

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ



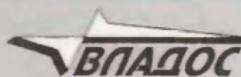
О.И. Федотов



2

ОСНОВЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

СТИХОСЛОЖЕНИЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ПРОЦЕСС



ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ



О.И. Федотов

ОСНОВЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

**В двух частях
Часть 2**

СТИХОСЛОЖЕНИЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Допущено Министерством образования
Российской Федерации в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений, обучающихся
по специальности 032900 «Русский язык и литература»

Москва



2003

УДК 821.0(075.8)

ББК 83я73

Ф34

Федотов О.И.

Ф34 Основы теории литературы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — Ч. 2: Стихосложение и литературный процесс. — 240 с.

ISBN 5-691-01138-3.

ISBN 5-691-01140-5(II).

Цель учебного пособия — помочь студентам усвоить основы теории литературы, ознакомиться с основными и вспомогательными литературоведческими дисциплинами, овладеть соответствующими понятиями в их системной взаимосвязи.

Адресовано студентам высших учебных заведений, обучающимся по специальности 032900 «Русский язык и литература».

УДК 821.0(075.8)

ББК 83я73

- © Федотов О.И., 2003
- © ООО «Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2003
- © Серия «Учебное пособие для вузов» и серийное оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2003
- © Макет. ООО «Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2003

ISBN 5-691-01138-3

ISBN 5-691-01140-5(II)

ОСНОВЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ



СТИХ И ПРОЗА

§ 1

Основные подразделения стиховедения. Проблема специфики стихотворной речи

В структурном отношении поэтическая речь членится на две составляющие оппозиционную пару разновидностей: *стих* и *проза*. Изучением первой занимается имеющая давние традиции отрасль литературоведческой науки — **стиховедение**, изучением второй призвана заниматься сравнительно недавно выделившаяся из нее альтернативная ветвь, названная по аналогии **прозоведением**. Закономерности художественной структуры художественных текстов, построенных двумя противоположными способами речевой организации, исследуются обеими как в общетеоретическом, так и в историческом аспекте. Значительно большей разработанностью и разветвленностью своих разделов отличается, естественно, стиховедение. Оно состоит из четырех основных учений: **метрики**, **ритмики**, **строфики** и **фоники** (включающей *рифму* и *звуковую организацию стиха*).

1. **Метрика** — учение о внутренней соразмерности стихового ряда; представление о горизонтальном ритме стиха лежит в основе той или иной системы стихосложения. Таким образом, предмет изучения метрики составляют *метр* как таковой, его частные подразделения — *размеры* и *системы стихосложения*.

2. **Ритмика** — учение о *ритме* отдельной строки или о *ритмической системе* в целом как средоточии всех регулярных, композиционно значимых повторов словесно-звукового материала (звуков, слогов, слов, словоразделов, синтагм, фраз, периодов, стоп, стихов, строф и пр.).

3. **Строфика** — учение об упорядоченном сочетании стихотворных строк, закономерно повторяющихся в тексте.

4. **Фоника** — учение о закономерностях звуковой организации стихотворного текста, включающей в себя и *рифму*.

Среди проблем, имеющих первостепенное значение и требующих первоочередного решения, выделяются следующие: 1) специфика стихотворной речи, 2) происхождение и историческая эволюция отечественной стиховой культуры, 3) типология стиховых систем, 4) содержательность стиха в целом, а также на уровне метрики, ритмики, строфики, рифмы и звуковой организации.

С легкой руки Пушкина понятия стих и проза воспринимаются как антонимические:

Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой...

Отвечая на основной вопрос стиховедения, чем принципиально стихотворная речь отличается от нестихотворной, или, говоря иначе, в чем состоит специфика стихотворной речи, мы обычно перечисляем ее основные, как нам представляется, структурные особенности. Специфические стихотворные признаки в общепринятом обиходе — это *рифма*, *ритм* и *метр*. Можно ли их считать абсолютными стихообразующими факторами? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо уточнить их сущность, а также выяснить, насколько они свойственны одной форме поэтической речи и чужды другой.

§ 2

Рифма в стихе и за его пределами

Рифма (от греч. *rhythmos* — плавность, соразмерность), по школьному определению, есть созвучие стиховых окончаний (клаузул). Это определение верно, но недостаточно, так как не учитывает всего букета функций явления рифмы и к тому же сводится к его частной, хотя и основной разновидности. Как справедливо отмечал В. Маяковский, «концевое созвучие, рифма — это только один из бесконеч-

ных способов связывать строки, кстати самый простой и грубый.

Можно рифмовать и начала строк:

улица —
лица у догов годов резче...

Можно рифмовать конец строки с началом следующей:

угрюмый дождь скосил глаза,
а за решеткой, четкой...

Можно рифмовать конец первой строки и конец второй одновременно с последним словом третьей и четвертой строки:

Среди ученых шеренг
еле-еле
в русском стихе разбирался Шенгели,

и так до бесконечности» (В. Маяковский. «Как делать стихи?»).

Впервые подлинно научное определение рифма получила в 1922—1923 гг. в трудах В.М. Жирмунского: «...звуковой повтор в конце соответствующих ритмических групп (стиха, полустипа, периода), играющий организационную роль в строфической композиции стихотворения» (*Жирмунский В. Поэзия Александра Блока. Пб., 1922. С. 9*); «...всякий звуковой повтор, несущий организационную функцию в метрической композиции стихотворения» (*Жирмунский В. Рифма, ее история и теория. Пгр., 1923. С. 9*).

В дальнейшем теоретики стиха сосредоточили внимание на организационной роли рифмы в смысловой (тематической) композиции. Одним из первых на нее обратил внимание Ю.М. Лотман: «Рифма есть звуковое совпадение слов или их частей в конце ритмической единицы при смысловом несовпадении» (*Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. Введение: теория стиха. Тарту, 1964. С. 72*).

Наболее продуманной и теоретически стройной выглядит концепция рифмы, которую излагает в своей книге «Теория перевода» чешский исследователь Иржи Левый. Рифма для него не изолированный элемент стиха, но составная часть сложной совокупности акустических и смысловых компонентов произведения. Она имеет в стихе несколько функций:

смысловую, ритмическую и эвфоническую. «Эти три функции наличествуют в рифменной системе каждого поэта, просачиваясь и борясь друг с другом за первенство» (*Lěvý Jirí. Umění překladu. Praha, 1963. С. 193, 196. Левый Иржи. Искусство перевода/Пер. с чешск. М., 1974*).

В общем виде типологическое определение рифмы можно сформулировать так: регулярный звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической, строфической и смысловой композиции стихотворения.

По определению рифма уже является ярким признаком стиха. Будучи перекрестком звукового, смыслового и ритмического уровней поэтической структуры произведения, она служит мощным рычагом композиционного развертывания текста:

О чем, прозаик, ты хлопчешь?
Поддай мне мысль, какую хочешь.
Ее с конца я завострю,
Летучей рифмой оперу,

Взложу на тетиву тугую,
Послушный лук согну в дугу,
А там пуцу наудалую,
И горе нашему врагу!

Направляющая, корректирующая роль рифмы обнажена в стихотворении Пушкина «Прозаик и поэт» с необыкновенной пластичностью и наглядностью. Она не просто украшение или препятствие, которое должен преодолеть стихотворец на пути к заветной цели, а своеобразный механизм сопоставления двух или нескольких подобных по звучанию, но различных по значению и стилистической принадлежности слов, занимающих свое определенное место в горизонтальном и вертикальном пространстве метроритмической организации произведения. Рифма — своего рода звуковая метафора, с помощью которой совершается скачок от уже известного к еще неизвестному, подчас неожиданно и для самого пишущего. Эта функция обобщенно может быть обозначена как *эвристическая* (от греч. слова *eureka!* — нашел!).

Новый искомый смысл есть результат взаимодействия всех уровней художественной структуры стихотворения. Вот почему многие поэты, извлекая из рифмы максимум художественного эффекта, относятся к ней как к одному из существенных слагаемых поэтического мышления вообще. Так, Маяковский сравнивает ее с «бочкой динамита», после взрыва которой «город на воздух строфой летит» («Разговор с фининспектором о поэзии»), Ахматова — с «сигнальными звоночками», формирующими строфу и в то же время подсказывающими, чуть ли не диктующими поэту «строчки»

его стихов («Творчество»), а Белла Ахмадулина в своем стихотворном обращении к А. Вознесенскому — с «землей», за которую, как Антей, держится ее собрат по искусству.

Вместе с тем существует немало произведений, несомненно стихотворных, в которых рифма отсутствует. Различают три случая, в каждом из которых отсутствие рифмующихся созвучий переживается по-разному: 1) безрифменные, 2) белые и 3) холостые стихи.

В безрифменном стихе рифмы нет и быть не должно: отсутствует сама традиция рифмованного стиха, вследствие чего безрифменность текста просто не замечается. В терминах математики такое отсутствие приема имеет нулевую функцию. Соответственно, в глазах филолога никакого художественного эффекта оно не имеет.

К категории безрифменного стиха следует отнести прежде всего *античный стих* и его имитации средствами силлаботоники, хотя термин «рифма» изначально восходит к греческому слову *«rhythmos»*, обозначавшему буквально «плавность, соразмерность». Античность несомненно знала звуко-смысловую игру слов в виде *гомеотелевтона*, но в высокой поэзии ее не культивировала. Если же она появлялась самопроизвольно, это считалось отклонением от строгих правил поэтики и осуждалось, поскольку привычной сферой употребления предтечи европейской рифмы (гомеотелевтона) было красноречие (*логос*), преимущественно ораторская проза. Эта древняя традиция пародийно откликнулась в литературе нового времени, например, в «элоквенциях» капитана Лебядкина («Бесы» Достоевского).

Любопытный образчик безрифменного стиха представляет собой оригинальное стихотворение Пушкина «Рифма», имитирующее античный миф о ее происхождении:

Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеней.
Феб, увидев ее, страстию к ней воспылал.
Нимфа плод понесла восторгов влюбленного бога;
Меж говорливых наяд, мучась, она родила
Милую дочь. Ее прияла сама Мнемозина.
Резвая дева росла в хоре богинь-авнид,
Матери чуткой подобна, послушна памяти строгой,
Музам мила; на земле Рифмой зовется она.

В стихотворении, написанном сугубо безрифменным *элегическим дистихом*, устанавливается родословная новорож-

ленной с целью актуализации ее сущностных свойств (функций). Матерью Рифмы становится «бессоциальная нимфа» Эхо (не исключено, впрочем, что первичным толчком к созданию стихотворения послужило напрашивающееся созвучие *нимфа* — *рифма*); от нее она унаследовала «эхоистичность» («...ухо обрадовалось удвоенным повторениям звуков; побежденная грудность всегда приносит нам удовольствие — любить размеренность, соответствовать свойственно уму человеческому. Трубадуры играли рифмою, изобретали для нее всевозможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы...» (Пушкин А.С. О поэзии классической и романтической// Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 21). По сути своей рифма — звуковой повтор, фонетическое сопоставление двух или более созвучных слов по принципу «то и не то» (Ю.М. Лотман); их волшебный диалог, вызывающий новые смысловые и эмоциональные обертоны, благодаря чему слово в стиховом ряду значит больше, чем оно значит. Отец — бог «лиры и свирели», «света и стихов» Феб, или Аполлон, наградил свою дочь эстетическими генами. Может быть, не столь важную, но уж во всяком случае не менее ответственную роль взяла на себя богиня памяти Мнемозина; она исполнила обязанности повивальной бабки (одной из важнейших функций рифмы в пушкинские времена считалась мнемоническая функция — помогать удерживать в памяти довольно значительные массы стихов в их определенной последовательности). Воспитываясь «в хоре богинь-аонид», т.е. муз, Рифма приобретает, по мысли поэта, все необходимые свойства, без которых теперь невозможно себе представить поэтическое творчество.

Существенно иначе воспринимается отсутствие рифмы в белых и холостых стихах.

...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнанником два года незаметных.
Уж десять лет прошло с тех пор, и много
Переменилось в жизни для меня...

(А. Пушкин)

Такие стихи называются белыми. В строго терминологическом смысле это стихи, в которых рифма отсутствует на фоне мощной традиции рифмованной поэзии. В данном случае отсутствие рифмующихся созвучий небезразлично для пишущего и воспринимающего, оно результат сознательного

отступления от устоявшихся правил и переживается как своего рода утрата, «минус-прием» по Ю.М. Лотману. Математики могли бы выразить его в отрицательных величинах. Соответственно в глазах филолога отказ от звуко смыслового сопоставления слов в строго установленных местах метроритмического ряда имеет осязаемый художественный эффект. Так, например, воспринималась русская анакреонтическая поэзия конца XVIII — начала XIX вв., где отказ от привычной рифмы означал сток от искусственных украшений любого рода. Отчасти ту же мотивировку, но, кроме того, и в значительной степени подчиняясь традиции шекспировской трагедии, имел белый стих в 5-стопных ямбах пушкинского «Бориса Годунова».

Наконец, холостые стихи, содержащиеся в «нормальной» рифмованной речи, есть не что иное, как демонстративное нарушение узаконенного и освященного традицией стереотипа, чаще всего строфы. Здесь также возможны два случая:

а) *отсутствие рифмы ожидаемо*, запрограммировано строфической схемой: ХаХа, т.е. нечетные стихи в четверостишии холостые (X), например, у М. Лермонтова в стихотворении «Воздушный корабль»:

По синим волнам океана,
Лишь звезды блеснут в небесах,
Корабль одинокий несется,
Несется на всех парусах.

б) *отсутствие рифмы обнаруживается внезапно*: не срабатывает, скажем, отлаженный механизм перекрестной рифмовки, в результате имеет место эффект обманутого ожидания. Так в четверостишии из стихотворения Саши Черного «Переутомление» с ироническим подзаголовком «посвящается исписавшимся «популярностям»:

Нет, не сдамся: Папа—мама,
Дратва—жатва, кровь—любовь,
Драма—рама—панорама,
Бровь—свекровь—морковь... носки!

У незадачливого стихотворца, играющего предосудительно банальными рифмами, высказывает совершенно невозможное — и в звуковом, и особенно в стилистическом отношении слово *носки*.

Таким образом, в каких бы формах ни отсутствовала рифма, какие бы семантические и стилистические приращения ни возникали вследствие этого, и безрифменный, и белый, и холостой стих не утрачивают своей специфики, оставаясь законной разновидностью стихотворной речи.

Решая вопрос о стихобразующей функции рифмы, полезно взглянуть на явление с другой, прямо противоположной стороны: может ли рифма присутствовать в прозе и в нехудожественной речевой практике, и если да, то каковы структурные последствия этого?

В целом на этот вопрос можно было бы дать отрицательный ответ, если бы не весьма характерные исключения.

Во-первых, и в прозе, и в нехудожественной речи довольно часто случается самопроизвольная рифма, возникающая, когда встречаются близкие в звуковом отношении слова. Взыскательный прозаик в принципе стремится таких явлений не допускать, а в бытовой разговорной речи спонтанно вспыхивающие созвучия — не редкость. Иной раз мы их просто не замечаем, иной раз обращаем на них внимание и, если они приходится к месту, радуемся: как складно сказано!

Во-вторых, рифмование в виде звуко-смысловой игры слов может осуществляться в той или иной мере осознанно.

В своей замечательной книжке «От двух до пяти» К.И. Чуковский обращает внимание на детскую привязанность к рифмованию. Маленький человек увлеченно играет словами, поворачивает их разными гранями, подобно цветным стеклышкам на солнце, сопоставляет по звуку и смыслу и в результате играючи, незаметно овладевает родным языком. Самые обидные детские дразнилки — рифмованные: «Галка — палка», «Вовка — морковка», «Борис — приятель крыс!»... В детском сознании продолжает жить наивная языческая вера в магическую силу произнесенного слова: раз складно звучит, значит это действительно так!

Эпизодически, но в высшей степени эффективно используется рифма в прозе. Так, например, в известном романе Федора Сологуба «Мелкий бес» необычайный сам по себе прием обнижается и реалистически мотивируется:

«Пришел еще купец Тишков, седой, низенький, веселый и молодцеватый, в длинном сюртуке и сапогах бутылками. Он пил много водки, говорил под рифму (курсив здесь и далее мой. — О.Ф.) всякий вздор очень весело и быстро и, очевидно, был весьма доволен собою.

Передонов сообразил наконец, что пора идти домой, и стал прощаться.

— Не торопитесь, — говорил хозяин, — посидите.

— *Посидите*, компанию *поддержите*, — сказал Тишков.

— Нет, мне пора, — отвечал озабоченно Передонов.

— Ему *пора*, ждет *сестра*, — сказал Тишков и подмигнул

Скучаеву.

— У меня дела, — сказал Передонов.

— У кого *дела*, тому от нас *хвала*, — немедленно же ответил Тишков.

Скучаев проводил Передонова до передней...

Вернувшись к Тишкову, Скучаев сказал:

— Зря болтают на человека.

— Зря *болтают*, правды *не знают*, — тотчас же подхватил Тишков, молодцевато наливая себе рюмку английской горькой.

Видно было, что он не думает о том, что ему говорят, а только ловит слова для *рифмования*.

— Он ничего, парень душевный, и выпить не дурак, — продолжал Скучаев, наливая и себе и не обращая внимание на рифмачество Тишкова.

— Если выпить *не дурак*, значит, парень *так и сяк*, — бойко крикнул Тишков и опрокинул рюмку в рот.

— А что с мамзелью вяжется, так это что же! — говорил Скучаев.

— От *мамзели* клопы в *постели*, — ответил Тишков.

— Кто Богу не грешен, царю не виноват!

— Все *грешим*, все любить *хотим*.

— А он хочет грех венцом прикрыть.

— Грех венцом *прикроют*, подарутся и *завоют*.

Так разговаривал Тишков всегда, если речь шла не о деле его собственном. Он бы смертельно надоел всем, но к нему привыкли и уже не замечали его бойко произносимых скороговорок; только на свежего меловеца иногда напустят его. Но Тишкову было все равно, слушают его или нет; он не мог не схватывать чужих слов для рифмачества и действовал с неуклонностью хитро придуманной машинки-докучалки. Долго глядя на его расторопные, отчетливые движения, можно было подумать, что это не живой человек, что он уже умер или и не жил никогда, и ничего не видит в живом мире и не слышит ничего, кроме звенящих мертво слов».

Присутствие случайной или окказиональной, непредсказуемо появляющейся и непредсказуемо исчезающей рифмы

отнюдь не преобразует текст в стихотворный, хотя и не оставляет его безопределенных структурных изменений, семантических и эмоциональных приращений — словом, так или иначе несущих определенный художественный эффект.

Будучи ярким признаком стиховности, рифма тем не менее не является абсолютным стихобразующим фактором. С одной стороны, ее отсутствие оставляет возможным существование безрифменного, белого и холостого стиха, с другой — ее присутствие не гарантирует превращения прозаического текста в стихотворный.

Тем не менее рифма остается одним из главных катализаторов возникновения стиха. В европейском регионе ее канонизация была связана с влиянием арабского Востока. «Два обстоятельства, как считал Пушкин, имели решительное воздействие на дух европейской поэзии: нашествие мавров и крестовые походы. Мавры внушили ей иступление и нежность любви, приверженность к чудесному и роскошное красноречие Востока» (Пушкин А.С. Указ. соч. С. 22). Арабы не только практически, но и теоретически осознали специфику звукового паятора как сущностного элемента стихотворной структуры. Классическое определение поэзии в средневековых арабских поэтиках гласило: «Размеренная рифмованная речь, обладающая определенным смыслом». Но и сам термин, которым воспользовались практически все европейские народы, древнегреческого происхождения...

Бесполезно искать страну, где рифма появилась впервые. Очевидно, каждый народ создавал ее самостоятельно в соответствии, конечно, с особенностями языка, национальными культурными традициями и внешними влияниями.

Как и когда появилась рифма на русской почве? Знаменуя собой отличительный признак «красной», художественно отмеченной речи, она на первых порах окказионально присутствовала в устных и письменных текстах средневековья, которые по мере того, как она приобретала регулярность и предсказуемость, обретали статус стихотворных. В фольклоре и древнерусской литературе функционировали два типа рифмующихся созвучий: в песенных и серьезных книжных жанрах преобладала рифма грамматическая, главным образом глагольная, в говорных, игровых жанровых ассоциациях — грамматическая, каламбурная. В первом случае созвучными оказывались суффиксы и флексии (*растет* — *матереть*, *ясное* — *красное*), во вто-

ром — корни и префиксы (*корыстно — коромысло, любо — блюдо, шарик — шарит*).

Рифмой в собственном смысле многочисленные звуковые повторы, которые культивировались в фольклоре и древнерусской литературе, обретя регулярность, становятся на рубеже XVI—XVII вв. в так называемых двоестрочиях. Они получают и соответствующее терминологическое обозначение — *крае-согласия*.

Первые канонизированные русские рифмы были грамматически параллельными, суффиксально-флексивными созвучиями, с более чем скромными эвристическими потенциями (*видел — слышал, изыскал — написал, разумеает — забывает, возмогах — обретох*). Но при этом они превосходно справлялись со своей главной задачей — отделяли стихотворную речь от нестихотворной.

В дальнейшем периоды канонизации точной, грамматически параллельной рифмы в русской поэзии сменялись периодами ее деканонизации, торжеством рифмы аграмматической, каламбурной, совпадавшими, как правило, с видимым ослаблением метрической упорядоченности стиха.

Классификация рифмующихся созвучий представляет собой сложную разветвленную систему:

а) по слоговому объему различаются *мужские* (с ударением на последнем слоге: *занемог — не мог, ночь — прочь*), *женские* (с ударением на предпоследнем слоге: *правил — заставил, наука — мука*), *дактилические* (с ударением на третьем от конца слоге: *странники — изгнанники, жемчужною — южною*) и *гипердактилические* (с ударением на 4-м, 5-м и т.д. от конца слоге: *приколачивала — поворачивала, побрякивает — вскакивает*).

б) по звучанию вправо от ударного — *точные* (если совпадают ударные гласные и все заударные звуки: *нотерый — скорый, старый — малый*; при этом *абсолютно точные* предполагают совпадение созвучий части как графическое, так и акустическое: *лоб — боб, а относительно точные* — только акустическое: *поп — лоб*); *неточные* (при частичном звуковом подобии рифмующихся слов); различаются *приблизительные* (если заударные элементы инверсированы, совпадают частично или отсутствуют: *на крыльчке — легче, скатерть — папёрть, стирка — игры, тир — пути, Москва — моя*), *ассонансы* (если совпадают только гласные звуки: *голос — короб, узел — тучей*), *консонансы* (если в заударной части совпадают только согласные: *чудовище — овощи, трак-*

тора — характеру) и **диссонансы** (совпадает все, кроме ударного гласного: *рапорт — ропот — рупор*); а также: **открытые, закрытые и открыто-закрытые**, в зависимости от характера окончаний рифмующихся слов (открытые завершаются гласными: *сирени — ступени* или — как переходный случай — *мой — стой*, закрытые — согласными: *правил — заставил, ночь — прочь*, соответственно открыто-закрытые — разнобоем: *стол — сто*). Конечно, мужские рифмы чаще всего бывают закрытыми либо дополнительные к ударным гласным совпадения переходят в предупредную часть (*губя — себя*);

в) по звучанию влево от ударного (по глубине) — **богатые** (если, кроме ударного гласного и заударной части, совпадают опорный предупредный согласный и другие звуки (*лев вой — левой, у рта — паспорта*) и **бедные** (если таковых совпадений нет: *заперла — жена, огня — уходя*). Иногда **бедными** называют рифмы, образованные созвучием одних и тех же форм глагола или падежных окончаний, что не совсем верно.

Особую категорию рифм составляют так называемые **левые**, в которых созвучие демонстративно передвинуто из заударной части слова в предупредную. Время от времени такие рифмы называют **новыми**, но, как известно, все новое неизбежно становится старым и даже вызывает реакцию отторжения. Впрочем, рифмы типа *невелик — не велит, с локоть — слопать* были известны задолго до «новаторских» открытий современных стихотворцев (Д. Самойлов. «Книга о русской рифме». 2-е изд. М., 1982);

г) по месту рифмующегося созвучия в слове различаются **префиксальные** (*запросто — залиты, вылитый — вымолим*), **префиксально-корневые** (*передний — перечил, перевозчик — переводу*), **корневые** (*трезвость — врезываясь*), **суффиксально-флексивные** (*шатается — кончается, комочком — листочком*), **флексивные** (*Москва — она*), **эхо-рифмы** или **поглощающие** (*дар — удар, ком — снежком, очный — дальневосточный*);

д) по количеству участвующих в созвучии слов рифмы бывают **одинарные**, если каждый рифмочлен представлен одним словом (таких рифм подавляющее большинство), и **составные**, когда одно слово рифмуется с двумя или даже несколькими словами (*занемог — не мог, сделать бы жизнь с кого — с... Дзержинского*); впрочем, может и один альянс слов рифмоваться с другим альянсом (*скалам бурым — с каламбуром*);

е) по положению в стихе рифмы подразделяются на **конечные** (традиционно располагающиеся на конце стиховых ря-

дов), **начальные** (открывающие стиховые ряды — как в «Неуместных рифмах» З. Гиппиус: «*Верили мы в неверное, / Мерили мир любовью, / Падали в смерть без ропота, / Радо ли сердце Божие?*»), **стыковые** и **внутренние** (рифмуются конец одного стиха с началом следующего или рядом стоящие по горизонтали слова — как у Маяковского: «*Угрюмый дождь ско-сил глаза, / а за решеткой, четкой*»), **предцезурные**, отмечающие деление стиха на полустихия или более дробные подразделения: «*Близ медлительного Нула, / там, где озеро Мерида, / в царстве пламенного Ра, / Ты давно меня любила, / Как Озириса Изида, / друг царица и сестра! / И клонила пирамида / тень на наши вечера ...*» (В. Брюсов. «Встреча»);

ж) по лексическому составу: **синонимические** (**яркий — жаркий, бедный — бледный**), **антонимические** (**любим — губим, поутру — ввечеру, в раю — на краю, лет до ста расти — нам без старости**), **омонимические** («*И не заботился о том, / Какой у дочки тайный том...*», «*Защитник вольности и прав / В сем случае совсем не прав...*»), **тавтологические** («*Она по проволке ходила, / Махала белой рукой, / И страсть Морозова схватила / Своей мозолистой рукой...*»);

з) по месту ударения: **одинаковоударные** (**иной — пивной, без скипетра — тоски Петра, стихия — стихи я**) и **разноударные** (**в звезды врезываясь — трезвость, оборудована — нетрудно, бретья — партия**);

и) по грамматическому родству рифмующихся членов: **грамматические** (**мгле — земле, носи — проси, венца — без конца**) и **аграмматические** (**дорог — подстерег, сил — просил, жива — слова**);

к) по числу рифмочленов: **двучленные, трехчленные** и т.д. вплоть до **монорима**, когда на одно созвучие рифмуется целое стихотворение (А. Сумароков. «*Двадцать две рифмы*»).

Рифма — не простое украшение стихотворной речи, как думали в рационалистическом XVIII в., а важный конструктивный фактор, организующий фоническую, метрическую и смысловую композицию стихотворения. Различные типы рифм тяготели к определенным художественным системам.

Поскольку в рифме целенаправленно сконцентрировано большее или меньшее в зависимости от ее качества количество созвучных элементов, отнюдь не безразличных к звуковому составу остального текста, она играет заметную роль в обеспечении фонической организации стиха в целом.

В этом смысле чрезвычайно характерно широкое понимание рифмы Маяковским, который никогда не довольствовался

только рифмованием стиховых окончаний, а «прозвучивал» стих насквозь.

Еще в самом начале канонизации неточной рифмы в русской поэзии новейшего времени было замечено, что ослабление созвучности справа от ударного гласного компенсируется усилением ее слева (*Жирмунский В.М.* Рифма, ее история и теория. Пб., 1923. С. 218—220; *Брюсов В.Я.* О рифме//Брюсов В.Я. Избранные сочинения: В 2-х тт. Т.2. М., 1955. С. 347; *Артюшков А.* Основы стиховедения. М., 1929. С. 58—59). Более того, Б. Томашевский совершенно справедливо связывает богатство новой рифмы с «тяготением к «инструментовке» стиха, к проведению звукового однообразия в структуре стиха и звуковых параллелизмов помимо созвучия рифмических окончаний» (*Томашевский Б.* Русское стихосложение. Метрика. Пб., 1923. С. 110). Есть также знаменательное замечание В. Шкловского: «Говоря каламбурно, так как это слово часто было словом рифмы, Маяковский *рифмизировал* стих, чрезвычайно усилив его...» (*Шкловский В.* Жили-были. М., 1966. С. 355). Иными словами, весь стих становится членом суперрифмы: коррелируют звуковой параллелизм и смысловая раскованность (апараллелизм).

Исследуя рифму Маяковского, М.П. Штокмар вскрывает одно из кардинальнейших ее свойств, определяемое им как «распыленность». «Распыление» рифмы, — пишет он, — нередко захватывает слова не только соседние с рифмующимися, но и более отдаленные. Таким образом, в творчестве Маяковского элементы рифменного звукового повтора могут быть весьма раздробленными и распределяться на протяжении целого стиха...» (*Штокмар М.П.* Рифма Маяковского. М., 1958. С. 48). Однако исследователь склоняется к мысли, что при колебаниях, относится распыленная рифма к тому разделу стиховедения, в котором изучается рифма, или же она должна принадлежать к так называемой «инструментовке», целесообразнее считать ее элементом внутренней звуковой организации стихового ряда. Отчего же более вероятным представляется ему последнее предположение? В его пользу приводится лишь одно соображение, и то с оговоркой: «...признак «концевого созвучия» в одном из членов рифменного сочетания оказывается частично нарушенным, хотя в то же время другое, монологичное рифмующее олово, стоящее в конце стиха, «погашается» только распыленным созвучием и вне этого последнего не осуществилось бы в качестве рифмы» (там же, С. 50)

Сомнения М.П. Штокмара не безосновательны, поскольку речь идет о рифме с неравноценными членами, оозвучные элементы которых распределяются на протяжении стиха неравномерно и в то же время слишком отграниченно от нейтрального фона, вследствие чего последний не может участвовать в рифме в качестве фонически контрастного материала:

Иди и гляди —
не жизнь,
а лилия.
Идиллия.

Общеизвестно, какое удивительное разнообразие способов рифмования продемонстрировал Маяковский. При этом он не только расширил представление о рифме практически, но и обосновал его теоретически. Правда, сформулировано это новое «широкое понимание» с излишней полемической резкостью, чем, по-видимому, и объясняется тот факт, что оно не встретило поддержки со стороны стиховедов и почти не повлияло на теоретическое осмысление русской рифмы в целом.

Рифма, особенно концевая, эффективно организует метрический строй стихотворения, выполняя, если можно так выразиться, роль метронома или, по меткому слову А. Ахматовой, «сигнальных звончков» на конце стиховых рядов. С этой ролью легко справляется даже самая бедная рифма:

Дарю платок —
сини коймы,
Утирайся, милый, помни.
(Народная песня)

Для замыкания концентрического пространства охватного четверостишия аВВа, тяготеющего к передаче неподвижных, статических картин или циклически повторяющегося движения, Осипу Манделштаму в стихотворении «Импрессионизм» приходится соответствующим образом комбинировать закрытые и открытые рифмы, сохраняя, однако, их почти идеальный грамматический параллелизм:

Художник нам изобразил
Глубокий обморок сирени,

И красок звучные ступени
На холст, как стружья положил.

Но наиболее активны во всех отношениях, в том числе и в организации необходимого метроритмического движения, семантически насыщенные ассонансные или диссонансныеagramматические созвучия, например, у С. Кирсанова:

И лошади
усталый пар
И пот
из грязных пор —
Он облекал,
под град фанфар,
То в пурпур,
то в фарфор.

Это уникальный пример амбивалентной смежной и перекрестной рифмовки (*пар — пор, фанфар — фарфор, пар — фанфар, пор — фарфор*).

Метрообразующая нагрузка, которую принимают на себя рифмующиеся созвучия, тем сильнее, чем свободнее горизонтальное упорядочение стихового ряда. В силлабической и особенно досиллабической поэзии рифма была главным, а во втором случае — единственным фактором стиховности. Резко усиливается ее роль и в предельно раскованном акцентном стихе XX в.

Наконец семантическая функция рифмы проявляется в двух взаимосвязанных аспектах: *смыслообразующем* и *смысловыделяющем*. С одной стороны, благодаря ярко выраженным эвристическим потенциям звуко-смысловой игры направляется и корректируется развертывание речевого потока, прихотливое развитие лирической темы. С другой стороны, рифма уже как свершившийся факт, как результат соположения сходно звучащих, но не совпадающих по смыслу слов обладает чрезвычайно важными подчеркивающими, выделяющими свойствами. Она выдвигает, как правило, слова, несущие наибольшую смысловую и эмоциональную нагрузку.

Поэт сугубо рифменного сознания, В. Маяковский писал: «Рифма возвращает нас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе... Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то

ни стало. В результате моя рифмовка почти всегда необычайна и уж во всяком случае до меня не употреблялась, в словаре рифм ее нет» (там же). Такую рифму можно назвать вертикальной метафорой, так как она соотносит, приравнивает или противопоставляет слова вне их логической связи.

Большинство рифм Маяковского принадлежит к типу рифм с повышенной каламбурностью как результат процесса рифмования, обладающего исключительными эвристическими потенциями.

Рифма Маяковского, в принципе аграмматическая, сопрягает слова как бы случайно, неожиданно и для читателя, и для самого поэта. Создается полное впечатление, что они встречаются друг с другом впервые, экспромтом. Именно по этой причине рифма у Маяковского стала эффективнейшим рычагом развертывания текста, мощным стимулом его «саморазвития».

Маяковский пользовался в основном так называемой левой рифмой: сдвигая влево созвучие в границах рифмующихся слов и распространяя влево самое рифму, вернее, расширяя ее присутствие в границах всего стихового ряда. В первом случае созвучными оказывались не суффиксы и флексии, а корни и префиксы, принимавшие на себя львиную долю смыслового содержания рифмочленов. Во втором случае озвучивание стихового ряда, основанное на эффекте «распыленной рифмы», описанном М.П. Штокмаром, приводит в своем пределе к явлению панторитма (панторифмы), когда одна строка рифмуется с другой строкой целиком.

Строфообразующая функция рифмы реализуется в рифмовке.

Рифмовкой мы называем канонизированное сочетание рифм, формирующее *строфу* или произвольно группирующее стихи в астрофических текстах. Традиционные виды рифмовки: *парная* или *смежная* (АА или ААВВ), *перекрестная* (АВАВ) и *охватная* или *опоясывающая* (АВВА).

Принятые сочетания рифм моделируют самые элементарные, стандартные строфы — двустушия и четверостишия. Возможны и более сложные строфические построения — *терцины*, *рубаи*, *бородинское семистишие*, *октава*, *сицилиана*, *триолет* и др. Суперстрофы, например, *онегинская строфа* и *сонет*, могут сочетать все три вида рифмовки:

И чье-нибудь он сердце тронет;
И, сохраненное судьбой,

Быть может, в Лете не потонет	
Строфа, слагаемая мной;	AbAb
Быть может (лестная надежда!),	
Укажет будущий невежда	
На мой прославленный портрет	
И молвит: то-то был поэт!	AAbb
Прими ж мои благодаренья,	
Поклонник мирных аонид,	
О ты, чья память сохранит	
Мои летучие творенья,	AbbA
Чья благосклонная рука	
Потреплет лавры старика!	aa

Итак, несмотря на свою исключительную значимость, стратегически более чем ответственную позицию (на перекрестке важнейших уровней художественной структуры произведения) и активное участие в возникновении стиховой культуры едва ли не всех народов, рифма не может считаться абсолютным стихообразующим признаком.

§ 3

Ритм и ритмическая система

Другим признаком, который согласно общепринятому мнению определяет специфику стихотворной речи, является **ритм**. Однако и это понятие не менее многоаспектно и многозначно, чем предыдущее. В самом широком смысле слова ритм есть упорядоченное чередование относительно соизмеримых элементов во времени или пространстве.

Понятие ритма знали уже древние и придавали ему поистине субстанциональное значение. Вселенная богов и людей, как поэтично объясняют древнегреческие мифы, возникла в процессе преобразования хаоса (беспорядочного нагромождения элементов) в космос (порядок) при помощи именно ритма (и любви). Отсюда — универсальное представление о ритме, характеризующем любое проявление жизни, как все в мире упорядочивающем, гармонизирующем начале. И в самом деле! Ритмично вращаются планеты вокруг Солнца. Ритмично — как в четверостишии — сменяют друг друга времена года и

суток (нельзя однако не отметить, что ритм, основанный на периодичности, непосредственно не восприимчивой органами чувств, — понятие метафорическое и с речевым ритмом, стихотворным или прозаическим, прямо несопоставимое). Ритмично бьется наше сердце, ритмично мы танцуем, бегаем, ходим, работаем, наконец, дышим и, следовательно, говорим.

Поскольку ритм нашей речи мы приспособливаем к ритму дыхания, и устная, и письменная, и стихотворная, и прозаическая речь — любая — членится на периоды, предложения, синтагмы, которые естественным образом вступают между собой в ритмические отношения. По свидетельству физиологов, оптимальной нормой произнесения на одном вдохе или одном выдохе является порция в 7—8 слогов. К такому членению речевого потока на относительно соизмеримые отрезки-колоны максимально приближается эмфатическая (эмоционально напряженная) речь, например, лирическая и ораторская проза, и, наоборот, наибольшее отклонение от оптимума можно наблюдать в прозе научной.

Следовательно, ритм, понятый как закономерная повторяемость подобных речевых элементов на всех уровнях его организации, не является привилегией стиха.

Но и привычка к силлаботонике, самой урегулированной системе стихосложения, порождает слишком узкое представление о стиховом ритме как о метре — регулярном чередовании ударных и неударных слогов. Конечно, столь высокоорганизованный ритм отчетливее всего противостоит свободному ритму прозы, но будучи лишь частным случаем стихотворного ритма (исключительно в силлаботоническом стихе), спорадически может присутствовать и в прозаических структурах.

Если упомянутое представление о ритме основано на его отождествлении с метром, то следующее, сформулированное Андреем Белым, зиждется на их противопоставлении: ритм есть отклонение реального распределения ударных и неударных слогов от идеальной метрической схемы. Но даже и в столь специфически стиховедческом понимании ритм не остается исключительно в области стиха; его можно отыскать в любой мало-мальски организованной речи.

С 20-х гг. XX в. при определении специфики стихотворного ритма широко применяется понятие **ритмическая система**, трактуемое как средоточие всех регулярных, композиционно значимых повторов словесно-звукового материала.

Ритмическую систему того или иного произведения составляют чередование ударных и безударных слогов, их качественные и количественные соотношения, распределение словоразделов и цезурных пауз, грамматический и синтаксический параллелизм, соразмерность фраз и синтагм, взаимодействие разнообразных звуковых соответствий, вертикальные корреляции стихов, полустихий, строф, колонов и абзацев и др. Универсальный характер ритмической системы очевиден: с ее помощью описывается в принципе любой текст.

Таким образом, в каком бы смысле мы ни рассматривали ритм, он не может претендовать на роль абсолютного признака стиховности. В той или иной степени он характеризует и стихотворное произведение, и прозаическое, и текст — письменный или устный, не имеющий художественного назначения. Конечно, в целом ритм стихотворный правильнее, строже, регулярнее ритма прозаического, хотя могут быть и отклонения от этой общей тенденции, например в случае, если мы имеем дело со свободным стихом и метризованной прозой.

Непосредственную связь стихотворной формы с содержанием произведения осуществляют так называемые *ритмические определители*, о которых речь пойдет далее.

§ 4

Метр и размеры

Наиболее релевантным (сущностным) признаком, определяющим специфику стихотворной речи, представляется старшей компонент ритмической системы — метр (греч. *metron* — мера). Под метром с древнейших времен понимают правильное чередование идентичных ритмических элементов текста: долгих и кратких слогов в античной метрике, ударных и безударных в силлаботонике, слоговых групп и цезурных пауз в силлабике и т.д.

Метр определяет внутреннюю упорядоченность стихового ряда, его горизонтальный ритм. Иногда параллельно с термином метр употребляют его мнимый синоним — размер. В строгом смысле, однако, они должны дифференцироваться как общее и частное. Например, ямбический метр включает в себя размеры: 4-стопный ямб, 5-стопный ямб, 6-стопный ямб, вольный ямб и т.д.

Особенно яркое воплощение метра для современного воспринимającego сознания представляет силлаботоническая система стихосложения. Правильное чередование ударных и безударных слогов, которое иногда именуют *каденцией*, привычно ассоциируется со стихом русской классической поэзии, а потому и со стихом как таковым. Его предельно упорядоченный ритм убедительно компенсирует отсутствие рифмы в безрифменном, белом или холостом стихе. Стихообразующая роль метра исключительно велика в классической поэзии; в неклассических ее модификациях она резко понижается и совсем сходит на нет в верлибре:

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

Она немедленно уронила на пол
Толстый том художественного журнала.
И сейчас же стало казаться,
Что в моей большой комнате
Очень мало места.

Все это было немножко досадно
И довольно нелепо.
Впрочем, она захотела,
Чтобы я читал ей вслух «Макбета».

Едва дойдя до пузырей земли,
О которых я не могу говорить без волнения,
Я заметил, что она тоже волнуется
И внимательно смотрит в окно.
Оказалось, что большой пестрый кот
С трудом лепится по краю крыши,
Подстерегая целующихся голубей.
Я рассердился больше всего на то,
Что целовались не мы, а голуби,
И что прошли времена Паоло
И Фрачески.

(А. Блок)

Коль скоро и неметрический стих не перестает быть стихом, метр, так же как рифма и ритм, не является его первоэлементом. Подтверждение этому можно найти в эпизодической или даже сплошной метризации заведомо нестихотворных структур.

§ 5

Ритм художественной прозы. Случайные метры

В художественной прозе метрические цепочки большей или меньшей протяженности могут возникать спонтанно, самопроизвольно, как следствие естественного стремления к гармонизации речи. Так, первая же фраза тургеневского романа «Накануне» обнаруживает явственную ямбическую каденцию: «В тени высокой липы, / на берегу Москвы-реки, / недалеко от Кунцева, / в один из самых жарких летних дней / 1853 года лежали на траве два молодых человека». Точно так же стихийно метризуется — на этот раз в хореическом ритме — знаменитая фраза из пушкинской «Пиковой дамы»: «Германн немец, / он расчетлив, / вот и все! / — заметил Томский...»

Правильное чередование ударных и безударных слогов в обоих примерах, конечно, чистая случайность. Более того, как убедительно показал Б.В. Томашевский, Пушкин-прозаик сознательно избегал гармонического сочетания звуков, верный своему представлению о стихах и прозе как непримиримых антонимах.

Стихийные метры, возникающие спонтанно, самопроизвольно, наивным, филологически неподготовленным читателем обычно не воспринимаются. Другое дело — восприятие поэта, человека, обуреваемого «высокой страстью» «для звуков жизни не щадить», т.е. всегда нацеленного на выявление и реализацию скрытых стихобразующих потенциалов в любом, даже сугубо прозаическом высказывании. Поэты нередко, читая прозу, вольно или невольно трансформируют ее в стихи. Так, к примеру, Максимилиан Волошин написал в 1921 году стихотворение «Трихины», используя две прозаические цитаты из романов Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы». В обоих

случаях текст Достоевского цитируется не совсем точно: либо память подвела поэта, либо он сознательно адаптировал прозу в стихи.

Цитата из «Преступления и наказания» оказалась в эпиграфе, как бы объясняя заголовок и предваряя развитие лирической темы стихотворения. Цитата из «Братьев Карамазовых» задействована в концовке в качестве афористически чеканного заключительного аккорда:

«Появились новые трихины»...

Ф. Достоевский

Исполнилось пророчество: трихины
В тела и дух вселяются людей.
И каждый мнит, что нет его правей.
Ремесла, земледелие, машины
Безумствуют, кричат, идут полками,
Но армии себя терзают сами,
Казнят и жгут — мор, голод и война.
Ваятель душ, воззавший к жизни племя
Страстных глубин, предвидел наше время,
Пророчественною тоской объят.
Ты говорил, томимый нашей жаждой,
Что мир спасется красотой, что каждый
За всех во всем пред всеми виноват.

