понимание (не разделяемое большинством современных стиховедов) — один из результатов того, что Б. Томашевский, с одной стороны, критически относится к понятию стопы, но, с другой стороны, не отказывается от него, а «подправляет» его теорией «скандовки» (см. комм. 6).

14. Ср., что писал Б. Томашевский в более поздней работе «К истории русской рифмы»: «Под рифмой обычно понимают концевые созвучия стихов. В этом определении — два признака: 1) концевое положение созвучных слов и 2) звуковые условия «созвучия» (Стих и язык, с. 70). См. более развернутое определение рифмы у В. Жирмунского: «Рифмой мы называем звуковой повтор в конце соответствующих ритмических групп (стиха, полустиха, периода), играющий организующую роль в строфической композиции стихотворения <...> Как звуковой **повтор** рифма есть факт **инструментовки** стиха, но она становится также фактом **метрическим** в узком смысле слова благодаря своей композиционной функции» (Рифма, ее история и теория//Жирмунский В.М. Теория стиха. С. 246).

15. См. современные данные о частоте встречаемости разных размеров в русской поэзии с учетом истории стиха в: Гаспаров М.Л. Очерки истории русского стиха.

16. Более подробно о связи стихотворных размеров с жанрами и о «семантическом ореоле» размеров см.: Гаспаров М.Л. Очерки истории русского стиха.

17. Современные данные по этому вопросу с учетом исторической динамики см.: Гаспаров М.Л. Очерки истории русского стиха.

18. Это утверждение связано с уже отмечавшимся нами пониманием акцентного стиха, не совпадающим с его современной трактовкой, что не умаляет заслуги Б. Томашевского, впервые указавшего на различие ритма двусложных и трехсложных размеров (см. комм. 7).

19. По вопросу о пеонах и пентонах среди стиховедов нет единогласия. Б. Томашевский в «Русском стихосложении» утверждал: «Была сделана попытка ввести в номенклатуру еще четырехсложные стопы, называемые пеонами <...> Однако нет ни одного безукоризненного примера на пеонические стихи» (с. 15). Более осторожен Г. Шенгели, который считает, что «являясь иногда размером отдельного стихотворения, ни один из пеонов не может стать размером большого произведения — поэмы и пр.» (Шенгели Г. Техника стиха. М., 1960. С. 143.) Ср. взгляд на эту проблему М.Л. Гаспарова (Очерки истории русского стиха, с. 232–233). Из пентонов внимание исследователей привлекает пятисложник А.В. Кольцова: Холщевников В.Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л., 1972; Беззубов А.Н. Пятисложник//Исследования по теории стиха. Л., 1978.

20. Если учесть, что Б. Томашевский считал «упорядоченными акцентными стихами» трехсложные размеры (с. 160), то здесь начинает идти речь о «неупорядоченных» акцентных размерах. Среди них Б. Томашевский выделяет стяженный стих (называемый также «логаэдическим») и акцентный стих. Примеры «акцентного» стиха, приводимые далее автором, являются, согласно современной терминологии, образцами дольника. См. классификацию тонических размеров и дифференциацию дольника, тактового и акцентного стиха: Гаспаров М.Л. Современный русский стих; Гаспаров М.Л. Очерки истории русского стиха.

21. В принятой сегодня терминологии эта строка должна быть интерпретирована как неполноударная форма трехиктного дольника.

22. Символистами из тонических размеров был освоен прежде всего дольник и даны немногие образцы тактового и акцентного стиха. Чисто акцентный (в современном понимании этого термина) стих был освоен и канонизирован футуристами, а стих тактовый — поэтами-конструктивистами. См.: Гаспаров М. Л. Указ. соч.

23. Стих Маяковского находится в русле тех процессов, которые протекали в русской поэзии 1910–1920-х гг., и отличается более широким использованием акцентного стиха в современном понимании этого слова.

24. Об этом см.: Жирмунский В. Рифма. Ее история и теория//Жирмунский В. Теория стиха; Томашевский Б. К истории русской рифмы//Томашевский Б. Стих и язык; Гаспаров М.Л. Очерки истории русского стиха.

IV. ТЕМАТИКА

1. В этот отдел поэтики автором включены: сюжетное построение (элементом которого является, по Б. Томашевскому, и герой) и литературные жанры. Само введение в поэтику специального отдела «тематика» с точки зрения формальной школы и близких к ней ученых было дискуссионным и требовало обоснования. Так, В. Жирмунский замечает: «Мы исходили при рассмотрении вопросов поэтики из поэтического языка, т. е. из слова, подчиненного художественной функции. Не противоречит ли этому существование в поэтике наряду со стилистикой (учением о поэтическом языке в узком смысле слова), таких отделов, как тематика и композиция?» (Задачи поэтики, с. 32). Ответ на этот вопрос ученый видит в том, что «существуют такие элементы поэтического произведения, которые, осуществляясь в материале слова, не могут быть исчерпаны словесно-стилистическим анализом <...> Во всех таких случаях предметом рассмотрения в поэтике является более обширное художественное единство, тематическое или композиционное, обладающее как целое особыми свойствами, не сводимыми к свойствам его элементов» (с. 31–32). В то же время трактовка «тематики» у Жирмунского (как в менее явной форме и у Томашевского) вытекает из их понимания «приема» (см. комм. 5 к разделу «Определение поэтики»). «В поэзии, — утверждает В. Жирмунский, — самый выбор темы служит художественной задаче, то есть является поэтическим приемом» (с. 31).