Существует значительный корпус прозаических произведений, в которых метризация — результат целенаправленных усилий писателя. Функции ее разнообразны, так же как и скрытые или явные мотивировки обращения к столь необычной речевой структуре.

Как тут не вспомнить Васисуалия Лоханкина из «Золотого теленка», который, трагикомически переживая свою семейную драму, вдруг заговорил белым пятистопным ямбом, «хотя никогда стихов не писал и не любил их читать»: «— Волчица ты, — продолжал Лоханкин в том же тягучем тоне. — Тебя я презираю. К любовнику уходишь от меня. К Птибурдукову от меня уходишь. К ничтожному Птибурдукову нынче ты, мерзкая, уходишь от меня. Так вот к кому ты от меня уходишь! Ты похоти предаться хочешь с ним. Волчица старая и мерзкая притом!»

Столкнув низкий комический мотив мещанского адюльтера с высокой трагедийной формой выражения, авторы до-

бываются впечатляющего бурлескно-сатирического эффекта. (Отчетливая установка на моральную дискредитацию ошустившегося интеллигента вместе с тем в значительной степени превышает допустимую меру художественного обобщения: русская интеллигенция, и без того опозоренная и униженная в атмосфере еталинекого террора, предстает в кошунственно окарикатуренном виде.

Нередко каденция альтернирующего ритма (хорея или ямба, в которых ударные и безударные слоги чередуются «на равных») обнаруживается в текстах паралитературного, вне собственно эстетического задания, порядка. Отвечая на вопросы анкеты, посвященной пушкинскому юбилею, Иннокентий Смоктуновский инкрустировал свою речь цепочками ямбических стоп. И удивительное дело, читать, вернее, читая, понимать эту метризованную анкету почти невозможно: «Все есть... и вместе с тем порою неловкость чувствуешь, присутствуя при складном и красивом том наборе слов простых и звунов умных. То не всегда бывает так, но в общем-то бывает. И много раз бывает все наоборот. Не то... не то, иль вы не в духе нынче, кого-то вроде жаль и неудобно почему-то, как если бы вы вспомнили поступок ваш дурной или нелепый и краскою стыда вас обожгло до вздоха. Не за себя ли? Искренне все силишься спросить. Не знаю... Быть может, за себя. Так легче... Ведь исчерпывающие прямых ответов нет.

Канон хрестоматийный отменяя, берешь его, листаешь...» (Вопросы литературы. 1974. № 6. С. 29).

Преднамеренность метризации в данном слуае формально проблематична, хотя известная стабильность ямбической каденции и тот факт, что актер в это время снимался в фильме Андрона Михалкова-Кончаловского «Романс о влюбленных», где его герою, Трубачу, приходилось изъясняться примерно подобным образом, позволяет допустить момент сознательной установки на метризованную прозу.

Спорадически случайные ямбы, хорей, амфибрахии, анапесты довольно часто появляются в кратких изречениях, именах-отчествах и фамилиях, заголовках газет, уличных объявлениях:

Лучше меньше — да лучше! —	2-ст. анапест
Александр Александрович Блок —	3-ст. анапест
Виссарион Григорьевич Белинский —	5-ст. ямб
Пролетарии всех стран, соединяйтесь! —	6-ст. хорей

В Политбюро ЦК КПСС —
Водитель! Будь внимателен
На улицах Владимира! —

5-ст. ямб

3-ст. ямб с дактили-
ческими окончаниями

Но какой бы степени урегулированности в чередовании ударных и безударных слогов эти фразы ни достигали, они не получают в нашем сознании статуса стиха. Более того, само наличие метризации может остаться незамеченным, если воспринимающий (не поэт и не стиховед) на него не настроен. Правда, с увеличением удельного веса метрически организованного текста по сравнению с текстом нейтральным вероятность его узнавания повышается.

Итак, самый, казалось бы, очевидный признак стиха — метр — также не может считаться самодостаточным, он факультативен: во-первых, существуют многообразные формы внеметрического стиха, во-вторых, стихийная или намеренная метризация в той или иной степени характеризует и прозу, и нехудожественную речь.

§ 6

Сегментация речевого потока на стихи. Понятие стихопрозы

Как уже отмечалось, метр составляет стержневой элемент ритмической системы, среди разнообразных функций которой выделяется функция расчленения, сегментации речевого потока на слоги, стопы, стихи и строфы. Причем специфику стихотворного ритма как такового определяет соотношенность друг с другом именно стихов, соизмеримых, психологически приравняемых отрезков текста, — членение, не свойственное никакой другой форме речи, кроме стихотворной.

Таким образом, субстанциональное различие между стихотворной и прозаической речью определяется прежде всего ее разделением — неразделением на ряды и лишь во вторую очередь наличием — отсутствием внутренней меры. Своеобразную итоговую формулировку эта идея получила у Б.В. Томашевского: «...1) стихотворная речь дробится на сопоставимые между собой единицы (стихи), а проза есть сплошная речь; 2) стих обладает внутренней мерой (метром), а проза ею не об-

ладает... Для современного восприятия первый пункт значительнее второго» (Томашевский Б.В. Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л., 1959. С. 10). Однако исследователь не склонен абсолютизировать оба пункта. «Дело в том, — ищет он, — что проза — не сплошная, а тоже расчлененная речь» (там же, С. 17). Вместе с тем и в стихотворной речи помимо основной единицы членения (стиха) обычно «присутствуют и более крупные, и более мелкие единицы членения» (С. 19).

Приведенные соображения уточняют, но не отменяют аксиому, согласно которой сегментация речевого потока на стиховые ряды — единственный абсолютный признак, отличающий стихотворную речь от нестихотворной. Если проза имеет лишь один — синтаксический принцип членения речевого потока, то в стихе их два — синтаксический и собственно стиховой, причем ведущим является членение на стихотворные строки, совпадающие или несовпадающие с синтаксическими подразделениями.

Особая система меж- и внутрстиховых пауз соотносит слова, образующие стих, не только по горизонтали, но и по вертикали. В результате максимально активизируются все средства речевой выразительности, которые содержатся в том или ином национальном языке: «...то, что мало заметно в языке, становится ощутимым в стихе, вызывающем своим ритмом к жизни эти оттенки речевого стиля» (С. 60).

Слово как лингвистическая единица имеет два основных аспекта: физический («план выражения») и семантический («план содержания»); оба используются в стихотворной речи с предельной интенсивностью. Толстовская формула: суть искусства слова состоит в бесконечном лабиринте сцеплений — в сфере стихотворчества приобретает значение универсального закона. В условиях единства и тесноты стихового ряда (Ю.Н. Тынянов) звуки, слоги, слова и фразы перекликаются, «аукаются» и рифмуются во всех направлениях. Эта прогрессивно-регрессивная, горизонтально-вертикальная (в пределах одного стиха и в разных стихах) корреляция осуществляется поверх «нормальных» синтактико-семантических связей, как бы накладываясь на них, вследствие чего происходит сложная игра притяжений и отталкиваний, подобий и контрастов на всех уровнях словесно-речевой структуры.

Слово в стихе значит больше, чем оно значит! Его семантика умножается многократным приращением смысла всей стиховой структуры в целом, каждого ее уровня,

каждого элемента в отдельности и их сложного взаимодействия.

Большое значение для актуализации оппозиции «стих — проза» имеет графическое оформление. Так, графика оказывается единственным межевым столбом, к примеру, между верлибром А. Блока «Когда вы стоите на моем пути...» и стихотворением в прозе И.С. Тургенева «Н.Н.», хотя оба произведения чрезвычайно близки по содержанию:

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

(А. Блок)

Стройно и тихо проходишь ты
по жизненному пути, без слез и без улыбок,
едва оживленная равнодушным
вниманием. Ты добра и умна....
И все тебе чуждо — и никто тебе не нужен.
Ты прекрасна, и никто не скажет:
дорожишь ли ты своей красотой или нет?
Ты безучастна сама
и не требуешь участия...

(И.С. Тургенев)

Блоковский текст столь же легко трансформируется в прозу, как тургеневский — в стихи. Но авторская воля раз и навсегда предопределила структурную природу того и другого.

Графическая сегментация выступает не только и не столько как структурное средство закрепления определенного текста благодаря которому даже ребенок, раскрыв книгу, может судить о ее структурной природе: если текст расположен «столбиком» — значит, стихи, если текст заполняет страницу с переносами — значит, проза. Графическая сегментация служит прежде всего особым сигналом установки на стих, следуя которому наше сознание «вдвигает» предлагаемый ему текст в определенную внетекстовую структуру (*Hr̀abak Jiřĩ. Úvod do teorie*

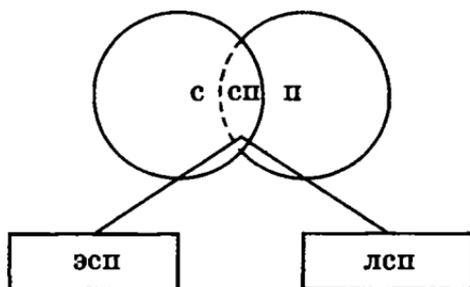
verse. Praha, 1966. S. 245), в определенную историческую и культурную традицию.

Граница стиха и ее графический сигнал обозначают не только предел в потоке речи, но также ассоциируют всевозможные смысловые соответствия и конфронтации, которые возникают между стихами и строками.

Графика закрепляет стиховой ряд как первоэлемент стихотворного ритма во всех системах стихосложения: и в самой урегулированной — *силлабо-тонической*, и в самой неурегулированной — *верлибре*.

Таким образом, стихотворная речь есть речь, сегментированная на соизмеримые стиховые ряды; речь, сгущенная, выделенная и подчеркнутая как в целом, так и во всех составляющих это целое элементах.

Как, однако, соотносятся друг с другом стих и проза: или это две суверенные территории, разделенные непроницаемой границей, или между ними простирается ничейная земля, «нейтральная полоса», о которой поется в песне Высоцкого? Современное стиховедение склоняется больше ко второй модели. В структурном отношении поэтическая речь представляет собой две системы с двумя ярко выраженными центрами, периферийные области которых находятся в состоянии диффузного взаимопроникновения. Хрестоматийный пример диффузии вещества, который демонстрируют обыкновенно на уроках физики, таков: если взять кусок золота и крепко прижать его к куску свинца, частицы золота постепенно проникнут в свинцовую часть, а частицы свинца — в золотую. Примерно такой же процесс происходит между стихом и прозой:



Оппозиция «стих — проза» абсолютна лишь в полюсных точках составляющих ее противочленов. Периферийные области, взаимопроникая, образуют диффузную зону переход-

ных, смешанных форм, которую целесообразно обозначить термином «стихопроза» (СП). Рядом с однолинейной структурной границей, рассекающей данную оппозицию на сегментированный текст и текст, не сегментированный на стиховые ряды, проходит «нейтральная полоса», которая и создает иллюзию отсутствия четкой границы как таковой. Понятие *стихопроза* включает в себя две подобные, но генетически и структурно равнонаправленные модификации: э м б р и о - н а л ь н у ю с т и х о п р о з у памятников фольклора и древнерусской довиришевой литературы (ЭСП) и л и т е р а т у р - н у ю с т и х о п р о з у нового времени (ЛСП).



Вопросы для самостоятельного изложения

1. Как соотносится по А. Белому метрика и ритмика?
2. Как делят сферы влияния четыре основных подразделения стиховедения? Могут ли их «интересы» совпадать хотя бы частично?
3. В ведении какого (каких) подразделения(й) стиховедения находится рифма?
4. Почему школьное определение рифмы (приведите его) правильно, но недостаточно?
5. Прокомментируйте стихотворение Пушкина «Прозаик и поэт». Какую роль в поэтическом творчестве отводит он рифме? Приведите еще несколько высказываний Пушкина (поэтических и теоретических) о рифме.
6. Что такое белый, безрифменный и холостой стих? Чем отличаются они друг от друга?
7. Объясните этимологию термина «ритм».
8. Что является элементарной единицей стихотворного ритма?
9. Что такое ритмическая система? Продемонстрируйте и проанализируйте ее на конкретном примере.
10. Как соотносятся понятия «метр» и «размер»?
11. Является ли метр абсолютным признаком стиховности?
12. Какие разные значения имеет понятие «метр»?
13. Чем объясняется, на ваш взгляд, явление случайных метров в нестихотворных текстах?
14. Почему случайных метров недостаточно для формирования «законной» стихотворной речи?

15. Определите метрический профиль приведенных фрагментов из прозы Пушкина и Тургенева. Приведите еще 2—3 примера стихийной или намеренной метризации художественной прозы или нехудожественной речи.
16. Чем принципиально стихотворная речь отличается от нестихотворной?
17. Существует ли жесткая непроницаемая граница между стихом и прозой?
18. Что связывает и разъединяет эмбриональную стихопрозу памятников фольклора и древнерусской довирусшевой литературы и литературную стихопрозу нового времени?

МЕТРИЧЕСКАЯ (АНТИЧНАЯ) СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ

§ 7

Классификация стоп и основные античные метры

Метр есть внутренняя мера стихового ряда. Тот или иной способ упорядоченности стиховой речи в горизонтальном измерении образует определенную систему стихосложения. В истории поэтической культуры любого народа, как правило, функционирует не одна, а несколько систем стихосложения. Обычно они последовательно сменяют друг друга в зависимости от изменений в просодии национального языка, от исконных традиций и иноземных влияний. В какие-то моменты, однако, возможно и параллельное их взаимодействие.

Основные системы стихосложения, известные в культурном ареале европейской ориентации, образуют две группы: *к в а н т и т а т и в н ы е*, т.е. количественные, и *к в а л и т а т и в н ы е*, т.е. качественные. Первые базируются на количественном соотношении образующих стиховой ряд речевых элементов; они присущи главным образом древним языкам — древнегреческому и латинскому — и некоторым современным, сохранившим в звучании гласных звуков *долготу/краткость* (например, венгерскому, эстонскому и др.). Вторые держатся на качественных соотношениях тех же элементов и характерны для европейской поэзии нового времени.

Одна из древнейших в мировой поэтической культуре *метрическая* или *античная* система стихосложения сложилась практически и определилась теоретически более двух с половиной тысячелетий назад. В ее основе лежало доминирующее свойство фонологии древнегреческого и латинского языков — противоположность гласных звуков по

долготе/краткости. Причем количество времени, необходимое для произнесения одного долгого слога, приравнивалось ко времени звучания двух кратких слогов.

Для измерения пользовались специальной единицей: по-гречески — «*хронос протос*» (буквально «короткое время»), а по-латыни — «*мора*». Одна мора — относительное количество времени, необходимое для произнесения одного краткого слога. Соответственно долгий слог «стоил» 2 моры. В зависимости от манеры декламации (прежде всего от темпа) мора могла быть более или менее длительной, абсолютно лишь соотношение долгого и краткого слогов (всегда 2:1).

Античная поэзия, еще не выдлившаяся окончательно из синкретического единства всех видов духовного освоения действительности, и, в частности, всех видов искусства, была неразрывно связана с музыкой и танцем; пример — стихотворение Осипа Мандельштама «*Silentium*»:

Она еще не родилась,
Она и музыка, и слово,
А потому всего живого
Ненарушаемая связь.

Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день
И пены бледная сирень
В черно-лазуревом сосуде.

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

В известном смысле теория стиха была одновременно и теорией музыки, поскольку стихотворные размеры представляли собой стандартизовавшиеся и обособившиеся от словесного текста напевы. И древнегреческий, и латинский языки, не имеющие в настоящее время живых носителей, считаются мертвыми языками. Как в действительности звучали античные стихи, мы можем теперь судить предположительно, по немногим дошедшим до нас свидетельствам древних.

Довольно рано в античной метрике утвердились теоретические модели ее основных подразделений: четырех последовательно одна из другой развивающихся метрических групп: *стопы*, *метрического члена (колона)*, *периода* и *системы*.

Элементарным слагаемым стихового ряда, кратчайшей ритмической единицей древние эллины и римляне считали *стопу*, или *подию* (от греч. *pous*, лат. *pes* — нога, ступня), под которой понимали регулярно повторяющуюся группу сло-

гов, составляющую определенное количество мор и подчиненную одному, главному ритмическому ударению. В строгом смысле стопа насчитывает от 3 до 6 мор. Стопы с меньшим или большим числом мор считались невозможными и числились в номенклатуре стоп условно. По отношению к ритмическому ударению в стопе вычленялась сильная (*тезис*) и слабая (*арсис*) часть.

Классификация античных стоп

Моры	Количество слогов		
	2	3	4
2	пиррихий U U		
3	хорей - U	трибрахий U U U	
	ямб U -		
4	спондей - -	дактиль - U U	гиперпиррихий U U U U
		амфибрахий U - U	
		анапест U U -	
5		бакхий U - -	пеоны I—IV - U U U U - U U U U - U U U U -
		антибакхий - - U	
		кретик - U - (амфимакр)	
6		тримакр (молосс) - - -	ионики: нисходящий - - U U
			восходящий U U - -
			хориямб U - U -
			ямбохорей U - - U
7		эпитриты I—IV U - - - - U - - - - U - - - - U	

Таблица показывает, что равное количество мор могут иметь и неравносложные стопы, например, дактиль и спондей. Такие стопы называются эквиметрическими. Благодаря этому обстоятельству в реальной стихотворной речи античная поэзия широко использовала стопные замены, осуществляемые по особым правилам — путем *стяжения, распуцения, протяжения, паузирования* и пр.

Метрический член, или колон, представляет собой определенную последовательность стоп, в которой при музыкальном исполнении ритмическое ударение одной стопы доминирует над остальными. По числу стоп колоны могут быть *диподией (двустопием), триподией (трехстопием), тетраподией (четырехстопием)* и т.д., относительно же главного ритмического ударения — *монометром, диметром, триметром, тетраметром, пентаметром и гекзаметром*.

Член или группа членов, представляющих законченное целое, составляют период. Законченность периода объективируется соблюдением следующих условий: 1) конец периода должен совпадать с концом последнего слова; 2) в конце периода, как правило, допускается зияние, нежелательное внутри него; 3) на конце периода допускается замена долгого слога на краткий (*anceps*).

Период, состоящий из двух членов или одного большого (не менее 15 мор), именовался собственно стихом (*stichos, versus*).

Наконец, самое крупное подразделение античной метрики — система, представляющая собой самостоятельную совокупность членов и периодов, объединенных по метрическому строению и напеву. Кроме редких случаев контрастного перебора последовательности соизмеримых членов или ощутимой смены ритмической инерции, определение границ системы в настоящее время затруднительно из-за полной утраты мелодического компонента.

Стихотворный текст в античной поэзии мог быть трех видов: 1) текст, составленный из стихов; 2) текст, представляющий отдельную систему или совокупность систем; 3) смешанный текст. Основу стихотворной речи как таковой составляет первая разновидность. Именно в связи с ней сформировались ведущие размеры античной метрики.

Основные античные метры

Гекзаметр (от греч. *hexametros* — шестимерный) — 6-стопный дактиль, все стопы которого, кроме пятой, могли замещаться эквиметрическими стопами спондея; после пер-

вого, долгого слога третьей стопы, реже — после второго слога той же стопы располагалась постоянная внутристиховая пауза, совпадающая со словоразделом, — цезура (от лат. *caesura* — рассечение):

—UU—UU—//UU—UU—UU—U

или

—UU—UU—U//U—UU—UU—U

Поскольку, как уже отмечалось, мы можем лишь умозрительно реконструировать звучание оригинальных античных гекзаметров, воспользуемся искусственно сконструированной имитацией, в которой спондей передается хореем:

Бьет в гекзаметре вверх // водяная колонна фонтана...

Гекзаметр в античной метрике занимал особое, можно сказать, самое почетное место; он считался наиболее престижным метром, а честь его изобретения приписывалась покровителю поэзии Аполлону. Звучание гекзаметров древние уподобляли шуму набегающей на берег волны. Этим размером написаны знаменитые поэмы Гомера, дидактическая поэма Гесиода «Труды и дни», комический эпос «Война мышей и лягушек» («Батрахомиомахия»), гомеровские гимны, идиллии, сатиры, послания и отчасти эпиграмматическая лирика.

Основоположником так называемых русских гекзаметров, вернее, силлаботонической их имитации, считается В.К. Третьяков, которого А.Н. Радищев назвал по этой причине «дактило-хорейским витязем». Событиями в культурной жизни России начала XIX в. стали переводы гомеровских поэм. Первый — полный перевод «Илиады» был выполнен Николаем Гнедичем:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахеянам тысячи бедствий соделал:
Многие души могучие славных героев низринул
В мрачный Аид, и самих распростер их в корысть
плотоядным
Птицам окрестным и псам (совершалася Зевсова воля).

Пушкин отозвался на этот перевод двумя эпиграммами. Восторженной:

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

и иронической:

Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера.
Боком одним с образцом схож и его перевод.

Второй — перевод «Одиссеи» был представлен читающей публике другим блестящим мастером русского стиха Василием Жуковским:

Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который,
Странствуя долго со дня, как святой Илион им разрушен,
Многих людей, города посетил и обычаи видел,
Много и сердцем скорбел на морях, о спасеньи заботясь
Жизни своей и возврате в отчизну спутников; тщетны...

Жуковский в отличие от Гнедича не злоупотреблял архаизмами, церковнославянизмами, инверсиями, переносами, а главное — стопными заменами (в приведенном отрывке нет ни одной). В результате его перевод выглядел исключительно гармоничным и музыкальным.

Пентаметр — вспомогательный метр, в принципе 5-стопный дактиль, но более сложной конфигурации, который удобно определить как удвоенное первое полустипише гексаметра, причем стопные замены допускаются в первом и не допускаются во втором; соответственно цезура оказывается между двумя долгими слогами (3-м и 4-м):

— — — — —
— — — — — // — — — — —

Самостоятельно пентаметр не употреблялся, зато в сочетании с гексаметром он служил составной частью так называемого элегического дистиха (первый стих — гексаметр, второй — пентаметр):

Бьет в гексаметре вверх водяная колонна фонтана,
Чтобы в пентаметре вновь мерно, певуче упасть.

Элегический дистих — исконная метрическая и в то же время строфическая форма древнегреческой элегии — скорбной песни, связанной первоначально с оплакиванием усопших, с похоронным плачем (*треном*), и элегической

эпифии — надгробной надписи, также имитирующей траурные песни. Как считает Н.В. Брагинская, элегические дистихи Архилоха, Анакреонта, Симонида и Еврипида хранят воспоминания о древней заплачке (*Брагинская Н.В. Элегический дистих и структура погребального плача*// Конференция Балто-славянские этнокультурные и археологические древности. Погребальный обряд: Тезисы докладов. Институт славяноведения и балканистики. М., 1985. С. 14—17). Древнейшие элегии исполнялись под аккомпанемент флейты, позднее на смену пению пришел речитатив. Двухчастное строение элегического дистиха идеально соответствовало способу исполнения скорбных песен (поочередно солистом и хором, «своими» и «чужими», свойственниками и специально нанимаемыми профессиональными плакальщицами).

Для грамматиков пентаметр имел прозрачную семантическую связь с трауром: он «славно делает последний вздох вместе с умершим» (Дидим). Особенно важно отметить разность ритмических инерций нечетных и четных стихов, создающую самые комфортные условия для диалогической природы стихотворного высказывания. По мнению Иосифа Бродского, элегическое двустишие «давало возможность выразить как минимум две точки зрения, не говоря уже о всей палитре интонационной окраски, обеспечиваемой медлительностью гекзаметра и функциональностью пятистопного ямба (конечно, это не оговорка, а скорее результат буквального перевода с английского, речь идет о *пентаметре*. — О.Ф.) с его дактилической, т.е. отчасти рыдающей, отчасти самоустраняющейся второй половиной» (*Бродский Иосиф. Путешествие в Стамбул/Петрополь—З. Альманах. Л., 1991. С. 38*).

Со временем элегический дистих расширил сферу своего влияния за счет эпиграммы, в которой второй заключительный стих, как правило, содержал некий пуант, неожиданный поворот мысли, изменение точки зрения. Особо актуальной была идя диалектической встречи противоположностей в эпиграммах Платона. Пример — «Аристофану»:

Где бы навек поселиться и жить, искали хариты;
Место такое нашлось: Аристофана душа.

(Пер. О. Румера)

Уже в античные времена наметилась тенденция ассоциации элегических двустиший, особенно в эпических жанрах (в «Науке любви» Овидия). Позже имитация античной строфической

формы стала использоваться как эффективное средство стилизации, например, в «Царскосельской статуе» А. Пушкина:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.

Дева печальна сидит, праздный держа черепок.

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;

Дева над вечной струей вечно печальна сидит.

и не менее эффективное средство достижения бурлескного эффекта в юмористической и сатирической поэзии (в «Подражание новогреческому» О. Мандельштама):

Девочку в деве щадя, с объяснениями юноша медлил

И через семьдесят лет молвил старухе: люблю.

Мальчика в муже щадя, негодуя, медлила дева

И через семьдесят лет плюнула старцу в лицо.

Ямбический триметр — в современной терминологии 6-стопный ямб, состоящий из трех ямбических диподий (двустопий), с цезурой посреди 3-й или 4-й стопы:

$\bar{U}-U-/\bar{U}///-U-/\bar{U}-U-$

Упорядоченная форма «ямбов» — «ругательных стихов», контрастно сочетавших в строфе длинные и короткие строки, закрепилась за лирическими, а также драматическими произведениями, в монологических и диалогических партиях трагедии и комедии («Царь Эдип» Софокла):

О дети Кадма древнего — побег молодой,

Зачем воссели здесь пред алтарями вы,

Молитвенные ветви принеся с собой,

Меж тем как весь ваш город фимиамами,

Пеанами наполнен и стенами?..

(Пер. С. Шервинского)

Ямбический триметр иногда сочетается с **ямбическим диметром** у Горация:

Блажен лишь тот, кто, суеты не ведая,

Как первобытный род людской,

Наследье дедов пашет на волах своих,

Чуждаясь всякой алчности...

(Пер. А. Семенова-Тян-Шанского)

Ямбические стопы могли заменяться «убыстренным» спондеем в комедии на всех стопах, кроме последней, в трагедии — только на нечетных. При замене заключительной стопы хореем или спондеем ямбический триметр преобразуется в *хориямб* («хромой ямб») у Гиппонакта:

Два раза женщина мила мужу:

В день свадебный, а вслед за этим в день смертный...

(Пер. М.Л. Гаспарова)

Хореический (трохаический) тетраметр (в современной терминологии — 8-стопный хорей) — размер, состоящий из четырех хореических диподий с цезурой после 4-й стопы и усечением последней:

$\bar{u}-u/-\bar{u}-u//-\bar{u}-u/-\bar{u}\bar{u}$

Сфера применения примерно та же, что и у ямбического триметра: лирика, а также речитативные партии трагедии и комедии, например, в «Орфее» Вяч. Иванова:

Не судьба — незримый пастырь — властным посохом Орфей! —

Боги путь твой указали промыслительной рукой,

И склонили путь рыданий к безнадежным глубинам,

И живым увидеть оком дали тихой Смерти дол...

До сих пор речь шла о метрах, составленных из однородных — эквиметрических стоп. Наряду с ними античная метрика знала метры, составленные из разнородных, неэквиметрических стоп, — так называемые *логаэды* (*logos+ode* = красноречие+песнь) сочетавшие в определенном порядке 4- и 3-морные стопы (дактиль, анапест+ямб, хорей). Взамен горизонтальной в них выдерживалась вертикальная соизмеримость стоп. Как правило, они получали названия по именам поэтов, которые их ввели в обиход или особенно широко культивировали: *алкеев стих*, *ферекратов стих*, *фалекий*, *адоний* и пр. Возьмем, в качестве примера, *фалекий* у Катулла:

Будем, Лесбия, жить, любя друг друга!

Пусть ворчат старики — что нам их ропот?

За него не дадим монетки медной!

Пусть восходят и вновь заходят звезды —

Помни: только лишь день погаснет краткий,
Бесконечную ночь нам спать придется.
Дай же тысячу сто мне поцелуев,
Снова тысячу дай и снова сотню,
И до тысячи вновь, и снова до ста,
А когда мы дойдем до многих тысяч,
Перепутаем счет, чтоб мы не знали,
Чтобы сглазить не мог нас злой завистник,
Зная, сколько с тобой мы целовались.

(Пер. С. Шервинского)

Логаэды использовались античными поэтами главным образом в лирике и в хоровых партиях трагедии.

В лоне античной драмы образовалось и понятие «строфа». Первоначально оно мыслилось как метрическая категория. Буквально «*strophe*» по-гречески означает «поворот». Та порция текста, которую хор, маршируя по оркестре, успевал пропеть за один оборот, как раз и получила это наименование. Иногда хор разворачивался и, двигаясь в обратном направлении, исполнял «антистрофу». В совокупности они составляли с и с т е м у. Прекрасный пример — у Эсхила в «Персах»:

Строфа 1

Вторглось войско царя в страну соседей,
Что на том берегу пролива Геллы,
Афамантиды, канатом плоты связав,
Морю взвалив на шею
Тяжким ярмом крепкозданный мост.

Антистрофа 1

Гонит войско по суше и по морю,
Полон ярости Азии владыка,
Людом усеянный. Верит в своих вождей,
Сильных, суровых, стойких,
Отпрыск Данаи, равный богам.

Строфа 2

Он глядит иссиня-черным
Взглядом хищного дракона,
С ассирийской колесницы
Кораблями и бойцами
Управляя, и навстречу
Копьям вражьим стрелы шлет.

Антистрофа 2

Нет преграды, чтоб сдержала
 Натиск полчищ многолюдных,
 Нет плотины, чтобы в бурю
 Перед морем устояла.
 Непреклонно войско персов,
 Одолеть его нельзя.

(Пер. С. Анта)

В строфическом репертуаре античной поэзии наиболее популярными были логээдические строфы, группировавшие в определенном порядке разноименные стихи. Например, уже упоминавшийся элегический дистих состоял из гексаметра и пентаметра; *сапфическая строфа* из трех *сапфических 11-сложников* и заключительного *5-сложного адония* (Сапфо. «Богу равным кажется мне по счастью...»):

$\begin{array}{c} \bar{u}-\bar{u}-\bar{u}-/uu-\bar{u}-\bar{u} \\ \bar{u}-\bar{u}-\bar{u}-/uu-\bar{u}-\bar{u} \\ \bar{u}-\bar{u}-\bar{u}-/uu-\bar{u}-\bar{u} \\ -uu-\bar{u} \end{array}$	Богу равным кажется мне по счастью Человек, который так близко-близко Пред тобой сидит, твой звучащий нежно Слушает голос И прелестный смех. У меня при этом Перестало сразу бы сердце биться: Лишь тебя увижу, уж я не в силах Вымолвить слова.
---	---

(Пер. В. Вересаева)

Наконец, *алкеева строфа* объединяла два *алкеевых 11-сложника* (), *алкеев 9-сложник* () и *алкеев же 10-сложник* () (Алкей. «К Сапфо»):

$\begin{array}{c} \bar{u}-\bar{u}-\bar{u}-\bar{u}-/-\bar{u}uu-\bar{u}uu \\ \bar{u}-\bar{u}-\bar{u}-\bar{u}-\bar{u}-\bar{u} \\ -\bar{u}uu-\bar{u}uu-\bar{u}-\bar{u} \end{array}$	Сапфо фиалкокудрая, чистая, С улыбкой нежной! Очень мне хочется Сказать тебе кой-что тихонько, Только не смею: мне стыд мешает.
---	--

(Пер. В. Вересаева)

Эта прелестная миниатюра донесла до нас пылкое и вместе с тем застенчиво-целомудренное чувство, которое, скорее всего, испытывал Алкей к знаменитой поэтессе; последняя не замедлила с ответом-отповедью на том же строфическом языке:

Когда б твой тайный помысл невинен был,
Язык не прятал слова постыдного, —
Тогда бы прямо с уст свободных
Речь полилась о святом и правом.
(Пер. В. Вересаева)

Античная поэзия сохраняла верность метрической системе стихосложения до тех пор, пока древнегреческий язык, а затем и латынь не утратили долготу / краткость. К этому времени центр культурной жизни переместился из Эллады сначала в Рим, а затем в Византию. Через посредничество христианской церкви культурная экспансия античного стихотворства распространялась на все страны Европы. Традиции латинской версификации были усвоены странами католического вероисповедания, традиции, сложившиеся в поэзии Византии, были подхвачены южными и восточными славянами — сторонниками православия.

§ 8

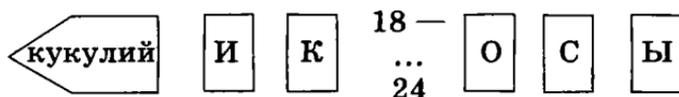
Формы стихотворства и красноречия в византийской поэзии

С утверждением христианства византийская поэзия разделилась на два направления: традиционное, ориентирующееся на классические образцы языческой культуры, и новое, стремящееся создать в соответствии с церковными нуждами, самобытные поэтические формы. К этому времени изменилась и просодия греческого языка: прежде всего исчезло противопоставление долгих и кратких гласных, на котором, как принято считать, держалась квантитативная античная метрика. Но традиция оказалась сильнее вновь сложившихся просодических норм. Гекзаметром в IV—V вв. пишутся не только унаследованные от языческого прошлого гимны, эпиграммы, гномы, поэмы и пр., но и стихотворные парафразы евангельских притч, переложений библейских преданий (Григорий Назианзин, Анастасий Косноязычный, патриарх Афоний, императрица Евдокия, Нонн и др.). Античная метрика культивируется и осознается в своем специфическом качестве: во-первых, как набор метров (или размеров), пригодных для воплощения разнохарактерных, причем

весьма далеких друг от друга содержательных комплексов, и, во-вторых, как особая форма украшенной речи, противостоящая речи простой, неукрашенной.

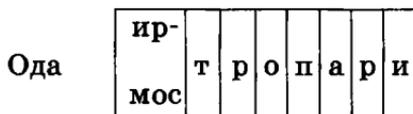
С VI в. в связи с необычайной популярностью выдающегося греческого поэта, уроженца Сирии — Романа Сладкопевца намечается отход от наследия античности не только в области метрики, но и в жанровом отношении. Роман Сладкопевец вводит в обиход византийской церковной лирики специфическую форму культовой гимнографии — *кондак* (*kontakion*), соединившую в себе жанровые, метрические и строфические приметы, обусловленные прежде всего целями и способом исполнения.

Кондак представляет собой лироэпическую с драматическим элементом поэму, открывающуюся зачином (*кукулием* — букв. капушоном) и состоящую из 18—24 весьма значительных по объему строф (*икосов*), имеющих на протяжении всего произведения единообразно заданный ритмический рисунок:



Кукулий и икосы обыкновенно разнятся в силлабическом и акцентном отношении, но скрепляются единым рефреном; нередко инициальные буквы кукулия и икосов составляют какую-либо *акростишную фразу*, чаще всего зашифрованное таким нехитрым способом имя автора.

К VII—VIII вв. кондак уступает место новой жанровой форме церковной поэзии — *канону*, расцвет которого связан с творчеством еще одного выходца из Сирии — Андрея Критского. Это монументальный цикл церковных песнопений, насчитывающий 8 (или 9) песен-од (2-я песня обычно значимо отсутствовала, кроме канонов великопостных, 9-песенных; так называемый «великий», или Покаянный, канон Андрея Критского насчитывал 250 песен), каждая из которых состоит из *ирмоса* (зачина) и нескольких *тропарей*:



Первый служит для последних своеобразной ритмомелодической моделью: каждая песнь тематически соотносится с определенным моментом библейской истории.

Таким образом, усилиями Романа Сладкопевца и Андрея Критского были выработаны оригинальные формы литургической гимнографии, ритмический строй которых, конечно же, ощущался и осознавался, но имел уже не метрическую, как в античной поэзии, а принципиально иную просодическую природу. Можно предположить, что при организации словесного ряда, подчиненного ряду музыкальному, византийские гимнографы использовали законы не поэтики, а риторики.



Вопросы для самостоятельного изложения

1. Какая метафора скрывается в термине «стопа»?
2. Какие стопы называют эквиметрическими? Приведите примеры эквиметрических стоп в гекзаметре.
3. Какие стопы относятся к категории вспомогательных?
4. Какие формы стихотворства культивировались в византийской поэзии?
5. Кто ввел в византийскую поэзию кондак и канон? Дайте краткую характеристику этим формам.
6. Какое влияние оказали византийское стихотворство и риторика на славянские литературы?

У ИСТОКОВ РУССКОЙ СТИХОВОЙ КУЛЬТУРЫ

§ 9

Фольклорные и литературные корни русского стиха

«Откуда есть пошла» русская стиховая культура? Что первично: стих или проза? Когда были написаны первые стихи на русском языке? Появились они самостоятельно или под влиянием каких-либо старших иноязычных версификаций? Эти и другие сопредельные вопросы встают перед нами, стоит только задуматься об истоках отечественной стиховой культуры. Традиционно принято считать: русский стих как таковой зарождается в недрах устного народного творчества, преимущественно в песенных его жанрах и, менее отчетливо, в говорных. Что касается точной даты возникновения народного стиха, то она признается принципиально неопределимой, ведь фольклорный текст отливается в слове, не зафиксированном на бумаге, и передается действительно из уст в уста, от поколения поколению. Кто был первым в длинной веренице соавторов, какова доля каждого в сотворении окончательно дошедшего до наших дней варианта? Ни в каких документах это не зафиксировано, никаким инструментом не измеряется.

Фольклорный текст — развивающаяся, динамическая, вариантивная, не равная себе художественная система. Традиционными элементами в ней являются идейно-тематическое содержание, характерология и общие принципы поэтики. Поскольку в основе ритмического строя лежат подвижные компоненты речи, его зависимость от исторической эволюции языка и не поддающихся учету индивидуальных манер сказителей особенно велика.

Из глубины веков до наших дней дошел, разумеется, не самый гипотетический стих, не отличающийся строгой регулярностью и в завершающих традицию фольклорных текстах, но лишь его общий принцип, отделяющий речь бытовую, разговорную от речи искусственной, «красной», сопровождаемой напевом, как в песне, или размеренной, эпизодически инкрустированной рифмой, как в сказке.

Нельзя сбрасывать со счетов и другое не менее серьезное по своим последствиям обстоятельство. Устное народное поэтическое творчество в его первозданном виде и на некотором протяжении исторической перспективы еще не вполне обособилось как собственно словесный вид искусства, представляя собой органическое единство поэзии и музыки, слова и напева. Сочетая то и другое, сказитель не располагает готовой, заранее заданной схемой, импровизируя, он приблизительно уравнивает элементы музыкального и словесного рядов.

И наконец, еще один важный момент — взаимодействие фольклорного текста с литературными формами стихотворной и прозаической речи. Как бы ни были неграмотны народные сказители, они, конечно же, подвергались воздействию развитых форм литературной поэзии, чаще всего косвенными окольными путями, например, через так называемые городские романсы.

Полнейшее равнодушие к стихосложению, более того, отсутствие самого представления о нем у народных сказителей наталкивают на мысль о стихийном, самопроизвольном происхождении мерной речи в произведениях устной поэзии.

Создание стиха так же немислимо без стихового намерения, как и его восприятие без представления о стихе, пусть и в самом общем виде, без его ожидания и, наконец, без специфического переживания удовлетворения этого ожидания. Ни того, ни другого, ни третьего фольклорные тексты не предполагают, поэтому можно говорить лишь о стихийном, неосознанном накоплении потенциально-стихотворных элементов ритмически урегулированной речи, которая со временем преобразуется в собственно стих.

С XVIII в. в памятниках устнопоэтического творчества народа искали признаки уже сложившихся, известных по литературной поэзии систем стихосложения. Наиболее влиятельные концепции народного стиха: 1) *силлаботоническая*, или *стопная*, среди ее инициаторов — В.К. Третьяковский, А.Ф. Гильфердинг; 2) *тоническая* (А.Х. Востоков); 3) *силла-*

бическая (Н. Трубецкой, Р. Якобсон); 4) *музыкальная* (Ф. Корш, С. Шафраев); 5) *образно-смысловая* (В. Брюсов) и др. При падающем режиме теоретического и эмпирического контроля каждая из них почти с равным успехом интерпретировала один и тот же материал. Но стоило сделать критерии более строгими, отказавшись от всякого рода послаблений, как все концепции столь же дружно обнаруживали свою несостоятельность.

Негативную точку зрения, усомнившись в реальности самого феномена русского народного стиха, впервые высказал К.С. Аксаков: «У нашего народа стихов собственно нет, т.е. нет данных условных форм, по которым можно было бы писать русскими стихами. Русский стих рождается и образуется в ту минуту, когда он говорится; это есть гармоническое сочетание слов, гармоническое сочетание речи, не подлежащее никаким заранее готовым условиям, и неуловимое внешним образом, возникающее согласно с поэтическим настроением духа, первоначально пение сопровождало такую речь. Она делится, как на аккорды, на особые сочетания звуков слова, на целые гармонические речения, которые, если хотите, назовите стихами, но вы не подведете их ни под какие условные правила стихов» (Аксаков К.С. Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1861. С. 403—404).

С одной стороны, вероификационная интерпретация ритмической организации памятников отечественного фольклора исторически невозможна, поскольку мы имеем дело с явлением на начальной, а не завершающей стадии его развития, причем при зарождении традиции в народном сознании отсутствовало само представление о стихе. С другой стороны, она не может быть универсальной из-за жанровой и структурной неоднородности исследуемого материала.

Итак, то, что мы называем народным стихом, действительно представляет собой высокоорганизованную в ритмическом отношении речь, «стиховность» которой, даже если она укладывается в метрические параметры силлаботонического, силлабического или тонического стиха, лишь потенциальна.

Сама оппозиция «стих — проза» русскому средневековому сознанию была неведома. Ее возникновение в дальнейшем не было единичным одномоментным прецедентом. Это длительный, подспудно развивающийся процесс постепенного накопления и поляризации структурно противоположных элементов речевой организации. Те элементы, которые

осознавались в качестве «украшений» и тем самым способствовали отделению речи художественной, «искусной», от нехудожественной, бытовой, могут рассматриваться как потенциально стихотворные, и наоборот, элементы, художественно моделирующие разговорную речь, — как потенциально прозаические. И те, и другие содержатся в речевой структуре памятников фольклора, которая не может быть однозначно определена ни как стих, ни как проза и представляет собой их синкретическое единство.

Постепенно в фольклоре выделяются жанровые ассоциации, в которых доминирующее положение занимают потенциально стихотворные элементы (песни, былины, пословицы, поговорки, загадки) либо потенциально прозаические (сказки). В первых канонизация системы параллелизмов и звуковых повторов в начале и конце колонов приводит к развитию музыкально-речевого и речевого стиха, во вторых отказ от них — к образованию противоположных им прозаических форм.

У самых своих истоков русское народное стихосложение представляло два типа, развитие которых шло параллельно: 1) *музыкально-речевое* (лирические, плясовые, календарно-обрядовые, исторические песни, былины) и 2) *речевое* (пословицы, поговорки, загадки, присказки, заговоры и сказки).

Ритмическая организация народной песни основывалась на гармоническом сличии незамысловатого музыкального напева и соответствующего ему словесного текста. Последний отличался синтаксическим, интонационным и грамматическим параллелизмом, благодаря чему легко и естественно членился на соизмеримые отрезки — колёны, т.е. потенциальные стихи:

Не шуми, мати зеленая дубрава,
Не мешай ты мне, доброму молодцу, думу думати,
Как завтра мне, доброму молодцу, в допросе быть,
Пред судом стоять, пред самим царем...

(Собр. народных песен П.В. Киреевского)

Чем однообразнее, регулярнее была мелодическая основа песни, тем строже и правильнее в ритмическом отношении выстраивались словесные ряды; предельный случай такого рода — стихийные хорей плясовых песен (первые три стиха в нашем примере):

Ах вы, сени, мои сени,
Сени новые мои,
Сени новые, кленовые,
Решетчатые...

Самый значительный корпус произведений народной поэзии, в котором органично складывалось стихосложение музыкально-речевого типа, составляют русские былины. Однако их ритмическая организация далеко не однородна. До нас дошли как тексты, достигающие наивысшей — силлаботонической упорядоченности в чередовании сильных и слабых слогов, так и тексты, мало чем отличающиеся в этом отношении от прозы. В общем виде большая или меньшая урегулированность ритма былины зависит от времени, места, способа и качества записи и, разумеется, от индивидуальной манеры сказителя:

Из того ли то из города из Мурома,
Из того села да с Карачарова
Выезжал удаленький дородный добрый молодец,
Он стоял заутреню во Муроме.
Ай к обеденке поспеть хотел он в стольный Киев-град.
(Т.Г. Рябинин. «Илья и Соловей-разбойник»)

Когда воссияло солнце красное
На тое ли на небушко на ясное,
Тогда зарождался молодой Вольга,
Молодой Вольга Святославович.
Как стал тут Вольга ростеть-матереть,
Похотелоя Вольге много мудрости...
(Н.В. Касьянов. «Вольга и Микула»)

Речевая разновидность устного народного стиха формировалась в произведениях говорных жанров, которые создавались, передавались и исполнялись без участия музыки. Главный стихообразующий фактор в них — звуко-смысловая игра, образующая на конце синтаксических рядов сначала эпизодическую, а затем и регулярную рифму: «Гуси летят с Руси, а сороки с Запороги», «Людская молва, что морская волна», «Уйдем всем двором опричь хором, а дом подопрем колом», «Невинно вино, виновато пьянство», «Замок пригож клетью, а задок плетью», «Зять любит взять, а теть любит честь».

Попутно звуковые повторы выполняют специфические в рамках того или иного жанра функции. Например, в загадках могут намекать на разгадку: «Что не *корыстно*? — *Коромысло*», «Что в избе за *любо*? — *Блюдо*», «Что в избе *гадко*? — *Кадка*», «Что в избе *бодро*? — *Ведро*».

В приговорах свадебного обряда каламбурная рифма призвана создать особую карнавальную атмосферу нарочито грубоватого балагурства и шутовства: «*Пышка-лепешка в печи сидела, на нас глядела, в рот захотела! Дайте нам кишку с локоть, чтоб семерым не слопать! Дайте нам ломоть пирога во все коровьи рога!*»

Наоборот, рифмованные заговоры как памятники вещего чародейного слова абсолютно серьезны и для забавы не пригодны, ибо «вмещают в себе страшную силу, которую не следует пытаться без крайней нужды, иначе наживешь беду... Могучая сила заговоров заключается именно в известных эпических выражениях, в издревле узаконенных формулах: как скоро позабыты или изменены формулы — заклятие недействительно. Это убеждение заставляет с особой заботливостью сберечь самое слово заговора, хранить его как святыню» (Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. Т. IV. М., 1865. С. 44—45). Звуковые повторы в заговорах многофункциональны. С одной стороны, они выступают в качестве эффектного мнемонического подспорья, с другой стороны, звуковая оболочка чародейных формул, как бы подтверждающая сверхъестественную силу слова, последовательно используется для достижения заклинательного эффекта:

«*Два брата камень секут, / две сестры в окошко глядят, / две свекрови в воротах стоят. / Ты, свекр, воротись, / а ты, кровь, утолись; / ты, брат, смирись, / а ты, кровь, зширись. / Брат бежит, / сестра кричит, / свекор ворчит. / А будь мое слово крепко / на затихание крови / у раба такого-то, / по сей час, / по сию минуту!*» («Заговор на утихание крови»).

Любопытный феномен в структурном отношении представляет народная сказка. Подобно заговору, она жанр синтетический, *эмоциональный*, функционально сочетающий элементы прозаической и стихотворной речи. Сказочный «склад» проявляется преимущественно в так называемых традиционных формулах — инициальных (присказка, зачин), медальных (повторяющиеся фрагменты в середине текста) и финальных (концовка). Причем инициальные и финальные подразделяются на внешние и внутренние по принципу связанности/несвязанности с действием сказки:

«Начинается сказка от сивки, от бурки, от вещей каурки. На море, на Океане, на острове, на Буяне, стоит бык печеный, возле него лук толченый; и шли три молодца, зашли да позавтракали, а дальше идут — похваляются, сами собой забавляются: были мы, братцы, у такого-то места, наедались пуще, чем деревенская баба теста! Это присказка, сказка впереди».

«...И задал пир на весь мир. Я нарочно за тысячу верст туда пришла, пиво-мед пила, по усам текло, а в рот не попало! Там дали мне ледяную лошадку, репное седельце, гороховую уздечку, на плечики — синь кафтан, на голову — шит колпак...»

«В некотором селе, не далеко, не близко, не высоко, не низко — жил-был...».

«Стали они жить-поживать да добра наживать...»

М е д и а л ь н ы е ф о р м у л ы, как правило, представляют «общие места», повторяющиеся несколько раз:

«Вдруг на реке волны взволновались, на дубах орлы раскричались — выезжает чудо-юдо девятиглавое; под ним конь споткнулся, черный ворон на плече встрепенулся, позади хорт оцетинился. Чудо-юдо коня по бедрам, ворона по перьям, хорта по ушам: «Что ты, собачье мясо, спотыкаешься, ты, воронье перо, трепещешься, ты, песья шерсть, щетинишься? Аль вы думаете, что Иван Быкович здесь? Так он еще не родился, а коли родился — так на войну не сгодился: я его одним пальцем убью!» (Ситуация в соответствующем словесном оформлении, с незначительными вариациями повторяется троекратно.)

В некоторых сказках о животных («Волк и коза», «Медведь и коза», «Коза») и связанных с ними волшебных сказках о ведьмах и оборотнях («Сестрица Аленушка и братец Иванушка», «Белая уточка», «Арысь-поле» из собрания Н. Афанасьева) внутренние медиальные формулы настолько обособились, что стали восприниматься как вставные песенные номера:

Аленушка, сестрица моя!
Выплынь, выплынь на бережок.
Огни горят горючие,
Котлы кипят кипучие,
Ножи точат булатные,
Хотят меня зарезати!

Приблизительно ту же картину мы наблюдаем и в древнерусской довиришевой литературе, памятники

которой, подобно фольклорным текстам, представляют собой синкретически нерасчленимое единство потенциально-стихотворных и потенциально прозаических структурных элементов. Отвечая на вопрос «Стихами или прозой написано «Слово о полку Игореве»?», Д.С. Лихачев высказывает плодотворную идею: выдающийся памятник отечественной поэзии видится ему системой композиционно-речевых блоков, отличающихся разной степенью синтаксического параллелизма, а следовательно и ритмической урегулированности (Лихачев Д.С. Слово о полку Игореве: Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. М.; Л., 1950. С. 366; Лихачев Д.С. Поэтика повторяемости в «Слове о полку Игореве» // Русская литература. 1983. №4. С. 9—21).

Фрагменты, ритмическая упорядоченность которых основывается на синтаксическом параллелизме, а также на звуковых и грамматических повторах, могут быть названы потенциально-стихотворными. Например: «Темно бо бѣ въ третій день: | два солнца помѣркаста, | оба багряная стѣпа погасоста, | и въ морѣ погрузиста, | и съ нима молодая мѣсяца — | Ологъ и Святѣславъ — | тьмою ся поволокоста. || Нарѣцѣ на Каялѣ тьма свѣтъ покрыла: | по Руской земли прострошася половци, | аки пардуже гнѣздо. | И великое буйство подасть Хинови. || Уже снесесе хула на хвалу; | уже тресну нужда на волю; | уже връжеста Дивъ на землю. || Се бо готския красныя дѣвы въспѣша на брезѣ синему морю, | звоня рускымъ златомъ, | поють время Бусово, | лелѣють мечь Шароканю...»

Другие фрагменты, в которых параллелизм и повторы значимо отсутствуют, логичнее отнести к потенциально-прозаическим. Сочетание тех и других характеризует практически все многочисленные жанры русской средневековой литературы: летописные сказания, жития, проповеди, молитвы, воинские погести и пр. Особенно показательны в этом плане такие памятники, как «Слово о гибели русской земли» и «Задонщина», образцы стиля «плетения словес» (жития Епифания Премудрого) и произведения демократического направления (Моление Даниила Заточника, Слово о хмеле Кирилла Философа Словенского, Список с челобитной, Калязинская челобитная, Повесть о Ерше, Послание дворянина дворянину Ивана Фуникова и пр.).

Приблизительно на стыке XVI—XVII вв. стих и проза в русской литературе поляризуются и начинают жить каждый своей обособленной жизнью. Для обозначения стиха привлекается пришедший с Запада термин *вирши*. Впервые он по-

явился в 1626 г. в «Летописной книге о Смутном времени», автор которой — либо князь Иван Михайлович Катырев-Ростовский, либо Семен Шаховской, либо Иван Хворостинин — включил в свое сочинение собственно стихотворный фрагмент:

Начатокъ виршем
Мятежнымъ вещью,

Ихъ же разумно прочитаемъ
И слагателя книги сея потомъ разумеваемъ.

Изложена бысть сия летописная книга
О походе чюдовскаго мниа.

Понеже онъ бысть убогий чернецъ
И возложилъ на ся царскій венець...

Знаменательно, что это был и первый прецедент графического обособления стиховых рядов. Так завершилась предыстория отечественной стиховой культуры и началась ее блистательная история.



Вопросы для самостоятельного изложения

1. Что первично в развитии русской литературы: стихи или проза?
2. Какую роль в организации русских былин, лирических, обрядовых, исторических песен, духовных стихов и литургических песнопений играл музыкальный напев?
3. Какие элементы сказочного текста сохраняют признаки потенциально-стихотворной организации? Приведите примеры.

СИЛЛАБИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ

§ 10

Русская досиллабическая и силлабическая поэзия

Силлабический стих (от греч. *sillaba* — слог) — стих с урегулированным количеством слогов. Качественная сторона составляющих его элементов, обеспечивая лишь ритмическое разнообразие стиховых рядов, отступает на второй план. Метрический стержень системы — количественное соотношение слоговых масс: либо тождество, либо закономерное чередование.

Силлабическая система стихосложения удобна для языков с фиксированным (на постоянном месте в слове) ударением: турецких, французского, польского и др., в которых при отсутствии редукции и наличии выровненности в звучании ударных и безударных слогов реальную ощутимость приобретает слоговой состав стихотворной строки.

В то же время силлабика — одна из самых «коммуникабельных» систем стихосложения. Она легко «извлекается» из эмбриональной стихопрозы памятников фольклора и древнерусской довіршевой литературы и имитирует другие, более сложные версификации, например, *квантитативные* — античную метрику и восточный аруз, или преобразуется после соответствующей эволюции в силлаботонику.

Каковы же причины появления силлабики на русском языке, подвижное ударение и редукция которого активно противятся слогочислительному принципу стихосложения? Наиболее убедительный ответ на этот вопрос дает гипотеза Б.В. Томашевского, предположившего, что силлабика в русской поэзии укоренилась благодаря специфической манере

декламации. Силлабические *вирши* декламировались своеобразным речитативом, нараспев, в полном соответствии с преимущественно религиозным характером их содержания и жанровой формы (молитвы, переложения псалмов, парафразы библейских текстов и пр.). В результате все слоги, как ударные, так и безударные, выравнивались и выстраивались в ощутимые для восприятия стройные соразмерные ряды.

Происхождение русской силлабики связано как с само-бытной эволюцией эмбриональной стихопрозы, так и с катализирующим влиянием польского стихотворства. Первые русские *вирши* не были еще силлабическими в полном и окончательном смысле этого слова. Иногда их называют досиллабическими, что не совсем верно, ибо и в Польше, и в России они бытовали одновременно с чисто силлабическими, иногда неравносложными, что равносильно *несиллабическим*, иногда, применительно к польскому аналогу, — интонационно-синтаксическими (См.: *Dluska Maria. Studia z historii i teorii wiersyfikacji polskiej. Kraków, 1948. Т. 1*).

Характерным образчиком неравносложного досиллабического стиха может служить Предисловие, которым снабдил Герасим Смотрицкий (отец Мелетия Смотрицкого, автора знаменитой «Грамматики», которую М.В. Ломоносов называл «вратами» своей учености) Острожскую Библию, отпечатанную Иваном Федоровым в 1580—1581 гг.:

Всякого чина православный читателю,

Господу Богу благодарение въздаймо яко благодателю.

Сподобил убо нас, аще и напоследок летом,

познати волю твою съ благимъ ответом...

Неравносложные *вирши*, как правило, обслуживали маргинальные жанровые образования паралитературного, служебного характера: «эпиграммы», предисловия, «наказания», «перестроги», аннотации, авторские отступления, прочувствованные посвящения тогдашним «спонсорам»-меценатам, описания их гербов и т.п., т.е. те части книги, которые надо было отделить от общего текста и задержать в памяти читателя.

В конце «Грамматики» Лаврентия Зизания (1596), например, можно было найти три стихотворения с весьма характерными заголовками:

- 1) «Эпиграмма на Грамматику»,
- 2) «Стихи къ младенцемъ въвъдящим их на дело»,
- 3) «Типограф младенцемъ».

Последнее стихотворение живо напоминает рекламную аннотацию некоторых современных издателей:

Не просто книжку тоую называйте грамматику,
але наставницу добру словенскому языку.
Научаеть добре писати и добре читати,
досконалым и певным быти, а не в чом не партати.
Тую вы о спудей малымъ коштом себе набывайте,
а великого ся розуму и ростропности з нейже
научайте.

Метрический репертуар чистосиллабического стиха с равным количеством слогов в стиховых рядах, вопреки общепринятому мнению, был необычайно богат и разнообразен: от 4-сложных, сверхкоротких, до 16-сложных, сверхдлинных:

4-сложные: Чисты нравы
Суть приятны
Царю славы
Благодатны...
(А.Д. Кантемир)

5-сложные: С одной страны гром,
С другой страны гром,
Смутно в воздухе!
Ужасно в ухе!
(В.К. Тредиаковский)

6-сложные: Услыхали мухи
Медовые духи,
Прилетевши, сели,
Весело запели...
(М.В. Ломоносов)

7-сложные: Не любити тяжело,
И любити тяжело,
А тяжелее всего,
Любя, любовь не достать.
(А.Д. Кантемир)

8-сложные: Песни новы составляйте,
Господеви воспевайте!
(Симеон Полоцкий)

10-сложные: Начну на флейте стихи печальны,
Зря на Россию чрез страны дальны...
(В.К. Третьяковский)

15-сложные: Витаем ты, царю, от востока к нам пришедшего,
белорусский же от нужды народ весь свободшего.
(Симеон Полоцкий)

16-сложные: Витаем ты, православный царю, праведное солнце,
Здавна бо век прагнули тебе наши души и сердце.
(Симеон Полоцкий)

Бросается в глаза очевидная закономерность: чем короче силлабический стих, тем ритмичнее его звучание, и наоборот. При соблюдении женской рифмы — с ударением на предпоследнем слоге и естественном избегании постановки двух ударений подряд элементарные правила комбинаторики властно и незаметно «подталкивают» поэта к автоматической метризации, к которой он вовсе и не стремится. Это очевидно на примере анакреотического стихотворения Кантемира. В первых трех строчках ударения легко и непринужденно «попадают» на нечетные «хореические» слоги. Не стоило большого труда выдержать заданный ритм и в заключительной 4-й строке. Пожалуй, ближе всего вариант: «Не любимым быть любя». Но такой задачи перед стихотворцем, видимо, не стояло. Главное для него — выдержать нужное количество слогов в каждом стихе, качественное же их распределение вряд ли учитывалось.

Особого внимания заслуживает здесь отказ от рифмы, почитавшейся в силлабической поэзии едва ли не основным стихобразующим фактором. Кантемир, однако, переносит акцент с рифмы на метр, имея в виду природное свойство античной анакреонтики — безыскусственность, значимое отвлечение от всех и всяческих внешних украшений и логику дальнейшего развития виршеписания по пути его последовательной тонизации. То, что песни Анакреона и письма Горация были переведены им белым стихом, вопреки общепринятым представлениям, характеризуют его как смелого новатора, а не консерватора, действующего совершенно сознательно: «Ведаю, что такие стихи иным стихами, за недостатком рифм, не покажутся: но ежели они изволят прилежно примечать, найдут в них мерное согласие и некий приятный звон, который, надеюсь, докажет, что в сочинении стихов наших можно и без рифм обойтись» (Кантемир А.Д. Письмо Харитона Макентина,

содержащее правила русского стихосложения // Квинта Горация Флакка, десять писем первой книги. СПб., 1744. С. 5).

Если короткие — до 8 слогов русские силлабические вирши специализировались в основном на жанрах демократических, легких, тяготеющих к сугубо светской тематике, шутливой, неприужденной простонародности, то жанры противоположной направленности обслуживались длинными в 11 и 13 слогов, самыми престижными силлабическими размерами XVIII века.

Как считает М.Л. Гаспаров, русский 11-сложник, состоящий из двух полустиший (5+6), — результат длительных метаморфоз, которые претерпел ямбический триметр античности через посредничество средневековых рифмованных имитаций гекзаметра и александрийского стиха («леонинский стих»), латинского и византийского 12-сложника, не без влияния сапфического стиха; ближайшим его родственником стал польский 11-сложник эпохи Ренессанса, утвердившийся в XVI в. главным образом усилиями Яна Кохановского (*Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха.* М., 1989. С. 203—204).

В русской традиции этот размер был введен Симеоном Полоцким. В его исполнении точно выдерживались заданный слоговой состав, постоянная цезура после 5-го слога и ударная константа на предпоследнем слоге с редкими отступлениями. Например, в стихотворении «Частность»:

Не сила капли камень пробивает,
но яко часто на того падает;
Тако читай часто научится,
аще и не остр умом ся родится.

«Окончание же предцезурного полустишия оставалось свободным, и расположение ударений внутри стиха следовало только естественным языковым тенденциям, без какой-либо склонности к силлаботонической упорядоченности» (там же. С. 208—209).

Однако после того как А.Кантемир теоретически осознал необходимость ритмической стабилизации силлабики, предцезурные окончания стали унифицироваться, в результате чего 11-сложные вирши («Противу безбожных») приобрели достаточно ощутимую, хотя и не вполне силлаботоническую каденцию:

Тщетную мудроеть / мира вы оставьте,
злы богоборцы, / обратив кормило,

Корабль свой к берегу / истины направьте,
теченье выше / досель блудно было.

Ту же эволюцию претерпел русский «иронический» стих — 13-сложник (7+6). На первых порах его ритмические потенции были невелики. Так, в исполнении того же Симеона Полоцкого «хромали» цезурные окончания; к «законным» нечетным — мужским и дактилическим — примешивались «незаконные» четные — женские, случались нарушения и в клаузулах, отчего ритмическое движение ощущалось неуклюжим, тяжеловесным («Слово»):

Птицу из клетки скоро / мощно испустити,
но труд есть паки в тужде / ону возвратити.
Точне без труда слово / из уст ся пуцает,
но никоим образом / воспят ся врацает...

Эталоном русского стиха как такового Тредиаковский, видимо, считал 13-сложник. Не случайно свой новый способ стихосложения он испытал именно на нем, несколько переиначив первый стих сатиры Кантемира «Ум толь слабый плод трудов/ краткия науки...». Однако уже и кантемировский вариант был предрасположен к тонизации, чему немало способствовали жесткие константы перед цезурой и межстиховой паузой:

Уме незрелый, плод / недолгой науки!
Покойся, не понуждай / к перу мои руки:
Не писав, летящи дни, / века проводити
можно и славу достать, / хоть творцом не слыти.
Ведут к ней нетрудные / в наш век пути многи,
на которых смелые / не запнутя ноги.

Ровно половина полустиший из приведенного фрагмента сами собой складываются в хорей. Глубокая и энергичная цезурная пауза между двумя сильными слогами ничем не уступает в своей эффективности паузе межстиховой и фактически выполняет ее функцию. При скандовке такой хорейизированный 13-сложник складывается надвое в закономерном чередовании хороню урегулированных, как мы могли уже убедиться выше, 7- и 6-сложников. Поэтому в системе силлабического стихосложения чрезмерная ритмизация была не столь желанна, как это представляется современному читателю, вос-

питанному на классической силлаботонике, и в произведениях высокого и важного стиля последовательно избегалась.

Силлабическая система стихосложения сыграла исключительно важную роль в истории отечественной поэзии: она надежно отделила стихотворную речь от нестихотворной и благодаря стремительной тонизации подготовила русский стих к неизбежной трансформации в силлаботонику.



Вопросы для самостоятельной работы

1. Почему к силлабическому стиху тяготеют языки с фиксированным ударением?
2. Какую гипотезу выдвинул Б.В. Томашевский, объясняя приверженность силлабике русского стиха?
3. В чем своеобразие эволюции русского силлабического стиха?

РЕФОРМА РУССКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ В XVIII ВЕКЕ

§ 11

Реформа стихосложения как процесс

Свежий ветер петровских перемен коренным образом изменил культурную атмосферу в стране, широко распахнул окно в Европу, способствовал секуляризации (обмирщению) самого содержания поэзии, ее назначения и жанровой системы. Церковный речитатив, которым исполнялись силлабические вирши, вступил в противоречие с сугубо светской тематикой и интонацией вновь создаваемых стихотворных текстов, и, как только они стали произноситься в нормальном, естественном темпе, сразу обнаружилась ритмическая несостоятельность стиха, в котором ударные и безударные слоги чередовались скорее произвольно, чем закономерно. Таким образом, объективная потребность в реформе была готова к реализации. Необходимы были только субъективные факторы, в частности, достойные исполнители. К 30-м гг. XVIII в. они не замедлили явиться.

Обычно реформа русского стихосложения XVIII в. связывается с теоретическими манифестами и творческой практикой двух ведущих поэтов эпохи — В.К. Тредиаковского и М.В. Ломоносова. На самом деле круг реформаторов был гораздо шире. Активное участие в реформе приняли также А.Д. Кантемир и А.П. Сумароков. Кроме них, определенную роль сыграли и так называемые «русские немцы».

«Русскими немцами» обыкновенно именовали иностранцев, поселившихся в России, усвоивших новый для них язык, новую культуру и, в частности, новую поэзию. Полученные

на родине навыки силлаботонической версификации они попытались перенести на русскую почву, тем самым вольно или невольно популяризируя систему стихосложения, более свойственную просодии русского языка, чем силлабика. Активнее других стихотворствовали по-русски шведский посол **Йоган Габриель Спарвенфельд**, филолог по образованию, полиглот, владевший четырнадцатью языками, в том числе и русским, а также пастор **Глюк** и магистр **Паус (Паузе)**, которые в своих переводах обратились к «тоническому» стихотворству, побуждаемые миссионерским стремлением пропагандировать среди православных русских доктрину протестантизма.

Однако все они не слишком уверенно владели русским языком, произвольно переставляли ударения в словах, не были искусными версификаторами и защищали непопулярную в православной среде конфессию. Вот почему их стихотворные опыты не получили широкой огласки. В результате силлаботонические стихи, написанные до реформы, оказались именно той нервной ласточкой, которая еще не делает весны (Спарвенфельд):

Без вычитания отцев восточных
И без признания правил толь мощных
Аще словяно-российскую веру
Хочет признати кто, тоя же меру,
Зде в сий беседе обрящет, конечно,
Еже достойно хвалити есть вечно;
Многих народов творцы бо писаху,
Я же в той вере противная бяху:
Глупо, невеждо, безстыдно и ложно,
Хоть бы им было молчати возможно...

Мало кто из русских читателей мог по достоинству оценить подобного рода иноземный стих на родном языке. Но среди этих немногих оказались **Василий Тредиаковский** и **Михайло Ломоносов**, взявшие на себя главную роль в реформировании отечественного стихосложения.

Уроженец Астрахани, сын местного священника **Василий Кириллович Тредиаковский** как бы самой судьбой был подготовлен к подвигу по преобразованию отечественного стиха. Получив первичное образование у монахов-капуцинов, итальянцев, юноша в числе прочего приобщился и пристрастился к высокому пиитическому искусству. От своих учителей он наверняка узнал и некоторые сведения об итальянской силла-

бике, тонизированной по условиям языка до такой степени, что чередование сильных и слабых слогов на акцентной основе приобретало уже некоторый порядок, приближающийся к силлаботоническому. Страсть к учению заставила фактически готового к рукоположению поповича отказаться от карьеры священника, бежать из родительского дома в Москву и стать студентом Славяно-греко-латинской академии, где штудировались правила сложения стихов греческих, латинских и создаваемых по их образцу русских «екзаметров и ямбийских триметров», по предписаниям Лаврентия Зизания и Мелетия Смотрицкого.

В Заиконоспасском монастыре, где размещалась академия, у трапезной слева от средних ворот находилась надгробная плита со стихотворной эпитафией:

Зряй, человек! сей гроб, сердцем умилися,
о смерти Учителя славна прослезися...

Это была могила классика отечественной силлабики Симеона Полоцкого, чью «Рифмотворную псалтирь», созданию по образцу и подобию «Псалтири» Яна Кохановского, Тредиаковский знал едва ли не наизусть. Наконец, ректором академии был еще один классик виршевой поэзии — Феофан Прокопович — один из сподвижников Петра Великого, ревнитель его реформ, всемерно поощрявший поэтические упражнения своих питомцев.

Будучи во Франции, Тредиаковский прилежно слушал лекции в Сорбонне, штудировал французскую версификацию и практиковался в сложении силлабических стихов по-французски. Вернувшись на родину в 1730 году, он некоторое время активно работает как стихотворец, в частности, издает переведенный им роман П. Тальмана «Езда в остров любви» вместе с циклом оригинальных стихов («Стихи на разные случаи»).

В 1735 г. была опубликована брошюра Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов...», в которой обосновывается зависимость системы стихосложения от характера языка, от его фонологических свойств. Автор приходит к выводу, что противоположность гласных звуков по долготе/краткости, на которой зиждется античная метрика, русскому языку чужда, а изосиллабизм (равносложность), на котором держится силлабика, не обеспечивает внутренней меры стиха, которую чуткий слух поэта уловил в ита-

льянской полусиллабике-полусиллаботонике, в коротких силлабических виршах, в «хореических тетраметрах иллирических народов» (южных славян) и, главным образом, в «поэзии нашего простого народа».

«Новый и краткий способ к сложению российских стихов», основанный на упорядочении однородных *стоп*, Тредиаковский называет **тоническим**. Впоследствии этот термин переосмыслился и был заменен на **силлаботонический**, более точный и информативный. В качестве нормативной модели нового стиха предлагается несколько видоизмененная строка Антиоха Кантемира:

Ум толь слабый плод трудов // краткия науки...
+ — + — + — + // + — + — + —

Равняясь на номенклатуру античных стоп, реформатор узаконил правило стопных замен («*преложений*») и применительно к своему тринадцатисложному эталону, разделил двусложные стопы на три вида: 1) х о р е й, 2) п и р р и х и й и с п о н д е й, 3) я м б. Почему предпочтение отдается именно хорю? На этот вопрос отвечает сам стихотворец: «К хорю меня привало свойство нашего языка, для того, что периоды наши чаще и мернее оканчиваются хореем, да и рифма наша, как в среднем составе стихов, так и называемая ныне женскою, есть точный же хорей» (*Тредиаковский В.К. О древнем, среднем и новом стихотворении российском // Сочинения Тредиаковского. СПб., 1749. Т. 1. С. 785*). А почему ямб оказался самым «худым»? Да потому, что его появление в хореическом стихе создавало сильный ритмический перебой, возвращавший его к неупорядоченной силлабике.

В соответствии с канонизацией хореического ритма Тредиаковский настаивал на исключительно **женских рифмах**, тоже как бы хореических, запретив рифмы **мужские и дактилические** («*тригласные*»), в которых он видел возмутителей «нормальной» нечетносложной каденции. Также неприемлемым представлялось ему правило *альтернанса* — закономерного чередования стихов с разнородными рифмами. «Сочетать браком» женские и мужские рифмы, уверял он — это все равно, что юную «европскую» красавицу выдать замуж за дряхлого 90-летнего арапа...

Новаторских усилий Тредиаковского, однако, не хватило на то, чтобы немедленно преодолеть инерцию традиции. «Новый и краткий способ...» был написан, отпечатан, а рус-

ские поэты продолжали писать силлабические вирши. Нужен был еще один реформатор, более решительный, более энергичный. Он пришел с Севера.

Сын поморского крестьянина Михайло Ломоносов, будучи еще студентом сначала все той же Славяно-греко-латинской академии, а затем Петербургской академии, приобрел брошюру Тредиаковского и захватил ее с собой, отправившись на стажировку в саксонский город Фрейбург. Внимательно проштудировав труд своего предшественника, он пишет «Письмо о правилах российского стихотворства» (1739) — по сути развернутую критическую рецензию и, приложив к нему сочиненную по новым правилам «Оду на взятие Хотина и в честь победы русских над татарами и турками», посылает в Санкт-Петербург. Вдумчивый студент находит в трактате Тредиаковского самое уязвимое для критики место — правило стопных замен, возражает против ограничений длины стихов принятым количеством слогов (13), значительно расширяет репертуар метрических форм и решительно выступает против остракизма, которому Тредиаковский подверг все рифмы, кроме женских. Но особую убедительность теоретическим доводам Ломоносова придавали стихи, приложенные к письму:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верх горы высокой,
Где ветер в лесах шуметь забыл;
В долине тишина глубокой.
Внимая некто, ключ молчит,
Который завсегда журчит
И с шумом вниз с холмов стремится.
Лавровы вьются там венцы,
Там слух спешит во все концы;
Далече дым в полях курится.

Заразительная сила хотинской оды оказалась самым весомым аргументом в дальнейших спорах о путях развития отечественного стихотворства.

Исключительно точно чувства и переживания живых свидетелей соперничества Тредиаковского и Ломоносова выразил замечательный русский историк С.М. Соловьев: «То, чего так сильно ждали от русских ученых, от российского собрания и не могли дожидаться от известного пиита и переводчика Тредиаковского, — именно живой русской речи и сколько-нибудь гармоничного стиха, то было получено от студента, занимав-

шегося за границею горным делом. Для нас в общей истории России вовсе не важно то, в каком отношении находятся первая ода Ломоносова к одам знаменитого тогда немецкого поэта Гюнтера. <...> Для современников вопрос заключается не в том, кто первым указал на тоническое стихосложение, но кто написал:

Воспевай же, лира, песнь сладку,
Анну то есть благополучну,
К вящему всех врагов упадку,
К несчастию в веки тем скучну...

и кто писал:

Шумит с ручьями бор и дол:
Победа, русская победа.
Но враг, что от меча ушел,
Бойтся собственного следа.

Первого автора звали Тредиаковским, второго — Ломоносовым» (Соловьев С.М. История России с древнейших времен. М., 1872. Т. XXII. С. 290—293).

Свою весомую лепту в реформу внесли Антиох Кантемир и Александр Сумароков. Первый в 1743 г. пишет «Письмо Харитона Макентина своему приятелю о сложении российских стихов» (Харитон Макентин — псевдоним-анаграмма Антиоха Кантемира), в котором выразил свое негативное отношение к слишком радикальной, как ему казалось, реформе и предложил вариант силлабического стиха, несколько усовершенствованный за счет *ударных констант* — обязательных ударений на определенных местах (например, перед цезурой). Маститый поэт-виршевик не настаивал на незыблемости силлабической системы стихосложения. Он шел навстречу нововведениям Тредиаковского — Ломоносова, но более осторожно, без восторженного ригоризма неопита оценивая преимущества «нового способа». Силой интуитивного прозрения ему в то же время удалось заглянуть через головы своих современников и предугадать неминуемый кризис силлаботоники, в которой горизонтальный ритм одолел вертикальный и стал в конце концов доминирующим знаком системы.

Другой поэт, отличавшийся особой творческой плодовитостью, — А.П. Сумароков осуществил широкую апробацию

практически всех размеров силлаботонического стиха во всех многочисленных жанрах классицистической поэзии. В частности, при его непосредственном участии прошло уникальное соревнование, призванное решить судьбу хореических или ямбических предпочтений в новом способе стихосложения. В 1744 году в Петербурге была отпечатана прелюбопытнейшая листовка, содержащая три «парафрастических» перевода 143-го псалма, выполненных Тредиаковским (хореем), Ломоносовым и Сумароковым (ямбом). Переводы печатались без подписей с тем, чтобы авторитетное жюри и читатели могли выбрать лучший, невзирая, так сказать, на лица. Таковым оказался — и вполне объективно! — ямбический перевод Ломоносова:

Благословен Господь мой Бог,	Заступник и спаситель мой,
Мою десницу укрепивый	Покров, и милость, и отрада,
И персты в брани научивый	Надежда в брани и ограда,
Сотреть врагов взнесенный рог.	Под власть мне дал народ святой.

Празднуя победу, Ломоносов, конечно, не мог предположить, насколько весомыми окажутся ее плоды в будущем, насколько подавляющим будет преимущество ямба не только над хореем, но и над всеми остальными метрами, вместе взятыми. Так метрический репертуар Пушкина, поэта во многих смыслах эталонного, придерживавшегося золотого эллинического правила «Ничего слишком!», более чем на 85% (!) представлен ямбическими стихами.

Но самое поразительное состоит в том, что победу одержал более талантливый версификатор и... менее чуткий филолог. Новейшие исследования с применением методов математической статистики и теории вероятностей подтвердили правоту Тредиаковского (*Баевский В.С.* Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972. С. 40). Просодические свойства русского языка действительно больше предрасположены к хорее, чем к ямбу. Но сила первого прецедента пересилила силу естественных закономерностей национального языка, и развитие русской силлаботонической метрики потекло не по тому руслу, по которому ему было удобнее течь, а по тому, которое указал авторитетный и талантливый версификатор.

Наконец, в 1752 г. Тредиаковский, опубликовав 2-е и, так сказать, исправленное и дополненное издание своего трактата, принял поправки столь блистательно заявившего о себе когда-то студента, а к тому времени полноправного члена Рос-

сийской академии М.В. Ломоносова, но продолжал настаивать на своем исследовательском приоритете.

Так завершилась реформа, по праву названная реформой Тредиаковского — Ломоносова. Так началась новая эра классического для русской поэзии силлаботонического стиха. Закончим главу стихотворением Владислава Ходасевича «Не ямбом ли четырехстопным...»:

Из памяти изгрызли годы,
За что и кто в Хотине пал,
Но первый звук Хотинской оды
Нам первым криком жизни стал.

В тот день на холмы снеговые
Камена русская взошла

И дивный голос свой впервые
Далеким сестрам подала.

С тех пор в разнообразье строгом,
Как оный славный «Водопад»,
По четырем его порогам
Стихи российские кипят...



Вопросы для самостоятельного изложения

1. Какие объективные причины предопределили реформу русского стихосложения в XVIII веке?
2. Опишите перипетии соперничества Тредиаковского и Ломоносова в ходе реформы. Кому из них вы отдаете приоритет?
3. Оцените роль Антиоха Кантемира в реформировании русского стиха.

СИЛЛАБОТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ

§ 12

Внутренняя структура силлаботонического стиха. Двусложники

Классический русский стих — силлаботонический. Это безусловно самая урегулированная система стихосложения европейского ареала, в которой первичным ритмом оказывается метр (См.: *Кормилов С.И.* К формально-типологической систематизации нового русского стиха // *Филология. МГУ. Филологический факультет. М., 1977. С. 143 и сл.*) — «закономерность ритма, обладающая достаточной определенностью, чтобы вызвать; а) ожидание ее подтверждения в следующих стихах; б) специфическое переживание «перебоя» при ее нарушении» (*Колмогоров А.Н.* К изучению ритмики Маяковского // *Вопросы языкознания. 1963. №4. С. 64*). Ритмическая инерция в данном случае столь велика, что она сама по себе может служить знаком системы, а малейшее ее нарушение немедленно фиксируется воспринимающим сознанием. Метрические скрепы упорядочивают речь как по горизонтали, так и по вертикали на базе закономерного чередования ударных и безударных слогов.

Силлаботоника — единственная из русских систем стихосложения, теоретическая разработка которой предшествовала ее практическому освоению. И все же направляющее значение новой теории не следует абсолютизировать, так как окончательные ее результаты были обнародованы лишь во второй половине XVIII в. Как бы ни складывались обстоятельства теоретических споров между ведущими поэтами эпохи, как бы ни старался Тредиаковский умалить достижения сво-

их соперников и даже присвоить их, реальным катализатором перехода от силлабики к силлаботонике были их собственные произведения, поражавшие современников невиданной прежде стройностью, складностью и служившие эталонными образцами. Здесь-то уж все преимущества были на стороне М. В. Ломоносова, опубликовавшего в 1741—1742 гг. несколько блистательных од, и А. Сумарокова, работавшего необычайно продуктивно и перепробовавшего все силлаботонические метры и размеры едва ли не во всех известных в ту пору стихотворных жанрах.

Долгое время с легкой руки Тредиаковского и Ломоносова, принявших терминологию и нотацию античной метрики, **силлаботонический стих** рассматривался как правильная последовательность однородных групп ударных (одного) и безударных (одного или двух) слогов — в совокупности *стоп*. Правда, со временем выяснилось, что не каждая стопа имеет «правильный» расклад разнокачественных элементов. В двусложных стопах — **хорее** (от греч. *horos* — плясовой; стихи, составленные из хореев, чаще всего сопровождали хоровод — плясовые партии античного хора; другое название — **трохей** — от греч. *trohaios* — беглый, скорый) и **ямбе** (от греч. *iambos* — 1) или от имени Ямба, сына нимфы Эхо и Пана, или от имени мифической служанки Ямби, утешавшей веселыми песнями тоскующую по земной жизни богиню Деметру) — нередко ударный слог заменяется безударным; такая стопа по аналогии с античной метрикой, получила название **пиррихий** (от греч. *pyrriche* — военная пляска); или, наоборот, хотя и значительно реже, оба слога оказываются ударными; такая стопа именовалась **спондеем** (от греч. *sponde* — возлияние; стихи, составленные из спондеев, исполнялись при возлиянии ароматических веществ на пылающий жертвенник). В трехсложных стопах — **дактиле** (от греч. *daktylos* — букв. палец; стопа действительно напоминает собой указательный палец, где первая фаланга вдвое длиннее второй и третьей), **амфибрахий** (от греч. *amfy+brahos* — около, вокруг+краткий) и **анапесте** (от греч. *anapaistos* — отраженный назад; второе название — **антидактиль**), отклонение от метрической схемы — скорее исключение, но появление «лишнего» ударения в анапесте, особенно в первой стопе, открывающей стих, случается сплошь и рядом; такая стопа, опять же по античному образцу, называется **кретиком** (от греч. *kretykos* — критский) или **амфимакром** (от греч. *amfy+makros* — около, вокруг+большой, долгий). Другие,

более экзотические отклонения от стандарта, когда ударением отмечены два слога подряд при одном безударном, также обозначены античной терминологией: **бакхий** (от греч. *bakheios* — вакхическая) и **антибакхий**.

Стопная теория продержалась довольно долго. В большой науке, впрочем, она была скомпрометирована еще в XIX в.: А. Востоков, Н. Надеждин, А. Потебня, П. Голохвастов в той или иной мере протестовали против стопного интерпретирования русского классического стиха, указывая на то, что слово- и стопоразделы в нем, как правило, не совпадают. Не прибавил ей авторитета и В. Брюсов, неправомерно расширявший ее пределы и имевший обыкновение подгонять под нее разнообразные модификации неклассического стиха. Наиболее резкой критике стопная теория была подвергнута в 1917 г. Валерианом Чудовским. В статье «Несколько утверждений о русском стихе» исследователь настойчиво подчеркивал мысль о неадекватности античной метрической схемы и живой материи русского силлаботонического стиха, особенно двусложных размеров, поскольку «в русском языке ударные слоги составляют не половину, а приблизительно треть всех слогов (точнее — около 32% в прозе и до 36% в стихах)». И делался важный вывод: «допустимы только схемы, предполагающие одно ударение на три слога». Так, нормой четырехстопного ямба В. Чудовский предлагал считать наиболее распространенную ее ритмическую модификацию с пиррихией на третьей стопе (ЯЯПЯ), а полноударный «метр» (ЯЯЯЯ) — отклонением от нормы (Чудовский В. Несколько утверждений о русском стихе // Аполлон. 1917. №4—5. С. 58—59).

Окончательно дискредитировал теорию стопосложения, подменившую собой теорию стихосложения, Б.В. Томашевский. В 1925 г. он впервые поставил вопрос о двух самостоятельных аспектах общей теории стиха: 1) учение о стихе как некотором специфическом речевом единстве и 2) учение о внутренней мере стиха (Томашевский Б.В. О стихе. Л., 1929. С. 29).

Томашевский переносит акцент на отношения между единицами повтора. В свете идей Томашевского прояснились основные положения современной метрики: 1) в строке последовательно чередуются не ударные и безударные слоги, а сильные и слабые места, 2) элементарной единицей стихового ритма является не стопа, а стих как единый интонационно-метрический импульс (Томашевский Б.В. Стих и язык. М.; Л., 1959. С. 42).

Еще дальше по пути, намеченному Томашевским, продвинулись академик А.Н. Колмогоров и его ученики: их определение метра стало общепринятым.

Вместе с тем в «школьном» стиховедении понятие «стопа» пришлось, кажется, ко двору и прижилось навсегда. Стопа при всей ее иллюзорности обладает незаурядными дидактическими потенциями, позволяет дать наглядный образ закономерного чередования сильных и слабых слогов, в буквальном смысле слова *увидеть* структуру стиха. Доказать условность стопы как элементарной единицы стихотворного ряда не составляет труда. Достаточно разбить стих на стопы, чтобы убедиться: стопо- и словоразделы за редким исключением не совпадают:

— + | — + | — + | — + —
Мой дя|дя са|мых чест|ных правил...

Но, как уже отмечалось, стихи с полноударными стопами в двусложных метрах — скорее исключение, чем правило:

— + | — + | — — | — +
Когда|не в шут|ку за|немог,
— — | — + | — + | — + —
Он у|ва жать|се бя|заставил
— + | — + | — — | — +
И луч|ше вы|думать|не мог.

Наконец, несостоятельность стопной теории можно вывести из наличия явления *анакрузы* — ритмического зачина, измеряемого количеством слабых слогов до первого сильного (у хоря и дактиля — нулевая, у ямба и амфибрахия — односложная, у анапеста — двусложная). Прибавление или убавление слогового состава анакрузы коренным образом видоизменяет метр. Подвергнем, может быть, не вполне корректному эксперименту первое четверостишие «Евгения Онегина». Если отсечь с левой стороны по одному безударному (слабому) слогу, т.е. односложную анакрузу превратить в нулевую, пушкинский ямб деформируется в четырехстопный хорей:

Дядя, самых честных правил,
Не на шутку занемог,
Уважать себя заставил,
Лучше выдумать не мог.

Изменилось начало отсчета — сместились на один слог и стопоразделы.

Еще нагляднее эта зависимость прослеживается на уровне трехсложников. Первая строчка лермонтовского стихотворения «Туча» преобразуется из дактиля в амфибрахий, если добавить в анакрузе один слог (скажем, союз «и»), и в анапест, если добавить соответственно два слога (союз «когда»):

Тучки не		бесные,		вечные		странники...
И тучки		небесны		е, вечны		е странники...
Когда туч		ки небес		ные, веч		ные странники...

Напрашивается вывод: в силлаботоническом стихе нет никаких стоп, а есть закономерное чередование сильных и слабых слогов; его принадлежность к одному из пяти силлаботонических метров определяется ритмическим зачином и *междуиктовым интервалом* (количеством слабых слогов между сильными: один слог — в двусложниках, два слога — в двусложниках).

Таким образом, внутренняя структура силлаботонического стиха зиждется на его основных метрических определителях:

- 1) последовательности сильных слогов — *иктов*;
- 2) междуиктовых интервалах;
- 3) анакрузе.

Из них первый определяет размер («стопность»); второй — один из двух видов силлаботоники: двусложники (*стих альтернирующего ритма*) и трехсложники; наконец, третий — метрический профиль стиха внутри каждого вида: хорей или ямба в двусложниках, дактиль, амфибрахий или анапест — в трехсложниках.