Состав раздела «тематика» разные ученые этого времени видели по-разному. Б. Томашевский включал в него сюжетное построение и жанры. В. Жирмунский — «выбор определенных элементов (тематика), с другой стороны, их расположение в некоторой последовательности (композиция)», с которой «тесно связано учение о поэтических жанрах» (с. 32), и, наконец, стиль как «единство приемов поэтического произведения» (с. 34). Б. Ярхо включал в состав поэтики «сюжетную композицию», которую «также называют тематикой» (Методология точного литературоведения, с. 220), топику и — что особенно показательно — учение об образе и учение о концепции (при этом концепцию художественного произведения он пытался определить при помощи точных методов); учение же о жанрах Б. Ярхо считал предметом самостоятельной литературоведческой дисциплины — композиции.

Судя по многочисленным исправлениям и дополнениям, вносимым от издания к изданию в «Теорию литературы», именно раздел тематики представлял для Б. Томашевского наибольшую трудность. На него же направлен наиболее резкий критический отзыв М. Бахтина: «Вообще тематика понимается Б. Томашевским очень узко и ограниченно — как часть композиции» (Медведев П. Б. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. С. 299). Показательно, что весьма положительно, хотя и критически, оценивая другие разделы книги, М. Бахтин в той же рецензии писал: «Зато очень неудачен третий отдел — «Тематика». Изложен он бегло и фрагментарно. Преобладает историческая часть над теоретической. Художественная функция тематических приемов почти совершенно не выяс-

няется. Недостаточно определения темы как «некоторого единства». Какого? Определение жанра — путанное. Только ли по наличному определению комплекса приемов характеризуется жанр?» (Там же, с. 299). Главный упрек М. Бахтина Б. Томашевскому тот же, что и другим представителям формальной школы: преимущественное внимание к композиционным формам, игнорирование форм архитектурных (а иногда смешение того и другого) не позволяет, по М. Бахтину, адекватно увидеть многие проблемы тематики, прежде всего проблемы жанра, литературного рода, автора и героя. Сам М. Бахтин пользовался (помимо указанных понятий) терминном «тематическая проблема» (Формальный метод в литературоведении), а также понятиями «содержание» и «форма», хотя подчеркивал: «Эта терминология может быть принята только при условии, если форма и содержание мыслятся как пределы, между которыми располагается каждый элемент художественной конструкции. Тогда содержание будет соответствовать тематическому единству (в пределе), форма — реальному осуществлению произведения. Но при этом нужно иметь в виду, что каждый выделяемый элемент произведения является химическим соединением формы и содержания. Нет неоформленного содержания и нет бессодержательной формы» (Там же, с. 157).

2. Об этом месте М. Бахтин пишет: «Определение Томашевского представляется нам в корне неверным. Нельзя строить тематическое единство произведения как сочетание значений его слов и отдельных предложений. Труднейшая проблема отношения слова к теме этим совершенно искажается. Лингвистическое понятие значения слова и предложения довлеет слову и предложению как таковым, а не теме. Тема вовсе не складывается из этих значений; она складывается лишь с их помощью, равно как и с помощью всех без исключения семантических элементов языка. С помощью языка мы овладеваем темой, но никак не должны включать ее в язык как его элемент. Тема всегда трансцендентна языку. Более того, на тему направлено не слово, взятое в отдельности, а целое высказывание как речевое выступление. Именно это целое и формы его, не сводимые ни к каким лингвистическим формам, овладевают темой. Тема произведения есть тема целого высказывания как определенного социально-исторического акта. Следовательно, она в такой же мере неотделима от всей ситуации высказывания, как она неотделима и от лингвистических элементов» (Формальный метод в литературоведении, с. 147).

3. Учет установки на читателя и последующее акцентирование понятия «интерес», упоминание об «оценке введенного в поле зрения материала» и эмоциональной окраске темы (с. 176–179) — это один из тех моментов, которые дали основание М. Бахтину утверждать, что «Б. Томашевский во многом отходит от формализма и ревизует многие очень важные положения формального метода. Но тем не менее формалистические навыки мышления и у него довольно сильны, и от многих существенных предпосылок формального метода он не отказался» (Формальный метод в литературоведении, с. 147). Эти «навыки мышления» сказались, в частности, в том, что обозначенные в интересующем нас месте проблемы не освещены развернуто, а главное, не учтена реальная сложность проблемы

«оценки» и отношений автора, героя и читателя (ср.: Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности//Эстетика словесного творчества. М., 1979; Волошинов В. (Бахтин М.). О границах поэтики и лингвистики).

4. Ср. ниже: «Фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-следственной связи, сюжетом — совокупность тех же мотивов в той же последовательности и связи, в какой они даны в произведении» (с. 182–183). Такое разграничение было проведено в работах В. Шкловского, подчеркивавшего при этом, что «фабула лишь материал для сюжетного оформления» (Пародийный роман. «Тристрам Шенди» Стерна//О теории прозы. М.—Л., 1925. С. 161). В более мягкой форме такому представлению не чужд и Б. Томашевский. См. критические замечания М. Бахтина по этому поводу в «Формальном методе в литературоведении», с. 119–121. Особенно важно замечание М. Бахтина о том, что сюжет не укладывается целиком в рамки «внешнего произведения» («произведения-вещи», с. 119) и что «фабула и сюжет являются в сущности единым конструктивным элементом произведения. Как фабула, этот элемент определяется в направлении к полюсу тематического единства завершаемой действительности, как сюжет — в направлении к полюсу завершающей реальной действительности произведения» (с. 155). Ср. в другой работе о «рассказываемом событии» и «событии самого рассказывания» (Формы времени и хронотопа в романе//Вопросы литературы и эстетики. С. 403).

5. Понятия «ситуация» и «коллизия» находятся в очевидной связи с «Лекциями по эстетике» Гегеля (Ср.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т.1. М., 1968. С. 205–228). Не случайно вслед за формулировкой об их соотношении дважды говорится о «диалектическом развитии» или «диалектическом построении» фабулы. Эта связь проявляется прежде всего в том, что Б. Томашевский видит в смене завязки кульминацией (*Spannung*) и развязкой процесс нарушения и восстановления «нормы» (или равновесия), характеризующих «обычное» состояние изображенного мира. Внешний признак учета гегелевской концепции — обозначение трех основных этапов развития действия терминами «тезис», «антитезис» и «синтез».

6. Этот термин восходит к «Поэтике» Аристотеля, где он обозначает «перелом от несчастья к счастью или от счастья к несчастью» (51 а II. Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 125).

7. Ср. у М. Бахтина: «Совокупность же словесных элементов произведения является лишь одним из средств овладения темой, но не самой темой. О темах отдельных частей произведения можно говорить, лишь представляя себе данные части как отдельные законченные высказывания, самостоятельно ориентирующиеся в действительности. Но если тема не совпадает с совокупностью значений словесных элементов и не может быть вложена в слово как его момент, то отсюда вытекает ряд важнейших методологических положений» (Формальный метод в литературоведении, с. 147–148).

8. Это определение соотносено с известным определением мотива у А.Н. Веселовского и в то же время, как мы увидим ниже, полемично по отношению к нему. См. у А.Н. Веселовского: «Под **мотивом** я разумею

простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» (Поэтика сюжетов//Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С. 500). «Признак мотива — его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки» (Там же, с. 494). Несколько иное понимание мотива было предложено Б.И. Ярхо: подчеркивая, как и Б. Томашевский, близость понятий темы и мотива, он определяет последний как «образ в действии (или состоянии) <...> Мотив, т.о., есть некое деление сюжета, границы коего исследователем определяются произвольно <...> Ясно, что мотив не есть реальная часть сюжета, а рабочий термин, служащий для сравнения сюжетов между собою» («Методология точного литературоведения, с. 221—222). В понимании связи мотива и действия к Б. Ярхо близок В.Я. Пропп, который ввел в науку понятие функции действующих лиц (Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1928).

9. Б. Томашевский имеет здесь в виду работы А.Н. Веселовского и, в частности, то определение мотива, которое приведено нами в комм. 8.

10. Здесь и далее (с. 187—190) Б. Томашевский касается вопроса о формах повествования — важной проблемы, которая с разных позиций разрабатывалась в 1920—1930-е гг. В.В. Виноградовым, М.М. Бахтиным, Б.М. Эйхенбаумом и др. Из более поздних работ на эту тему см. особенно: Stanzel F.K. Typische Formen des Romans. Göttingen, 1964. См. также из самых последних работ: Манн Ю.В. Автор и повествование//Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания.

11. Категории пространства и времени в литературе заняли сегодня важное место в работах по поэтике. В начале 20-х гг. эти категории углубленно рассматривались рядом ученых: Флоренский П.А. Обратная перспектива//Флоренский П.А. У водоразделов мысли. Т. 2. М., 1990; Он же. Анализ пространственности и времени в изобразительных искусствах. М., 1993; Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности//Бахтин М. Эстетика словесного творчества. В конце 30-х гг. они стали предметом специального исследования М. Бахтина, предложившего термин «хронотоп»: Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе//Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики.