Сильные и слабые позиции (икты и междуиктовые интервалы) в силлаботоническом стихе заполняются слогами, имеющими различный статус по линии ударности/безударности: 1) обязательно ударные, 2) обязательно безударные и 3) произвольные; при этом абсолютно обязательные ударные и безударные слоги являются *константами*, а относительно обязательные — *доминантами*. Двусложные и трехсложные метры разноприродны: если первые основаны на урегулировании преимущественно безударных слогов, то вторые — ударных.

+	—		+	—		+	—		+	—
Мчат ся	ту чи,		вьют ся	ту чи...						
РАЗ два	РАЗ два		РАЗ два	РАЗ два...						

— +	— +	— +	— +
На бе	ре гу	пус тын	ных волн...
Раз ДВА	раз ДВА	раз ДВА	раз ДВА...

Общая формула двусложников:

$$(0/1) + 1 + 1 + 1 \dots \text{—} (0/n)$$

(0/1) — анакруза (от греч. *anakrousis* — отталкивание, предупреждение) — ритмический зачин, измеряемый количеством слабых слогов до первого сильного (*икта*); нулевая анакруза «дает» хорей, 1-сложная — ямб;

—| — последний икт, ударная константа;

+ — сильные слоги (икты); в двусложниках — произвольные доминанты, чаще — ударные (+);

1 — односложный междуиктовый интервал; в двусложниках замещается обязательно безударными слогами, исключение — редкость;

(0/n) — эпикруза (от греч. *epykrousis* — задверие, выход), количество слабых слогов после ударной константы.

§ 13

Трехсложные метры силлаботоники

Принципиально иначе выглядит метрическое устройство трехсложников:

+ — —	+ — —	+ — —	+ — —
Туч ки не	бес ны е,	веч ны е	стран ни ки...
РАЗ два три	РАЗ два три	РАЗ два три	РАЗ два три

— + —	— + —	— + —	— +
Как ны не	сби ра ет	ся вещей	Олег...
Раз ДВА три	раз ДВА три	раз ДВА три	раз ДВА

— — +	— — +	— — +	— — +
Со ло вьи,	со ло вьи,	не тре вожь	те солдат...
Раз два ТРИ	раз два ТРИ	раз два ТРИ	раз два ТРИ

Общая формула трехсложников:

$$(0/2) + 2 + 2 + 2 \dots \text{—} (0/n)$$

(0/2) — анакруза (нулевая анакруза «дает» дактиль, односложная — амфибрахий, двусложная — анапест; может быть переменной);

+ — икты (в трехсложниках — обязательно ударные слоги);

2 — двусложный междуиктовый интервал (в трехсложниках безударность слогов в междуиктовых интервалах относительно обязательна);

|- — последний икт, ударная константа;

(0/n) — эпикруза.

Протяженность стиха от первого икта до последнего называется его *основой*; слева и справа ее обрамляют *анакруза* и *эпикруза*; первая принадлежит к метрическим определителям, вторая — к ритмическим как составная часть *клаузулы* (от лат. *clausula* — заключение, концовка) и *каталектики* (от. *kataleyo* — прекращаю, оканчиваю, усекаю).



Вопросы для самостоятельного изложения

1. Как вы думаете, почему львиную долю русской классической силлаботоники составляет ямб?
2. Какой из ямбических размеров самый популярный и самый нейтральный? Почему?
3. С какими стилями ассоциируется хорей (различные его размеры)?
4. Какие метры, в том числе и трехсложные, М.В. Ломоносов называл восходящими, а какие нисходящими? Почему?
5. Что такое трехсложники с вариациями анакруз? Приведите примеры.
6. В творчестве каких русских поэтов трехсложники культивировались наиболее активно?

РИТМИЧЕСКИЕ ОПРЕДЕЛИТЕЛИ СИЛЛАБОТОНИЧЕСКОГО СТИХА

Понятие ритма как системы — одно из самых ходовых в стиховедческой науке и в литературоведении в целом. Оно применимо ко всем версификациям, но к силлаботонике относится в первую очередь, столь гибким и многообразным ритмом она обладает. Анализируя ритм, мы устанавливаем наиболее короткие, непосредственные связи стиховых формант с содержанием, выявляем их жанровые, стилистические, тематические предпочтения, реконструируем механизм образования интонационных модуляций, так или иначе формирующих содержательные ореолы.

Ритмические определители стихотворного текста, выполненного в системе силлаботоники, исключительно многообразны. Максимальными смыслокорректирующими и экспрессивными потенциями обладают: а) игра на отступлениях от идеальной метрической схемы; б) горизонтальные характеристики стиха; в) стиховые окончания и переносы (enjambements).

§ 14

Игра на отступлениях от идеальной метрической схемы

Как считал А. Белый, всякого рода возмущения в строгом чередовании ударных и безударных слогов, живая сила художественно организованной речи, противящаяся механическому стуку метронома, и есть, в сущности, ритм. Соединив на схеме пиррихии векторами, исследователь получал затейливые фигуры («крыша», «корзина» и пр.), которые, по его убеждению, отражают ритмическое совершенство произведе-

ния или его фрагмента (чем сложнее фигура — тем лучше!), стилистическую индивидуальность автора (снимается своего рода «ритмическая дактилоскопия») и опосредованно экспрессивное усиление поэтического высказывания (как бы «ритмический курсив»). Любопытный пример сознательного следования теоретическим рецептам А. Белого представляет собой полусонет Владимира Набокова (Сирина) «Большая Медведица», в котором он расположил пиррихии так, что они составили контур описываемого созвездия:

Был грозен волн полночный рев...	С Я Я Я
Семь девушек на взморье ждали	С П Я Я
невозвратившихся челнов	П Я П Я
и, руки заломив, рыдали.	Я П Я Я

Семь звездочек в суровой мгле	С П Я Я
над рыбаками четко встали	П Я Я Я
и указали путь к земле.	П Я Я Я

Однако постепенно понятие ритма получило расширенную трактовку как разветвленная прогрессивно-регрессивная и горизонтально-вертикальная система взаимодействия всех ее элементов. И все-таки «несущим» стержнем, «позвоночником» ритмической конструкции остается ритм чередования ударных и безударных слогов, развернутый по горизонтали.

Различают три вида нарушений «правильного» чередования иктов и междуиктовых интервалов: 1) пропуск ударений на сильных местах, в терминах стопной теории — *пиррихии* и *трибрахии* (от греч. *trybrahos* — три краткие); 2) появление «лишних» внеметрических ударений на слабых местах, или, в терминах стопной теории — *спондеи*, *бакхии*, *антибакхии*, *кретики* и практически не встречающиеся *тримакры* (от греч. *trymakros* — три долгие); 3) инверсии, перестановки, в результате которых ударные слоги приходятся на слабые места, а безударные на сильные, в терминах стопной теории — *хориямбы* и *ямбохореи*.

Пропуски ударений на сильных местах двусложников неизбежны по чисто просодическим причинам: русское фонетическое слово в среднем состоит из трех слогов, одного ударного и двух безударных. Следовательно, в четырехстопном стихе, состоящем из 8—9 слогов, должно быть три, а не четыре ударения. «Нормальным» стихом четы-

рехостопного ямба, как показывает статистика, является ритмическая форма с пропуском одного ударения. При этом есть существенная разница, где, на каком икте пропущено ударение. Чаще всего ударения не хватает в третьей стопе, реже всего — в первой. Еще реже встречаются стихи с пропуском сразу двух ударений. Вот почему, анализируя стихотворный текст, нужно знать процентное соотношение тех или иных ритмических форм в их исторической динамике. Самый распространенный в силлаботонике размер четырехстопного ямба, к примеру, развивался следующим образом:

	ЯЯЯЯ	ПЯЯЯ	ЯПЯЯ	ЯЯПЯ	ЯППЯ	ПЯПЯ	ППЯЯ
Теоретический	13.3	6.3	26.6	29.5	11.4	14.2	0.7
Случайный	10.9	9.3	20.2	29.3	12.7	17.6	0.0
XVIII век	31.1	3.4	18.7	41.9	1.5	3.4	0.0
XIX век	24.9	6.7	3.0	54.0	0.2	11.2	0.0

Таблица демонстрирует соотношение между эталонной моделью, а также случайно образовавшимися в прозаическом тексте отрезками четырехстопного ямба и обобщенным образом этого размера в русской поэзии XVIII и XIX вв. Самой нейтральной ритмической формой оказалась четвертая, с пиррихией на третьей стопе, или, вернее, с пропуском ударения на третьем икте. Не случайно именно ее, а не полноударную первую форму считают нормой. Частотность употребления не способствует выделенности, а следовательно, и проявлению содержательных потенций ритмической формы, которую можно сравнить с человеком среднего роста в толпе ему подобных людей. Может быть, единственный шанс осуществить свои содержательные притязания она приобретает в случае многократного повторения, чреватого актуализацией эффекта ритмического однообразия — монотонии.

Так, в блоковой «Незнакомке» четвертая форма четырехстопного ямба обеспечивает интонационно-ритмическое движение, напоминающее качание, соответствующее общей атмосфере завороченности и полугипнотическому состоянию лирического героя. Недаром она доминирует во второй части стихотворения, где господствует тема Незнакомки (начиная со 2-го стиха 8-й строфы до предпоследней, 12-й строфы включительно *все* стихи имеют пиррихий на третьей строфе — 18 стихов ЯЯПЯ и один ПЯПЯ):

И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.

И странной близостью закованный,
Смотрю на темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

Глухие тайны мне поручены,
Мне чье-то солнце вручено.
И все души моей излучины
Пронзило терпкое вино.

И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.

Пестрому многообразию первой, «ресторанной» части противопоставлен почти идеальный ритмический параллелизм. В то же время четвертая форма может служить контрастным фоном для реализации более редких, а потому особенно выразительных ритмических форм. Замечательным образом последняя, 13-я строфа синтезирует обе части стихотворения, зеркально скрестив их тематические и ритмические доминанты:

В моей душе лежит сокровище,	ЯЯЯЯ
И ключ поручен только мне!	ЯЯЯЯ
Ты право, пьяное чудовище!	ЯЯПЯ
Я знаю: истина в вине.	ЯЯПЯ

Второе место по частоте употребления в «Незнакомке» занимает первая полноударная форма — ЯЯЯЯ. Ее относительная выдвинутость противоречит языковой тенденции (одно ударение явно «лишнее»). Отмеченное противоречие можно

Наибольшей выразительностью отличаются формы наименее употребительные, прежде всего те, в которых сохраняются два ударения: гармоничная шестая форма (ПЯПЯ), очень популярная в поэзии XIX в.: «*Однообразный и безумный / Как вихорь жизни молодой, / Кружится вальса вихорь шумный; / Чета мелькает за четой...*»; и дисгармоничная пятая (ЯППЯ) с двумя пиррихиями подряд, которая эволюционировала от 1.5% в поэзии XVIII в. до 0.2% в поэзии XIX в. Однако чем реже она стала встречаться, тем острее переживался вызываемый ею эффект: «*Легко мазурку танцевал / И кланялся непринужденно...*». Как и все ритмические формы, ни та, ни другая какой-либо конкретной, ей одной присущей содержательности, разумеется, не несет. Можно говорить только о яркой выделяющей силе, подчеркивающей самые важные по смыслу слова, участвующие в ритмическом строе данной конфигурации.

Во фрагменте из главы пятой «Евгения Онегина» шестая форма, кстати, наряду с первой, полноударной «живописует» «безумное однообразие» вальса; в эпизоде встречи Татьяны с Онегиным она же служит ритмическим сигналом внутреннего, надежно скрываемого от посторонних взглядов душевного смятения героини: И что ей душу ни смутило, / Как сильно ни была она / *Удивлена, поражена,* / Но ей ничто не изменило: / В ней сохранился тот же тон, / Был так же тих ее поклон.), Точно так же пятая ритмическая форма в главе первой, конечно, не должна однозначно интерпретироваться как органически передающая гибкость онегинского звоночника. Два пиррихия сразу, прогибающие строку «в поясе», разумеется, очень удобны для художественной реализации «бескостного поклона», но в другом контексте они могут предстать совершенно в ином амплуа. Скажем, в блоковой «России» вопреки общей тенденции к ускорению ритма два пропуска ударений на втором и третьем иктах резко замедляют его, передавая затрудненное движение тройки по бездорожью и элегический вздох лирического героя:

Опять, как в годы золотые,	ЯЯПЯ
Три стертых треплются шлеи,	ЯЯПЯ
И вязнут спицы росписные	ЯЯПЯ
В расхлябанные колеи...	ЯППЯ,

а в стихотворении «На железной дороге»:

Под насыпью, во рву некошенном,	ЯПЯЯ
Лежит и смотрит, как живая,	ЯЯПЯ
В цветном платке, на косы брошенном,	ЯЯЯЯ
Красивая и молодая —	ЯПЯЯ

на фоне третьего и четвертого ударных иктов заключительная строка четверостишия создает интонацию горестного изумления при созерцании трагического контраста непреложного факта смерти и неувядаемой красоты юного тела.

Если недостача ударений в двусложниках воспринимается как ритмический эффект, сопутствующий просодическим параметрам русского языка, то *лишние*, «сверхсхемные» ударения на слабых позициях им противоречат. В результате образуются чрезвычайно сильные вихри, нарушающие гармонию, затрудняющие артикуляцию и затормаживающие движение ритма, замедляющие его. В терминах стопной теории этот вид ритмических определителей называется *спондеем*. Особенно сильный перебой ритма создают лишние ударения в полноценно значимых, а не служебных словах: «*Швед, русский — колет, рубит, режет...*» (СЯЯЯ).

Семантическая интерпретация спондея на 1-й стопе, конечно, не должна быть грубо прямолинейной, вульгаризирующей и упрощающей тонкие связи между планом выражения и планом содержания. Например, то, что «швед» стоит на слабой позиции, а «русский» на сильной, не предполагает неизбежного поражения первого и победы второго. В неразберихе боя все решают судьба и искусство полководцев. Лишнее ударение в 1-й стопе создает их избыток на протяжении всего стихового ряда (*пять* (!) вместо положенных трех), который и вызывает интонационно-ритмический курсив, подчеркивающий грозное напряжение битвы, иступление сошедшихся в смертельной схватке врагов.

К сожалению, статистики сверхсхемных ударений в русских двусложных метрах пока не существует. В каждом конкретном случае ритмический профиль стиха следует рассматривать отдельно, учитывая место «слабого» ударения в строке, его связь со словоразделами, внутрискрипковыми паузами и др.

Помимо пропуска ударений на сильных местах и «незаконного» их появления на слабых довольно эффективным средством ритмических модуляций в двусложниках являют-

ся два вида инверсии, или, в терминах стопной теории, сочленение в диподии (двустопии) ямба с хореем и наоборот (*ямбохорей* и *хориямб*). Они образуют, может быть, самый сильный вид ритмического перебоя:

Швед, русский — колет, рубит, режет.	СЯЯЯ
Бой барабанный, клики, скрежет,	ХЯЯЯ
Гром пушек, топот, ржанье, стон,	СЯЯЯ
И смерть, и ад со всех сторон.	ЯЯЯЯ

В процитированном отрывке из «Полтавы» все ударения стоят на «своих местах», но, кроме них, есть еще три ударения на «чужих» — слабых слогах в анакрузе. На этом фоне поразительный эстетический эффект приобретает хориямб в начале 2-й строки: «Бой барабанный...» (+--+|-); озвученный значимой аллитерацией, он акцентирует внимание на трагической дробности барабанных палочек, предвещающих «и смерть, и ад со всех сторон».

Ямбохорей, пусть и не часто, встречается в хорейском метре и, как правило, выражает фольклорную стилистику в чистом виде («Плывет лодка в восемь весел; / Меня милый бросил в осень...») либо ориентацию на нее («Заворочался в саях / Михайло Иваныч...»).

По сравнению с двусложными метрами трехсложники ритмически гораздо однообразнее, а потому беднее. Ритм чередования ударных и безударных слогов почти адекватно совпадает с ритмом чередования сильных и слабых позиций, поскольку русское фонетическое слово, как мы помним, соизмеримо именно с трехсложной стопой. Пропуски ударений на сильных местах в трехсложниках встречаются исключительно редко и производят подчеркнутый эффект выдвижения соответствующих слов. Нетрудно подсчитать, что для появления *трибрахия* в трехсложниках от одного ударения до следующего должно поместиться пять безударных слогов, т.е. стихотворцу придется оперировать достаточно длинными лексическими единицами. В результате сокращается число словоразделов и ритмическое движение обретает повышенную динамику. Из поэтов XIX в. трибрахии допускал в своих стихах сознательно прозаизировавший их Н. Некрасов («Русокудрая, голубокая, / С тихой грустью на бледных устах...»; «Производитель работ / Акционерной компании...»); среди поэтов нового времени игру длинных и сверхдлинных слов в трехсложниках, преследуя

чисто выразительные цели, больше других любил Б. Пастернак («Город»):

Уносятся шпалы, рыдая,
Листвой оглушенною свист замутив,
Скользит, задевая парами за ивы,
Захлебывающийся локомотив.

Между двумя ударными иктами в последнем стихе взхлеб произносится рекордное число — 8 безударных слогов. Строка такой ритмической конфигурации естественно резко выламывается из контекста, создавая запоминающийся, переполненный экспрессией образ.

Значительно чаще, в полном согласии с языковой просодией, в трехсложных метрах встречаются сверхсхемные ударения, располагающиеся в междуиктовых интервалах. Русское фонетическое слово только округленно трехсложное — на самом деле оно состоит из 2.8 слога.

Самый распространенный вид ритмического отягощения обнаруживается на первом слоге анапестических стихов («Злость берет, сокрушает хандра, / Так и просятся слезы из глаз. / Нет, я лучше уйду со двора...»).

Язык в его живом бытовании обычно сопротивляется столкновению двух, а тем более трех ударений подряд. Стопа *кретика* (+ +) предпочтительнее *бакхия* (-++) и *антибакхия* (++-), не говоря уже о *тримакре* (+++). В тех редких случаях, когда оно все-таки происходит, образуется жесткий ритмический неребой, подчеркивающий семантику и образное значение слов, участвующих в столкновении: «Там ниже мох тощий, кустарник ведой...» А. Белый предпочитал «произносить» *молосс* (тримакр), отделяя каждый ударный слог паузой (графически — тире): «Чтоб — в грудь — трупа / Ткнуть — свой — рог».

Ритмическая инверсия (стопные замены) в трехсложниках — явление настолько уникальное, что серьезному научному рассмотрению и классификации просто не подлежит. Нарушение интонационно-ритмической инерции оказывается слишком резким, чтобы образ метра остался самим собой. Если междуиктовые интервалы утрачивают свое постоянство, силлаботоника трансформируется в тонику.

В сфере горизонтальных ритмических определителей должна рассматриваться *противоположность* двух видов силлаботонического стиха: *двусложников* и *трехсложников*. Разумеется, далеко не одинаковый художественный эффект извлекается из альтернирующего ритма первых, в котором одному сильному слогу соответствует один же слабый, и из усложненного ритма вторых, в котором одному сильному соответствуют два слабых. Обратимся к простейшей образной аналогии. Представим, по шпалам, взявшись за руки, идут два школьника: один, высокий, шагает через две шпалы, медленно переставляя длинные ноги; его товарищу, маленького роста, чтобы не отстать, приходится быстро семенить, шагая через шпалу. Ритм их движений приблизительно напоминает экспрессивные ореолы трехсложников и двусложников.

Если уравнивать условия и подобрать приблизительно однотемные стихотворные фрагменты (И. Никитин и А. Фет) с равным количеством иктов (в нашей образной аналогии — шагов), эта разница предстанет перед нами со всей очевидностью:

Тихо ночь ложится
На вершины гор,
И луна глядится
В зеркало озер.

Буря на небе вечернем,
Моря сердитого шум,
Буря на море и думы,
Много мучительных дум.

Еще более эффективен по своим художественным последствиям другой определитель на горизонтальной оси ритмической системы — это *длина стиха*. Чем длиннее стиховой ряд, тем более плавным и спокойным представляется нам его динамический ход, тем более торжественные и величавые интонации им передаются, тем более важные и серьезные предметы он выражает. И наоборот, короткие стиховые ряды дробят течение стихового потока, делают его бойким, живым, уместным для передачи бытовых жанровых сцен, веселых, жизне-радостных настроений. В статье «Как делать стихи?» Маяковский писал: «Я просто убежден для себя, что для героических или величественных передач надо брать длинные размеры с большим количеством слогов, а для веселых — короткие. Почему-то с детства (лет с 9) вся первая группа ассоциируется у

меня с «Вы жертвою пали в борьбе роковой...», а вторая — с «Отречемся от старого мира...».

Курьезно. Но, честное слово, это так» (*Маяковский В.В. Сочинения. М., 1978. Т. 2. С. 458*).

Наблюдения поэта верны, вот только примеры он подобрал не совсем удачные. Длинный размер у него всего на один слог превышает короткий.

Однако не все длинные стихи звучат одинаково. В арсенале поэтических средств есть еще несколько ритмических определителей, разнообразящих их интонационно-мелодический строй. Среди них особое место занимает уже знакомая нам по античной метрике и силлабике *цезура*. Фиксируя внутреннюю паузу на одном и том же месте стихового ряда, она разбивает его на два коротких полустихия, которые по отдельности интонировались бы соответствующим образом, но непрерывность речевого потока сохраняется, а *цезурная пауза* становится дополнительным фактором равновесия, гармонизирующим и упорядочивающим всю ритмическую систему в целом:

На старости // я сызнава живу,
Минувшее // проходит предо мною —
Давно ль оно // неслось, событий полно,
Волнуясь, // как море-окиян?..

Бесцезурный стих на фоне цезурного воспринимается как структура более свободная, вольная, ритмически и интонационно раскрепощенная, тяготеющая не к декламационному стилю, а к живой разговорной стихии:

Признаться вам, я в пятистопной строчке
Люблю цезуру на второй стопе,
Иначе стих то в яме, то на кочке,
И хоть лежу сейчас на канаве,
Все чудится мне, будто в тряском беге
По мерзлой пашне мчу я на телеге.

Для шутильной поэмы «Домик в Коломне» Пушкин избрал бесцезурный вариант 5-стопного ямба и своим лукавым теоретическим экскурсом ввел в заблуждение простодушного читателя.

Цезура применяется только в длинных стихах, насчитывающих не менее четырех стоп. Чисто физи-

ологически она дает возможность декламатору передохнуть, запастись новой порцией воздуха. В сверхдлинных стихах цезур может быть несколько: «В тихий вечер // на распутье // двух дорог / Я колдунью // молодую // подстерег» (Ф. Сологуб). Нередко в сверхдлинных стихах цезурные паузы подкрепляются внутренними рифмами: «Близ медлительного Нила, / там, где озеро Мерида, / в царстве пламенного Ра, / Ты давно меня любила, / как Озириса Изиды, / друг, царица и сестра! / И клонила пирамида / тень на наши вечера...» (В. Брюсов).

Если в стихе только одна цезура, она именуется большой, или *медианой* (Г. Шенгели). Продуцируемая ею пауза значительно глубже, чем паузы малых цезур, и переживается она гораздо острее.

Цезурная пауза имеет свое строго определенное место. Она постоянна, поэтому понятие «переменная цезура», а тем более «свободная» незаконно и применимо только в значении правильного чередования цезуры, допустим, на 2-й и на 3-й стопе. В 4- и 5-стопных стихах оптимальное место большой цезуры после 2-й стопы, в 6-стопных — после 3-й, в 7- и 8-стопных — после 4-й, т.е. налицо тенденция к симметричному членению речевого потока.

Цезура всегда совпадает со словоразделом, но не всегда со стопоразделом. Она может быть *мужской*, *женской* и *дактилической*. Игра на альтернансе разнородных цезур обогащает ритмический рисунок стихотворения.

§ 16

Вертикальные катализаторы ритма

Горизонтальный ритм в стихе гармонично сочетается с вертикальным, в основе которого лежит взаимодействие коррелирующих стиховых рядов или их отдельных элементов. Среди ритмических элементов этого рода выделяются следующие: 1) соотношение равно- и неравностопных стихов; 2) соотношение стиховых окончаний и каталектика; 3) enjambements.

Само понятие силлаботонического стиха предполагает комплексную организацию речевого потока в полном согла-

сии с силлабическим и тоническим принципами его урегулирования. Силлабический принцип осуществляет приравнивание друг к другу соизмеримых в слоговом отношении речевых отрезков. В идеале достигается *изосиллабизм* (равносложность) или значимое отклонение от него (неравносложность). Приблизительно ту же картину на уровне стопности мы наблюдаем в силлаботонике.

Нормальный, ритмически уравновешенный стихотворный текст состоит из строк идентичной стопности при однородных клаузулах и идентичного слогового объема:

Сижу за решеткой в темнице сырой,
Вскормленный в неволе орел молодой.
Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюет под окном...

В каждой строке этого тревожного, но исполненного необыкновенного внутреннего достоинства стихотворения содержится по четыре стопы амфибрахия и по 11 слогов.

Противоположная ситуация неравностоппности представлена двумя случаями: *неравностоппность урегулированная* (предсказуемая) и *неравностоппность неурегулированная* (непредсказуемая). В первом случае стихи с разным количеством стоп чередуются в закономерном, заданном строфической схемой порядке. Так, в пушкинском «Памятнике» 5 строф, состоящих из трех стихов 6-стопного ямба и одного заключительного стиха в 4 стопы:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.

А в стихотворении балладного типа «Песнь о вещем Олеге» — 17 шестистиший по строфической схеме Ам 434344:

Как ныне собирается вещей Олег
Отмстить неразумным хазарам,
Их селы и нивы за буйный набег
Обрёл он мечам и пожарам.
С дружиной своей в цареградской броне
Князь по полю едет на верном коне.

4- и 3-стопный амфибрахий чередуется в строго определенном порядке. Этот порядок предсказуем, ожидаем, и читатель, дождавшись его, получает своеобразное эстетическое переживание — эффект удовлетворенного ожидания.

Иначе реализуется неравностоппность во втором случае. Стихи разной стопности чередуются беспорядочно, бессистемно и непредсказуемо. Это действительно *вольный стих*, не признающий построения стиховых рядов «в затылок». Особенно широко вольный стих применялся в русской поэзии XVIII в. Его можно было встретить в разных поэтических жанрах, высоких и низких, но органичнее всего он пришелся ко двору басне. В начале XIX в. его взял на вооружение А.С. Грибоедов в своей бессмертной комедии «Горе от ума», а затем использовал М.Ю. Лермонтов в «Маскараде». Вольный ямб басен (А. Сумароков. «Коловратность») отличается от вольного ямба высокой комедии довольно значительным диапазоном колебания стопности (от 1 до 6):

Собака Кошку съела,
Собаку съел Медведь,
Медведя — зевом — Лев принудил умереть,
Сразити Льва рука Охотничья умела,
Охотника ужалила Змея,
Змею загрызла Кошка.
Сия
Вкруг около дорожка,
А мысль моя,
И видно нам неоднократно,
Что все на свете коловратно.

Параллельно развивалась другая традиция — вольного элегического ямба с весьма сдержанным диапазоном колебания стопности (преимущественно от 4 до 6) (А. Пушкин. «Погасло дневное светило...»):

Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

Если в «Горе от ума» вольный ямб сориентирован на басенную традицию, то в лермонтовском «Маскараде» обе традиции — грибоедовская и элегическая — синтезировались, но

И юные жены, любившие нас!
Полнее стакан наливайте!
На звонкое дно
В густое вино
Заветные кольца бросайте!
Подыдем стаканы, содвинем их разом!
Да здравствуют музы, да здравствует разум!..

Возможно, здесь не обошлось без влияния некоего музыкального напева по аналогии с масонскими гимнами.

А м б и в а л е н т н о — на горизонтальной и вертикальной оси ритмической системы — располагаются с т и х о в ы е о к о н ч а н и я, имеющие выразительное значение сами по себе (*клаузулы*), взаимодействующие друг с другом (соотношение клаузул, *альтернанс*) и с основной частью стиха (*каталектика*).

Клаузулы, т.е. стиховые окончания, включают в себя последний икт (ударную константу) и эпикрузу. В зависимости от слогового состава последней различают клаузулы *мужские* (0), *женские* (1), *дактилические* (2) и *гипердактилические* (3 и более слогов в эпикрузе). Конечно, принятые характеристики (мужская — энергичная, твердая, женская — менее определенная, мягкая, дактилическая, несущая с собой как бы «истаивание» звука, гипердактилическая традиционно связана с фольклором) весьма относительны, стоит только сравнить хрестоматийные примеры: М.: «Однажды русский генерал / Из гор к Тифлису проезжал...»; Ж.: «Дух отрицанья, дух сомненья...», «Прощай, немытая Россия...»; Д.: «Тучки небесные, вечные странники...»; ГД.: «Идет Балда побрякивает...», «Леший бороду почесывает...».

Чередование разнородных клаузул (альтернанс) или его отсутствие имеет немаловажное ритмическое значение. Правилom альтернанса, узаконившим чередование мужских и женских, а также «тригласных» (дактилических) окончаний, русская поэзия обязана Ломоносову, восставшему против монотонии сплошных женских стихов — удручающего наследия силлабики. Альтернанс коренным образом изменил сам характер поэтического высказывания, придав ему гармоническое разнообразие.

С развитием строфики ритмический рисунок альтернирующих клаузул обогащается, становится все более и более изощренным, пока сначала Жуковский в переводе «Шильонского узника», а затем и Лермонтов в «Мцыри» не предприняли демарш

вспять. Так появляются абсолютно мужские ямбы со значимым отсутствием альтернанса, обладающие исключительно резким экспрессивным потенциалом, сочетающие сразу два ритмических определителя: вертикально — соотношение клаузул, и горизонтально — соотношение стоп (каталектика).

Каталектикой в общем виде называется соотношение последней стопы с предыдущими. Она дает наглядное представление о метрической кратности или не кратности стихового ряда. Различают три случая: 1) *акаталектика* — последняя стопа тождественна предыдущей; 2) собственно *каталектика*, т.е. *усечение* — последняя стопа короче предшествующих на 1 или 2 слога; 3) *гиперкаталектика*, т.е. *наращение* — последняя стопа длиннее предшествующих. Это ярко выражено у А. Блока:

Целый день передо мною
Молодая, золотая,
Ярким солнцем залитая,
Шла ты яркою стезею.

Так, сливаясь с милой, дальней,
Проводил я день весенний.
И вечерней светлой тени
Шел навстречу, беспечальный.

Дней блаженных сновиденье —
Шла ты чистою стезею.
О, взойди же предо мною
Не в одном воображеньи!

Перед нами так называемый абсолютный а к а т а л е к т и ч е с к и й х о р е й. Голосоведение напоминает бесконечную ленту Мебиуса: стихотворение можно считать сверху вниз и снизу вверх без остановки, хватило бы только дыхания. Строка следует за строкой без метрических зазоров, сильные и слабые слоги сменяют друг друга, игнорируя межстиховые и межстрофические паузы. Как следствие образуется мелодическая монотония, искомая и особо ценяемая художественными системами романтического толка.

Значительно большую популярность получил уже упоминавшийся абсолютный а к а т а л е к т и ч е с к и й я м б, укorenившийся в русской поэзии с легкой руки Жуковского и Лермонтова. Его неповторимая мелодика сразу же поразила

современников. Белинский сравнивал ее с «ударом меча, поражающего свою жертву» (*Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1978. Т. 4. С. 543*), а Тургенев, ссылаясь на усредненное восприятие, «с работой заключенного, который неустанно стучит двойным стуком в стену своей темницы» (*Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 28 т. М.; Л., 1968. Т. 15. С. 91*).

И без того однообразный ритм трехсложных метров углубляется в своих акаталектических абсолютных модификациях. Особенно охотно обращался к ним Лермонтов. Абсолютный дактиль: «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою / Пред твоим образом, ярким сиянием...» («Молитва»); абсолютный амфибрахий: «Дубовый листок оторвался от ветки родимой / И в степь укатился, жестокою бурей гонимый...» («Листок»). Помимо достижения ставшей знаменитой музыкальности лермонтовского стиха акаталектические трехсложники замечательно передают различные формы линейного или циклического движения во времени и пространстве. В стихотворении «Тучки небесные, вечные странники...», представляющими собой абсолютный дактиль, и в «Листке» в одном и том же направлении, не столько географическом, сколько политическом, уносятся тучки и дубовый листок, замещающие лирического героя.

Впрочем, акаталектические трехсложники могут обслуживать и чисто лирические медитации, в пространстве никак не ориентированные и в физические формы движения не вовлеченные. Таков абсолютный анапест А. Фета: «Я тебе ничего не скажу, / Я тебя не встревожу ничуть, / И о том, что я молча твержу, / Не решусь ни за что намекнуть...», выражающий в данном случае экстатическое напряжение затаенной любовной страсти.

Совершенно иной набор экспрессивных ореолов несут в себе усеченные (каталектические) двусложники и трехсложники. В общем виде укороченная на один или два слога последняя стопа резко обрывает, «осаживает» движение ритма. На месте синкопированного обрыва декламатор испытывает потребность скомпенсировать слоговую недостачу или растяжением последнего слога, или соизмеримой паузой: «Ветер весело шумит, / Судно весело бежит...»; «Душно! Без счастья и воли / Ночь бесконечно длинна...»; «Как ныне собирается венций Олег...».

Понятным образом ямба и анапеста каталектической формы не имеют, так как лишены безударного «хвостина» в эпикрузе. Стих может быть усечен только за счет икта.

Гиперкаталектика, напротив, активизирует «лишние» слоги в метрическом зазоре между стихами, в той или иной мере удлиняя стих и раскатывая его интонационный шлейф. Эмфатические последствия такого ритмоопределителя весьма разнообразны. Яркий выразительный эффект дает гиперкаталектика в ямбе: «Прощай, немытая Россия...», «По вечерам над ресторанами...». Во втором случае последняя стопа на два слога длиннее предыдущих; сочетаясь с мужскими стихами, гиперкаталектические строки блоковской «Незнакомки» сохраняют эффект ритмической непрерывности благодаря тому, что двусложный «довесок» вовлекается в общее голосоведение на правах дополнительной (виртуальной) стопы (пиррихия): Гиперкаталектика в дактиле и амфибрахии в живой поэтической практике почти не встречается. Нарращениям подвержены большей частью нулевые эпикрузы анапеста; «От ликующих, праздно болтающих, / Обагряющих руки в крови / Уведи меня в стан погибающих / За великое дело любви».

Наконец, одним из самых активных и эффективных ритмических определителей силлаботонического стиха является *анжамбеман* (от фр. *enjambement* — перенос, переброс) — резкий ритмический перебой, возникающий в результате асимметричного несовпадения метрического и синтаксического членения стиховой речи. Современная стихопоэтика различает два его вида: *строчной* и *строфический*. В первом случае синтаксис игнорирует межстиховую паузу, во втором — еще более глубокую паузу между строфами. Каждый вид имеет два подвида: *словесный enjambement*, совпадающий со словоразделом, и *enjambement слоговой*, со словоразделом не совпадающий.

Художественные функции анжамбемана: *выразительная* (внутреннее волнение лирического героя, страсть, имитация речи «взахлеб», высокое поэтическое косноязычие, «прозаизация» стиха и т.п.) и *изобразительная* (ритмический перебой как образный жест). Нередко обе функции совмещаются.

Для некоторых поэтов, как, например, для Марины Цветаевой, анжамбеман в резонансе с кровотокающей экспрессией, трагическим душевным надрывом, зияющими эллипсическими конструкциями, отмеченными ее излюбленным знаком препинания — тире, служит характернейшей доминантой идиостиля, знаменуя собой применительно к ее творчеству катастрофичность взаимоотношений с миром:

Пушкинское: сколько их, куда их
Гонят! Миновало — не поют!
Это уезжают — покидают,
Это остывают — отстают.

Это — остаются. Боль как нота
Высящаяся. Поверх любви
Высящаяся. Женою Лота
Насыпью застывшие столбы...

Столь же ответственно положение переноса в качестве фермента эмфатического напряжения в поэтической системе Б. Пастернака (например, в «Весне»). Метроритмические «ножницы» поддерживаются у него необычным словоупотреблением, «длинным» прихотливым синтаксисом, стихийной непредсказуемостью самого течения поэтической речи, а также многочисленными случаями окказиональных звуковых повторов (внутренних рифм):

Что почек, что клейких, заплывших огарков
Налеплено к веткам! Затеplen
Апрель. Возмужалостью тянет из парка,
И реплики леса окрепли...

Обращает на себя внимание в этом примере непрерывность движения абсолютного амфибрахия со сплошными женскими окончаниями. Отсутствие метрических зазоров между стихами ведет к ослаблению межстиховых пауз и, как следствие, к углублению пауз синтаксических, которые, в отличие от первых, отнюдь не обязательно совпадают со стопоразделами. В таких условиях роль анжамбемана особенно заметна.

Более сложный случай *применения переносов в выразительной функции* представляет собой «Медный всадник». Давно замечено, что в композиционном отношении совершеннейшее творение пушкинского гения живо напоминает музыкальное произведение, столь ощутимо в нем поверх линейного движения сюжета «симфоническое» борение тематических лейтмотивов. Так вот «расстановка сил» во многом определяется мерой присутствия анжамбеманов: почти свободные от них темы Петербурга и статуи Петра резко противопоставляются темам разбушевавшейся стихии — Невы и взбунтовавшегося «маленького человека» Евгения, отмеченным их значительной концентрацией:

...Раз он спал
У невской пристани. Дни лета
Клонились к осени. Дышал

Ненастный ветер. Мрачный вал
Плескал на пристань, ропща пени
И бясь об гладкие ступени,

Как челобитчик у дверей
Ему не внемлющих судей.
Бедняк проснулся. Мрачно было:
Дождь капал, ветер выл уныло,
И с ним вдали, во тьме ночной
Перекликался часовой...
Вскочил Евгений; вспомнил живо
Он прошлый ужас; торопливо
Он встал; пошел бродить и вдруг
Остановился — и вокруг
Тихонько стал водить очами
С боязнью дикой на лице.
Он очутился под столбами
Большого дома. На крыльце,

С поднятой лапой, как живые,
Стояли львы сторожевые,
И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне...

А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Особенно контрастны темы Евгения и Петра — двух главных антагонистов поэмы. В первой слышится «нестройный» шум внутренней тревоги, выражающийся в нарушении плавного движения ритма, в его «спотыкании», т.е. как раз в обилии анжамбеманов. «Функция столь обильных переносов в том, чтобы с почти физической силой дать ощущение внутренней тревоги, а вместе с тем показать приближение катастрофы. Именно здесь, в этих строках, помимо их прямого смысла, а то и наперекор ему накапливается нужный для катастрофы взрывчатый материал» (*Антокольский П.* Пути поэтов: Очерки. М., 1965. С. 66—67). Исследователь указывает на то, что «большинство синтаксических конструкций этого отрывка звучит как проза, даже неритмизованная», что рифма «укромно прячется в середине фразы», что «на двадцать две строки четырехстопного ямба, или на восемьдесят восемь ямбических стоп, приходится шестнадцать анжамбеманов»: «На восемьдесят восемь ударов сердца — шестнадцать перебоев, сопровождающих пробуждение человека, которому снится, что он оступился и падает. Кардиограмма никогда не лжет» (там же).

Так на ритмическом уровне подчеркивается главная мысль поэмы об извечном трагическом конфликте государства и маленького частного человека, о роковой неразрешимости этого конфликта, о фатальной неизбежности жертв не только вследствие природных стихий, неподвластных земным царям, но и вследствие надличностного поступательного движения исторического прогресса.

Изобразительная функция анжамбемана зиждется на том же механизме ритмического перебора, создающего исходя из семантики составляющих строки слов иллюзию более или менее определенного жеста.

Среди других играющих детей
Она напоминала лягушонка.
Заправлена в трусы худая рубашонка,
Колечки рыжеватые кудрей
Рассыпаны, рот длинен, зубки кривы,
Черты лица остры и некрасивы.

Перед нами начало знаменитого стихотворения Н. Заболоцкого «Некрасивая девочка». В емкой лирической экспозиции цепкими, ожесточенными от скрытой сочувствующей боли штрихами дается портрет маленькой героини. Все важно здесь: каждое слово, каждая деталь. И безжалостное, но поразительно пластичное сравнение с лягушонком, вводящее дурнушку из круга привычно благообразных детей. И бедная, очевидно, к тому же и безвкусная, отнюдь не красящая девочку одежда. И многосмысленный эпитет «худая», который говорит не столько о дырках, сколько о социальном и эстетическом неблагополучии ребенка, о плачевной безотрадности его судьбы. И уменьшительная форма слова «колечки» (представим на миг «кольца»), и миорная недостаточность эпитета «рыжеватые» взамен мажорной интенсивности исходного слова «рыжие». И наконец, перенос «колечки рыжеватые кудрей рассыпаны» как-то сразу вдруг оживляет этот невеселый портрет, сообщаящий ему утешительное благо движения: поворот головы — кудряшки *рассыпаны* по худеньким плечам — ведь девочка «бегает»:

Двум мальчуганам, сверстникам ее,
Отцы купили по велосипеду.
Сегодня мальчики, не торопясь к обеду,
Гоняют по двору, забывши про нее,
Она ж за ними бегаёт по следу.
Чужая радость так же, как своя,
Томит ее и вон из сердца рвется,
И девочка ликует и смеется,
Охваченная счастьем бытия.

Как тут не вспомнить Аристотеля («Метафизика»), который видел разницу между благим и прекрасным в том, что «первое всегда выражено в действии, между тем как второе бывает и в вещах неподвижных»!

«Огонь, мерцающий в сосуде» — огонь внутренней красоты, подмеченный зорким неравнодушным взглядом поэта, обнаруживается именно в этом стремительном движении бескорыстного соучастия в чужом счастье, в «чужой радости», которая переживается «так же, как своя».

Весьма редкая форма строфического переноса с исключительным художественным эффектом использована Пушкиным в «Евгении Онегине». В рамках значительного по объему стихотворного произведения, написанного крупнокалиберными в четырнадцать строк строфами, несовпадение строфического и синтаксического членения текста — явление далеко не экстраординарное. Всего в романе 11 синтаксически незавершенных строф (в 3, 4, 5, 7 и 8 главах). Из них семь фиксируются запятой, одна — двоеточием, одна — многоточием и две не имеют знаков препинания совсем. Внутростиховые паузы разрывают одну из пограничных строк в 5 случаях; причем пауза дважды совпадает со стопоразделом и трижды не совпадает. Таким образом, можно говорить лишь о трех случаях выраженных строфических анжамбеманов: между XXXVIII и XXXIX строфами главы третьей, между XV и XVI, а также XXXIX и XL строфами главы восьмой. Наибольший интерес для нас представляют два из них, сопровождающие моменты любовного признания сначала Татьяны, затем Онегина:

... мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирен переломала,
По цветникам летя к ручью,
И, задыхаясь, на скамью

Упала...

«Здесь он! здесь Евгений!
О боже! что подумал он!»

...Несется вдоль Невы в санях.
На синих, иссеченных льдах
Играет солнце; грязно тает
На улицах разрытый снег.
Куда по нем свой быстрый бег

Стремит Евгений? Вы заране
Уж угадали; точно так:
Примчался к ней, к своей
Татьяне,
Мой неисправленный чудак.

Два уникальных в своем роде переноса соотносятся друг с другом как ситуативная рифма по принципу «то и не то». В полном соответствии с характерами основных персонажей они живо передают диалектику со(противо)поставления, которая и составляет конфликтное напряжение романа. Силы притяжения и силы отталкивания между Онегиным и Татьяной настолько уравновешены и внеположены по времени, что соединение героев заведомо невозможно. Наряду с очевидным параллелизмом сюжетных положений, поступков и переживаний действующих лиц мы видим не менее очевидные «противуречия» как в образном, так и в структурном оформлении обоих переносов.

Помимо основных ритмических определителей, рассмотренных выше, ритмическую систему составляют также соотношение слово- и стопоразделов, особенно актуальное в трехсложниках, параллелизм или закономерное чередование грамматических форм и синтаксических конструкций, значимое сочетание ассонансов, аллитераций, их ассоциаций и пр. Все они действуют сообща, поддерживая и усиливая выразительное значение друг друга, с естественным выдвиганием наиболее эффективных в данном художественном контексте ритмических доминант.