12. **Мотивировка** — одно из центральных понятий формальной школы. См. у В. Шкловского: «Мотивировками я называю бытовое объяснение сюжетного построения. В более широком смысле под словом «мотивировка» наша школа (морфологическая) подразумевает всякое смысловое определение художественного построения. Мотивировка в художественном построении — явление вторичное» (За 40 лет. Статьи о кино. М., 1965. С. 32). У Ю.Н. Тынянова понятие мотивировки теснее связано с системным подходом к литературе: «Мотивировка в искусстве — оправдание какого-нибудь фактора со стороны всех остальных <...> Каждый фактор мотивирован своей связью с остальными» (Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 33). См. критику термина «мотивировка» М.М. Бахтиным: «Если мы внимем в самое понятие «мотивировки», то убедимся в совершенной непригодности этого понятия для уяснения каких бы то ни было сторон или элементов художественной конструкции <...> Против

понятия мотивировки в искусстве можно выдвинуть двоякого рода возражения. Во-первых, мотивировка условна и обратима. В самом деле, нет абсолютно никаких оснований, которые обязывали бы считать мотивировкой именно данный момент художественного произведения <...> В самом произведении нет никаких указаний на то, что именно вводится как самоцель, а что служит мотивировкой этого ввода» (Формальный метод в литературоведении, с. 127). «Но, — продолжает М. Бахтин, — имеется еще более принципиальное возражение против понятия мотивировки в произведении: в мотивировке нуждается лишь факт, сам по себе лишенный внутреннего значения. Если бы прием, как его понимают формалисты, был действительно самоцелен, то понятия мотивировки не могло бы возникнуть <...> Можно выставить обратное утверждение: художественно-конструктивное значение может получить лишь такое явление, которое самозначимо и не нуждается ни в каком внешнем обосновании и мотивировке. Понятие мотивировки органически чуждо художественной конструкции» (Там же, с. 129—130). В 70-е гг. термин «мотивировка» был поддержан в работе: Смирнов И.П. Причинно-следственные структуры поэтических произведений//Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972.

13. См. об «обнажении приема» и на с. 205—206, 253. Важное понятие формальной школы, введенное В. Шкловским (см.: «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Пг., 1921. С. 21). См. критику этого понятия у М. Бахтина (Формальный метод в литературоведении. С. 127—129).

14. Б. Томашевский трактует «остранение» как частный случай, тогда как у В. Шкловского — это фундаментальный принцип искусства: «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, т.к. восприимчивый процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен» (Искусство как прием//О теории прозы. М.—Л., 1925. С. 12). Ср. его утверждение, что остранение — восприятие вещей «выведенными из контекста» и что оно «есть почти везде, где есть образ» (Там же, с. 15).

15. Отсылка к работам В. Шкловского. Ср.: «Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз происшедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах» (Искусство как прием//О теории прозы. С. 12).

16. Здесь отразилось типичное для формальной школы и наиболее резко выраженное у В. Шкловского представление о герое как функции или мотивировке приема. См. ниже у Б. Томашевского: «Герой является в результате сюжетного оформления материала и является с одной стороны **средством** (подчеркнуто нами — С.Б.) нанизывания мотивов, а с другой — как бы воплощенной и олицетворенной мотивировкой связи мотивов» (с. 202). Об этом месте из Б. Томашевского М. Бахтин писал: «Герой, таким образом, оказывается лишь одним из элементов композиционного построения, да еще внешне понятого. Между тем герой только тогда и может нести композиционные функции, если он является тематическим

элементом» (Формальный метод в литературоведении, с. 153). Точка зрения М. Бахтина подтверждается и данными исторической поэтики. Так, О.М. Фрейденберг показала на материале архаической литературы, что «значимость, выраженная в имени персонажа <...> разворачивается в действие, составляющее мотив; герой делает то, что семантически сам значит»; по мнению исследовательницы, — это основной закон мифологического и фольклорного сюжетосложения (Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 249).

17. Источники противопоставления канонических и «свободных» (неканонических) форм в данном случае, видимо, — одновременно — «формальное» европейское искусствознание (включая русский формализм) и «Историческая поэтика» А.Н. Веселовского, в которой эта проблема была связана с историей литературных жанров. Преимущественное внимание Б. Томашевский уделяет **жанровым** канонам. В то же время он стремится осмыслить различие двух типов художественных форм с помощью категории **стиля**. Эта двойственность выражает сосуществование в книге Б. Томашевского, как и вообще в литературоведении XX века (см. об этом: Тюпа В.И. Две модели литературного ряда//Slavia orientalis. 1995. № 4. С. 515–525), двух противоположных концепций исторического развития литературы. Если в истории жанров очевидны сквозная преемственность и возможность органического сплава разновременных форм в структуре отдельного произведения, то в истории стилей на первом плане их различия и взаимная противопоставленность. Вторая категория позволяет переключить проблему канонических и свободных форм в плоскость «оценочного внимания литературной среды» и акцентировать совершенно новую оппозицию: «ощутимости» и «неощутимости» приемов. Тем самым исторические категории — в духе общеоформалистической концепции «историко-литературной смены» — подменяются категориями психофизиологическими (см.: Медведев П.Н. (Бахтин М.М.). Формальный метод в литературоведении. М., 1993. С. 184). Другой путь подобной подмены понятий опирается на неоднозначность слов «канон» и особенно «канонический». Так, формулировка «канонизация приема», несомненно, означает его «автоматизацию», утрату «ощутимости».