Вопросы для самостоятельного изложения

1. Почему двусложников с пропуском ударений (пиррихиями) в русской силлаботонике значительно больше, чем полноударных стихов? Кто впервые объяснил эту закономерность?
2. Почему пиррихий в целом способствует ускорению ритмического движения, а спондей — замедлению?
3. Какие ритмические формы русского четырехстопного ямба архаизируют стих, а какие — модернизируют?
4. Почему трехсложники звучат, как правило, «медленнее», чем двусложники?
5. Прокомментируйте высказывание Маяковского о длине стиха. Насколько удачны, на ваш взгляд, подобранные им примеры?

6. Каков механизм упорядочивающего воздействия цезуры, равноstopности?
7. Почему клаузула — наиболее активный в ритмическом отношении элемент стиха?
8. Какое эмоциональное воздействие производит на вас акаталектические метры? Приведите примеры из классической поэзии (например, из Лермонтова).
9. Что такое строфический enjambement? Найдите два примера в главах третьей и восьмой «Евгения Онегина» и обоснуйте их художественную целесообразность.

ТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ

§ 17

Дольники, тактовик и акцентный стих

Тоническая система стихосложения (от греч. *tonos* — ударение) — *версификация*, основанная на закономерном чередовании ударных слогов (иктов) и произвольного количества безударных слогов в междуиктовых интервалах.

Как система русский тонический стих сформировался в XX в., хотя отдельные его предпосылки и в поэтической практике, и в теоретическом осмыслении можно обнаружить значительно раньше: в XVIII—XIX вв. Имитируя античный гекзаметр, В. Третьяковский сочетал двусложные стопы хорей и трехсложные дактиля, за что удостоился от А. Радищева комплиментарного прозвища «дактило-хорейского витязя». Подвергший сомнению правило стопных замен М. Ломоносов допускал тем не менее симбиоз ямбов с анапестами и хореев с дактилями:

На восходе солнце как зардится,
Вылетает вспльчиво хищный восток.
Глаза кровавы, сам вертится;
Удара не сносит север в бок...

Сочетание анапеста с ямбом составило, как мы в дальнейшем увидим, прообраз 4-ударного дольника на янапестической основе. Широко пользовался смешанными размерами и А. Сумароков в «Гимне Венере сапфическим стихосложением», имитировавший с их помощью античные логэды:

Не противлюся сильной, богиня, власти;
Отвращай лишь только любви напасти.
Взор прельстив, мой разум ты весь пленила.
Сердце склонила...

а также создававший собственные авторские логэдические формы, повторяющие интонации простонародной песни:

Благополучны дни
Нашими временами;
Хоть нет и женщин с нами...

Теоретические подходы к освоению альтернативной системы стихосложения прослеживаются не только в манифестах нового и краткого способа к сложению стихов российских Тредиаковского и Ломоносова, но и в трактате их оппонента А. Кантемира, и особенно в первых попытках осмысления феномена так называемого народного стиха (например: *Востоков А.Х.* Опыт о русском стихосложении: Изд. 2-е. СПб., 1817).

Учение о чисто тоническом стихосложении, противопоставив его силлаботонике, выдвинул в 20-е гг. XX в. В.М. Жирмунский. Предложенная им общая формула тонического стиха до сих пор не утратила своего значения:

$$x + 0/8 + 0/8 + 0/8 + x,$$

где x — произвольное количество слогов в анакрузе и эпикрузе, $0/8$ — переменное число слогов (от нуля до 8) в междуиктовых интервалах; $+$ — икты, заполняемые обязательно ударными слогами; различаются стих двухударный, трехударный, четырехударный и т.д.

Таким образом, тонический стих оказывается на порядок свободнее силлаботонического: «...композиционное упорядочение такого стиха ограничивается возвращением сильного слога после более или менее обширной

группы слабых; ритмическое внимание направлено на уловление сильных слогов, возвращающихся в конце неопределенной по слоговому составу группы» (*Жирмунский В.М.* Введение в метрику. Л., 1925. С. 184). Что же касается безударных слогов, то их количество признается также не безразличным для ритмической характеристики отдельного стиха или стихотворения в целом, однако, «не будучи упорядоченным в композиционном отношении, оно образует область ритма, а не метра» (там же).

Концепция В.М. Жирмунского довольно широко обсуждалась в стиховедческой литературе. Наиболее спорным был признан неверно истолкованный принцип равноударности. Спустя 40 лет исследователю пришлось вернуться к этому моменту вновь, чтобы выделить в качестве метрообразующей доминанты не количество словесных ударений, а количество сильных акцентов, уточнив, что равноударность — не правило, а лишь тенденция (*Жирмунский В.М.* Теория стиха. Л., 1975. С. 540—546).

Другая важная заслуга В.М. Жирмунского — в обосновании наиболее урегулированной формы тонического стиха — **дольника** как частной подсистемы этого типа, с попутным освещением его истории и предыстории.

Вопрос о происхождении тоники — один из самых дискуссионных. Распространенное мнение, согласно которому тоническая система стихосложения возникла уже в устном народном творчестве, ошибочно, поскольку его свободная ритмика воспринимается и осознается только на фоне строго урегулированных версификаций. Несмотря на то, что «просторная» формула тонического стиха описывает практически все тексты устной народной поэзии (как, впрочем, и любой прозаический текст, расчлененный на синтагмы), его долитературное существование исторически невозможно. Тоническая система стихосложения — феномен поэзии нового времени, реакция на чрезмерную урегулированность классической силлаботоники. Применение точных методов исследования позволило стиховедам установить, что **тонический стих** представлен тремя разновидностями (по мере убывания урегулированности): 1) **дольники**, 2) **тактовик**, 3) **акцентный (чисто тонический) стих**. Первые две можно рассматривать как плавный переход от силлаботоники к тонике, третью — как тонике в собственном смысле.

Дольниками называют стихи, в которых междуиктовые интервалы варьируются от одного до

двух слабых слогов. Это как бы гибрид двусложных и трехсложных стоп, непредсказуемо чередующихся в одном стиховом ряду. В сущности, здесь проходит водораздел между классическим силлаботоническим и неклассическим тоническим стихом. В первом случае междуиктовый интервал — величина постоянная (один слог в двусложниках, два слога соответственно в трехсложниках), во втором случае — переменная (в дольниках — $1/2$). Статистическое обследование довольно значительных масс стихотворной продукции первой половины XX века позволило М.Л. Гаспарову и группе А.Н. Колмогорова создать математически строгую модель русского трехударного дольника:

$$(0/2)+1/2+1/2+(0/2),$$

где $(0/2)$ — количество слогов в анакрузе и эпикрузе, + — икты, $1/2$ — слоговой состав междуиктовых интервалов. Эпизодически дольники встречались в русской поэзии XVIII—XIX вв. Среди генетических составляющих отечественного дольника XX в. можно назвать:

1) имитацию античных гекзаметров, фактически 6-ударный дольник с постоянной нулевой анакрузой и женской клаузулой (пример — «Телемахида» В. Третьяковского):

Древня размера стихом пою отцелюбого сына,
Кой, от-природных берегов поплыв и странствуя долго...

2) имитацию античных логоэдов, представляющих фактически дольники одной ритмической вариации (пример — «Снегирь» Г. Державина):

Что ты заводишь песню военну ДХДХ
Флейте подобно, милый снигирь?.. ДХДХ

3) трехсложники с вариациями анакруз, приучившие русское ухо к метрическому «многоголосию», к внезапной смене ритмической инерции (пример — «Желание» М. Лермонтова):

Зачем я не птица, не ворон степной,
Пролетевший сейчас надо мной?
Зачем не могу в небесах я парить
И одну лишь свободу любить?

4) метрические кальки немецких дольников в переводах («Из Гейне» А. Фета) и в оригинальных произведениях:

Они любили друг друга,
Но каждый упорно молчал;
Смотрели врагами, но каждый
В томленьи любви изнывал.

Как метрически обособленная подсистема дольники впервые зазвучали в книге А. Блока «Стихи о Прекрасной даме»:

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной дамы
В мерцаньи красных лампад.

Львиную долю метрического репертуара самой урегулированной разновидности русского тонического стиха составляет трехударный дольник, к которому охотно обращались и С. Есенин, и Н. Гумилев, и А. Ахматова, и М. Цветаева, и М. Светлов, и Я. Смеляков. Трехударный дольник представлял собой комбинацию частных ритмических форм, выявленных М.Л. Гаспаровым (*Гаспаров М.Л. Русский трехударный дольник XX века // Теория стиха. Л., 1968*):

- | | |
|--|-------------|
| I — «Ты в поля отошла без возврата...» | (2)+2+2+(1) |
| II — «И король, нахмутивши брови...» | (2)+1+2+(1) |
| III — «Потемнели, поблекли залы...» | (2)+2+1+(1) |
| IV — «Зажигал последний свет...» | (2)+1+1+(0) |
| V — «Неожиданный аквилон...» | (2)+4+(0) |

Исследуя эволюцию трехударного дольника, М. Гаспаров обнаружил такие специфические тенденции его ритма: а) тенденция к обособлению от других размеров (ямба, анапеста, свободного стиха); б) тенденция к изосиллабизму (6 слогов от первого до последнего сильного места, 2 слога в анакрузе); в) тенденция к анапестическому ритму (анапест в начале стиха, перебой в конце)» (там же. С. 106).

Взаимодействие указанных тенденций определяет и три основных типа данного размера, «отличающихся все меньшей свободой и все большей урегулированностью»: «есе-

нинский тип» (допускающий четыре ритмические формы), «гумилевский тип» (три ритмические формы) и «цветаевский тип» (две формы), и два этапа исторической эволюции: «время экспериментов (1890—1920-е гг.), когда тенденция развития обозначилась впервые и развивалась бурно, и время стабилизации (1930—1950-е гг.), когда общий облик дольника уже сложился и претерпевал лишь незначительные изменения... Занимая промежуточное положение между силлаботоническим и чисто тоническим стихом, дольник в своей эволюции стремится к все большему сближению с силлаботоническим стихом; переходной формой между силлаботоническим стихом и дольником являются так называемые *логаэды*» (там же. С. 106).

Помимо трехударных, правда, гораздо реже встречаются длинный «эпический» четырехударный дольник (А. Блок. «Девушка пела в церковном хоре...»):

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою...

а также их чередование (В. Маяковский. «Владимир Ильич Ленин»):

Люди — лодки.
Хотя и на суше.
Проживешь
свое
пока,
много всяких
грязных ракушек
налипает
нам
на бока...

Следующий этап метрического освобождения тонической системы стихосложения представляют две разновидности *тактовика*, в котором количество слабых слогов между иктами колеблется в трех вариантах (первая, чрезвычайно редко встречающаяся разновидность — 0, 1 или 2 слога, вторая, более распространенная, — 1, 2 или 3 слога):

1) Дней бык пег.	.00.
Медленна лет арба.	.21.
Наш бог бег.	.00.
Сердце наш барабан.	.12.

2) Спокойно трубку докурил до конца,	1.132.
Спокойно улыбку стер с лица.	1.211.
— Команда — во фронт! Офицеры, вперед!	1.222.
Сухими шагами командир идет.	1.231.

В первом случае бодрый, энергичный ритм задается повышенной долей ударных и пониженной долей безударных слогов; короткие строки, состоящие сплошь из ударных слогов, контрастно чередуются с длинными, относительно «медленными», разбавленными безударными слогами, еще более замедляющими неторопливое движение времени («ме-ед-лен-на ле-ет ар-ба»). Замечательно «работает» и звукопись — как на уровне ассонансов (ударный вокализм тягучего «медленного» «е» и отрывистого «барабанного» «а»), так и на уровне аллитерации (выделяется звук «б», особенно активный в начале наиболее значимых слов: «бык», «бог», «бег», «барабан»).

Во втором случае модуляции ритма достигаются за счет чередования строк с большей или меньшей пестротой междуиктовых интервалов. В нормальных условиях третья строка могла бы восприниматься как 4-стопный амфибрахий. Но она включена в ритмическую инерцию тактовика, аккомпанируя четкой упругости команды. На ее фоне соответствующим образом «играют» асимметричные фермы остальных строк, в том числе зеркально контрастные первая и последняя. В целом 4-ударный тактовик «Баллады о гвоздях» Н. Тихонова способствует адекватному выражению напряженной атмосферы балладного мира, мира жестоких бесповоротных решений, спокойного презрения к смерти не знающих сомнения и рефлексии «железных» людей: «Гвозди бы делать из этих людей, / Крепче б не было в мире гвоздей».

Вопрос о генезисе тактовика ждет еще своего исследователя. М.Л. Гаспаров предполагает, что тактовик развился из дольника, постепенно распатываемого введением все более обильных «недозволенных» трехсложных междуиктовых интервалов. Но тактовик граничит с акцентным (чисто тоническим) стихом, когда появляются нулевые и 4—5-слож-

ные интервалы. Попытки трактовать как тактовик некоторые формы народно-песенной поэзии, несмотря на высокий авторитет сторонников этой концепции, неправомерны. Если считать тактовик результатом последовательного распатывания урегулированных форм дольников и силлаботоники, он просто не мог им предшествовать. Типологически это еще один шаг в сторону освобождения русского стиха, хотя практически некоторые его формы могут быть весьма урегулированными, особенно при обилии ритмических вариаций пеонического типа (каждый четвертый слог — ударный). Недаром в жанрово-тематическом отношении тактовик обнаруживает явное тяготение к песенной лирике (Р. Рождественский, Б. Окуджава, Н. Матвеева).

Наряду с дольниками и тактовиком, размерами с ощутимым числом вариантов в объеме междуиктовых интервалов, современное стиховедение различает *акцентный*, или *чисто тонический стих*, учитывающий только икты, так как более чем трехвариантный диапазон колебания слабых слогов между ними лежит за пределами нашего ритмического ощущения.

Акцентный стих может рассматриваться и как инвариантное родовое понятие тонической системы стихосложения, отвечающее «общей формуле» В.М. Жирмунского. Кстати, оба термина — «акцентный стих», введенный Б. Томашевским, и «чисто тонический стих», предложенный В. Жирмунским, подразумевали изначально именно родовое, в то время еще не дифференцированное понятие, продолжающее ряд: силлабический стих — силлаботонический стих — чисто тонический стих... В настоящее время, когда исследованы и классифицированы «переходные размеры» (дольник и тактовик), указанные термины употребляются чаще для обозначения частной разновидности тонического стиха, не имеющего, однако, внутри себя четких перегородок. Самый свободный в пределах тонической урегулированности стих может легко сочетаться с более строгими формами (дольниками, тактовиком и даже силлаботоническими размерами), включая их в свой состав как частный случай (но не более чем 25%).

Акцентный, или чисто тонический стих, есть стих, в котором метрообразующее значение имеют только ударные слоги; количество слабых слогов в междуиктовых интервалах совершенно произвольно:

...+ 0/8 + 0/8 + 0/8 ·|-...

Возьмем для примера у Маяковского поэму «Владимир Ильич Ленин»:

И тогда		
у читающих		
ленинские вельня,		2.224.1
пожелтевших		
декретов		
перебирая листки,		2.242.
выступят слезы,		
выведенные из употребления,		.218.2
и кровь		
волненьем		
ударит в виски.		1.132.

Равное количество иктов в каждом стихе (омотония) оказалось не правилом, а тенденцией. Здесь возможны: а) одинаковое количество иктов (например, 4-4-4-4, как в приведенном примере); б) равномерное их чередование (4-3-4-3 или 4-4-4-3 из строфы в строфу и пр.); в) неравномерное чередование (типа 4-5-3-2; 4-4-3-5 и пр.).

Безударные слоги в акцентном стихе — фактор ритма, а не метра. Соотношение ударных и безударных слогов характеризует ритмику соответствующего текста:

	уд.	безуд.
Не верю, что есть цветочная Ницца!		
Мною опять славословятся		
мужчины, залежанные, как больница,	12	34
и женщины, истрепанные, как пословица.		
	(на 1 уд.	2.8 безуд.)

У нас		
семь дней,	1.00.	
у нас часов — 12	1.11.1	
не прожить		
себя длинней,	2.11.	
смерть		12 15
не умеет извиняться.	.23.1	
	(на 1 уд.	1.25 безуд.)

Акцентный стих требует дополнительных факторов ритмической урегулированности. Среди прочих его ритмических определителей наибольшей экспрес-

сивной выразительностью обладают: а) равно-, последовательно- и непоследовательноударность в каждом стихе; б) яркая, семантически напряженная рифма или значимое ее отсутствие; в) выровненность, симметрия или асимметрия клаузул; г) интонационно-синтаксический параллелизм или его отсутствие. По закону компенсации отсутствие одних ритмических определителей возмещается усилением роли других.

Вопрос о генезисе акцентного стиха спорный. Согласно «теории единого потока», к примеру, акцентный стих рассматривается как продолжение линии развития тонического стиха, «органически свойственной русскому языку» (В.Е. Холшевников). Но акцентный стих распространяется нередко и на памятники устной народной поэзии, что неправомерно как с исторической, так и с типологической точки зрения.

Акцентный стих в составе так называемого «стиха Маяковского» изучался довольно широко, но без видимого успеха. Наиболее адекватную метрическую интерпретацию он получил в работах М.Л. Гаспарова «Акцентный стих раннего Маяковского» (*Гаспаров М.Л. Акцентный стих раннего Маяковского // Семиотика. Труды по теории знаковых систем. Тарту, 1967. Вып. III. С. 324—360*) и «Акцентный стих Маяковского» (*Гаспаров М.Л. Современный русский стих. М., 1974. гл. X*).



Вопросы для самостоятельного изложения

1. Чем тонический стих принципиально отличался от силлаботонического?
2. Кто из русских поэтов первым применил дольки как систему? Приведите соответствующие примеры.
3. Назовите русских поэтов, которые чаще других обращались к тактовому и акцентному стиху. Почему?

СВОБОДНЫЙ СТИХ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

§ 18

Проблема верлибра

С верлибром у нас отношения сложные.
Многие его недолюбливают,
иные поругивают,
Я сам — сторонник певучих стихов...

Так начинается одно из лучших стихотворений в форме верлибра Якова Хелемского. Это стихи о стихах, верлибр о верлибре. Поэтическое определение свободного стиха, естественно, не претендует на строгость и научную адекватность предмету:

Нечто, стирающее границу
Между стихами и прозой.
Диспропорция побеждает симметрию,
Раскованность заменяет гармонию,
Музыка слышится между строк
Неровных и нервных, —
Сердечная аритмия века.

Основной пафос стихотворения сосредоточен в его первой (заглавной) строке. Действительно, с верлибром у нас отноше-

ния сложные. Долгое время **верлибр**, или **свободный стих**, считался чуждым, совершенно не свойственным русской поэтической традиции явлением. Не случайно явным предпочтением пользуется французский термин, а не его русский эквивалент. На Западе верлибр распространен чрезвычайно широко. Всемирной известностью пользуются такие классики свободного стиха, как У. Уитмен, Н. Хикмет, Л. Арагон, Ж. Превьер, Т.С. Элиот, П. Неруда... У нас столь крупных имен нет. Однако проблема верлибра есть. И стоит она достаточно остро.

В 1972 г. на страницах журналов «Вопросы литературы» (№№ 2, 11) и «Иностранная литература» (№ 2) прошла дискуссия, в ходе которой выявились три основных направления в определении метрической сути, генезиса и типологии верлибра.

Первое направление характеризуется стремлением «все, что не традиционный стих и не традиционная проза», относить по ведомству свободного стиха. Так, А.П. Квятковский, различая а) метрический и б) дисметрический верлибр, относит к последнему «Слово о полку Игореве» («классический пример русской полиметрии и свободного стиха»), некоторые произведения ранней виршевой поэзии, некоторые русские былины и лирические стихопесни (*Квятковский А.П. Русский свободный стих // Вопросы литературы. 1963. № 12. С. 67—72*). Такое представление о верлибре страдает антиисторизмом и типологической нечеткостью.

Второе направление характеризуется стремлением вписать верлибр в типологическую номенклатуру силлаботонической и тонической систем стихосложения. Лидер этого направления В.С. Баевский определяет свободный стих как «безрифменный стих неравного размера» и классифицирует его следующим образом:

1) *альтернирующий* верлибр:

Все было в жизни в первый раз.
Вкус молока (грудного мы не помним)
Коровьего
Из белой доброй чашки,
Парного,
С легким милым запахом коровы,
Ледяного,
Из погреба, из запотевшей кринки
В июне, в сенокосную жару.
(*Вл. Солоухин. «И вечный бой...»*)

2) *трехсложниковый* верлибр:

Улица, улица...
Тени беззвучно спешащих
Тело продать,
И забвенье купить,
И опять погрузиться
В сонное озеро города — зимнего холода...
(А. Блок. «Улица, улица...»)

3) *дольниковый* верлибр:

Я люблю многое, близкое сердцу,
Только редко люблю я...
Чаще всего мне приятно скользить по заливу, —
Так, — забываясь
Под звучную меру весла,
Омоченного пеной шипучей,
Да смотреть, много ль отъехал...
(А. Фет. «Я люблю многое, близкое сердцу...»)

4) *тактовиковый* верлибр:

Давно я оставил высоты,
Где я и отважные товарищи мои,
Мы строили быстрокрылый арго, —
Птицу пустынных полетов, —
Мечтая перелететь на хребте ее
Пропасть от нашего крайнего кряжа
До сапфирного мира безвестной вершины.
(В. Брюсов. «К народу. Vox populi»)

5) *акцентный* верлибр (А. Блок «Она пришла с мороза...» и «Когда вы стоите на моем пути...»). «Тут возможны, — оговаривается В.С. Баевский, — и переходные, и амбивалентные, и стертые формы... а также полиметрические композиции» (Баевский В.С. Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972. С. 66, 68).

Концепции Баевского нельзя отказать в последовательности и логичности, хотя основной принцип его классификации, исходящий не из фонологических, а метрических особенностей свободного стиха, только чисто формально можно считать «существенным основанием». Свободный стих

начинается как раз там, где кончается предсказуемая метрическая организация. Видимо, нет особой нужды отказываться от традиционных рубрик — вольных белых стихов (двусложников, трехсложников, дольников и тактовиков).

Другой недостаток коинценции Баевского в том, что она предполагает несмотря на оговорки, будто верлибристские произведения имеют монолитную гомоморфную структуру, вернее, ряд структур, которые могут, синтезируясь, составлять полиметрические композиции. Однако на деле верлибр — это прежде всего полиморфные структуры: «...не исключена возможность *vers libre* как смещения системных стихов, но именно разных систем... Таким образом, *vers libre* является как бы «переменной» метрической формой» (Тынянов Ю.М. Проблема стихотворного языка. М., 1964. С. 55—56). Суть явления определяется именно сочетанием различных обычно не соединимых метрических инерций. Нельзя не учитывать и чрезвычайно распространенных в настоящее время опытов интенсивного и плодотворного взаимодействия свободного стиха с традиционным стихом, когда фрагменты «акцентного безрифменного стиха неравного размера» естественно переходят в строгую рифмически и метрически организованную речь. Ярким образцом верлибра такого рода может служить стихотворение Д. Самойлова «Свободный стих»:

Профессор Уильям Росс Эшби
Считает мозг негибкой системой.
Профессор, наверное, прав.
Ведь если бы мозг был гибкой системой,
Он бы прогнулся, как лист жести, —
От городского шума, от скоростей,
От крика динамиков, от новостей,
От телевидения, от похорон,
От артиллерии, от прений сторон,
От угроз, от ложных учений,
Детективных историй, разоблачений,
Прогресса наук, семейных дразг,
Отсутствия денег, актерских масок,
Понятия о бесконечности, успеха поэзии,
Законодательства, профессии,
Нового в медицине, неразделенной любви,
Несовершенства.

Но мозг не гибок. И оттого
Стоит, как телеграфный столб,
И только гудит под страшным напором.
И все-таки остается прямым.
Мне хочется верить профессору Эшби.
И не хочется верить писателю Кафке.
Пожалуйста, выберите время,
Выключите радио, отоспитесь
И почувствуйте в себе наличие мозга,
Этой мощной и негибкой системы.

Третье направление характеризуется стремлением, не ограничиваясь отрицательными признаками (нет рифмы, нет метра, нет равносложности и равноударности), обнаружить и осмыслить позитивный признак конструкции свободного стиха. Таковыми оказываются стиховая заданность, установка на стиховность, которая реализуется графической сегментацией текста и системой межстиховых пауз. Наиболее последовательно и строго эта позиция отразилась в концепции А.Л. Жовтиса: «Верлибр сохраняет верность стиху и является стихом, а не прозой, потому что в нем обнаруживается корреспондирование рядов, графически выделенных авторской установкой на стих. Свободный стих строится на повторении сменяющих одна другую фонетических сущностей разных уровней, причем компонентами повтора в параллельных корреспондирующих рядах могут быть фонемы, слог, стопа, ударение, клаузула, слово, группа слов и фраза» (*Жовтис А.Л. Границы свободного стиха // Вопросы литературы. 1966. № 5. С. 117—118*).

Опираясь на известное положение Е.Д. Поливанова («...в основе любой системы стиха лежат фонетические повторы различного порядка» (*Поливанов Е.Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники // Литературная учеба. 1980. № 6. С. 99*)), А. Жовтис различает три типа свободного стиха: 1) «п р о з о - с т и х», в котором фонетические единицы повтора лишь намечены, но через все стикотворение не проходят; 2) в е р л и б р «п р а в и л ь н ы й», в котором имеются разные фонетические средства повтора, но ни одно не преобладает; 3) «н е п р а в и л ь н ы й» в е р л и б р, в котором одно из средств повтора преобладает над всеми другими.

К данному направлению следует, видимо, отнести и концепции, рассматривающие верлибр как антисистему, вернее, как систему последовательных отказов от господ-

ствующих в поэзии средств урегулирования стиха. Так, развивая идею Ю.М. Лотмана о «минус-приемах», Яак Пыльдмяэ предложил описание свободного стиха как соблюдение всех способов урегулирования, только со знаком минус (*Пыльдмяэ Я. О типологии систем стихосложения//Тезисы докладов IV Летней школы по моделирующим системам. Тарту, 1970. С. 146*). Ю.Б. Орлицкий настаивает на разграничении исторически обусловленного и типологического понимания верлибра: «...исторически свободным стихом, — по его мнению, — могли называться на разных этапах развития систем стихосложения явления самой различной, подчас противоположной природы, функционировавшие как альтернатива традиционным для того времени типам стиха», причем в «...историческое понятие свободного стиха входит наряду с другими типами и верлибр в типологическом смысле этого понятия, т.е. вполне определенная система русского стиха, обладающая вполне определенной метрической природой и находившаяся долгое время в стадии становления» (*Орлицкий Ю.Б. Свободный стих в русской советской поэзии 1960—1970 годов. АКД. М., 1982. С. 4—5*). Наконец, «бесструктурным, неметрическим стихом», написанным «наперекор традиционным просодическим правилам», называет верлибр американский славист Томас Экман (*Экман Т. Свободный стих в поэзии славянских народов XX века//American Contributions to Ninth Congress of Slavists. V. 1983. II. P. 149*), правда, массив верлибра в славянских литературах неправомерно расширяется по причине ошибочного допущения рифмованного свободного стиха.

Проблема верлибра пока в стадии дискуссионного обсуждения. Интерес, который она вызывает, носит скорее теоретический, чем практический характер. Верлибр — пограничное явление, последнее звено в цепи, которую составили бы системы современного русского стиха, выстроенные в порядке убывания строгости метрической организации: система альтернирующего ритма (хорей, ямб); система трехсложных стоп (дактиль, амфибрахий, ананест); дольники; тактовик; акцентный стих; свободный стих. Далее следует проза. Вот почему так остро стоит вопрос о свободном стихе, вот почему основное внимание сосредоточено на его правой границе — на границе с прозой (*Баевский В.С. Указ. соч. С. 59*). Втянуть все имеющиеся в наличии системы стихосложения в одну линию по степени убывания строгости метрической организации едва ли воз-

можно: в лучшем случае это две линии — одна на основе горизонтального ритма, другая — вертикального. Будут ли они параллельны, или составят два луча одного угла, или модифицируются в нечто вроде «множества гребешков с зубьями разной длины, в разных плоскостях, под разными углами сцепившихся друг с другом» (*Кормилов С.И.* К формально-типологической систематизации нового русского стиха // *Филология. М., 1977. Вып. 5. С. 150*), сказать со всей определенностью пока трудно.

Итак, верлибр — это дисметрическая система, не имеющая ни регулярной рифмы, ни регулярного изосиллабизма, ни регулярной омотонии, однако каждый из этих признаков стиховой урегулированности может функционировать окказионально, поддерживая основной постоянный признак — членение речевого потока на стихи. В каждом конкретном случае (на уровне отдельного стихотворения) верлибр представляет собой систему организации ритмических средств для одноразового использования. Можно также выделить верлибр как индивидуальную систему того или иного автора, отражающую его представления о правильном или неправильном стихе. Вполне реальную величину являют собой и национальные формы верлибра, складывающиеся в зависимости от обстоятельств эволюции стиховой культуры того или иного народа. Наконец, верлибр как система стихосложения вообще вмещает в себя все возможные ритмические вариации всех возможных систем стихосложения при условии, что ни одна из них не выбивается в самостоятельный закон. Многосистемность в верлибре смыкается с бессистемностью.



Вопросы для самостоятельного изложения

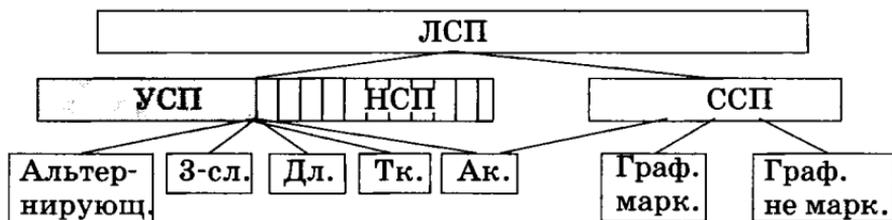
1. Почему, на ваш взгляд, верлибр не получил в русской поэзии столь же широкого распространения, как на Западе?
2. Какая из указанных концепций верлибра представляется вам наиболее убедительной? Аргументируйте свой выбор.
3. Приведите несколько примеров современного русского верлибра.

ЛИТЕРАТУРНАЯ СТИХОПРОЗА НОВОГО ВРЕМЕНИ

§ 19

Типология литературной стихопрозы

Между стихом и прозой как суверенными художественными системами нет жесткой непроницаемой границы. Структурные элементы той и другой, взаимопроникая, образуют диффузную зону смешанных пограничных форм — так называемую литературную стихопрозу нового времени (ЛСП), которую следует отличать от эмбриональной стихопрозы памятников фольклора и древнерусской довиришевой литературы (ЭСП), существовавшей до оппозиции «стих—проза» и предопределившей в конечном счете ее:



ЛСП подразделяется на *урегулированную* (УСП), *неурегулированную* (НСП) и *смешанную* (ССП).

УСП представляет собой не расчлененную на стиховые ряды художественно-речевую структуру, обнаруживающую

упорядоченное чередование иктов и междуиктовых интервалов, либо систематическую рифмовку, либо и то, и другое в совокупности. Упорядоченность горизонтального ритма обычно колеблется от предельной до еле различимой. Регулярная либо окказиональная, но явственная рифмовка, членищая текст на квазистихи, создает некое подобие вертикального ритма, который может осложнять и обогащать метризацию, а может и заменять ее, расчлняя речевой потрк на относительно соизмеримые отрезки, своего рода «прозодические периоды» (по А. Востокову), или, в современной терминологии, «акцентные группы».

Для описания метрических модификаций УСП удобно воспользоваться классификацией верлибра, предложенной В.С. Баевским:

1. **А л ь т е р н и р у ю щ а я.** Классические хрестоматийные примеры — знаменитые «Песня о Соколе» и «Песня о Буревестнике» М. Горького:

«Над седой равниной моря ветер тучи собирает. Между тучами и морем гордо реет Буревестник, черной молнии подобный».

2. **Т р е х с л о ж н и к о в а я** модификация УСП предполагает чередование иктов и двусложных междуиктовых интервалов. В качестве примеров здесь могут фигурировать тексты весьма разнообразные по своей жанровой принадлежности, эстетической функции и степени ритмической упорядоченности. Общеизвестно пристрастие к метрической прозе А. Белого. Уже в 1904 году в журнале «Весы» появилось его философско-поэтическое эссе «Маска», в речевой организации которого явственно звучали трехсложные стопы с характерными нарушениями их однообразия: «Лишь только ненастные птицы, стеная, помчатся, и синие толпы Атлантов полезут, как горы, на вас — знайте вы, ночные души, таящие грозу, что вкусите сладость восторга безмерного. Никто не узнает блаженств тех, коль бури и смерти пугается. Себя отдавайте всем ветрам, всем грозам, о, души ночные!» И в завершение своего творческого пути, в 1932 году, А. Белый публикует роман-поэму со сходным названием «Маски», напечатанный, по уверению автора, «прозой лишь в экономии бумаги»: «Ах, как пышнели салоны московские, где бледнотелые, но губоцветные дамы являлись взбеленными как никогда, обвисая волнением кружев, в наколках сверкающих или цветаясь горлицевыми шляпами...»

Синтаксическая система пауз «гасит» ритмическое движение дактилических стоп, которое, в свою очередь, затемняет

ет смысл фразы, самоцельно отвлекая и задерживая на себе внимание. «Экономия бумаги» обошлась А. Белому дороже, нежели он ожидал: структурные элементы стиха и прозы, подобно Чичикову с Маниловым, топчутся в дверях, мешая, а не помогая друг другу. Впрочем, как полагает М. Гаспаров, не следует исключать осознанного стремления А. Белого передать контраст хаотического круговорота мира и лирического напора противостоящего ему сознания; это усмирение хаоса и передается несущимся, перехлестывающим метром.

Ю.Н. Тынянов приводит характерный отзыв современника (Л. Троицкого) о ритме прозы Белого, напоминающем хлопанье ставен в бессонную ночь: все ждешь, когда уж хлопнет (Тынянов Ю.Н. Указ.соч. С. 71). Подобным же сравнением пользовался в своих лекциях С.М. Бонди: фитиль горит и горит, а взрыва все нет и нет...

Любопытную загадку представляет и знаменитый лермонтовский отрывок «Синие горы Кавказа...»: «Синие горы Кавказа, приветствую вас! Вы взлелеяли детство мое; вы носили меня на своих одичалых хребтах, облаками меня одевали, вы к небу меня приучали, и я с той поры все мечтаю о вас да о небе...»

Что перед нами: стихи или проза? С одной стороны, Лермонтов имел обыкновение предварять некоторые свои стихотворения прозаической программой, с другой стороны, не исключена вероятность смелого эксперимента в форме УСП (склонность к эксперименту — весьма характерная особенность стихотворной поэтики Лермонтова).

3—4. Как только междуиктовые интервалы в трехсложниках утрачивают свою двусложную стабильность и варьируются в пределах от одного до двух, мы получаем д о л ь н и к о в у ю модификацию или т а к т о в и к о в у ю, при колебании между иктами в один, два или три слабых слога. Эти две разновидности практически не изучены и на слух слабо различимы. Вычленить их удастся лишь исследовательским путем. Так, С.И. Кормилов идентифицировал дольниковый ритм в лермонтовском же наброске «Я проводил тебя со слезами...» (из И. Гермеса):

«Я проводил тебя со слезами; но ты удалилась чужда сожалений и слез...»;

и тактоновый в «Опыте полиметра» Ф. Глиники:

«Конь утомленный путем, наевшись подножного корма, дремлет спокойно; а бодрый седок подле сидит и взирает, в тишине безмятежных ночи, на синее небо, на звезды золотые...»

5. Наконец, акцентную модификацию, не дающую практически никакой эстетически значимой упорядоченности горизонтального ритма, приходится отнести к разряду НСП. Она, как и две предыдущие — дольниковая и тактовиковая, требуют дополнительных средств ритмической урегулированности, так или иначе членящих текст на синтаксические колоны (квазистихи): либо путем выравнивания окончаний, либо путем их «озвучивания» (рифма).

Особую разновидность УСП представляет записанный сплошь р а е ш н и к — речевая структура с систематической, но неравномерной рифмовкой. Чаще всего рифмованная УСП находит метрическую поддержку в дольниковой или тактовиковой каденции: «Раек — это райский стих разных птиц и цветных шутих. Ничего, что он шире и тише, что нету в нем слоговых часовых, дисциплинированных четверостиший...» (С. Кирсанов. «Высокий раёк»).

НСП представляет собой не расчлененную на стихи художественно-речевую структуру, не имеющую постоянной внутренней меры. В принципе это тот же акцентный верлибр, по Баевскому, лишенный основного, определяющего его стиховую принадлежность признака — сегментации речевого потока на стиховые ряды. Внешним образом НСП ничем не отличается от прозы, а вернее будет сказать, плавно переходит в нее. Классический образец НСП — знаменитые стихотворения в прозе И. Тургенева, а также близкие им лирические миниатюры М. Пришвина: «Моя поэзия, в том виде, как я даю ее людям, есть результат моего доброго поведения в отношении памяти моей матери и других хороших русских людей. Я совсем не литератор, и моя литература является образцом моего поведения...» («Поэзия»).

На фоне относительной монолитности текстов УСП и НСП произведения ССП представляют собой синтетические конструкции смешанного состава, в которых используется принцип неупорядоченного чередования фрагментов УСП и НСП.

Генетически ССП восходит к так называемым э л о г и а л ь н ы м п о с т р о е н и я м. Возникшее еще в античную эпоху понятие «элогиум» (от «логоса» — красноречия, ритмическая организация которого базировалась не только на риторических фигурах, но и допускала элементы метрической упорядоченности в начале и конце синтаксических колонов) предполагает осознанно применяемую комбинацию из структурно неоднородных фрагментов стиха и прозы. По аналогии

с полиметрическими композициями его можно обозначить как *полиструктурные композиции*.

Принципиальное отличие элогиума от логоса заключалось в том, что разноструктурные его фрагменты отчетливо обособливались и воспринимались читателями разъединенно, в их контрастной соотношенности. Элогиальные построения получили широкое распространение как в античной литературе, так и в европейских литературах средних веков, эпохи Возрождения и нового времени. Например, «Окассен и Николет», «Новая жизнь» Данте Алигьери, трагедии Шекспира, «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Египетские ночи» Пушкина, «Доктор Живаго» Пастернака, некоторые произведения А. Вознесенского, О. Сулейменова и т.п.

ССП может быть графически маржированной, включающей в себя тексты, структурно разнородные компоненты которых подчиняются или не подчиняются графической сегментации речевого потока на стихи; в сущности, она совпадает с традиционным понятием элогиума. Так, рядом со стихотворными репликами высоких персонажей «Бориса Годунова» мирно уживаются прозаические реплики персонажей незначительных или эпизодических.

Другая разновидность ССП представляет собой неупорядоченный конгломерат фрагментов УСП и НСП без специального графического сигнала. Причем унификация может осуществляться как на «территории» прозы (графически несегментированные тексты), так и на «территории» стиха (прозаический компонент «подгоняется» под общее стиховое членение): «На пальмы падает некрупный частый снег. И тут же стекает по листве агав и плавится на олеандрах. В воздухе похоже на морозец. Вокруг все театрально. И только море тяжким шумом говорит, что это явь. Грузинки кутаются в черные платки и ждут автобуса под фонарями. Уже рассвет. Ты замечаешь, что горы сплошь до берега засыпаны снегами. Но все уверены, что это шутка. Еще не настанет и полдень, зима исчезнет сама собой. И даже без ручьев. Поднимется на воздух и пропадет...» (Ю. Куранов. «Бывает...»); или у А. Вознесенского («Охота на зайца»):

«...Но внезапно, взметнувшись свечкой,
он возник,
и над лесом, над черной речкой
резанул
человечий
крик!

СТРОФИКА

§ 20**Классификация строф**

Горизонтально-вертикальное развертывание стихотворного текста осуществляется двумя противоположными способами: 1) либо речевой поток членится на более или менее соизмеримые группы стихов, 2) либо идет сплошняком, сохраняя естественную целостность со свободным неупорядоченным чередованием строк. Первая разновидность стиха называется *строфической*, вторая — *астрофической*. Ритмическое движение строфического стиха можно сравнить с марширующими на параде одинаковыми колоннами, астрофический стих напоминает скорее непрерывное спонтанное шествие группирующихся в произвольные ассоциации демонстрантов.

Среди многочисленных определений понятия «*строфа*» своей внутренней непротиворечивостью, универсальностью и отсутствием полемической заостренности отличается вариант К.Д. Вишневского: «Обособленная группа стихов определенного тематического, ритмического и интонационного построения, являющаяся мельчайшей формой композиции стихотворного произведения» (*Вишневский К.Д. Строфика Лермонтова // Творчество Лермонтова. Уч. записки Пензенского педагогического института. Сер. филол. Вып. 14. Пенза, 1965.*

С. 3). Сходную, но более лапидарную формулу предлагают солидарные с ним М.Л. Гаенаров: «Группа стихов, объединенных каким-либо формальным признаком, повторяющимся периодически» (*Гаенаров М.Л. Русские стихи 1890-х—1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 151*) и С.И. Кормилов: «...группа стихов, периодически повторяющаяся в одном стихотворении по признакам объема, порядка рифмовки (клаузул) и соотношения размеров» (*Кормилов С.И. Строфика как элемент стихотворной формы // Филология: Сборник студенческих и аспирантских научных работ. Вып. 3. Изд. МГУ, 1974. С. 107*).

Забегая несколько вперед, отметим: признак периодической повторяемости, выделяемый как релевантный, направленно отсекает от строфики так называемые одиночные строфы.

Сам термин «строфа» греческого происхождения: *strophe* — кружение, поворот (свою внутреннюю форму термин сохранил в польском языке — *zrotka*) — так древние эллины называли порцию стихотворного текста, которую успевал пропеть хор трагедии или комедии, завершив один круг по оркестре; двигаясь по тому же кругу в обратном направлении, хор исполнял антистрофу; в совокупности они составляли систему.

Можно ли считать родиной строфы античную Грецию? Разумеется, нет. Проето в лоне древнегреческого театра она проявила себя наиболее определенно, была адекватным образом осмыслена, теоретически и терминологически кодифицирована. Вопрос «Где и когда впервые прозвучала строфа?» не имеет однозначного ответа. Согласимся с В.А. Никоновым: строфа — ровесница стиха (*Никонов В.А. Строфика // Изучение стихосложения в школе. М., 1960. С. 96*). Подобно ему она постепенно выделилась из синкретического действия, сочетавшего представление, танец, пение, слово и музыку, как некая форма поэтической речи, расчлененной на психологически соизмеримые отрезки.

Строфа, состоящая из стихов, так же как и стих, формировалась в условиях первобытного синкретизма и принадлежала одинаково и устному народному творчеству, и литературной поэзии, параллельно и одновременно функционируя в лирике, эпосе и драме. Каждый народ, развивая свою поэзию, так или иначе изобретал строфу. Она могла возникать многократно всякий раз самостоятельно и самобытно как одинаковое следствие в целом сходных условий (*Никонов В.А. Указ. соч. С. 102*). Значительно позднее фактором, осложняющим

оригинальную национальную основу, становились внешние иноязычные влияния.

В античной метрике строфа представляла собой комбинацию особым образом организованных стихов. В ее основе лежали количественные ограничители. Обычно чередовались стихи, чем-то отличные друг от друга. Либо чисто метрически, как гекзаметр и пентаметр в составе элегического дистиха. Либо комплексно, как в логоэдических строфах, где сочетались стихи, различавшиеся и по метрической конфигурации, и по длине. В *сапфической строфе*, например, фигурировали три *сапфических 11-сложника* и один *5-сложный адоний* (Сапфо. «Гимн Афродите»):

Неотлучен станет беглец недавний;
Кто не принял дара, придет с дарами;
Кто не любит ныне, полюбит вскоре —
И безответно...