18. Это утверждение справедливо лишь для искусства неканонического, рожденного индивидуально-творческим художественным сознанием, выработавшим, если использовать термин Ю.М. Лотмана, «эстетику противопоставления»; напротив, до середины XVIII в. эстетическое сознание было традиционалистским и исповедовало «эстетику тождества» (Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 350–359; Аверинцев С.С., Андреев М. Л., Гаспаров М.Л. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох//Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания).

19. Второе определение **пародии** (ср. с. 49 и примечание 11 к разделу «Элементы стилистики») дано с новой точки зрения. Первое исходило из понятия стилизации: пародия — такая стилизация, которая «сопровождается комическим определением лексического стиля». Для второго точка отсчета — «обнажение чужого приема». Оно становится пародией также

при условии «комического осмысления». Оба опорных понятия соотносены с категорией «стиля» (по В.М. Жирмунскому, стиль — «единство приемов поэтического произведения»; о значении такой трактовки стиля для Б. Томашевского см. во вступительной статье). При этом в первом случае акцентирован «лингвистический» аспект, а во втором — общеискусствоведческий.

Факт двойного определения одного понятия не случаен. «Обнажение чужого приема» — не что иное, как подчеркнутая условность. Это вполне соответствует природе стилизации: чужой прием или «система приемов» (т.е. стиль) воспринимаются с определенной дистанции, благодаря чему и становятся условными, но не полемически. Так понятый подход Б. Томашевского к разграничению стилизации и пародии существенно близок решению той же задачи в книге М.М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» (Л., 1929): пародия — там, где «разрушение» чужой «творческой системы» происходит изнутри. Поэтому текст пародии воспринимается адекватно тогда, когда достаточно ошутим ее объект или литературный «фон» (см. с. 205–206), остающиеся вне текста произведения-пародии.

Иное дело — первое определение. Вслед за термином «пародия стиля» идет формулировка: «Пародичность достигается несоответствием стиля и тематического материала речи» (с. 49). Везде, где автор учебника усматривает подобный «комический контраст» (в сущности, он означает столкновение двух тем и двух стилей внутри произведения), появляется термин «пародичность» (см. с. 44, 46, 51, 258 и др.). Специальное внимание Б. Томашевский уделяет двум противоположным вариантам «пародических» приемов разработки эпической традиции (с. 258), известным под названиями «бурлеска» и «травестии». В этом случае налицо сближение с идеями не опубликованной в то время статьи Ю.Н. Тынянова «О пародии» (1929). Указывая на явления, формально близкие пародии, но не имеющие пародийной функции, Тынянов выявил возможность использования в литературе чужой художественной конструкции в новых и совершенно иных целях. Отсюда противопоставление «пародийности» и «пародичности» (см. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 290, 294), а также появление терминов «вариация», «вариирование» (Там же. С. 292–293). В 1930-е гг. поиски в том же направлении продолжил М.М. Бахтин, обосновавший в работе «Слово в романе» понятие «вариации», т.е. такой имитации чужого стиля, при которой «языковое сознание стилизатора» может «само получить слово и вносить свой тематический и языковой материал в стилизуемый язык» (Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 175).

20. В науке 20–30-х гг. существовали разные подходы к проблеме жанров и различное понимание их места в ряду категорий поэтики. Б. Ярхо считал учение о жанрах разделом специальной литературоведческой науки — композиции. Отмечая наличие богатой номенклатуры жанров в современной науке, исследователь подчеркивал отсутствие их строгой систематизации. Для ее выработки он предлагал различать «постоянные элементы» или «определители жанров» и «переменные элементы» или «со-

путствующие признаки». Определители жанров — это те элементы, «которые наличествуют во всех произведениях данного жанра и комбинация которых необходима и достаточна для того, чтобы отличить данный жанр от других». Сопутствующие же признаки — те, которые не входят в определение жанра, но присутствуют у большинства его представителей (Методология точного литературоведения, с. 226). Очень плодотворна мысль Б. Ярхо о необходимости разграничения часто смешиваемых между собой жанров, литературных видов (родов) и носителей «концепции» произведения (сатира, диатриба, элегия) (Там же, с. 220).