(Пер. Вяч. Иванова)

После крестовых походов (IX—XI вв.) Западная Европа познакомилась с рифмой, до этого эпизодически самопроизвольно появлявшейся в речевых жанрах фольклора и более или менее регулярно — в христианской лирике раннего средневековья (в так называемом леонинском стихе), ставшей теперь совершенным инструментом необыкновенного разнообразия строфических форм в рыцарской лирике. Канонизированное сочетание рифм образовало *рифмовку* — один из основных качественных признаков строфы. В дальнейшем сознательный отказ от рифмы воспринимается уже как минус-прием, благодаря чему роль релевантного фактора строфообразования приняли на себя не сочетание рифмующихся созвучий, а сочетание клаузул и то или иное чередование каталектик.

Строфическое членение стихотворной речи определяют такие факторы: 1) графическое обособление каждой строфы как объективное свидетельство авторской установки на строфику; 2) равное количество строк, аналогичным образом срифмованных, в *тождественных* строфах; 3) устойчивая тенденция к интонационно-синтаксической, ритмической и тематической замкнутости.

Строфы делятся на *одиначные* и *повторяющиеся*, *тождественные* и *нетождественные*, *обособленные* и *цепные*, а также *твердые* и *фамильные формы*.

Наиболее употребительные строфические формы:

М о н о с т и х — одностишие, которое можно считать одиночной строфой только условно (на фоне собственно строф).
Примеры — у Н. Карамзина («Эпитафия») и Вас. Субботина:

Покойся, милый прах, до радостного утра!

Окоп копаю. Может быть — могилу.

Д в у с т и ш и е (д и с т и х) — минимальное по объему сочетание строк. Первичная форма одиночного двустишия — античный *элегический дистих* (у Платона):

Деять лишь муз называя, мы Сапфо наносим обиду:

Разве мы в ней не должны музу десятую чтить?

(Пер. О. Румера)

В поэзии нового времени рифмованные двустишия (Блок. «Будет день — и свершится великое...») стали одной из самых продуктивных форм повторяющихся строф:

Будет день — и свершится великое,

Чую в будущем подвиг души.

Ты — другая, немая, безликая,

Притаилась, колдуешь в тиши.

Или у А. Пушкина в стихотворении «Черная шаль»:

Гляжу как безумный на черную шаль,

И хладную душу терзает печаль.

Когда легковерен и молод я был,

Младую гречанку я страстно любил...

Двустишия в общем виде более или менее широко культивируются практически всеми поэтами. Их экспрессивная доминанта очевидна. Обращение к двустишиям, как правило, есть сигнал перехода от обычного объективно-линейного времени к циклическому, периодически повторяющемуся времени, переживаемому субъективно. Отсюда почти всегда сопровождающий двустишия мотив круга, кольца либо кругообразного движения, как у А. Вознесенского:

Все возвращается на круги свои,
Но только вращаются круги сии.

Трехстишие (терцет) относится к асимметричным, с нечетным количеством строк строфическим построениям, а потому и более редким. Самая простая форма связывает все три стиха одним созвучием: ААА. Честь ее изобретения приписывал себе К. Бальмонт. Первый прецедент такого рода появился не позднее 1898 г., когда было опубликовано его стихотворение «Она как русалка», положенное не музыку М.Ф. Гнесиным:

Она как русалка, воздушна и странно бледна,
В глазах у нее, ускользя, играет волна,
В зеленых глазах у нее глубина — холодна.

Приди — и она обоймет, заласкает тебя,
Себя не жалея, терзая, быть может, губя,
Но все же она поцелует тебя — не любя.

И вмиг отвернется, и будет душою вдали,
И будет молчать под луной в золотистой пыли,
Смотря равнодушно, как тонут вдали — корабли.

Стихотворение явно перекликается с лермонтовской «Русалкой» (и тематически, и амфибрахической каденцией). У Лермонтова, правда, использованы трехсложники с вариацией анакруз, но эффект акаталектического объединения эпикрузы с анакрузой позволяет добиться метрической унификации на основе вольного амфибрахия: «Русалка плыла по реке голубой, / озаряема полной луной. / И старалась она доплеснуть до луны / серебристую пену волны. / И шумя, и крутясь, / колебала река отраженные в ней облака». Образовавшаяся таким путем гиперметрическая цепь насчитывает 21 стопу амфибрахия! Заметим, также, что каждое трехстишие у Бальмонта завершается словом, которое рифмуется на две стороны: по вертикали и по горизонтали. В результате внешняя рифма (*бледна — волна — холодна*) объединяется с внутренней (*глубина — холодна*), тройная преобразуется в четверную. В отличие от Лермонтова Бальмонт не смягчает мужское окончание следующим за ним анапестическим зачином, а демонстративно подчеркивает его, создавая гулкий звуковой резонанс на конце каждого терцета.

Не менее эффектную монотонную, неумолимо нагнетающую драматизм мироощущения сплошную женскую рифмовку на три одинаковых созвучия, без альтернанса, применил в стихотворении «Все помню об этих ивах...» Иван Елагин:

Все помню об этих ивах.	От каждого дерева — гулы!
У каждой — врожденный вывих.	И с каждого дерева — дуло!
О как обнимала ты их...	От каждого — смертью подуло!..

Между первой и последней (шестой) строфой протянулась событийная цепочка, повествующая о таинственных обстоятельствах («Там ялик у берега хлюпал, / И месяц, веселый и щуплый, / Обшаривал узкие дупла. / А если сегодня он выплыл, / То он не веселый, а гиблый: / Там пушки беседуют хрипло!»), так жестоко модифицировавших, казалось бы, безобидные, идиллические деревья.

Эффект «однозвучного шума жизни», дурной бесконечности повторяющихся, дрящущихся из года в год событий, пробуксовывающих в своей предсказуемой неотвратимости, привлекает из строенных стихов дольника на одну рифму Иосиф Бродский («Осенью из гнезда...»):

Осенью из гнезда
уводит на юг звезда
певчих птиц поезда.

Среди трехстиший, представляющих одновременно цепные строфы и твердые формы, наибольшей популярностью пользуются несомненно терцины (от ит. *terza* — третья): первый стих каждой строфы рифмуется с третьим, а второй находит свою рифму в нечетных строках следующей строфы и так далее до конца произведения или законченной его части; в результате со второй строфы komponуется последовательность тройных рифм (кроме первой и последней терцины с кодой), игнорирующих строфические границы; последняя терцина получает для замыкания ряда рифм дополнительный стих, составляющий как бы отдельную самостоятельную строфу (ABA BCB CDC DED E):

Земную жизнь дойдя до половины,	A
Я очутился в сумрачном лесу,	b
Утратив правый путь во тьме долины.	A

Каков он был, о, как произнесу,	b
Тот дивный лес, дремучий и грозящий,	C
Чей давний ужас в памяти несу!	b

(Пер. М. Лозинского)

Канонизатором терцин считается Данте Алигьери. В его «Божественной комедии» терцина — элементарная единица архитектоники. Поэма распадается на три части, в каждой части по 33 песни, которые членятся на терцины, каждая из которых насчитывает по три 11-сложных стиха (эндекасиллаба) и, следовательно, по 33 слога. Соответственно «содержательность» этой строфы накрепко связана с идейно-тематическим комплексом великой поэмы.

В русской поэзии терцины получили «путевку в жизнь» с легкой руки Пушкина («В начале жизни школу помню я...» и вольный перевод двух отрывков «Ада» Данте).

Подавляющее большинство всех строф, известных в поэзии, представляют четверостишия (катрены) (от фр. *quatrain* и лат. *quattuor* — четыре) благодаря свойственным им гибкости, интонационной законченности и симметрии. Катрен, составленный из стихов наиболее распространенных размеров (4-стопных двусложников или 3-стопных трехсложников), включает в себе оптимальную порцию стихотворного высказывания, имеет отчетливый ритм, легко обозрим и легко воспринимается и запоминается. Четверостишия обслуживают практически все темы, жанры и стили. В этом смысле они напоминают четырехстопный ямб, подобно ему они всеядны, универсальны и стилистически нейтральны. В строфическом репертуаре любого русского поэта, по крайней мере в рамках классической силлаботонической системы стихосложения, катрен в разных его модификациях занимает, как правило, львиную долю, значительно большую, чем все остальные строфы, вместе взятые. Теоретически возможные комбинации строк в катрене поражают воображение. Однако, как и в ритмике, в строфике действует закон: чем больше возможностей представляет та или иная форма, тем строже отбор в их реализации.

Чаще других в поэтической практике употребляются четверостишия стандартных видов рифмовки (*перекрестной, охватной и смежной*); кстати, все они входят в состав *онегинской строфы*. Значительно реже встречаются четверостишия, составленные из холостых стихов (XXXX), на одну рифму (AAAA) или имитации восточной

твердой формы *рубаи* (по-арабски — учетверенный) (ААХА).
Пример — у Омара Хайама:

Вино пить грех! Подумай, не спеши,
Сам против жизни явно не греши.
В ад посылать из-за вина и женщин...
Тогда в раю, наверно, ни души!
(Пер. И. Тхоржевского)

или у А. Ахматовой:

Не повторяй — душа твоя богата —
Того, что было сказано когда-то,
Но, может быть, поэзия сама —
Одна великолепная цитата.

Нечетностишные пятистишия, семистишия и девятистишия встречаются очень редко. «Лишний», нарушающий симметрию стих обычно вызывает ощутимый ритмический перебой либо нагнетание эмоционального напряжения. Из отмеченных «фамильных» строф обращают на себя внимание семистишие (ААвСССб) у Лермонтова в «Бородине»:

— Скажи-ка, дядя, ведь недаром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?
Ведь были ж схватки боевые,
Да говорят, еще какие!
Недаром помнит вся Россия
Про день Бородина!

и спенсера строфа (АвАbbСbСС — первые 8 стихов — 5-стопный ямб, 9-й на стопу длиннее) в «Королеве фей» Э. Спенсера:

Нет ничего печальнее на свете
Невинной удрученной красоты,
Повергнутой в предательские сети
Вражды жестокой, злобной клеветы:
Под властью ль я чарующей мечты
Иль женский рыцарь я надежней стали,
Но видя горе женской чистоты,

Душа моя сжимается в печали.
Мучительней тоски я испытал едва ли.

(Пер. С. Протасьева)

Значительным разнообразием и популярностью отличаются в о с ь м и с т и ш и я. Как правило, это сдвоенные четверостишия однородной или разнородной рифмовки. Есть среди них и устойчивые формы. В первую очередь это октава (АВА-ВАВСС), а также, как предполагают, прообраз октавы — с и ц и л и а н а (АВАВАВАВ) у А. Блока:

Май жестокий с белыми ночами!
Вечный стук в ворота: выходи!
Голубая дымка за плечами,
Неизвестность, гибель впереди!
Женщины с безумными очами,
С вечно смятой розой на груди! —
Пробудись! Пронзи меня мечами,
От страстей моих освободи!

Хорошо в лугу широким кругом
В хороводе пламенном пройти,
Пить вино, смеяться с милым другом
И венки узорные плести,
Раздарить цветы чужим подругам,
Страстью, грустью, счастьем изойти, —
Но достойней за тяжелым плугом
В свежих росах по утру идти!

Как видим, сицилиана обладает отчетливым аффективным ореолом мощного нагнетения лирической страсти без финального разрешения. Особенно показательна в этом смысле первая строфа этого стихотворения: несколько однотипных восклицательных предложений, следующих одно за другим, создают эффект, обозначаемый в музыке как «крещендо». Несколько иначе строится вторая строфа: три кратких периода с завершающим однородным сказуемым на тройной мужской рифме (*пройти — плести — изойти*), из них последнее — венчающее ударную 6-ю строку, как бы подводящую итог безудержному весеннему опьянению, противопоставляются концовке, намечающей иные нравственные ориентиры, сформулированные автором в статье «Солнце над Россией». При этом последнее слово *идти* замыкает рифми-

ческую цепь стихотворения почти тавтологически. Напряжение достигло своего апогея, но разрешения, заключительного пуанта не получило. Такова специфика сици-лианы.

В твердой форме — *триолете* у А. Курсинского первое двустопное повторяется в конце строфы, а 4-й стих точно воспроизводит 1-й, что придает итонационному рисунку строфы некоторую жеманность:

Мне мил капризный триолет
С его упорным повтореньем.
Подобно женственным велььям
Мне мил капризный триолет.

Нейдут терцины и сонет
Душе, разметанной по звеньям,
Мне мил капризный триолет
С его упорным повтореньем.

Наибольшую продуктивность в русской поэзии не только среди восьмистиший, но и вообще суперстроф благодаря инициативе Пушкина получили русские октавы:

Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октаву.
А в самом деле: я бы совладел
С тройным созвучием. Пущусь на славу!
Ведь рифмы запросто со мной живут;
Две придут сами, третью приведет.

К разряду суперстроф относятся также одическое десятистишие, сонет и фамильная онегинская строфа.

Наиболее продуктивной формой десятистишия по праву считается его «законный» одический вариант, сочетающий все три вида рифмовки: перекрестную, смежную и охватную — в приведенной оптимальной последовательности, являющий собой благодаря неукоснительному соблюдению правила альтернанса исключительно уравновешенное и гармонически организованное целое: AbAbCCdEEd.

Изобретение одического десятистишия приписывается основоположнику французского классицизма Малербу. Оно идеально подходило для отразившегося в его названии самого распространенного в классицистической поэзии XVIII в. жанра. Поэтическая риторика, пафосное «парение», велеречивое многословие оды востребовали как некое сдерживающее, дисциплинирующее начало и соответствующую строфическую форму:

просторную, простую, четко структурированную изнутри. Рационализм поэтического мышления, свойственный классицизму, побуждал стихотворцев к теоретической рефлексии, к осознанию механизма движения поэтической мысли, к выявлению пригодности или непригодности плана выражения плану содержания. Отсюда — детальная дифференциация десятистиший применительно к тонко различаемым жанровым модификациям оды.

Одические десятистишия в русской поэзии XVIII в. подразделялись на три основные структуры («строя»):

1) Самым гармоничным и совершенным считалось десятистишие круглого строя, состоявшее из трех приблизительно равновеликих синтагм по принципу «безголового сонета»: AbAb+CCd+EEEd (первая часть называлась «малой строфой», две другие — «абзацами»). Такая строфа обслуживала прежде всего торжественные оды. Движение поэтической мысли передавалось в ней плавно, четко и строго: переносы из малой строфы в абзац или из абзаца в абзац не допускались. Признанными мастерами десятистишия круглого строя считались Сумароков, Херасков, Капнист («Ода на рабство»):

Когда, пары и мглу сгущая,
Светилв дня свой кроет вид,
Гром, мрачны тучи разрывая,
Небесный свод зажечь грозит.
От громкого перунов треска
И молнии горячей блеска
Мятеся трепетна земля;
Но солнце страх сей отгоняет
И град сгущенный растопляет,
Дождем проливши на поля.

2) Десятистишие зыблущегося строя отличалось асимметричной дробностью мысли, продуманным нарушением равновесия, имитацией эмфатического беспорядка. Оно предпочиталось в медитативной лирике, в одах дидактического и философского характера. Охотнее других к ней обращались Ломоносов и Державин («К первому соседу»):

Гремит музыка, слышны хоры
Вкруг лакомых твоих столов;
Сластей и ананасов горы
И множество других плодов
Прельщают чувства и питают;

Младые девы угощают,
Подносят вина чередой,
И алеатико с шампанским,
И пиво русское с британским,
И момзель с зельцерской водой.

3) В десятистишиях отрывистого строя дробность поэтической мысли достигала своего апогея: синтагмы распределялись практически по стихотворным строкам, благодаря чему резко возрастала роль межстиховых пауз, способствуя семантической значимости поэтического высказывания. Стройность и симметрия при этом сохранялись благодаря конструктивным особенностям самой строфы.

Десятистишие отрывистого строя пользовалось репутацией гибкой строфической формы, удобной для выражения резко определенных мыслей и эмоций. Классическим образцом такого построения считается знаменитая «Фелица» Г.Р. Державина:

Богopodobная цареvна,
Кыргыз-Кайсацкя Орды!
Которой мудрость несравненна,
Открыла верные следы
Царевичу младому Хлору
Взойти на ту высокоу гору,
Где роза без шипов растет,
Где добродетель обитает, —
Она мой дух и ум пленяет,
Подай найти ее совет!

Сонет (от ит. *sonetto* и прованс. *sonet* — песенка) — твердая жанрово-строфическая форма, насчитывающая четырнадцать стихов, образующая внутри себя два катрена и два терцета или три катрена и одно двустипшие. Возьмем для примера «Сонет» А. Пушкина:

Scorn not the sonnet, critic.
Wordsworth

Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал;
Игру его любил творец Макбета;
Им скорбну мысль Камознс облекал.

И в наши дни пленяет он поэта:
Вордсворт его орудием избрал,
Когда вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.

Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец Литвы в размер его стесненный
Свои мечты мгновенно заключал.

У нас его еще не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гекзаметра священные напевы.

Сонет появился в начале XIII в. в Сицилии, но классическую форму ему придали Данте и Петрарка. В дальнейшем он распространился по всем странам Западной, а затем и Восточной Европы. Его классиками стали Ронсар, Камюэнс, Шекспир, Опиц, Мицкевич, Дельвиг, Эредиа, русские поэты Серебряного века. Со временем канонизировались три основных вида сонета:

а) *итальянский* (два катрена перекрестной или охватной рифмовки на два созвучия — АВАВ АВАВ или АВВА АВВА — и два терцета на два или три созвучия, имеющие в сочетании рифм скрытую идею «креста» — CDC DCD или «треугольника» — CDE CDE); б) *французский* (два катрена охватной рифмовки на два созвучия — АВАВ АВАВ и два терцета на три созвучия, скомпонованных параллельно, CC DEED или CC DEDE так, чтобы получить двустышие и катрен); в) *английский* (упрощенная модель, состоящая из трех катренов перекрестной рифмовки и заключительного двустышия — АВАВ CDCD EFEF GG). Иногда его называют *шекспировским*, но им с успехом пользовались и предшественники великого драматурга.

Сонет по праву считается самой строгой поэтической формой. Его верность традиционному канону можно рассматривать едва ли не как главный жанрообразующий признак...

Но известно: чем строже запрет, тем больший соблазн его нарушить. На фоне капона существуют так называемые аномальные варианты, тоже возведенные в традицию: *хвостатый, сонет с кодой, двойной, безголовый, половинный, опрокинутый, сплошной, хромой* и др. Однако сколько бы поэты ни нарушали канонические правила, сколько бы ни бунтовали против их докучной и мелочной косности, они все

равно неизменно возвращались к ним, как блудные сыновья к суровому, но справедливому, желающему добра отцу. Вот почему отдельные частные новации не только не отменяли, но все с большей и большей силой подтверждали и отшлифовывали канон.

Сонет — счастливо найденное единство органической цельности и необычайно развитой способности к внутреннему членению на равно- и неравновеликие элементы, чутко реагирующему на отнюдь не формальную логику развертывания лирической темы. Первое свойство способствует обособлению каждого отдельно взятого сонета, второе — собирает их в разные ассоциации, тематические циклы, иногда даже поэмы и книги.

К *цепным строфам* принадлежит **венок сонетов** — цикл из пятнадцати четырнадцатистиший, сплетенных между собой таким образом, чтобы последняя строка каждого предыдущего повторялась в первой строке каждого последующего до тех пор, пока заключительная строка четырнадцатого не встретится с начальной строкой первого; кроме того, все первые строки, соединившись в один текст, составляют так называемый *магистрал* (желательно в форме *акростиха*) — своеобразную композиционную «застежку», стягивающую в один узел весь ансамбль.

Онегинская строфа (четырнадцатистишие) — гениальное изобретение Пушкина, предназначенное для уникального жанрового образования — романа в стихах. Используя структурные параметры *сонета шекспировского типа* (четырнадцать строк, сгруппированных в три катрена и одно двустишие), *одического десятистишия* (три вида рифмовки в заданном порядке: перекрестная, смежная, охватная, снова смежная) и *октавы* (энергичное разрешение ритмического напряжения двустишной кодой), поэт синтезировал их в единое целое. Метрический рисунок онегинской строфы обеспечивает ритмически наиболее гибкий четырехстопный ямб с чередованием женских и мужских клаузул внутри и на границах ее подразделений: **AbAb|CCdd|Effe|gg:**

«Мой дядя, самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил,
И лучше выдумать не мог.
Его пример другим наука;
Но, боже мой, какая скука
С больным сидеть и день и ночь,

Не отходя ни шагу прочь!
Какое низкое коварство
Полуживого забавлять,
Ему подушки поправлять,
Печально подносить лекарство,
Вздыхать и думать про себя:
Когда же черт возьмет тебя!»

В результате была получена оптимальная порция стихотворного высказывания, исключая интонационную монотонию и в то же время позволяющая гармонично сочетать повествование с лирическими отступлениями, пейзажные зарисовки с философскими раздумьями, монологи с диалогом — словом, передать все многообразие и многоголосие ивображаемого объективного мира и субъективного отношения к нему поэта-творца. Архитектоника «Евгения Онегина» в целом осложняется многочисленными отступлениями от рассчитанного чередования одинаковых четырнадцатистиший значимыми пропусками стрóf, полностью или частично, по одной, по две или сразу по несколько, как в начале главы четвертой, вставными «номера́ми» иной строфической, метрической и даже структурной природы (посвящение, письма Татьяны и Онегина, песня девушек, эпитафия и авторские примечания). Особым ритмическим эффектом обладают два строфических анжамбемана в главах третьей и восьмой.

Каждая онегинская строфа в отдельности, как в капле росы, отражает композиционную структуру всего романа: первый катрен — экспозиция, второй — развитие действия, третий — кульминационный момент, заключительное двестишие — зачастую некий итог, вывод, разрешение энического или лирического напряжения. Онегинская строфа принадлежит к тем немногим острохарактерным стихотворным формам, которые, раз и навсегда связав свою судьбу с определенным литературным произведением, за его пределами воспринимаются как нечто неуместное и неорганичное. Каждый автор, обращавшийся к ней впоследствии, обязан был сослаться на оригинал и тем самым как бы отмежеваться, дистанцироваться от него. Начал это М. Лермонтов в «Тамбовской казначейше»:

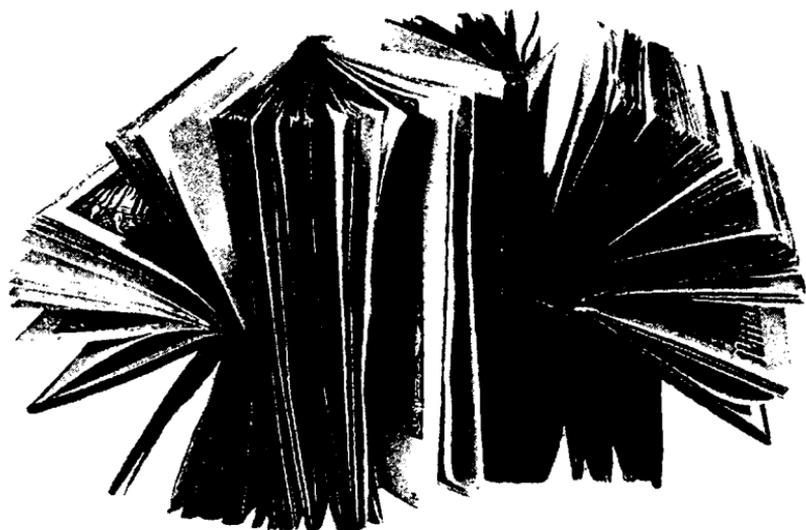
Пускай слыву я старовером,
Мне все равно, я даже рад;
Пишу Онегина размером,
Пою, друзья, на старый лад.



1. Как и при каких обстоятельствах появилась строфа?
2. Дайте характеристику терциям, октаве и сонету (венку сонетов). К каким видам строф они принадлежат?
3. Какие суперстрофы послужили Пушкину моделями при создании онегинской строфы?

РАЗДЕЛ 2

УЧЕНИЕ О ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ



РОДОВОЕ И ЖАНРОВО-ВИДОВОЕ ДЕЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

§ 21

Художественная литература как динамическая, исторически изменяющаяся система жанров, ассоциирующихся в виды и роды

Художественная литература, на каком бы уровне обобщения ее ни рассматривать (например, мировая, региональная, национальная, принадлежащая той или иной эпохе, тому или иному периоду, творчеству группы писателей или даже одного конкретного писателя), представляет собой безбрежное море неповторимых по содержательным и формальным параметрам произведений. Любая наука, в том числе и литературоведение, стремится так или иначе упорядочить предмет своего исследования, отыскать для каждого его элемента подходящее место в системе. Оптимальным способом такой классификации с античных времен явилось родовое и жанрово-видовое деление художественной литературы, представление о ней как о динамической, исторически изменяющейся системе жанров, ассоциирующихся в виды и роды.

Ключевые понятия «род», «вид» и «жанр» из-за этимологии французского слова *genre*, обозначающего одновременно и *вид*, и *род*, терминологически нестабильны; разные литературоведы трактуют их по-своему, иногда диаметрально противоположно. Наиболее распространенным можно считать соотношение от общего к частному: р о д — в и д — ж а н р. Например, *эпический род* включает в себя среди других *видов роман*, который в свою очередь делится на *жанровые* модификации, допустим, *романа исторического, психологического* или *социального*.

Роды, виды и жанры не существуют как нечто неизменное, от века данное и вечно существующее. Они рождаются, теоретически осознаются, исторически развиваются, видоизменяются, доминируют, замирают или отступают на периферию в зависимости от эволюции художественного мышления как такового. Самым стабильным, фундаментальным является, конечно, предельно общее понятие «род», самым динамичным и изменчивым — значительно более конкретное понятие «жанр».

Первые попытки теоретического обоснования рода дают о себе знать в античном учении о *мимезисе* (подражании). Платон в «Государстве», а затем и Аристотель в «Поэтике» пришли к выводу, что поэзия бывает троякого рода в зависимости от того, *чему, как и какими средствами* она подражает. Иными словами, *родовое деление* художественной литературы зиждется на предмете, средствах и способах подражания.

Отдельные замечания о способах организации художественного времени и пространства (хронотопа), разбросанные в «Поэтике», составляют предисылки для дальнейшего деления на виды и жанры.

Представление Аристотеля о родовых признаках традиционно именуется формальным. Его продолжатели — представители немецкой эстетики XVIII—XIX вв. Гёте, Шиллер, Авг. Шлегель, Шеллинг. Примерно в это же время были заложены принципы противоположного — содержательного подхода к родовому делению художественной литературы. Его инициатором стал Гегель, исходивший из гносеологического принципа: предметом художественного познания в эпосе служит объект, в лирике — субъект, в драме — их синтез. Соответственно содержание эпического произведения составляет бытие в его целостности, господствующее над волей людей, поэтому в нем преобладает событийный план; содержание лирического произведения — душевное состояние, настроение лирического героя, поэтому событийность в нем отступает на второй план; содержание драматического произведения — устремленность к цели, волевая активность человека, проявляющаяся в действии.

Истолкователь и продолжатель идей Гегеля В.Г. Белинский лишь отчасти поддержал немецкого теоретика, высказав ряд критических замечаний, в частности, усомнившись в наличии прямого соответствия между родовым содержанием и родовой формой: «Хотя все... три рода поэзии существуют

отдельно один от другого как самостоятельные элементы, однако ж, проявляясь в особых произведениях поэзии, они не всегда отличаются один от другого резко определенными границами. Напротив, они часто являются в смешанности, так что иное эпическое по форме своей произведение отличается драматическим характером, и наоборот... Превосходный пример эпического произведения, проникнутого драматическим элементом, представляет собою повесть Гоголя «Тарас Бульба»... Точно так же, как бывает драма в эпосе, бывает и эпос в драме. У греков все роды поэзии, не исключая и самой лирики, отличаются характером более или менее эпическим: ибо вся жизнь этого народа выразилась преимущественно в пластической созерцательности. Трагедия греков особенно отличается эпическим характером и в этом отношении диаметрально противоположна драме новейшей, христианской, шекспировской» (Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Собр. соч.: В 9 т. М., 1978. Т. 3. С. 308, 314).

В дальнейшем гегелевскую концепцию развивали Э. Штейгер и А.А. Потебня. Последний соотносил родовое деление литературы с лингвистическими категориями лица и времени. Действительно, наиболее ожидаемыми в лирике оказываются 1-е лицо и настоящее время, соответственно в эпосе — 3-е лицо и прошедшее время, а в драме — 2-е лицо и будущее время. Не меньший интерес представляет сопоставление литературных родов с сопредельными видами искусств: эпоса — с живописью и графикой, лирики — с музыкой, драмы — с пантомимой и хореографией.

В XX веке появились экстравагантные концепции, оспаривающие классическую родовую триаду. По мнению Я. Эльсберга, к трем традиционным родам литературы необходимо присоединить еще один — *сатиру*. Наоборот, В. Днепров считал достаточным деление литературы на два рода: эпос и лирику. Наконец, Бенедетто Кроче удивил всех своим парадоксально-скептическим отношением к членению литературы по родовому принципу вообще. По его мнению, каждое произведение уникально и в своем роде неповторимо, поэтому родовая классификация избыточна: сколько произведений — столько и родов!

Новейшие определения рода стремятся соединить, синтезировать аристотелевский и гегелевский подходы, осмыслить категорию рода одновременно как содержательный и формальный феномен. Таково, в частности, определение М.Н. Эпштейна: «Ряд литературных произведений, сходных по типу своей

речевой организации и познавательной направленности на объект или субъект, или сам акт художественного высказывания: слово либо изображает предметный мир, либо выражает состояние говорящего, либо воспроизводит процесс речевого общения» (ЛЭС. С. 329) Сравните: «Роды литературы — «способы подражания» (Аристотель), устойчивые (типологические) принципы оформления образного мира литературного произведения, определяющие характер взаимодействия произведения и того, кто его воспринимает» (Кормилов С.И. Роды литературные // Современный словарь-справочник по литературе. М., 1999. С. 421).

Производными от категории рода или, вернее, уточняющими, конкретизирующими его понятиями являются понятия «вид» и «жанр». Видом мы по традиции называем устойчивые структурные образования внутри литературного рода, группирующие еще более мелкие жанровые модификации. Например, эпос состоит из малых, средних и больших видов, таких, как *рассказ, очерк, новелла, повесть, роман, поэма, эпопея*. Впрочем, нередко они называются жанрами, которые в строгом терминологическом значении конкретизируют виды или в историческом, или в тематическом, или в структурном аспекте: *античный роман, новелла эпохи Возрождения, психологический или производственный очерк или роман, лирическая повесть, рассказ-эпопея* («Судьба человека» М. Шолохова). Некоторые структурные формы соединяют в себе видовые и жанровые признаки, т.е. виды жанровых разновидностей не имеют (таковы, например, виды и одновременно жанры средневекового театра *соти* и *моралитэ*). Однако наряду с синонимическим словоупотреблением актуальна иерархическая дифференциация обоих терминов. Соответственно виды подразделяются на жанры по целому ряду разнообразных признаков: тематическому, стилистическому, структурному, объему, по отношению к эстетическому идеалу, реальной действительности или вымыслу, основным эстетическим категориям и пр.

Очевидный релятивизм в осмыслении членения литературы на роды, виды и жанры, свойственный новому времени, объясняется не произволом современных теоретиков, а объективной тенденцией к синтезу эпоса, лирики и драмы, а также их жанрово-видовых форм, которую мы наблюдаем на протяжении минувшего столетия. Примерно такая же ситуация, но в режиме изначального синкретизма, имела место на ранних этапах развития эстетической деятельности человека, когда,

как показал в своей «Исторической поэтике» А.Н. Веселовский, все будущие жанровые формы литературы вместе с зачатками других видов искусства составляли некое единое нерасчлененное действие ритуального назначения, в котором повествование сочеталось с выражением эмоционального состояния, с представлением, пением, танцем и пантомимой. Со временем началась его дифференция сначала на виды искусства, а затем на отдельные жанровые модификации внутри них.

На протяжении длительной эволюции мировой литературы были периоды родовой и жанрово-видовой чистоты (античная литература классической эпохи, классицизм XVII—XVIII вв.), а также периоды господства синтетических интерродовых образований: лиро-эпики, драм для чтения, лирической драмы и пр. (романтизм, модернизм).



Вопросы для самостоятельного изложения

1. Как вы представляете себе возникновение эпоса, лирики и драмы? Можно ли среди них выделить более древние и более «молодые» роды?
2. В чем отличие концепции родового и жанрово-видового деления литературы Аристотеля и Гегеля? Какую позицию в этом вопросе занял Белинский?
3. Может ли одно произведение сочетать в себе жанровые признаки лирики, драмы и эпоса? Приведите примеры.

Наиболее естественными и правдоподобными сферами бытования литературных произведений, воспроизводящих жизнь в формах самой жизни, представляются эпос и драма, в основе которых лежит объективное отражение процессов общения человека с миром, протекающих во времени и пространстве.

Унаследованный от античности термин «эпос», восходящий к древнегреческому слову «*epos*» (букв. *слово, повествование, рассказ*), обозначает литературный род, воссоздающий объективную картину мира, существующего вполне независимо от повествователя.

Событийность, свойственная эпическим произведениям, делает их предрасположенными к сюжетности. Эпос имеет определенные преимущества перед лирикой и драмой, обладая полной свободой в организации художественного времени и пространства и располагая универсальным арсеналом средств не только объективного изображения реальной действительности, но и субъективного выражения сознания автора и действующих лиц. Иными словами, эпос обладает уникальной способностью поглощать в себя элементы и лирики, и драмы, адаптируя их в общей повествовательной структуре.

Специфика эпического подражания, по Аристотелю, состоит в том, что поэт рассказывает о событии отстраненно, как о чем-то внешнем, отдельном от себя. Эталоном эпической отстраненности при этом был объявлен Гомер. Однако еще Платон в своих диалогах (в III книге «Государства») подчеркнул, что «...и Гомер, и остальные поэты повествуют с помощью подражания».

... Если бы поэт нигде не скрывал себя, все его творчество и повествование оказалось бы чуждым подражанию... Если бы, сказавши, что пришел Хрис, принес выкуп за дочь и умолял ахейцев, а особенно царей, Гомер продолжал бы затем свой рассказ все еще как Гомер, а не говорил так, словно он стал Хрисом... это было бы не подражание, а простое повествование». Вывод, к которому приходит античный мыслитель, сохраняет актуальность и в наши дни: «Одии вид поэзии и мифотворчества весь целиком складывается из подражания — это ... трагедия и комедия; другой род состоит из высказываний самого поэта», что можно найти «преимущественно в дифирамбах; а в эпической поэзии» используются «оба эти приема...» (Хрестоматия по теории литературы. М., 1982. С. 75—76).

Эпическое произведение, не ограниченное ни объемом, ни регламентированной речевой структурой, включает в себя и лирические отступления, и драматические формы монолога, диалога и полилога. Повествование в эпосе исходит обычно или от автора-повествователя, или от героя-рассказчика, или без персонализации, как бы от лица самой истины, автора всевидящего и всезнающего, или, наконец, от обобщенного представителя некоего социума, за речевой маской которого («сказом») писатель скрывает свое истинное лицо, в результате чего способ повествования служит не только средством, но и предметом и изображением.

Полная свобода эпического произведения в организации хронотопа, выражении авторского сознания, мыслей и переживаний персонажей, гибкое разнообразие способов повествования, универсальный ассортимент изобразительно-выразительных средств, отсутствие жесткой регламентации в их использовании совокупно обеспечивают ему неисчерпаемые возможности в осуществлении познавательной функции.

Как и любой род литературы или устной народной поэзии, эпос делится на виды, которые, в свою очередь, членятся на жанры: Ведущий вид устного народного творчества — *сказка*. В его основе лежит повествование с установкой на вымысел. Этот вид фольклорного эпоса представлен *сказками о животных, волшебными, авантурными, бытовыми, докучными, сказками-небылицами* и т.д.

Специфическими особенностями отличаются литературные имитации народной сказки (например, сказки Андерсена, братьев Гримм, Жуковского, Пушкина, Л. Толстого, Н. Щедрина, А. Платонова). Они в той или иной мере насыщают

ся признаками профессиональной литературы. Например, в пушкинских сказках на реосмысливается закон «сказано — сделано» и применяется прием «немного финала» (*Медриш Д.Н.* Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики: Изд. Саратовского у-та, 1980. С. 92—96).

Если в сказке фантастический элемент воспринимается как условный вымысел, то в преданиях и легендах (от лат. *legenda* — то, что должно быть прочитано) он составляет самую суть их создания и функционирования и совершенно искренне переживается как реальность, сверхъестественная, удивительная, но все-таки реальность. Предание — легендарное сказание, основанное на воспоминании о подлинных исторических событиях, преобразованных народной фантазией. Предания большей частью служили материалом для *поэм героического эпоса*.

Понятие «героический эпос» фигурирует как в фольклористике, так и в литературоведении. С одной стороны, это произведение или совокупность произведений устного творчества народа, отражающие целостную картину его исторического бытия, преимущественно на ранних этапах развития. С другой стороны, это результат сначала полу-, а затем и чисто профессионального литературного творчества, использующего тот же материал, но подвергающего его искусной технической обработке.

Жанровые формы эпической поэмы чрезвычайно разнообразны. Наиболее монументальная ее форма — эпопея (от греч. *epos+poieo* — повествование, рассказ+творю) — изображает национально значимые события мифологического, исторического и (или) легендарного характера, глубоко врезавшиеся в народную память и преобразованные народной фантазией. Позднее на смену народной эпопее пришла эпопея авторская, литературная: «Энеида» Вергилия, «Генриада» Вольтера, «Россиада» М. Хераскова, «Война и мир» Толстого, «Тихий Дрн» Шолохова. В двух последних случаях, впрочем, логичнее говорить о *романе-эпопее*.

Среди литературных форм эпоса выделяется роман — это большая эпическая форма, обычно с разветвленным сюжетом, повествование о судьбе одного или нескольких героев. Термин «роман» зародился еще в средние века и первоначально обозначал всякое произведение, написанное на том или ином национальном *романском* языке (а не на ученой латыни). Затем за ним закрепились определенные структурные особенности — весьма крупного по объему произведения на геро-

ические, сказочные, а потом и бытовые темы, повествующего о жизни человека в окружении других столь же подробно описанных людей на значительном временном протяжении. Самые первые средневековые романы, отпочковавшиеся от героической поэмы в XII—XIII вв., были стихотворными («Роман о Тристане и Изольде», романы артуровского цикла) либо стихо-прозаическими, элогиальными конструкциями («Окасен и Николет»); они насчитывали до 30—50 тысяч 8-сложных стихов. С середины XIII века стихотворные романы подверглись прозаической обработке, после чего проза становится настолько привычной формой существования романа, что отступление от нее воспринимается уже как «дьявольская разни́ца» (Пушкин о «Евгении Онегине»).

Конечно, эволюционируя, термин «роман» существенно сузил свой первоначальный объем, сохранив лишь отчасти за обозначаемым им понятием его исконные свойства. Некоторую сумятицу в осмысление истории и теории европейского романа вносит феномен античного романа, появившегося задолго до возникновения романских языков, не говоря уже о написанных на них произведениях. Проще всего согласиться с мнением тех ученых (Б. Грифцов), которые объясняют парадоксальное явление «романа до романа» риторическими причинами (несколько дошедших до нас романов, в том числе, между прочим, «Дафнис и Хлоя» Лонга, были всего лишь юридическими казусами для упражнений в судебном красноречии).

В европейской литературе нового времени роману была уготована завидная судьба. В эпоху Возрождения он воспринимался как жанр средневековый, а потому практически не культивировался. Правда, под занавес появилось два великих исключения — «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1533—1552) Франсуа Рабле и «Дон Кихот» (1605—1615) Мигеля Сервантеса. В первом были использованы традиции *мениппеи* — античной менипповой сатиры (*satura* — в значении *смесь*), в которой серьезные философские, нравственные и социальные проблемы решались на подчеркнуто бурлескном жизненном материале. Во втором пародировался рыцарский роман и в то же время закладывались основы кардинально преобразованной, имеющей неисчерпаемые перспективы развития большой эпической формы.

В XVII в. широкое распространение получил *плутовской* или *авантюрный* роман, содержательно-формальные зерна которого вызревали уже в творениях Рабле и Сер-

вантеса. В частности, жанрообразующий типаж пройдохи и плута не скрывает своего художественного родства с Панургом и Санчо Пансой. Самым известным образцом в этом роде был знаменитый цикл романов немецкого писателя Ханса Якоба фон Гриммельсхаузена «Симплициссимус» (1669), «Шпрингинсфельд», «Простаку наперекор, или Дивовинное жизнеописание прожженной обманщицы и побродяжки Кураж» (1670), «Чудесное птичье гнездо» (1672), с общим героем, имя которого было использовано в заглавии первого, а затем послужило автору псевдонимом при публикации многочисленных трактатов, сказочных историй и народных календарей.

В жанровой системе эпохи Просвещения роман занимает особо почетное место. Вступая во взаимодействие с сочинениями научного и публицистического плана, он синтезировал в себе признаки авантюрно-плутовского, социально-психологического, философско-аллегорического, фантастического, сентиментального, семейно-бытового, сатирического, педагогического и т. д. романов.

Это «Хромой бес» (1707), «История Жиль Блаза из Сантьяны» (1715—1735) А.Р. Лесажа; «Робинзон Крузо» (1719), «Молль Флендерс» (1722) Д. Дефо; «Путешествие Гулливера» (1726) Дж. Свифта; «История кавалера Де Грийе и Манои Леско» (1731) аббата Прево; «История приключения Джозефа Эндрьюса и его друга Абраама Адамса» (1742), «История жизни покойного Джонатана Уайльда Великого» (1743), «История Тома Джонса-найденыша» (1749) Г. Филдинга; «Приключения Родрика Рэндома» (1748), «Приключения Перигрина Пикля» (1751) Т. Дж. Смоллетта; «Юлия, или Новая Элоиза» (1761), «Эмиль, или О воспитании» (1762) Ж.Ж. Руссо; «Страдания молодого Вертера» (1774), «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795—1796), «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1821—1829) И.В. Гёте.

В русской литературе роман появился во второй половине XVIII в. После переводных романов, в частности, стихотворного переложения В.К. Тредиаковским в 1766 г. прозаического романа Фенелона «Приключения Телемака» («Тилемахида»), русские писатели выпустили ряд оригинальных произведений в жанре плутовских приключений.

Из них наибольшей популярностью пользовались «Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины» М.Д. Чулкова; «Евгений, или Пагубные следствия дурно-

го воспитания и сообщества» А.Е. Измайлова и «Рыцарь нашего времени» Н.М. Карамзина.

В XIX и XX вв. роман продолжает свое триумфальное шествие уже не только по Европе, но и в произведениях Америки, Азии, Австралии и Африки. Одинаково удовлетворяя нуждам романтизма и реализма, модернизма и постмодернизма, он становится универсальной формой эпического творчества как такового. Его жанровые модификации столь многообразны, что исчерпывающему перечню просто не подлежат. Среди самых нетривиальных опытов в этом роде можно выделить *роман в стихах* («Дон Жуан» Байрона и «Евгений Онегин» Пушкина), *роман в повестях* («Герой нашего времени» Лермонтова), *роман-поэма* («Мертвые души» Гоголя), *роман-эпопея* («Война и мир» Толстого и «Тихий Дон» Шолохова), *роман-притча* («Номо Faber» М. Фриша, «Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса) и т.д.

Известную конкуренцию роману в эпическом роде литературы могут составить лишь повесть, рассказ и новелла, связанные совокупно в целостное системное единство.

Понятие «повесть» фигурирует по крайней мере в двух основных своих значениях. В древнерусской литературе повестью называлось произведение, объективно, без очевидных риторических ухищрений описывающее нечто реально происшедшее (например, «Повесть временных лет»). В настоящее время *повесть* — средняя эпическая форма, где действие проходит через несколько однотипных сюжетных ситуаций, излагаемых неким прямо или косвенно персонифицированным повествователем. Повесть уступает роману в целостном изображении действительности; организующим центром в ней становится обыкновенно само *повествование* или *восприятие* авторского посредника. Так, в повести Чехова «Степь» одна картина следует за картиной, эпизод за эпизодом согласно пытливому заинтересованному взгляду ее маленького героя, путешествующего на возу сена.

Нередко между повестью и романом, особенно в авторских рубриках, происходит терминологическая путаница. В результате лаконичные «Дубровский» и «Капитанская дочка» оказываются романами, а монументальная «Жизнь Клима Самгина» повестью. В данном случае, видимо, Пушкин руководствовался наличием любовной интриги, а Горький — способом выявления авторского сознания.

Но повесть соседствует и с эпическими видами малой формы — *рассказом* и *новеллой*, в которых действие ограничено одной конфликтной ситуацией. Малый объем, естественно, сказывается на структурных особенностях обоих видов: скупая концентрированность пейзажа, экстерьера и интерьера, портретных характеристик, минимизированное число персонажей, аскетическая неразвернутость событийного плана, повышенная острота конфликта, подчеркнутый динамизм в разворачивании сюжета, выделенность кульминационного момента и форсированная роль художественной детали, подтекста и внетекстовых ассоциаций для обрисовки характеров и выражения идейной тенденции.

Чем отличается рассказ от новеллы? В виду исключительного разнообразия их реальных национальных и исторических форм ответить на этот вопрос нелегко. Некоторый свет на проблему проливает этимология самих терминов. Итальянское по своему происхождению слово «новелла» (*novella* — букв. новость) появилось в эпоху Возрождения для обозначения популярных прозаических произведений, отличающихся сугубой краткостью, стремительным парадоксальным разворачиванием сюжетных перипетий и неожиданной концовкой. Первоначально это была имитация устного живого рассказа, напоминавшего по своей структуре анекдот.

Она оказалась необычайно органичной для выражения нового гуманистического мировоззрения, с его пафосом активного переустройства жестокой реальности, эмансипацией сильной инициативной личности, проецированием человека, сильного не своей принадлежностью к знати или богатству, а своим артистизмом, изобретательностью, способностью вывернуться из любой, даже самой проигрышной ситуации.

Другое дело — *рассказ*. Это малая эпическая форма, возникшая на рубеже XVIII—XIX вв., главным структурообразующим элементом которой стала ситуация *рассказывания*. Как правило, это история, *рассказанная* кем-то в подходящей ситуации, а впоследствии просто свободное повествование, напоминающее первые эталонные образцы. Долгое время рассказ не имел ограничений в объеме и по сути дела ничем не отличался от повести или даже романа (главное, чтобы была ситуация *рассказывания*).

Пожалуй, только в творчестве Чехова рассказ приобрел безусловную суверенность и свои неповторимые канонические очертания, которые впоследствии могли нарушаться, коррек-

тироваться, оставаясь, однако, четкими стабилизирующими критериями и ориентирами для идентификации ведущего вида малой эпической формы.

Жанровые модификации повестей, рассказов и новелл, также как и романов, определяются их тематикой, проблематикой, назначением и исторической ситуацией.

Таковы, например; повести о морских приключениях, нравоучительные новеллы, рождественские рассказы, средневековые *фаблио* (от фр. *fabliau* и лат. *fabula* — история, рассказ) — короткие стихотворные либо прозаические рассказы о смешных случаях или происшествиях из жизни простого человека, отмеченные сжатым энергичным сюжетом, завершающиеся обыкновенно неожиданной парадоксальной развязкой.

Свое определенное место среди перечисленных видов занимает очерк — разновидность малой эпической формы, основанная на реальном жизненном материале и тяготеющая к публицистике. Различаются очерки *документальные*, *публицистические*, а также *художественные*.

Художественные дифференцируются тематически, стилистически и функционально, подразделяясь на бытовые, праздничные, поэтические (например, «Белый арап» М. Пришвина) и т.п. Называя свое произведение очерком (а цикл — очерками), писатель чаще всего намекает на самодовлеющий пафос документальности, фрагментарность или на отсутствие единого конфликта в развертывании сюжетного материала («Очерки бурсы» Н. Помяловского, «Губернские очерки» М. Щедрина, очерковые книги «В Америке», «По Союзу Советов» М. Горького).

К малой эпической форме дидактической литературы относится *басня* — небольшой рассказ аллегорического характера, генетически восходящий к сказкам о животных, родственной также анекдотам, пословицам, поговоркам, *фаблио* и новеллам. Характерные особенности басенной конструкции — *двусоставность*: повествование обычно завершается или открывается «моралью» (нравственным выводом, поучением) и *структурная амбивалентность* (с древнейших времен существуют как прозаические, так и стихотворные басни).



1. Перечислите специфические свойства эпоса как литературного рода в трактовке Аристотеля и Гегеля.
2. Объясните происхождение термина «роман». Когда и при каких обстоятельствах зародился этот вид эпоса? Правомерно ли с исторической точки зрения понятие «античный роман»?
3. Чем принципиально отличаются друг от друга рассказ, новелла и очерк?

ДРАМА

§ 23

Виды и жанры драмы

Еще естественнее, еще более похоже на живую безыскусственную реальность идущее на сцене драматургическое произведение. Драма (от греч. *drama* — действие) в одном из двух своих основных значений есть род литературы, в котором текст разыгрывается въявь или в воображении реципиента. Драматург подражает действительности, «представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных» (Аристотель). Если эпический образ отражает прежде всего объективный по отношению к автору мир, а лирический образ выражает мир субъективных переживаний, то драматургический образ, по Гегелю, синтезирует то и другое: «Эта объективность, идущая от субъекта, и это субъективное, которое изображается в своей реализации и объективной значимости, есть дух в его цельности; будучи *действием*, он определяет форму и содержание *драматической поэзии*...

С одной стороны, в драме, как и в лирике, характер должен высказывать все, что заключено в его душе, как свое личное. С другой стороны, он действительно возвещает о себе как целостный субъект в своем реальном внешнем бытии перед лицом других, и благодаря его деятельности вовне сюда непосредственно присоединяется еще и жест, который не менее речи является языком души и требует художественного с собой обращения» (Гегель Г. Лекции по эстетике: В 4 т. М., 1968. Т. 3. С. 420—421).

Содержание драматургического произведения как устремление к цели, следствие волевой активности человека, т.е. собственно действие, оформляется пре-

имущественно через процесс речевого общения персонажей, посредством упорядоченного чередования монолога (речи, не предполагающей ответа, т.е. обращенной к себе или ко всему миру), диалога и полилога. Автор сознательно отказывается от прямого повествования, хотя может осуществлять его косвенно, окольными путями (Антигона, как мы помним, рассказывает слепому отцу о том, что она видит, подходя к Колону, предместью Афин, малой родине Софокла). Но повествовательную функцию автор может реализовать либо сам в тех же ремарках (от фр. *remarque* — замечание, примечание) — примечаниях касательно места действия, времени проиходящего, возраста персонажей, подробностей их внешнего вида, декораций и пр., либо поручая эту роль так называемому хору (от греч. *choros* — хор, многоголосное пение), выражающему коллективное, общественное мнение, а также второстепенным персонажам — всякого рода посланникам, вестникам и пр. (в «Персах» Эсхила основные сюжетные перипетии проиходят за сценой, о них бесхитростно повествуют персидские старейшины, вестник и сам потерпевший поражение Ксеркс).

Важнейшим компонентом драматического содержания являются игра актеров, их мимика, жесты, интонации, темп, ритмика, эмоциональная окрашенность речи, а также плоды деятельности режиссера, художника, костюмера, гримера — словом, весь сложный ансамбль внутренних и внешних факторов сценического образа драматургического действия.

Драматический конфликт переживается особенно остро, будучи отражением социально-исторических и личностно-психологических противоречий в человеческом общежитии. Драма, как и другие роды литературы, уходит своими корнями в синкретическое действо, объединявшее в себе практически все виды искусства. Каждый народ создавал свой театр вполне самобытно еще в долитературный период, а затем и параллельно с книжной литературой в недрах устного народного творчества. Применительно к русской традиции народный театр формировался в календарно-обрядовых и семейно-бытовых играх. В дальнейшем народные представления можно было видеть на ярмарках в форме балагана, райка, вертепа, кукольных комедий и драм (Зуева Т.В., Курдан Б.В. Русский фольклор: Учебник. М., 1998. С. 314—337).

Зарождение и эволюция *литературного театра* (от греч. *teatron* — место для зрелищ) в его классическом виде лучше всего прослеживается в Древней Греции. Обрядовые пред-

ставления в честь бога Диониса привели к образованию сначала передвижного (на телеге), а затем и стационарного театра.

Древнегреческий театр представлял собой круглую площадку с алтарем-жертвенником посредине — так называемую оркестру (вт греч. *orchestra* — площадка для танцев), которая с тыльной стороны замыкалась сценической (от греч. *skene* — букв. палатка) — помещением для переодевания актеров. Над оркестрой амфитеатром располагались места для зрителей, число которых порой достигало нескольких тысяч. Театр во времена расцвета афинской демократии, в эпоху Перикла считался важным государственным заведением, финансировался наиболее состоятельными гражданами, несущими почетную повинность — хорегию (букв. содержание хора), включавшую в себя расходы по постановке спектаклей, содержанию актеров и хора. Зрители шли в театр практически на целый день в сопровождении слуг, с запасом провизии и вина.

Театральные постановки проходили ежегодно в праздники, посвященные культу Диониса (в январе и марте). Это были своеобразные творческие соревнования комедиографов и трагических поэтов. В первый день в очередности, которую определял жребий, ставилось пять комедий. В три последующих дня соперничали три драматурга, каждый из которых должен был представить на суд публики тетралогия, состоящую из трех трагедий и одной сатирической драмы. Авторитетное жюри выносило вердикт: 1-е, 2-е и 3-е места.

При огромном стечении публики требовались и соответствующие акустические условия. Они обеспечивались тщательно продуманным расположением сценической площадки на дне гигантской воронки и особыми резонаторами, которыми были снабжены все актерские маски. Маски (в стандартном наборе их насчитывалось не менее 26) изображали человеческие лица обоюбого пола, разных возрастов и разных переживаний: грустные, веселые, задумчивые, гневные, комбинированные... Трагические актеры выступали в длинных одеждах и на высоких котурнах на ногах, придававших им особую величественность, комические, напротив, подчеркивали зад, брюхо, горб, принимая весьма непристойные позы. Женские и детские роли играли мужчины.

Первые драматические спектакли — это импровизированный диалог хора и его предводителя, запевалы. В 534 г.

до н.э. на Великих Дионисиях Феспидом был введен а к т е р (от *aktus* — действие), усиливший и узаконивший диалогичность. На первых порах актером был сам поэт, в дальнейшем появились профессионалы. Второго актера ввел Эсхил, третьего — Софокл, этим ограничил число собеседников в одном э п и с о д и и (от греч. *episodion* — вставка).

В классическом древнегреческом театре сформировались и два базовых вида европейской драматургии — т р а г е д и я и к о м е д и я. Их генезис и релевантные свойства впервые описаны Аристотелем: «Как и комедия, возникши первоначально из импровизаций — <трагедия> от запевал дифирамба, <комедия от запевал> фаллических песен, какие и теперь еще в обычае во многих городах» (С. 117—118). Свое наименование они получили от греческих словосочетаний, означавших: *песнь козлов* (*tragos+ode*), так как дифирамбы в VII—VI вв. до н.э. по инициативе Ариона распевались на дионисиях хором «сатиров», наряженных в вывернутые козлиные шкуры; и *песнь комоса* — компании подвыпивших гуляк (*komos+ode*), так как у истоков комедии лежат карнавальные народные шетвия с ряжеными, веселыми шутками и непристойностями.

В наше время под трагедией понимается вид драмы, характеризующийся неразрешимым конфликтом, высоким социальным статусом действующих лиц и соответствующими стилистическими средствами («значительная» тематика, обилие монологических партий, преимущественно стихотворная речь, особый пафосный тон театральной декламации). Одним из самых существенных признаков трагедии с античных времен считался к а т а р с и с (от греч. *katharsys* — очищение) — душевное очищение как результат потрясения, которое испытывает зритель трагического спектакля, объятый ужасом и состраданием. Каждая эпоха в развитии мировой драматургии оставила свои классические образцы в этом виде: в Древней Греции — трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида, в Древнем Риме — Сенеки Младшего; в эпоху Возрождения — шедевры «царя драматической поэзии» У. Шекспира; в эпоху классицизма — Корнеля и Расина; в XVIII — начале XIX в. — немецких просветителей Шиллера и Гёте.

В русской литературе трагедия была особенно популярна в эпоху классицизма, но самые выдающиеся ее образцы принадлежат перу Пушкина: «Борис Годунов» и маленькие трагедии «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы».

Типологическим антиподом трагедии является комедия — вид драмы, изображающий действительность с точки зрения категории комического, осмеивающий или разоблачающий безобразное во имя утверждения идеалов прекрасного, с облегченным конфликтом, сниженными демократическими персонажами, остроумными диалогами, ярко выраженной юмористической или сатирической направленностью. Как правило, ее содержание и форма изобилуют смешными положениями, увлекательной интригой, неожиданными сюжетными перипетиями, забавной путаницей персонажей, шаржированной речевой характеристикой, а действие венчает благополучный финал.

В разные исторические эпохи комедия видоизменяет свои жанровые очертания. Так в античной комедии немаловажную роль играл хор, выступавший в карнавальных костюмах и масках, которые отразились в названиях, например, у Аристофана: «Лягушки», «Осы», «Всадники», «Облака». В комедиях на мифологический сюжет широко использовался прием трагестирования. А бытовая комедия тяготела к бурлеску. В средние века и с эпохи Возрождения комедийная жанровая система значительно расширяется. Появляются: фарс (от фр. *farce*, от лат. *Farcio* — начинаю) — простонародная пьеса с грубыми сценическими эффектами, переодеваниями и колотушками, соти (от старофр. *sotie* — дурачество) — импровизации карнавального типа, во время которых выбирают папу дураков и воздают ему непомерные почести, комедия нравов, комедия положений, комедия интриги, комедия масок («дель арте»), комедия-буфф (от ит. *buffo* — шутливой, комический), испанская комедия «плаща и шпаги», высокая комедия классицизма и пр. Классицистическая комедия вновь ориентируется на античные образцы. В XVIII—XIX вв. комедия активно взаимодействует с трагедией и драмой (в узком значении вида). В XX в. культивируются самые экзотические «жанровые коктейли» типа «Балаганчика» А. Блока, «Мистерии-Буфф» В. Маяковского или «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта.

Драма как вид драматургического рода возникла в XVIII в. Первоначально ее «представителями» были трагикомедия, а также такие модификации комедии, как *мещанская, слезная, серьезная и высокая*. Драма характеризуется формально-содержательными признаками промежуточного свойства. Ее основной предмет — драматизм повседневной жизни частного человека, не поднимающийся до неразрешим-

мого трагического конфликта и не опускающийся до несообразности комических ситуаций. Ее герой — представитель среднего класса, проявляющий свои обычные, неисключительные особенности в обычных, неисключительных обстоятельствах. Эволюция драмы от XVIII до XXI в. обнаруживает закономерное обострение конфликта, т.е. перемещение ее структурных ориентиров от комедии к трагедии.

Среди нестандартных видов драматургии, стоящих за пределами классической жанровой системы, хотя и тяготеющие типологически к драме, можно назвать такие специфические формы средневекового театра, как мистерия (от греч. *mysterion* — таинство, служба, обряд) — грандиозная инсценировка библейских сказаний миракль (от фр. *miracle* и поздне-лат. *miraculum* — чудо) — небольшие бытовые сценки, в которых действовали не библейские персонажи, а простые люди, в основном крестьяне или жители городов; моралите (от фр. *moralite* и лат. *moralis* — нравственный) — драматургический вариант аллегорической поэмы и отчасти басни (Федотов О.И. История западноевропейской литературы средних веков. М., 1999. С. 107—109).

Еще более разнообразны и далеки от классических образов жанровые разновидности модернистской и постмодернистской драмы в XX в.: лирическая драма Метерлинка и Блока, эпическая и публицистическая драма Брехта, драма абсурда Ионеско и Беккета.



Вопросы для самостоятельного изложения

1. Каковы специфические свойства драмы как литературного рода? Приведите несколько соответствующих высказываний Аристотеля, Гегеля, Белинского.
2. Объясните этимологию терминов «трагедия», «комедия» и «драма».
3. Что характерно для жанровой системы современной драматургии?

ЛИРИКА

§ 24

Жанрово-видовое деление лирики

Лирика (от греч. *lyrikos* — произносимый под звуки лиры) — третий род литературы, отражающий чувства, мысли и переживания лирического субъекта, выражающий его подчеркнуто субъективное мировосприятие. В лирике, по Аристотелю, подражающий остается самим собой, не изменяя своего лица. По мнению же Гегеля, субъективный и объективный факторы поэтического творчества сливаются воедино, однако содержанием лирического произведения является «...все субъективное, внутренний мир, размышляющая и чувствующая душа, которая не переходит к действиям, а задерживается у себя в качестве внутренней жизни и потому в качестве единственной формы и окончательной цели может брать для себя словесное *самовыражение* субъекта... Обособленное созерцание, чувствование и размышление ушедшей внутрь себя субъективности высказывает здесь все, даже самое субстанциальное и объективное, как нечто свое — как *свою* страсть, *свое* настроение или рефлексию и как присутствующее в данный момент их порождение» (Гегель Г. Указ.соч. С. 419).

Центральным «персонажем» лирического произведения оказываются сам его создатель, поэт и его внутренний мир. Но этот персонаж втягивает в себя и реципиента, вольно или невольно отождествляющего себя с авторским «Я» и вместе с ним каждого, кто мог бы оказаться в соответствующей лирической ситуации, и весь объективный мир, так или иначе попадающий в поле его зрения и воспринимаемый им.

С древности до XVIII в. лирический субъект осознавался как художественное инобытие медитирующего поэта, представляющего некое абстрактно-типовое, общечеловеческое сознание. Однако уже в лирике шотландского поэта Р. Бернса, немецкого И.В. Гёте и русского Г.Р. Державина можно проследить тенденцию к его индивидуализации с онейрой на личностные качества автора. Романтизм (Байрон, Гейне, Жуковский, Лермонтов) развивался, если можно так выразиться, под знаком культа личности поэта, сознательно отождествлявшего себя и свое лирическое «Я». Лирический герой поэта-реалиста целенаправленно объективируется, в значительной мере отворачивается от своего создателя, хотя и сохраняет с ним определенные «родственные отношения».

Лирический герой эпохи модернизма поразительно многолик. Возьмем для примера творческие профили пяти русских поэтов, довольно полно представлявших в совокупности лирическую характерологию Серебряного века: Блока, Мандельштама, Гумилева, Ходасевича и Георгия Иванова.

Здесь характерная фигура Георгия Иванова, творчество которого можно смело назвать «театром одного актера», но актер этот (одновременно и режиссер) практически до конца своего творческого пути никогда не играл самого себя. Прикрыв лицо очередной маской, автор настолько свыкался с ней, что начинал вмешиваться в чужую судьбу, как в свою собственную. Его автобиографическая проза вызвала гневное неприятие у прототипов или близко зневших отих прототипов людей. Согласимся с Н.А. Богомоловым: «... «Петербургские зимы» — не мемуары, не воспоминания, рассчитанные на то, чтобы дать верную картину действительности» (*Богомоллов Н.А. Талант двойного зренья//Иванов Георгий. Стихотворения, Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. М., 1989. С. 516*). В них, как считал сам автор, семьдесят пять процентов выдумки на двадцать пять процентов правды. С одной стороны, поэт органично «вживался» в судьбы своих персонажей, с другой стороны, сознательно твердой рукой художника выстраивал действующую модель мира так, как видел его он, Георгий Иванов, дорожа прежде всего «своим подлинным отношением к людям и событиям, которое всегда «на дне» было совсем иным, чем на поверхности, и если отражалось — разве только в стихах, тоже очень не всегда» (там же). Своеобразие лирического героя Георгия Иванова прежде всего в расщепленном сознании стоящего за ним автора, растворявшегося в среде обитания, хамеле-

онски приспособивавшегося к обстоятельствам жизни и к той очередной роли, которую он разыгрывал в театре абсурда под названием «XX век».

Блок, Гумилев, Мандельштам, Ходасевич, так не похожие друг на друга, были едины в поразительной цельности их поэтической натуры.

О Гумилеве Георгий Иванов сказал удивительно точно и пронизательно: он «выдумал себя» «настолько серьезно, что его маска для большинства его знавших (о читателях нечего и говорить) стала его живым лицом». Трагическая гибель поэта стала парадоксальным образом блестящим аккордом «такой биографии, какой он сам себе желал»: «Поэт, исследователь Африки, Георгиевский кавалер и, наконец, отважный заговорщик, схваченный и расстрелянный в расцвете славы, расцвете жизни...» (там же. С. 434).

Ни Блок, ни Гумилев, ни Мандельштам, ни Ходасевич не сливались с объектом их лирической рефлексии; они высоко стояли *над* ним, потому что понимали поэзию, творчество не как лицедейство, а как дело всей своей жизни. Возражая Чулкову, Блок ригоринески ответил: «— Нет. Я не великий поэт. Великие поэты сгорают в своих стихах и гибнут. А я пью вино и печатаю стихи в «Ниве». По полтиннику за строчку. Я делаю то же самое, что делает Гумилев, только без его сознания прачоты своего дела» (С. 403).

Судьба распорядилась так, что оба антипода — и Блок, и Гумилев «сгорели» практически одновременно в августе 1921 года. Не случайно их жизнеописания Иванов дает подобно Плутарху параллельно: «Оба жили и дышали поэзией — вне поэзии для обоих не было жизни. Оба беззаветно, мучительно любили Россию. Оба ненавидели фальшь, ложь, притворство, недобросовестность, в творчестве и в жизни были предельно честны, наконец, оба были готовы во имя этой «метафизической чести» — высшей ответственности поэта перед Богом и перед собой — идти на все, вплоть до гибели, и на страшном личном примере эту готовность доказали» (С. 413).

Эти слова, в которых явственно слышна тоска по несбывшемуся, не менее справедливы применительно и к Мандельштаму, и к Ходасевичу, отношение которых к своему высокому призванию было столь же безупречным.

Значительно более долгий поэтический век Георгия Иванова не имел восклицательного знака в финале. Истинное лицо поэта, беспощадное и безжалостное, в первую очередь, к себе

самому, раскрылось лишь под конец его жизни, в последних книгах.

Финальная роль, которую сыграл «человек с тысячью лиц», оказалась вершиной его творческого развития. В «Дневнике» и «Посмертном дневнике» он, наконец, сыграл самого себя. Щемящее чувство освобождения от скверны «мирового безобразья», от бесчисленных масок, за которыми прятался его лирический герой, приобщение к тому священному пламени, на котором сгорают истинные поэты, и безыскусственная, как слова прощальной исповеди, искренность стали ему наградой:

Если б время остановить,
Чтобы день увеличился вдвое,
Перед смертью благословить
Всех живущих и все живое.

И у тех, кто обидел меня,
Попросить смиренно прощенья,
Чтобы вспыхнуло пламя огня
Милосердия и очищенья.

Существует несколько форм самовысказывания лирического субъекта: *монологическая* — как наиболее адекватное выражение личностного, субъективного начала, *диалогическая* («Бесы», «Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкина), *ролевая* (стихи и песни В. Высоцкого), *объективная* («Парус», «Листок» Лермонтова), *сюжетная* («Песнь о вещем Олеге» Пушкина и «Необычайное приключение» Маяковского)...

Наиболее чистой формой лирики считается *медитация* (от лат. *meditatio* — размышление, раздумье) — сосредоточенное размышление, самосозерцание, непосредственный поток сознания, идущий из сокровенных глубин авторского «Я». Во всех остальных случаях лирика осложняется элементами эпического и драматического способов изображения действительности, как мы это видели в пушкинских «Бесах».

Лирика, как бы в ответ на вопрос об этимологии обозначающего ее термина, и генетически, и функционально «связана с музыкой, отчасти допуская, а отчасти и требуя многосторонних оттенков голоса, пения, сопровождения музыкальных инструментов и тому подобного» (Гегель Г. Указ. соч. С. 420). Того же происхождения ее устойчивое тяготение к стихотворной форме. Версификация, а также органически сопряженная с ней речевая структура существенным образом корректируют развитие лирической тени. Отчасти и по этой причине в условиях «единства и тесноты стихового ряда» (Ю.Н. Тынянов) слово в лирическом произведении значит больше (и иначе!), чем за его пределами.

Лирика уходит своими корнями в устное народное творчество, где получает развитие в широком спектре песен образных (свадебных, похоронных, рекрутских, игровых, хороводных, колядок и т.д.), календарных, бытовых, любовных и др. Прекрасный образец в этом роде представляет один из вариантов знаменитой «Лучинушки»:

Лучина, лучинушка березовая,
Ах, что же ты, лучинушка, не ясно горить,
Не ясно горить, не вспыхиваешь,
А ли ты, лучинушка, в печи не была,
В печи не была, не высушена.
А ли те, лучинушку, свекровь подлила.
Подружки-голубушки, ложитесь спать,
Ложитесь спать, вам некого ждать.
А мне, молодешеньке, всю ночь не спать,
Всю ночь не спать, постелюшку стлать,
Постелюшку стлать, мила дружка ждать.
Первый сон заснула: милый не бывал,
Второй сон заснула: сердечного нет,
Третий сон заснула: заря белый день.
По белой по зорюшке мой милый идет.
Сапожки на ножках поскрипывают,
Железные подковки позвякивают.
— Что же ты, мой миленький, вечер не пришел?
— С женою с постылою побранка была!
Тобою, моя милая, выкорила,
Что я к тебе, милая, частенько хожу,
Частенько хожу, гостинцев ношу...

В литературной поэзии высочайшим уровнем художественности и структурной определенности выделяется античная лирика. Она возникла приблизительно в 7 в. до н.э. Первоначально это были песни, исполнявшиеся под аккомпанемент струнных музыкальных инструментов (лиры или кифары). Первые лирические стихотворения восходят к народным песнопениям и культовым языческим гимнам догомеровской эпохи. Их появление связано с усилением индивидуального начала в античном обществе с тенденцией к отражению внутренней жизни, к самовыражению.

Античная лирика подразделяется на декламационную и песенную. Декламационная делится на эгегическую (Архилох) и сатирическую (Тиртей), а песен-

на я — на *монодическую* или *сольную* (Саффо, Алкей, Анакреонт) и *хоровую* (Пиндар). Традиции древнегреческой лирики унаследовали римская, византийская, а затем поэзия всех европейских народов.

Основные жанровые модификации античной лирики: *гимн*, *гимней*, *пеан*, *просодий*, *дифирамб*, *ода*, *идиллия*, *сколий*, *френос*, *элегия*, *энкомий*, *эпиникий*, *эпиталама*, *эпиграмма*, *эпитафия*, *ямбы*.

Торжественные песни в честь божеств в общем виде назывались *гимнами* (от греч. *hymnos* — хвала, восхваление), обращенные к конкретным богам (к Аполлону), *пеанами* (*paian*, *paieon*, *paion* — пеан, целитель, спаситель) — к *Пеану*, *дифирамбами* (от греч. *dithyrambos* — элемент призыва «Thriambe Dithyrambe» в составе песен, сопровождаемых бурным оргиастическим танцем, в честь Диониса), *гимнеями* (*hymenaios* — букв. свадебная песнь в честь покровителя брака бога Гименея) или *эпиталамами* (от греч. *epithalamios* — свадебный). Термин «ода» (от греч. *ode* — песнь) изначально был универсальным и обозначал всякую песнь, затем он закрепился за песнями исключительно панегирического (от греч. *panegyrikos* — праздничный, торжественный), хвалебного содержания в противоположность сатирам и ямбам — стихам полемически критическим, ругательным.

К оде тяготели также *идиллия* (от греч. *eidyllion* — изображение, картинка) — песня, в которой восхвалялись простые радости сельской жизни, *сколий* (*skolion*) — короткий стихотворный спич, исполняемый в процессе кругового запева на симпозиях (пиршествах), *эпиникий* (*epinikij* — победная песнь) — хвалебная песнь в честь победителей на войне или в спортивных состязаниях, *просодий* (от *prosoidia* — припев, ударение) — песнь в процессии, посвященной Аполлону, и *энкомий* (от *enkomion* — восхваление) — победная песнь, исполняемая во время шествия комоса.

С погребальными обрядами были связаны: *френос* (*threnos*) — плач, одновременно оплакивающий и восхваляющий усопшего, *эпитафия* (от греч. *epitafios* — надгробный) — надгробная надпись, иногда в стихах, и косвенным образом элегия (от греч. *eleheia* — букв. скорбная песнь) — сначала плач по усопшим в сопровождении флейты, а затем лирическая медитация о бренности человеческого существования.

Новый расцвет европейской лирической поэзии наступил в средние века. Средневековая лирика создавалась усилиями

вагантов (от лат. *vagantes* — бродячие) с их озорными пародиями (от греч. *parodia* — противопеснь) на культовые тексты (молитвы, псалмы и другие жанры христианской гимнографии); провансальских поэтов-рыцарей, именовавших себя **трубадурами** (от фр. *troubadour*, от прованс. *trobar* — находить, изобретать) и культивировавших такие специфические формы лирики, как **альба** (от прованс. *alba* — утренняя заря) — песнь зари, **серена** (от итал. *serena* — букв. вечерняя роса) и **серенада** — вечерняя песнь, **пастурелла** (от прованс. *pastourelle* — пастушка) — пастушеская песнь, близкая идиллии, **кансона** (от итал. *canzone* — песня) — преимущественно любовного содержания, особого строфического строения, **тенсона** (от прованс. *tenso*, от лат. *tensio* — прение, спор) — песнь-прение, **баллада** (от прованс. *balada* — букв. плясовая песнь) — лирическая хороводная песня, исполнявшаяся во время танца на народных гуляниях, а также **сирвентес** (от прованс. *sirventes* — служащий) и **плач** — песни, откровенно выражающие политическую тенденциозность; их северофранцузских коллег — **труверов**, обогативших жанровую систему рыцарской лирики ткацкими песнями, песнями о крестовых походах и песнями о неудачном замужестве; **миннезингеров** (от нем. *minnesinger* — певец любви) и **менестрелей** (от лат. *ministerialis* — состоящий на службе), традиции которых подхватили на переломе средневековья и Ренессанса в Италии Данте Алигьери, а во Франции Франсуа Вийон (*Федотов О.И.* Указ.соч. С. 68—87, 109—114, 117—154).

Лирика эпохи Возрождения и классицизма продуцировала свою жанрово-видовую систему. Появились **мадригал** (от ит. *madra* — стадо, от прованс. *mandre* — пастух) — на первых порах пастушеская песнь, затем разновидность идиллии, легкое любовное послание-комплимент с непринужденным ироническим оттенком, **сонет** как жанрово-строфическое образования, преобразились **баллада**, **кансона**, **ода**, **идиллия**, **сатира**.

В эпоху романтизма лиризм распространился на литературу в целом.

Реалистическая лирика характеризовалась «смещением и смещением жанров» (Б.М. Эйхенбаум).

Современная лирическая поэзия практически на равных культивирует и традиционные, и новаторские формы.

Наряду с канонической системой лирических жанров наука о литературе использует принцип тематического члене-

ния. Различают *лирику любовную* (интимную), *гражданскую*, *пейзажную* и *философскую*. Иногда в том или ином произведении причудливо комбинируются элементы всех четырех видов (например, в пушкинской «Осени»). Речь, следовательно, должна идти лишь о преобладающем, доминирующем положении признаков одного из них.

Наконец, лиризм служит неременным компонентом эпических и драматургических произведений, а также синтетических интерродовых образований, таких, как *лироэпическая* и *лирическая поэма*, *баллада*, *лирический роман*, *лирическая повесть*, *лирическая драма* и т.п. В первом случае он выступает в качестве особого эмоционального фермента, одухотворяющего повествование или действие, демонстративно открытого авторского равнодушия к предмету изображения — главным образом в виде лирических отступлений либо монологов приближенных к автору действующих лиц. Во втором случае лиризм реализует жанровую структуру произведения на равных с эпическим и драматическим компонентами. Незначительное преобладание того или другого давало Г.Н. Поспелову формальное право наряду с традиционно выделяемой лиро-эпикой различать эпо-лирику, лиро-драму, драмо-лирику и т.д. (См.: *Поспелов Г.Н. Лирика*. М., 1976). Однако столь дробная классификация и теоретически, и практически избыточна.

В произведениях предельно эпического содержания, таких, например, как гомеровские поэмы, значительная часть текста принадлежит все же выражению авторского отношения к изображаемому: к обстоятельствам и событиям, богам и героям, к которым автор нередко обращается непосредственно «от себя». Не менее характерно в этом отношении и, может быть, самое личностное из всей древнерусской литературы произведение — «Слово о полку Игореве». Нельзя не согласиться с И.П. Ерёминым, что автору в «Слове...» «принадлежит далеко не самое последнее место. Он... заполняет собой всё произведение от начала до конца. Голос его отчетливо слышен везде: в каждом эпизоде, едва ли не в каждой фразе. Именно он, «автор», вносит в «Слове...» и ту лирическую стихию, и тот горячий общественно-политический пафос, которые так характерны для этого произведения.

В «Слове о полку Игореве» нет и следа характерного для летописи внешнего «объективизма» в изложении событий, в летописном рассказе закономерного, ибо иначе рассказ этот утратил бы именно то, чем летописец не мог не дорожить, —

прежде всего свою документальность. Приглушенному, только в отдельных случаях прорывающемуся прямо голосу «автора» в «Слове...» противостоит ничем не сдерживаемая, часто прямая, в полный голос сказанная речь «автора», непосредственно обращенная к читателю» (*Ерёмин И.П.* «Слово о полку Игореве» как памятник политического красноречия // «Слово о полку Игореве»: Сб. ст. и иссл. Л.: Наука, 1950. С. 111). Собственно сюжетное развергивание событийного плана, продублированное летописью, занимает в «Слове...» удивительно скромное и укромное место; сходу его может уловить лишь хорошо знакомый с обстоятельствами похода новгород-северского князя читатель. Автор настаивает на своей точке зрения, а следовательно и на своем присутствии даже там, где по сюжету его не должно быть: «Что *ми* шумить, что *ми* звенить давѣчя рано предъ зорями?» Всё это не что иное, как лирическая составляющая гениального памятника средневековой словесности, вобравшего в себя не только несколько жанрово-видовых форм, но, пожалуй, и все три рода литературы.

Особую склонность к лиризму в нарративной прозе проявлял Н. Гоголь. Вспомним его дрожащий от волнения голос в описаниях цветущих степей родной Украины в «Тарасе Бульбе», безбрежного Днепра в «Страшной мести», символической русской тройки в прозаической поэме «Мертвые души»!

Сочетание лирического и эпического начал как вполне сопоставимых компонентов целого можно наблюдать в лиро-эпической поэме. Таков «Кавказский пленник» Пушкина, в котором эпическое повествование постоянно прерывается и частично дезавуируется пространными лирическими отступлениями, такова его же «Полтава», в которой лиризмом пропитано само повествование. Чего стоят два коррелирующих друг с другом отрывка, открывающиеся одним и тем же зачином:

«Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы...»,

и прямые обращения автора к героине:

«Мария, бедная Мария,
Краса черкасских дочерей!

Не знаешь ты, какого змия
Ласкаешь на груди своей.
Какой же властью непонятной
К душе свирепой и развратной
Так сильно ты привлечена?
Кому ты в жертву отдана?..»

И осложнено, кроме того, драматическим компонентом (во 2-й и 3-й песнях главные персонажи вступают в диалогические отношения).

В лирической поэме лиризм естественным образом выходит на первое место, подчиняя себе эпическую нарративность. При отсутствии сквозного сюжетно организованного действия лирическая поэма вроде ахматовского «Реквиема» мало чем отличается от тематически хорошо укомплектованного цикла лирических стихотворений.



Вопросы для самостоятельного изложения

1. Каковы специфические свойства лирики как литературного рода?
2. Что такое лира? Какое отношение имела она к лирической поэзии на первых этапах ее развития?
3. Приведите 2—3 примера лирических стихотворений, сочетающих разные жанрово-видовые признаки.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД И СТИЛЬ

§ 25

Метод как совокупность наиболее общих принципов художественного мышления

Художественный метод (от греч. *methodos* — путь исследования) — совокупность наиболее общих принципов эстетического освоения действительности, которое устойчиво повторяется в творчестве той или иной группы писателей, образующей направление, течение или школу. Объективные трудности вычленения художественного метода как теоретической категории связаны с его идеологическим происхождением. Сам термин с присущим ему демагогическим привкусом воинствующей идеи неизбежной ангажированности искусства, произведения которого должны создаваться по чертежам самого «передового в мире учения», объявляемого «всесильным, ибо оно ... верно», был механически перенесен из философии и политики. «Марксизм — оружие, огнестрельный метод, / Стреляет без промаха метод этот!» — так озаглавил одно из своих стихотворений Вл. Маяковский. Ответственной задачей, которую ставили перед писателями, «инженерами человеческих душ», «неистовые ревнители» — теоретики Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), — беззаветное служение интересам трудящегося большинства должна быть доскональнейшим образом прописана и апробирована. В результате на свет божий появляются теории социального заказа, Устав Союза писателей, принимаемый как присяга, принцип партийности, образцово-показательные нормативные поэтики, наподобие статей Маяковского «Как делать стихи?» и Горького «Как я учился писать», доброволь-

ная автоцензура и потрясающие по своему искреннему добросовестному цинизму признания, вроде признания автора «Тихого Дона», лауреата Нобелевской премии, вдохновенного оратора на XVIII съезде КПСС: «Мы пишем не по указке партии, а по велению наших сердец, но сердца наши принадлежат партии!»

После того, как понятие «художественный метод» закрепилось в литературоведении, теоретики литературы приложили немало усилий, чтобы лишить его чрезмерной идеологической нормативности, откровенной РАППовской регламентации: «Так как художественный метод — категория эстетическая и глубоко содержательная, его нельзя сводить ни к формальным способам построения образа, ни к идеологии писателя. Он представляет собой совокупность идейно-эстетических принципов изображения действительности в свете определенного эстетического идеала. Мироззрение органично входит в метод тогда, когда оно сливается с талантом художника, с его поэтическим мышлением, а не существует в произведении лишь в форме общественно-политической тенденции» (Гуляев Н.А. Теория литературы: Изд. 2-е испр. и доп. М., 1985. С. 179).

Лучшим способом реабилитации навязанной сверху категории оказалось рассмотрение ее в ряду других, менее одиозных категорий, таких, как «тип творчества», «художественная система», «стиль», или уточнить несколько меняющим акценты определением, допустим, «творческий метод».

Уже в V в. до н. э. Софокл афористически обозначил два противоположных типа художественного мышления: «Он (Еврипид) изображает людей такими, каковы они есть на самом деле, а я такими, какими они должны быть». Иными словами, одни писатели, копируя действительность, одержимы пафосом ее возможно более точного воспроизведения, другие, озабоченные ее преобразованием, ориентируются на свои идеальные представления о должном. Впоследствии — в XIX в. В.Г. Белинский противопоставил друг другу два типа художественного сознания: «Поэзия двумя, так сказать, способами объемлет и воспроизводит явления жизни. Эти способы противоположны один другому, хотя ведут к одной цели. Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношения к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подроб-

ностям, краскам и оттенкам ее действительности... Поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела — на и д е а л ь н у ю и р е а л ь н у ю» (Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя//Белинский В.Г. Собр.соч.: В 9 т. М., 1976. Т. 1. С. 141). В дальнейшем Н.А. Гуляев интерпретировал их как два типа творчества, лежащие в основе творческих методов литературных направлений: «Первый тип художественного мышления, свойственный Пушкину и всем писателям-реалистам, объективен в своей основе, и его обычно называют р е а л и с т и ч е с к и м; второй тип художественного мышления, проявившийся в поэзии Жуковского и других романтиков, характеризуется поглощением объективного субъективным, и его условно именуют р о м а н т и ч е с к и м» (Гуляев Н.А. Теория литературы: Изд. второе, испр. и доп. М., 1985. С. 176).

Понятие «художественная система» было разработано И.Ф. Волковым в его книге «Творческие методы и художественные системы» (М., 1978). В отличие от типа творчества оно включало в себя больший набор взаимосвязанных элементов, определяющих характер творческого акта. В сущности, как мы могли уже не раз убедиться, понятие «системность» свойственно любому литературному явлению — от самого элементарного до самого сложного. Привязывать его к некоему фантому, не имеющему ни национальных, ни хронологических, ни даже индивидуальных границ, неплотдотворно.

Наконец, понятие «творческий метод» мало чем отличается от породившего его понятия «художественный метод», хотя его и пытались приспособить для выражения более масштабного значения — как пути исследования социального бытия или как основных принципов (стилей) целых направлений.

Ни сам корневой термин, ни производные от него модификации не получили признания ни в западном, ни в современном отечественном литературоведении, освободившемся от партийного диктата. Однако надо признать, что и значительно раньше категория метода считалась предметом изучения так называемых литературоведческих «генералов», определявших главные, стратегические проблемы, которые необходимо решать в первую голову, а также методологию и методику их научного осмысления.

Стиль — одна из самых универсальных, многозначных и тем не менее легко распознаваемых категорий. Пожалуй, лучшим всеобъемлющим определением этого поистине понятия-хамелеона, понятия-протeya оказывается крылатое выражение французского естествоиспытателя Бюффона, воскликнувшего вслед за Дионисием Галикарнасским: «Стиль — это человек». Впрочем, и задолго до него приблизительно так же стиль интерпретировали античные мыслители — Платон: «Каков стиль, таков характер» и Сенека: «Стиль есть лицо души».

Стиль характеризует человека во всех проявлениях его неповторимой творческой индивидуальности. В этом смысле его, действительно, можно сравнить с почерком, с отпечатками пальцев или с радужной оболочкой глаза. Чем бы человек ни занимался — работой, спортом, танцами, коммерческой деятельностью, научным или художественным творчеством, везде так или иначе проявится его личностная уникальность: в жестикуляции, приемах обработки материала, темпераменте, полученном жизненном опыте, языке, владении устной и письменной речью, интеллекте, воспитании, физиологических особенностях, образовании, окружении, состоянии здоровья, возрасте, творческих симпатиях и антипатиях, т.е. практически во всем, что составляет его личность — как дар Божий, никем и ничем не заменимую.

Сам термин произошел от греческого названия заостренной палочки (*stylos*), служившей для письма на покрытых тонким слоем воска пластинках во времена античности. С другого конца она была снабжена шариком, которым можно было стирать неудачные выражения. Поэтому Гораций в 10-й сатире своей I книги советовал начинающим литераторам «заере *stilum vertes*» — «почаще поворачивать стиль» (стирая, совершенствовать написанное). Этимология термина, как видим, сообщает ему релевантное, сущностное значение, намекающее прежде всего на речевую обработку материала. Как убедительно показал П.А. Гринцер (*Гринцер П.А. Стиль как критерий ценности// Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 160—221*), сама категория стиля появилась в поэтических теориях античности, Индии, Японии, Китая, арабского Востока и европейско-

го средневековья как стремление отделить «приятное» от «полезного», выделить в качестве сущностного свойства поэзии ее эстетическую природу и сформулировать четкие ценностные критерии для ее произведений.

Наибольший вклад в теорию стиля внесли авторы поэтик и риторик античности. Развивая свою излюбленную идею мимезиса, Аристотель выводил самую потребность подражания из двух объективных причин: 1) подражание присуще людям с детства и тем самым человек отличается от всех остальных животных, 2) продукты подражания всем доставляют *удовольствие*. «Преимущественную роль стиля в поэзии (по крайней мере в ценностном отношении) утверждают в античном искусствознании трактаты «О соединении слов» Дионисия Галикарнасского, судившего о поэзии по законам стиля и полагавшего, что «именно более или менее удачным соединением слов отличается больше всего поэт от поэта и ритор от ратора...», и «О стиле» Деметрия, придававшего стилистической обработке материала гораздо большее значение, чем самому материалу. Ту же точку зрения разделяли Кратет Малльский, все достоинство поэзии видевший не в значении, а в звучании слов; Гераклеодор, полагавший, что в поэзии «не имеет воздействия не только безыскусная мысль, но вообще мысль»; Андроменид, писавший, что «поэтам подобает усердие в языке и способах выражения, и их задача не в том, чтобы сказать то, что никто другой не говорил, но сказать так, как никто другой не может выразиться» (*Гринцер П.А. Указ. соч. С. 168—169*).