Такое разграничение на иной основе было предложено М.М. Бахтиным, который различал архитектурные формы (входящие в эстетический объект): трагическое и комическое, лирическое, эпическое, юмор, героизация и др., — и формы композиционные, которые организуют материал «внешнего произведения» и не входят в эстетический объект. К композиционным формам М. Бахтин относил жанры. См.: **«Юмор, героизация, тип, характер — суть чисто архитектурные формы, но они осуществляются, конечно, определенными композиционными приемами; поэма, повесть, новелла — суть чисто композиционные, жанровые формы»** (Проблема содержания, материала и формы... С. 20). См. и следующее утверждение: «Композиционные формы, организующие материал, носят телеологический, служебный, как бы беспокойный характер и подлежат чисто технической оценке: насколько адекватно они осуществляют архитектурное задание. Архитектурная форма определяет выбор композиционной: так форма трагедии (форма события, отчасти личности — трагический характер) избирает адекватную композиционную форму — драматическую. Отсюда, конечно, не следует, что архитектурная форма существует где-то в готовом виде и может быть осуществлена помимо композиционной» (Там же, с. 21). На основе бахтинской идеи архитектурных форм позднее была разработана концепция «модусов художественности» (Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987).

Позже М.М. Бахтин сильнее акцентировал, что жанр является единством композиционной и архитектурной форм и говорил о его «единой, но двусторонней ориентации»: в нем «срастаются» эстетический объект и «внешнее произведение» (Формальный метод в литературоведении, с. 148). Поэтому именно «жанр есть типичное целое художественного высказывания, притом существенно целое, целое завершенное и разрешенное» (Там же, с. 144), а значит поэтика должна исходить из жанра. На основе этой концепции возникла критика того понимания жанра, которого придерживалась формальная школа (Формальный метод в литературоведении, с. 144–153).

21. Доминанта — важная категория формальной школы, широко используемая Б. Эйхенбаумом, Ю. Тыняновым, Я. Мукаржовским и др. Говоря об эволюции школы, Б. Эйхенбаум подчеркивает: «От понятия сюжета как конструкции мы пришли к понятию материала как мотивировки, а отсюда — к пониманию материала как элемента, участвующего в конструкции в зависимости от характера формообразующей доминанты»

(Теория формального метода//Эйхенбаум Б. Литература. Теория. Критика. Полемика. С. 148). См. у Ю. Тынянова: «Ввиду того, что система не есть равноправное взаимодействие всех элементов, а предполагает выдвинутость группы элементов («доминанта») и деформацию остальных, произведение входит в литературу, приобретает свою литературную функцию именно этой доминантой» (О литературной эволюции, с. 277).

22. Таким радикальным преобразованием была начатая романтизмом и продолжающаяся до сих пор деканонизация жанров. Вопреки иногда высказываемому мнению, деканонизация не есть отмирание жанров, а их рождение в новом качестве благодаря замене канона «внутренней мерой» (это понятие по отношению к неканоническому жанру — роману — введено Н.Д. Тамарченко; оно может быть распространено и на другие неканонические жанры. См.: Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. Красноярск, 1988). На деканонизацию жанров, как показал М. Бахтин, существенное влияние оказал роман (Эпос и роман//Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики). Теоретическое осмысление неканонических жанров по существу еще только начинается.

23. Ср.: «Роман, кажущийся целым, внутри себя на протяжении веков развивающимся жанром, оказывается не единым, а переменным, с меняющимся от литературной системы к системе материалом, с меняющимся методом введения в литературу внелитературных речевых материалов, и самые признаки жанра эволюционируют» (Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 274—275). По сравнению с этим радикальным отрицанием «памяти жанра» (то, что оно высказано именно по поводу романа, в высшей степени показательно), позиция Б.В. Томашевского выглядит гораздо более пластичной. Указание на сквозную генетическую связь и на существование «промежуточных звеньев» открывает возможность выявить устойчивую содержательность меняющихся форм. Ближе к точке зрения Ю.Н. Тынянова автор книги в другом месте, где он утверждает, что «только в пределах одной эпохи можно дать точную классификацию произведений по школам, жанрам и направлениям» (с. 257).

24. Термин и связанная с ним концепция литературного развития путем «смещений» господствующих («высоких») жанров на периферию и выдвижения в центр новой литературной системы жанров, прежде игравших подчиненную роль, были предложены В.Б. Шкловским и поддержаны в статье Ю.Н. Тынянова «Литературный факт» (1924). См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 257—258, 510—511.

25. Иного мнения придерживался Б. Ярхо, который считал отсутствие такой классификации недостатком современной науки и признаком того, что в нее еще не проникли точные методы исследования. Исходя из того, что достижимым для литературоведения образцом точности могут стать биологические науки, исследователь говорил о необходимости работы над систематизацией жанров, используя понятия вид, род, отряд, семейство (Методология точного литературоведения, с. 226). В 20—30-е гг. в отечественной науке, однако, логическая классификация жанров была потеснена первыми опытами создания их исторической типологии сначала на материале романа (Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе; Роман воспитания и его значение в истории реализма).

26. Хотя Б. Томашевский подразделяет жанры в связи с категорией литературного рода, отсылка к роду носит у него служебный характер. В частности, драматические жанры характеризуются им как **композиционные** формы, без учета того архитектурного задания, которое они выполняют. Основополагающие для драматического рода понятия **конфликта**, катастрофы, а также катарсиса при таком рассмотрении выпадают из поля зрения исследователя.

27. Ср. трактовку диалогического и монологического «контекстов» у Я. Мукаржовского. См.: Mukařovský J. Dvě studie o dialogu // Mukařovský J. Kapitoly z české poetiky. Díl první. Praha, 1948.

Разработку проблемы обоими авторами, видимо, стимулировала широко известная статья Л.П. Якубинского «О диалогической речи» (1923), в особенности идея зависимости диалога от таких форм непосредственного общения, как зрительное и слуховое восприятие собеседника. См.: Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. М., 1986. С. 25–31.

28. Как и драматические, лирические жанры рассмотрены Б. Томашевским прежде всего в качестве композиционных форм. В какой-то мере учтены при этом особенности ритмической организации лирики, предопределившие, по мнению автора, «совершенно особый тематизм и особую конструкцию» (с. 230), а также своеобразие лирического сюжета — «развитие темы» путем «нанизывания на основные мотивы побочных» (с. 231).

29. В этой формулировке, как и в предшествующем абзаце (ритмические «ряды» слов, их новые связи определяют смысл слова в «стиховой речи») заметно воздействие идей книги Ю.Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» (1924). Ближайшим образом — понятия «теснота стихового ряда».

30. Одна из первых в отечественном литературоведении попыток создать теоретическую модель лирического стихотворения. Ср. значительно более позднюю работу: Сильман Т.И. Семантическая структура лирического стихотворения (к проблеме «модели жанра» // Philologica. Исследования по языку и литературе. Памяти акад. В.М. Жирмунского. Л., 1973. С. 416–425.

31. Речь идет о книге Б. Эйхенбаума «Мелодика стиха» (Пб., 1922). В рецензии на эту книгу Б. Томашевский отмечал наличие в ней ценных наблюдений над «изолированными образцами», но критиковал систему аргументации и методологию автора (Томашевский Б., Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха // Книга и революция. 1922. № 6 (18). С. 54–55).

32. Ср. статью Ю.Н. Тынянова «Ода как ораторский жанр» (1922, напечатана в 1927 г.).

33. Сегодня в нашей науке новелла четко отграничивается от рассказа.

34. Б. Томашевский мог учитывать следующие работы, посвященные новелле: Реформатский А.А. Опыт анализа новеллистической композиции. М.: Изд. ОПОЯЗ, 1922. Вып. I; Эйхенбаум Б. О'Генри и теория новеллы // Звезда. 1925. № 6 (12); Петровский М. Морфология новеллы // Ars poetica. М., 1927. Из последних работ о новелле см.: Мелетинский Е.М.

Историческая поэтика новеллы. М., 1990; Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1990. См. также: Kunz J. Die Novelle//Formen der Literatur. Stuttgart: Kröner, 1991.

35. Отражение популярного среди формалистов, но не принятого современной наукой представления, согласно которому роман возник из сборника новелл в результате их «нанизывания» (см. ниже: «Роман как большая повествовательная форма обычно сводится (подчеркнуто нами — С.Б.) к связыванию новелл воедино», с. 249). Эта теория была выдвинута В. Шкловским (см. его работы: Как сделан Дон Кихот; Строение рассказа и романа и др.//О теории прозы). М.М. Бахтин, выступивший с её критикой (Медведев П. В. Шкловский. Теория прозы//Звезда. № 1; Формальный метод...), считал, что она «игнорирует органичность романного жанра» (Формальный метод. С. 152). «Подобно тому, как единство социальной жизни эпохи мы не можем сложить из отдельных жизненных эпизодов и положений, так и единство романа нельзя сложить путем нанизывания новелл. Роман раскрывает новую качественную сторону тематически понятой действительности, связанную с новым, качественным же построением жанровой действительности произведения» (Там же, с. 153). В современной работе по теории романа отмечается, что В. Шкловский и следующие за ним авторы, подойдя к пониманию важности кумулятивного принципа в сюжете этого жанра, не вскрыли его роли и места в художественном целом: «Термин «нанизывание» выражает мысль об отсутствии внутренней связи между следующими друг за другом событиями. Обычно считается, что сцепление между ними создано лишь участием в них одного и того же главного героя. Отсюда распространенное мнение, согласно которому определенные формы романа возникают в результате «циклизации» самостоятельных анекдотических или новеллистических сюжетов <...> Так или иначе, собственная содержательность кумулятивной схемы остается нераскрытой» (Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. С. 38).

36. Формулировка, наталкивающая на представление о внешнем соединении в романе «литературного» и «внелитературного» материала. Согласно современным представлениям, в художественном произведении рассказываемое событие и событие самого рассказывания образуют органическое единство.

37. Употребителен также термин «ретардация». На значении этого приема заострял внимание В. Шкловский, понимая его как способ сделать движение «ощутимым» (Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля//О теории прозы. С. 32). Классическое определение роли ретардации в эпическом сюжете дал Гегель, интерпретировавший её как способ «представить нашему взору всю целостность мира и его состояний» (Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 450). Ср. в современной работе: «Ретардация <...> — способ художественного освоения эмпирического многообразия жизни, многообразия, которое нельзя подчинить заданной цели» (Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. С. 40).

38. Следующее далее выделение семи типов романа — попытка наметить типологию этого жанра. Самим Б. Томашевским перечисленные им типы охарактеризованы как «весьма неполный и несовершенный пере-

чень романических форм», который «может быть развернут только в плоскости историко-литературной» (с. 257). Ср. историческую типологию романа, разработанную в трудах М.М. Бахтина (Формы времени и хронотоп в романе; Роман воспитания и его значение в истории реализма). См. также: Тмарченко Н.Д. Типология реалистического романа.

39. Об эпической поэме существует необозримая научная литература. Глубокая ее характеристика дана в «Эстетике» Гегеля (Указ. соч., т. 3). См. также: Лосев А.Ф. Гомер. М., 1960; Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. М., 1974. Последняя работа особенно важна тем, что в ней подробно описана техника эпического повествования и путем сопоставления индийского и античного материала выявлена сюжетная структура эпической поэмы.

40. Бурлеской, ироикомической поэмой Б. Томашевский занимался специально. См.: Ироикомическая поэма/Под ред., с прим. и вступ. ст. Б. Томашевского. Л., 1933.

41. О романтической («лиро-эпической») поэме см.: Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. М., 1924 (переизд.: Л., 1978), а также: Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976, (2-е изд., доп.: Динамика русского романтизма. М., 1995); Мелихова Л.С., Турбин В.Н. Поэмы Лермонтова. М., 1969; Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX—начала XX века. Л., 1968.

С. Н. Бройтман

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Н.Д. Тамарченко. Поэтика Б.В. Томашевского и ее судьба</i>	3
Определение поэтики	22

ЭЛЕМЕНТЫ СТИЛИСТИКИ

Речь художественная и речь практическая	28
Классификация проблем стилистики	30
Поэтическая лексика	30
1. Отбор слов различной языковой среды	33
Варваризмы	34
Диалектизмы	39
Архаизмы	44
Неологизмы	46
Прозаизмы	48
2. Изменение значения слова (Поэтическая семантика. Тропы)	51
Метафора	52
Эпитеты	57
Аллегория	61
Метонимия	64
Перифраз	66
Поэтический синтаксис	67
Необычные согласования	70
Необычный порядок слов	74
Изменение узального значения синтаксической конструкции	76
Эвфония	82
1. Количественная эвфония (эвритмия)	86
2. Качественная эвфония	89
Графическая форма	98

СРАВНИТЕЛЬНАЯ МЕТРИКА

Стих и проза	102
1. Метрическая система	105
2. Силлабическая система	114
3. Тоническая система	123
4. Стихосложение в России	135
Цезура	144
Рифма	146
Анакруста	149
5. Русские классические размеры	150
Двусложные размеры	150
Трехсложные размеры	161
Четырех- и пятисложные размеры	165
Акцентные размеры	167

ТЕМАТИКА

Сюжетное построение	176
1. Выбор темы	176
2. Фабула и сюжет	179
3. Мотивировка	191
Мотивировка композиционная	191
Мотивировка реалистическая	193
Мотивировка художественная	196
4. Герой	199
5. Жизнь сюжетных приемов	203
Литературные жанры	206
1. Жанры драматические	210
2. Жанры лирические	230
3. Жанры повествовательные	243
Прозаическое повествование	243
Стихотворное повествование (поэма)	257
Библиография поэтики. Указатель новейшей избран- ной литературы по поэтике. Составил С.Д. Балухатый	260
Предметный указатель	299
Комментарий (С.Н. Бройтман)	306

Учебное издание

Борис Викторович Томашевский

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ПОЭТИКА

Ведущий редактор Л.Н. Белая

Технический редактор Н.К. Петрова

Корректор В.Ф. Герасимова

ЛР № 090102 от 14.10.94

Подписано к печати 27.11.96. Формат 60х90¹/₁₆. Бумага офсетная.

Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 21. Уч.-изд. 23,1.

Тираж 5000 экз. Заказ № 964

Издательство «Аспект Пресс»

111398 Москва, ул. Плеханова, д. 23, корп. 3.

Тел. 309-11-66, 309-36-00

Отпечатано с готовых диапозитивов на Можайском полиграфкомбинате

Комитета Российской Федерации по печати.

143200 г. Можайск, ул. Мира, 93.