Точки зрения, напоминающей современные более широкие трактовки стиля, в своем трактате «*Peri poiematon*» придерживался Филодем, включавший в это понятие не только формально-речевые, но и содержательные аспекты. «Стиль для него — не сочетание слов вне смысла, а способ словесной реализации «мыслей, действий, характеров», одновременно и семантическая, и синтаксическая, а потому самая важная категория поэтики» (там же. С. 169).

Эти идеи в более развернутом или, наоборот, редуцированном виде проникли в теоретические трактаты средневековья, эпохи Возрождения и классицизма. Обсуждались они, как мы хорошо знаем, и в поэтической практике провансальских трубадуров, например, в знаменитой *тенсоне* (поэтическом споре) представителей «темного» и «ясного» («легкого») стилей Раймбаута Оранского и Гираута де Борнеля; и в новаторских сочинениях Данте Алигьери «Новая жизнь» и «Пир»; и в сонетах Петрарки, Шекспира и Ронсара; и в трактате Н. Буало

«О поэтическом искусстве»; и в программных эпистолах А.П. Сумарокова «О русском языке» и «О стихотворстве»; и в трактате М.В. Ломоносова «О пользе книг церковных в российском языке», где излагается предвосхищенная еще античными риториками теория трех «штилей».

Новая эра нечалась со второй половины XVIII—XIX вв., когда «традиционалистские, риторические постулаты вытесняются из литературной теории и литературной практики» и «свойственная предшествующему типу художественного сознания стилистическая и жанровая аргументация заместились видением историческим и индивидуальным. Центральным «персонажем» литературного процесса стало не произведение, подчиненное заданному канону, а его создатель, центральной категорией поэтики — не *СТИЛЬ* или *ЖАНР*, а *АВТОР*» (Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи... С. 33).

Но и в новое время категория стиля не ушла в тень, она продолжала быть актуальной, переместив лишь свой центр тяжести с произведения на творчество, с традиционализма на новаторство, с жанра на авторство. В зависимости от идеологических задач стиль трактовался то как категория по преимуществу содержательная (представителями революционно-демократической критики), то как категория по преимуществу формальная (представителями «чистого искусства»).

В настоящее время под стилем обычно понимается индивидуальная неповторимость творческого почерка, совокупность предпочитаемых приемов, единство индивидуальных и типовых, общих для множества индивидуальностей черт творчества. Наиболее активные стилеобразующие факторы художественной структуры произведения традиционно относятся к плану выражения. Но стиль — это и «целостное единство всех принципов художественной изобразительности и выразительности (предметной, композиционной, словесной), вполне соответствующее особенностям идейного содержания произведений, закономерно исторически возникающего в национальной литературе определенной эпохи ее развития, и могущее повторяться в творчестве одного или нескольких писателей того или иного «течения», и та индивидуальная творческая манера «каждого писателя, в которой это единство стилевых принципов получало свою реализацию на том или ином уровне ее законченности и эстетического совершенства» (Г.Н. Поспелов. Проблемы литературного стиля. Изд. МГУ, 1970. С. 123).

Итак, стиль, если воспользоваться чуть более лаконичной и близкой к современным терминологическим стандартам формулировкой, представляет собой целостную систему всех элементов, из которых состоят литературное творчество, художественное произведение и включающий их в себя литературный процесс. Следовательно, необходимо различать стили творчества, стили произведений и стили тех или иных этапов литературного процесса; стили индивидуальные, групповые; стили определенных школ, течений и направлений; стили языковые и речевые; стили эстетические и исторические; стили, несущие отблеск тех или иных родов, видов и жанров; стили стихотворные и прозаические; стили традиционные и новаторские.

Стиль, как и метод, — категория чрезвычайно подвижная, пластичная, пригодная для обозначения необычайно широкого спектра признаков как по линии конкретики, так и по линии обобщения. С одной стороны, можно говорить о стиле одного-единственного произведения или даже о сочетании внутри него разных стилей, с другой стороны, можно говорить о стилистическом единстве в творчестве целого поколения писателей, школы, течения, направления или даже о едином стиле эпохи (барокко, модерн). Нередко писатели ведут тонкую творческую игру, сталкивая в своих произведениях фрагменты, выполненные в разных стилистических манерах. Например, автор «Слова о полку Игореве» намеренно противопоставляет «замышлению Бояна» собственный стиль, определяемый им как «былины сего времени». Как считают некоторые исследователи, бессмертный памятник древнерусской литературы таит в себе в «законспирированном» виде стилистические «голоса» библейских текстов, с которыми не мог быть знаком любой грамотный человек в XII в. прямо или косвенно, поэм Омира (Гомера) и Вергилия — через византийское посредничество, устной народной поэзии, а возможно, и современных ему эпических поэм западноевропейского героического эпоса, а согласно одной из популярных конъектур, в нем упомянут еще один легендарный певец, предшественник Бояна — Ходына. Стилистическая полифония поэмы породила достаточно экзотические, хотя и не лишённые научного интереса гипотезы о предполагаемом дуэтом исполнении поэмы (Лихачев Д.С. Предположение о диалогическом строении «Слова о полку Игореве» // Исследования «Слова о полку Игореве». Л., 1986. С. 9—28; Чернов А. Поэтическая полисемия и сфрагиды

автора «Слова о полку Игореве» // Там же. С. 270—293; *Гогешвили А.А. Три источника — Слова о полку Игореве.* — М., 1999).

Стилистические слагаемые пушкинского «Евгения Онегина» еще многочисленнее и разнообразнее. В нем, как мы уже видели, переплетаются стили классицизма и сентиментализма, романтизма и реализма, элегии и дружеского послания, любовной народной песни и любовного же письма на французском языке как бы в русском переводе, реалистического бытового пейзажа и жанровых картинок, пародийных куплетов мосье Трике и возвышенных эпитафий Владимира Ленского, сатирической эпиграммы и патриотической оды, обращенной к Москве, живых диалогов и лирических авторских отступлений; и не просто переплетаются, но спорят, дополняют друг друга, создают сложнейший контрапункт эстетического многоголосия. Перед нами и в самом деле роман в стихах — «энциклопедия русской жизни».

Посторонние голоса вводятся в авторский текст различными способами: прямым цитированием (таковы цитаты из Бояна, знаменитые онегинские эпиграфы и вставные номера), имитацией, стилизацией, перепевами, пародированием и др.

Можно ли сказать, что каждый писатель обладает раз и навсегда данным ему природой, жизненным и творческим опытом стилем? И да, и нет. С одной стороны, действительно, на каждом этапе своего творческого развития он достигает определенного уровня художественного мастерства. Изучив достаточное число его последних произведений, мы получаем возможность описать его стиль как совокупность всех применяемых им способов эстетического освоения действительности. С другой стороны, он находится в безбрежном океане, в бесконечной стихии разнообразных стилей, наработанных тысячами его предшественников во всей мировой литературе и за ее пределами. Уверенности в том, что, принимаясь за следующее произведение, он обязательно применит сугубо свои стилистические приемы, а не обратится к чужим, более подходящим, у нас нет никакой. Скорее всего он поступит по ситуации, т.е. использует те формы художественного воплощения определенного жизненного содержания, которые сочтет наиболее для него приспособленными, а не те, к которым успел привыкнуть сам.

Стиль писателя зависит не только от предмета художественного изображения, но и даже от обстоятельств, условий

творчества, вплоть до техники самого письма. Или, к примеру, произведение пишется в родной стране в расчете на общую культурную ауру, позволяющую легким намеком вызвать в сознании воспринимающего соответствующий комплекс бытовых реалий, или воссоздание того же предмета осуществляется за границей, на чужбине, в отрыве от этой ауры, и тогда ему приходится кодировать искомую информацию более тщательно и подробно. Либо произведение сочиняется «в уме», «на память», или при помощи гусиного пера и чернил, или карандаша, или компьютера (не говоря уже о столь «нетривиальных» способах фиксации текста, как собственная кровь вместо чернил в гостинице «Англетер» в случае с Есениным или нож и самодельные чернила, при помощи которых «вел» календарь и дневник на необитаемом острове Робинзон Крузо!), — результаты, в том числе и стилистические параметры, будут далеко не одинаковыми!

Таким образом, выявляя сущностные приметы категории «стиль» с точки зрения его предсказуемости, мы должны твердо руководствоваться принципом *postfactum*, не соблазняясь прозрачной возможностью заранее вычислить, каким будет стиль еще не написанного произведения, ибо только самый опытный и проницательный исследователь способен предугадать и то лишь в немногих частных фрагментах некоторые его наиболее стабильные параметры.

Категории «стиль», «метод» и «тип творчества» не просто сосуществуют, но и последовательно поглощают друг друга наподобие системы матрешек. Ядром этой системы служит наиболее общее членение всех писателей по типу творчества, т.е. по характеру исходного материала для так или иначе оформляемого содержания: или изображается сам мир, или его идеальная модель, живущая в сознании художника, или объект либо субъект. Промежуточную — буферную оболочку составляет художественный метод, конкретизирующий в предельно абстрагированном виде соответствующий тип творчества и представляющий собой основополагающие принципы образного мышления на уровне отбора, оценки, обобщения и художественного воплощения. Наконец, обнимает то и другое самая конкретная и богатая система, именуемая стилем, распространяющая тип творчества и художественный метод на каждого отдельно взятого писателя, на каждое отдельно взятое произведение и на каждый отдельно взятый эпизод литературного процесса.

1. Какова этимология термина «метод»?
2. Когда и при каких обстоятельствах появилась теоретическая категория художественного метода в литературоведении?
3. Как соотносятся воссоздающее и пересоздающее начала в классицизме, романтизме, реализме и модернизме?
4. Какие разные значения подразумевает широкое понятие «стиль»?
5. Какое определение стиля представляется наиболее точным и почему?
6. Как соотносятся понятия «стиль» и «художественный метод» применительно к творчеству того или иного писателя или к определенной эпохе в развитии литературного процесса?

НАПРАВЛЕНИЕ, ТЕЧЕНИЕ, ШКОЛА

§ 27

Художественные направления как составляющие литературного процесса

Наиболее активными движущими силами и структурными составляющими литературного процесса являются разнообразные литературные общности: 1) «синхронные» — распределяющиеся по культурно-географическому принципу континентальные регионы: европейский (с «конклавами» в Южной Африке, Северной Америке и Австралии), азиатский, африканский, латиноамериканский, которые в свою очередь членятся на региональные зоны, например: западно-, центрально-, североамериканскую, восточнославянскую и пр., представляющие в совокупности всемирную (мировую) литературу; 2) «диахронные» — таковы прежде всего литературные эпохи: «...пестрый XVII в. в Западной Европе (остатки средневековых литератур на периферии, позднее Возрождение, маньеризм, барокко, классицизм), эпоха Просвещения (просветительский классицизм, так называемый «просветительский реализм», сентиментализм), русский XVIII в., в котором довольно слабо различались, например, заимствованные с Запада барокко и классицизм, на исходе которого также возник сентиментализм» (*Жормилов С.И.* Литературные общности // Современный словарь-справочник по литературе. М., 1999. С. 261—262); а также 3) общности «художественные», связанные с категориями метода и стиля: направления, течения, школы, группировки и др. объединения писателей. Эти последние как самые актуальные заслуживают отдельного рассмотрения. Начнем с самой масштабной — с направления.

Литературное направление — объединение писателей, сходных по типу своего художественного мышления и творческому методу, но далеко не всегда совпадающих по своим идеологическим воззрениям и стилю. По большому счету, именно борьба и закономерная смена литературных направлений составляют основное содержание литературного процесса как в отдельно взятых национальных литературах, так и в их региональных конклавах.

Конечно, литературные направления не появляются ни с того, ни с сего. Прежде чем возникнет очередное литературное направление, должны сложиться соответствующие условия в общественной и литературной жизни, накопиться необходимый художественный опыт в творчестве самых видных, авторитетных писателей, отразиться в зеркале критики и теории и стать всеобщим достоянием.

Другим важным условием формирования литературных направлений и их осознания является достаточно высокий уровень развития эстетической теории в национальной или региональной литературе. Поэтому на начальных этапах развития мирового литературного процесса литературных направлений быть не могло. Они появились только в XVII в. От античности до эпохи Возрождения, когда теоретические основы творчества осмыслились в основном самими пишущими, были лишь более или менее яркие их предпосылки.

Наконец, адекватной формой общественного самоопределения литературного направления считается обязательный теоретический манифест. Или писатели-лидеры, или реже собственно теоретики, уловив насущные эстетические потребности общества и отвечающие им тенденции в современном литературном процессе, убедительно подкрепленные к тому же собственным творческим опытом, выступают с декларацией новой художественной системы, объявляют ее желанным и безальтернативным эталоном. Брошенные ими семена ложатся обычно в хорошо подготовленную почву. Более того, в самой этой почве они встречаются с аналогичными семенами, укромно посеянными менее именитыми «нахарями», после чего дружные всходы стимулируют дальнейшее все более и более уверенное кодонение.

Что первично в данной ситуации: действие или намерение, практика или теория, направление или метод? Вот, например, как решает эту проблему Н.К. Гей: «По мере исторического развития развертываются внутренние возможности метода, расширяется соответственно и дифференциация его творче-

ских потенций, которые реализуются в художественных открытиях различных писателей, группирующихся в определенные литературные направления. Таким образом, направления являются результатом исторического развития метода, показателем его художественной широты и многообразия» (Гей Н.К. Богатство метода и творческие течения // Литературные направления и стили. М., 1976. С. 29). Получается, что существует в виде некой абстрактной идеи готовый к развитию метод, который время от времени реализует свои творческие потенции в произведениях писателей, выстраивающихся потом в соответствующие направления. Такая постановка вопроса очень бы понравилась объективному идеалисту Платону. Но ведь можно взглянуть на проблему и с другой стороны, диаметрально противоположной: вне образуемых им направлений метод так же не существует, как не существует ток без проводов (или любых других проводников электричества).

Однако мы еще не забыли известную байку о курице и яйце, ибо имеем дело с диалектически обратимыми явлениями. До направления метод все-таки существует; но существует в тенденции, в эпизодических проявлениях тех или иных его признаков. Чтобы он реализовался в полной мере, эти эпизодические проявления должны быть регулярными и предсказуемыми, обрести осмысленное системное единство, для чего и необходим синтезирующий потенциальную возможность и реальное осуществление литературный манифест.

Классицизм

Первое в европейском литературном процессе направление получило свое название от латинского слова «*classicus*», т.е. образцовый, произошедшего от обыкновения еще со средневековых времен делить литературные произведения античности на «классы» — образцы для подражания. Внутренней формой утвердившегося таким образом термина стала демонстративная ориентация на классические образцы древнегреческой и римской литератур. Теоретической базой европейского классицизма XVII—XVIII вв. стали эстетические и поэтологические воззрения Аристотеля и Горация, адаптированные к новым историческим условиям Ф. Малербом и Н. Буало-Депрео. Поэма-трактат последнего «Поэтическое искусство» (1674), стала авторитетным и беспрекословным манифестом образовавшегося во многом и благодаря ему направления не только во Франции, но и во всей Европе. В той или иной мере она повлияла на теоретическое обоснование классицизма и в Гер-

мании (Винкельман, М. Опитц), и в Англии (Бен Джонсон, Адиссон, Стил), и в России (Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков).

Посредническую роль в усвоении поэтической практики античности взяли на себя произведения ренессансной драматургии. Это обстоятельство, скорее всего, предопределило доминирующую роль театра не только в жанровой системе, но и в культурной и общественной жизни классицизма. Театр, который и эллинами эпохи Перикла, и римлянами эпохи Цезаря рассматривался как некое, можно сказать, официальное учреждение, воспитывающее высокие гражданские идеалы и рекрутирующее «сынов отечества», в условиях формирования централизованного феодального государства еще более утвердился в роли его едва ли не основной консолидирующей силы.

Философским фундаментом французского классицизма считается *картезианство* — позитивистская в своей основе философская доктрина Декарта, настаивавшего на неизблемости видимой картины мира и вневременности идеи прекрасного, что как нельзя лучше «рифмовалось» с государственной моделью абсолютной монархии.

Общественная пирамида, вершину которой венчал монарх, как правило, претендовавший на звание просвещенного, а основание составляли подданные Его Величества — так называемые демократические низы, получила адекватное соответствие в строго выдерживаемой жанровой иерархии. Жанры, как и места, которые занимали люди на ступенях иерархической общественной лестницы, подразделялись на высокие и низкие. К *высоким* относились эпопея, героическая поэма, трагедия и ода. К *низким* — комедия, басня, сатира. Впрочем, в некоторых национальных вариантах, например, в России, классицистическая поэтика выделяла буферную категорию «*посредственных*» (т.е. средних) жанров, в которой значились дружеские послания, эпистолы, идиллии, пасторали и пр.

Универсальная регламентация, царившая в обществе, распространялась и на искусство. Классицистическое произведение мыслилось как продукт рационально организованного творческого акта, основанного на нормативных, обязательных для неукоснительного исполнения эстетиках и поэтиках. Эстетическим идеалом классицисты, как уже отмечалось, почитали представления о прекрасном и возвышенном, трагическом и комическом, выработанные античными поэтами и мыслителями. Эти представления считались вечными,

принадлежащими в одинаковой мере всем временам и народам и не подлежащими обновлению.

Критерии художественности по отношению к произведению также заимствовались из античных поэтик: соблюдение единства места, единства времени и единства действия, строгое соответствие стиля жанровой специфике, ясность и непротиворечивость идеи, однозначность и стабильность характеров, уравновешенность и стройность композиции, гармоническое единство всех элементов целого. Стереотипная коллинья, определявшая сюжеты большинства классицистических произведений, выражалась в фатальном столкновении чувства и долга, которое неизменно завершалось подавлением первого и безоговорочным торжеством второго.

Виднейшими представителями французского классицизма были П. Корнель, Ж. Расин, Ж.-Б. Мольер, Ф. Малерб, Ж. Лафонтен, отчасти Ф. Вальтер; среди немецких классицистов можно отметить Готшеда и Опитца, а также Гёте и Шиллера, особенно в «веймарский» период их творчества; в Англии классицизм не получил широкого распространения: его представляли в основном писатели второго ряда, например, Дж. Драйден, Дж. Аддисон, А. Поп.

На русской почве классицизм пустил корни лишь к 30—50 гг. XVIII в. В отличие от западноевропейского варианта он тяготел к национальной самобытности, гражданской демократической направленности и ориентировался не столько на вторичные образцы императорского Рима, сколько на первородные традиции республиканской Эллады. Старшее поколение русских классицистов в лице Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова получило энергичную поддержку в творчестве их младших современников Я. Княжнина, Н. Николева, Г. Державина; некоторые стилевые тенденции классицизма дают о себе знать и у А. Радищева, и у А. Грибоедова, и даже у А. Пушкина. Теоретическая база русского классицизма была разработана в литературно-критических эссе представителей старшего поколения. Отечественный вариант «Поэтического искусства» Н. Буало представляли собой «Эпистола о русском языке» и «Эпистола о стихотворстве» А.П. Сумарокова.

Сентиментализм

Следующее литературное направление, охватившее европейский регион, — сентиментализм (от фр. *sentiment* — чувство, англ. *sentimental* — чувствительный) объявило способность героя к чувствительности основным критерием его че-

ловеческих качеств. Чувствительность, однако, распространяется и на непооредственных участников творческого акта. Писатель отказывается от рационализма и творит беспорядочное, незаконное, вернее так, жак диктуют ему эмоции. Соответствующими способностями должен обладать и реципиент для адекватного восприятия корреспондируемых ему настроений. Сентиментализм, таким образом, сосредоточивает свое внимание на внутреннем мире человеческих чувств и переживаний.

Появление европейского сентиментализма можно рассматривать как своего рода протест против крайностей просветительской идеологии, с ее пуританским ригоризмом, жестким прагматизмом и прямолинейным рационализмом. Если Робинзон Крузо, целеустремленно строящий цивилизацию на отдельно взятом необитаемом острове, находит в своей душе «чувства добрые» и по отношению к прирученным им жнотным, и к разделившему его одиночество дикарю Пятнице, и даже к бунтовщикам-матроеам, которым он, покидая остров, оставляет все необходимое для продолжения жизни, то неумолимый Блайфил из романа Г. Филдингса «История Тома Джонса, найденыша» обделывает свои дела без оглядки на чужие судьбы — в крайнем случае в его распоряжении всегда найдется лицемерная прописная истина из лексикона пуританской морали.

В полном согласии с антирационализмом художественной концепции сентиментализма это направление не получило собственного теоретического обоснования. Его своеобразными «визитными карточками», заменившими обычный в таких случаях манифест, стали дидактическая поэма Дж. Томсона «Времена года» (1730), эпистолярная проза С. Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель» (1741), и в ообенности произведения Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентельмена» (1760—1767) и «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768). Поэтические константы сентиментализма — чувствительная душа на лоне природы, впечатления от ввобременительного путешествия, отказ от однозначных прямых линий в характерологии, актуализация жанров элегии, романа, путевых записок, исповеди с заметным предпочтением эпистолярной и дневниковой форме повествования, «рванный», неопределенный сюжет, алогичная, с эффектами обманутого ожидания композиция, своеобразный стилистический «импрессионизм» получили широкое распространение в западноевропейских

литературах вплоть до начала XIX в., предворяя во многом созвучные художественные принципы романтизма.

Родиной европейского сентиментализма считается Англия. Почин Дж. Томпсона, С. Ричардсона и Л. Стерна поддержали поэты-лирики Э. Юнг и Т. Грей, позднее — великий шотландский поэт Р. Бернс, а также прозаики-очеркисты 70—80-х гг., ламентирующие по уходящей сельской идилии (например, О. Гольдсмит).

Однако идеи нового направления, видимо, уже «носились в воздухе». Приблизительно в то же время, когда было создано пионерское произведение Дж. Томпсона, аббат Прево (А.Ф. Прево д'Экзиль) написал свою знаменитую «Историю кавалера Де Гриё и Манон Леско» (1731), сентиментальное повествование о любви к пленительной и вместе с тем удивительно вероломной авантюристке от лица жертвы ее чар, молодого человека, в высшей степени пылкого, благородного и чувствительного. В 60-е гг. к сентиментализму приобщается один из столпов французского Просвещения — Ж.-Ж. Руссо. В 1761 г. он пишет роман в письмах «Юлия, или Новая Элоиза», живописуя роскошную швейцарскую природу и на ее фоне возвышенную любовь не отмеченного знаками сословного благородства Сен-Пре к знатной аристократке, матери своих учеников (вариант знаменитой легенды о любви монаха Абеяра к пленительной прихожанке Элоизе), а в 1766—1769 гг. — беспримерную по саморазоблачительной силе искренности «Исповедь», подражая на этот раз другому монаху — Августину Блаженному, сделавшему свои душевные метания предметом всеобщего достояния.

С некоторым запозданием, но в весьма интенсивных формах сентиментализм проявился в Германии, получив, очевидно, живой отклик в глубинах немецкого национального характера: свойственную ему антиаристократическую тенденцию с энтузиазмом восприняли молодые бунтари преромантического течения «Бури и натиска». Но, пожалуй, самым впечатляющим и ярким сентиментальным произведением не только в немецкой, но и во всей европейской литературе стал эпистолярный роман И.В. Гёте «Страдания молодого Вертера» (1774). Читательский резонанс и сочувствие чувствительных читателей к чувствительному герою были так сильны, что по всем странам Западной Европы дрогнула мощная волна самоубийств! Это ли не доказательство глубокой предрасположенности к сентиментализму, лежавшей в самой действительности?

Не осталась в стороне от общего увлечения и русская литература. Наиболее чуткими к сентиментальному стилю оказались такие писатели, как Н.А. Львов, М.Н. Муравьев, И.И. Дмитриев, Ю.А. Нелединский-Мелецкий и Н.М. Карамзин. Любопытное теоретическое рассуждение находим в «Дщцах для записывания» М.Н. Муравьева, созданного показательный симбиоз сентиментальной чувствительности и просветительского рационализма, эстетических и этических предписаний:

«Если чувствование означает границы добра и зла, то разум должен утверждать стопы странствующего между ними. Надеяние на сердце свое в столь важной опасности, какова есть оскорбить добродетель, не есть надеяние невинного, но оплошность нерадивого. Считай мгновения: наждое приходило к тебе, способное поместить доброе дело. Сколько уже повергло их в бездну вечности! Тебе уже осталось мгновение жить, и ты еще его тратишь, не живя!.. Но почти жизнь свою, достойную размышления. Не купи увеселения свои ценою невозвратимого; не отлагай наслаждаться позорищем, которого завеса готова ниспасть. Путешественник единого часа! Что расскажешь ты в доме своем вопрошающему?»

Но самый значительный вклад в отечественный сентиментализм внес Н.М. Карамзин. Подобно Л. Стерну он совершил свое «сентиментальное путешествие», запечатлав его в «Письмах русского путешественника» (1791—1795). Конечно, и в данном случае читательский интерес прикован не столько к маршруту странствий автора писем по странам Европы, сколько к прихотливым движениям его души. Классическим произведением русского сентиментализма несомненно стала повесть «Бедная Лиза» (1792), ознаменовавшая собой отечественный вариант чувствительного отношения к человеку, изымаемому из привычных социальных условий. Любовь уравнивает представителей всех сословий: «...и крестьянки любить умеют!» — эта крылатая фраза отражает не просто авторское признание непреложного факта, изложенного в сюжетных перипетиях повести, но и обобщенно-сентиментальное умиление по поводу столь удивительного феномена. Пушкин впоследствии в «Барышне-крестьянке» вывернул ситуацию «Бедной Лизы» наизнанку и тем самым подтвердил справедливость сентиментального тезиса реалистическими средствами.

Несомненную дань сентиментализму отдал и автор «Путешествия из Петербурга в Москву», для которого сочувствие осуществляется взаимной работой ума и сердца. В полемиче-

ском посвящении А.М. Кутузову А.Н. Радищев восклицает: «Что бы разум и сердце произвести ни захотели, тебе оно, о! сочувственник мой, посвящено да будет. Хоть мнения мои о многих вещах различествуют с твоими, но сердце твое бьет моему согласно — и ты мой друг.

Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала. Обратил взоры мои во внутренность мою — и узрел, что бедствия человека происходят от человека, и часто от того только, что он взирает непрямо на окружающие его предметы. Ужели, вещал я сам себе, природа толико скупа была к своим чадам, что от блудящего невинно сокрыла истину навеки? Ужели сия грозная мачеха произвела нас для того, чтоб чувствовали мы бедствия, а блаженство николи? Разум мой вострепетал от сея мысли, и сердце мое далеко ее от себя оттолкнуло».

Романтизм

В конце XVIII — начале XIX в. на смену сентиментализму и еще не исчерпавшему себя до конца классицизму приходит новое литературное направление — романтизм. Термин, используемый для его обозначения, происходит от латинского слова *romanos* — так называли себя европейские народы, говорившие на одном из языков романской группы. Терминологическая неопределенность породила избыточную многозначность самого понятия «романтизм», трактуемого: 1) как тип художественного мышления, который в противоположность реализму изображает мир не таким, каков он есть в действительности, а таким, каким он должен быть в идеале; 2) как художественный метод, свойственный литературе первой половины XIX в.; 3) как неоромантизм, свойственный некоторым течениям модернизма; 4) как романтика — составная часть социалистического реализма; 5) как соответствующая стилевая тенденция.

Нас в данном случае интересует первородный романтизм как общеевропейское литературное направление первой половины XIX в. Объективно-исторической причиной его появления считается острое разочарование в просветительских идеалах и связанных с ними результатах Великой французской буржуазной революции. Свобода, равенство, братство, широкообещанные обществу, так и остались практически не реализованными, а противоречия между сословиями еще более обострились. Следствием такого положения вещей стала идея «двоемирия» (художественного и реального мира).

ственный мир состоит как бы из двух миров сразу: реально-го — профанного, неприемлемого и презируемого, и идеального — гармоничного, чаемого, но находящегося в параллельном времени или пространстве).

В свою очередь романтическое мировидение породило такие сущностные свойства романтического художественного метода, как крайняя степень субъективизма и индивидуализма характерологии, касается ли это находящегося в эпицентре поэтического мира лирического субъекта или мало чем от него отличающихся персонажей. Авторское «Я» не только поглощает или заслоняет всех остальных персонажей, но и навязывает читателю свою точку зрения на изображаемый мир, заставляет его в полной мере пережить радость сотворчества. Отсюда — «пейзаж души» вместо натурального пейзажа, подчеркнута субъективные эпитеты, сравнения и метафоры, объективирующие не столько предмет искусства, сколько чувства и переживания художника; отсюда — демонстративное отклонение от привычных очертаний и объективных закономерностей действительности; отсюда — всеобъемлющий универсальный лиризм родовой и жанрововидовой системы романтизма.

Возьмем для примера фрагмент знаменитой элегии Жуковского «Вечер» (1806), положенный Чайковским на музыку и потому более известный как романс Полины из оперы «Пиковая дама»:

Уж вечер... Облаков померкнули края,
Последний луч зари на башнях умирает;
Последняя в реке блестящая струя
С потухшим небом угасает.

Все тихо: рощи спят; в окрестности покой;
Простершись на траве под ивой наклоненной,
Внимаю, как журчит, сливаясь с рекой,
Поток, кустами осененный.

Как слит с природою растений фимиам!
Как сладко в тишине у брега струй плесканье!
Как тихо веянье зефира по водам
И гибкой ивы трепетанье!

Хотя первый биограф Жуковского доктор К.-К. Зейдлиц и усмотрел в этой элегии «одно из лучших описаний вечерней

красоты природы села Мишенского», где родился поэт (*Зейдлиц К.-К. Жизнь и поэзия В.А. Жуковского*. СПб., 1883. С. 32), с точки зрения современного эстетического сознания мы не увидим здесь никакой конкретики, напротив, все изобразительно-выразительные средства поэтического языка направлены на передачу предельно абстрагированной картины мира и в то же время тонко моделируют психологическое состояние слившегося с природой, воспринимающего и воспроизводящего ее лирического субъекта.

Лирический герой воспринимает природу не по частям, как это свойственно обычному наблюдателю, а в целом. В поле его зрения и облака с померкнувшими краями, и башни, на которых умирает последний луч зари, и прощальный блеск речной струи, угасающей одновременно с потухшим небом. Его слух фиксирует полную тишину («все тихо»), распространившуюся не на конкретную рощу, где по идее он должен находиться, а на «рощи» во множественном числе, т.е. очевидно, на рощи вообще; равным образом он ощущает покой во всей окрестности, хотя занимает вполне определенную позицию, «простершись на траве под ивой наклоненной». Внимая журчание ручья, впадающего в реку, он называет его обобщенно-абстрактным «потоком», то же самое как легкий ветерок получает отстраненно-поэтическое наименование «зефира», а прозаический запах растений оборачивается «фимиамом»...

Отсутствие конкретики в описании объективных реалий пейзажа компенсируется нюансировкой переживаний лирического «Я», слившегося с природой и концептуально сочувствующего ей. Чего стоит, например, совершенно немислимое для пресловутого «здорового смысла» выражение «Как сладко в тишине у берега струй плесканье!» Один из ортодоксальных критиков классицистической ориентации с издевкой предполагал, что в изображенной поэтом-романтиком картине в ручей подбрасывается лопатой... санар! Ему и в голову не приходило, что эпитет «сладко» в данном контексте актуализирует состояние самовластно персонифицирующей природу лирического героя.

В романтическом проиаведении действуют, как правило, исключительные личности в столь же исключительных обстоятельствах. Таковы эталонные для своего времени образы Байрона — Чайльд Гарольд, Гяур, Лара, Манфред, Каин и даже в известной степени Дон Жуан, в котором так же, как и у его предшественников, преобладают черты не столько

реально существовавшего человека или вечного образа коварного соблазнителя, а «alter ego» байроновского лирического героя. Таковы пушкинский Алеко, персонажи переводных и оригинальных баллад Жуковского, лермонтовские Мцыри и Демон. Двое последних, фактически персонифицируя авторское сознание, не нуждаются даже в именах собственных, настолько несущественны их биографические данные!

Романтический герой в зависимости от своей соотносительности с идеалом так или иначе детерминирован в рамках оппозиции «духовное — материальное». Положительный герой предпочитает духовные ценности, отрицательный, напротив, полностью погружен в скверну материальности. В первом случае он явно тяготеет к авторскому сознанию, почти сливается с ним. Во втором — отчуждается от него, либо превращаясь в равновеликий ему антипод, либо символизируя враждебную человеческой духовности низменную психологию толпы. Подулярная романтическая антитеза «Гений — толпа», в канонизации которой немалую роль сыграл мифологизировавшийся еще при жизни образ английского поэта-романтика Байрона, осложняется также довольно распространенным типажом демонического злодея. Таковы байроновский Конрад («Корсар»), пушкинский Мазепа («Полтава»), лермонтовский Демон. Иными словами, статус высокого персонажа мог получить как положительный, так и отрицательный герой; в обоих случаях он противостоит обыденной, заурядной повседневности. Весьма показателен в этом смысле портрет заглавного героя байроновской поэмы «Корсар»:

Поступками на демона похож,
Герой преданий был лицом хорош;
Мы красоты в Конраде не найдем —
Лишь темный взор его горит огнем.
Он крепок, хоть не Гераклес, и стан
Его высок, хоть он не великан,
Но посмотревший на него смущен
Сознанием, что от всех отличен он...
Усмешка дьявольская на устах
Внушает бешенство и тайный страх,
А если гневно изогнется бровь,
Беги, надежда, и прости, любовь!

(Пер. А. Оношкевич-Яцыной)

Решительно протестуя против универсальной регламентации классицизма, романтики провозгласили принцип абсолютной свободы от канонических правил: «Мы восстаем против поэзии классической новых времен, хотим расторгнуть границы, коими она стесняет воображение, и добровольно подчиняемся новым условиям, налагаем на себя новые узы» (*Сомов О.М. О романтической поэзии//Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2-х т. М., 1974. Т. 2. С. 235*).

Романтики разрушили освящённую классицизмом жанровую систему, выдвинув на первый план самодовлеющий лиризм, подвергли сомнению тезис о вечной неизменности античного идеала прекрасного, расширили предмет искусства за счет низменного и безобразного и арсенал изобразительно-выразительных средств за счет использования традиций фольклора и экзотических поэтических систем, возвели гротеск в ранг одного из основных принципов художественного изображения, разработали учение о романтической иронии, направленной не только во вне, но и во внутрь, т.е. на самих себя, ликвидировали в театре рампу, сделали воспринимающего активным соучастником творческого акта, т.е. своеобразным соавтором произведения.

Формирование европейского романтизма как литературного направления началось уже в конце XVIII в. в Германии, в творчестве и теоретических концепциях представителей Йенского и Гейдельбергского кружков. Первые теоретические манифесты были созданы Фридрихом и Августом Шлегелями, Вильгельмам и Якобом Гриммами, а также в философских трудах Ф. Шеллинга и Жан-Поля Рихтера.

Отличительные особенности немецкого романтизма были связаны с обстоятельствами тогдашней германской истории. Насущная необходимость создания единого централизованного государства диктовала обостренный интерес к национальной истории и национальному фольклору, особенно к таким жанрам, как баллада и волшебная сказка. Отсюда — гигантская работа по сбору, систематизации и художественной обработке оригинального фольклорного материала, а также многочисленные опыты имитации баллад и народных сказок, естественно, в романтическом духе. Неприятие неприглядной современности и ностальгические воспоминания о славном историческом прошлом стимулировали развитие консервативного варианта в сопоставлении идеала и действительности. Авторы и персонажи немецких романтических произведений

уходили от отвергаемой ими реальности или в воображаемое историческое прошлое, или в воображаемые же мистические миры.

Славу немецкой романтической литературе составили Людвиг Иоганн Тик, Новалис, Адальберт фон Шамиссо, Генрих фон Клейст, Эрнст Теодор Амедей Гофман, на позднем этапе своего творческого развития Фридрих Шиллер и Иоганн-Вольфганг Гёте, а в самом его начале — Генрих Гейне.

Весьма сложное переплетение различных стилевых течений и идиостийей представлял собой романтизм во Франции. Это, с одной стороны, попытки романтизировать исповедь героя своего времени в творчестве Франсуа Рене де Шатобриана («Атала, или Любовь двух дикарей в пустыне», «Рене, или Следствие стрвелей»), Жермены де Сталь («Дельфина», «Коринна, или Италия»), Бенжамена Анри де Констан («Адальф»), Альфреда де Мюссе («Исповедь сына века»), а с другой стороны, мощный пафос революционного преобразования жизни, какой мы наблюдаем в многогранном творчестве Виктора Гюго, предложившего свой вариант теоретического манифеста исповедуемого им романтизма («Предисловие к «Кромвелю»).

Столь же разнонаправленными были творческие устремления английских романтиков. Сосредоточенная в себе индивидуальность в лирике «лейкиетов», представителей так называемой «Озерной школы» — Сэмюэля Тэйлора Колриджа, Роберта Саути и Уильяма Вордсворта явно претивостояла активному протестантизму Перси Биши Шелли и Джорджа Гордона Байрона, решавших свои художественные задачи на поистине глобальном во времени и пространстве жизненном материале. Почти мистериальную панораму исторической жизни Европы — от античности до грядущего «золотого века» развернул перед читателями в поэме «Королева Маб» (1813) Шелли. Не менее грандиозное впечатление производят тираноборческие полотна Байрона «Манфред» (1817) и «Каин» (1821).

Романтическое направление в России сформировалось в 10—20-е гг., но его никак нельзя назвать вторичным, эпигонским. Оно развивелось в остром соперничестве с классицизмом, просветительским реализмом и сентиментализмом. Первой заявила о себе «элегическая школа» Жуковского, лидер которой в своей программной статье «О поэзии древних и новых» (1811) противоставил два типа поэтического творчества: классическую поэзию античности и поэзию нового вре-

мени. Наибольший интерес вызывает, конечно, данная им характеристика современного поэта, в котором легко угадывается поэт романтической ориентации: «...воспитанник новых времен, для которого поэзия есть возвышение существенного к идеальному или простое изображение идеального, потому уже отделяется от своих предшественников, что он занимает меня более собою, нежели своим предметом. Стихотворец новейший всегда изображает предмет в отношении к самому себе: он не наполнен им, не предает себя ему совершенно, он пользуется им дабы изобразить в нем самого себя, дабы читателю посредством предмета своего предложить собственные наблюдения, мысли и чувства» (Литературная критика 1800—1820-х годов. М., 1980. С. 89).

Вслед за В. Жуковским на стезю романтизма вступили А. Грибоедов, П. Катенин, К. Рылеев, В. Кюхельбекер, Н. Полевой, А. Бестужев-Марлинский. Несмотря на различия в идеологических пристрастиях все они в поисках идеального общественного устройства были устремлены в будущее. Школу романтизма прошли и молодой Пушкин, и Лермонтов, для которого романтизм и реализм были равноценными художественными системами, органично сочетавшимися в рамках всего их творчества и каждого отдельно взятого произведения.

Просветительский реализм

Еще большей многозначностью, чем романтизм, обладает реализм. Это и тип художественного мышления, отличающийся преобладанием объекта над субъектом, и соответствующий художественный метод, модифицирующийся по направлениям: просветительский реализм, критический реализм, натурализм и социалистический реализм, наконец, тенденции стиля, которые можно обнаружить на протяжении всей истории мирового искусства от античности до постмодернизма. Реалистические тенденции, которые давали о себе знать в классицизме, постепенно отпочковались и самостоятельную художественную систему, доминирующими свойствами которой стали жесткий рационализм, идеалистические представления о движущих силах истории и несколько прямолинейный принцип правдоподобия. Просветители были убеждены, что все несовершенство окружающего мира зависит исключительно от неразумности непросвещенного бытия. Стоит, однако, тем или иным способом просветить общество, все волшебным образом

преобразится, действительность приблизится к своим идеальным параметрам. Лучшим способом достижения этой цели считалась популярная классицистическая идея просвещенного монарха, находящегося на вершине общественной пирамиды и способного последовательно внедрить в нее разумные, гармоничные принципы существования до самого основания. Реальные попытки просвещения «сверху» через ту или иную конкретную царствующую особу заканчивались полным фиаско: таковы, например, были печальные опыты Ф. Вольтера, возлагавшего необоснованные надежды на прусского короля Фридриха II, и Д. Дидро, приехавшего в Россию, чтобы склонить к просвещенному правлению Екатерину II.

Гораздо плодотворнее усилия так называемых энциклопедистов, стремившихся растолковать обществу важнейшие идеологемы современности. С 1751 по 1774 г. вышло грандиозное многотомное издание под названием «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел, написанная обществом литераторов, составленная и изданная Дидро и Даламбером». В многочисленных энциклопедических статьях с позиций радикального атеизма и более умеренного деизма яростным атакам подверглись религия и церковь как неразумные и малополезные общественные явления; от метафизического учения Декарта о страстях уцелела только идея безусловного приоритета разума; концепция просвещенного монарха была потеснена мифом об «общественном договоре», который в случае необходимости обе высокие договаривающиеся стороны вправе расторгнуть революционным путем, что и было сделано в 1789—1793 гг.; наконец, решительному пересмотру подверглись эстетика и поэтика классицизма. Здесь исключительное значение имела статья инициатора издания Дени Дидро «Вещь» («О Прекрасном») — об объективной природе красоты, которая имеет то же основание, что и истина в философии: «Что такое истина? Соответствие наших суждений явлениям. Что такое красота подражания? Соответствие образа предмету» (Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М., 1936. Т. 5. С. 168); и его же «Парадокс об актере», в котором преобразенная правда искусства объявлялась более истинной, чем сырая, естественная жизнь: «Поразмыслите над тем, что в театре называют «быть правдивым». Значит ли это вести себя на сцене, как в жизни? Нисколько. Правдивость в таком понимании превратилась бы в пошлость. Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному вооб-

ражением поэта и зачастую еще преувеличенному актером. Вот в чем чудо. Этот образ влияет не только на тон, он изменяет поступь, осанку. Поэтому-то актер на улице и актер на сцене — персонажи настолько различные, что их с трудом мажно узнать... Спектакль подобен хорошо организованному обществу, где каждый жертвует своими правами для блага всех и всего целого» (*Дидро Д. Парадокс об актере//Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980. С. 549—550*).

В Германии новые эстетические идеи были подхвачены и развиты в теоретических трудах Лессинга. Самый главный закон современного искусства, по его мнению, заключается в естественности и достоверности. Отсюда вытекают все основные постулаты «Гамбургской драматургии», которые с полным правом можно интерпретировать как реалистические: 1) «Гений смеется над всеми разграничениями критики»; 2) «Несчастье тех людей, положение которых ближе к нашему, естественно, всего сильнее действует на нашу душу, и если мы сочувствуем королям, то просто как людям, а не королям»; 3) «Неудовлетворенность тем, что возможность их основывается просто на исторической достоверности, он (поэт) будет стараться так изобразить характеры действующих лиц, будет стараться, чтобы те происшествия, которые вызывают его героев к деятельности, так неизбежно вытекали одно из другого, он будет стараться, чтобы страсти так строго гармонировали с характерами и развивались с такою постепенностью, чтобы во всем нам был виден только самый естественный, правильный ход вещей, при каждом шаге, который делают его герои, мы должны были бы сознаваться себе, что и мы поступили бы точно так же при подобной же силе страсти и в подобном же положении...»; 4) «Изысканная, напыщенная, чопорная речь несовместима с чувством. Она не служит истинным его выражением и не может его вызвать. Но чувство вполне мирится с самыми простыми, обыкновенными, даже пошлыми словами и выражениями»; 5) «Ничего не может быть достойнее и приличнее простой природы... В природе все тесно связано одно с другим, все нерекрещивается, чередуется, преобразуется одно в другое. Но в силу такого беспредельного разнообразия она представляет собою только зрелище для беспредельного духа. Чтобы существа ограниченные могли наслаждаться ею, они должны обладать споеебностью предписывать ей известные границы, которых у нее нет, способность абстрагировать и направлять свое внимание по собственному усмотрению» (*Лессинг Г.Э. Избр. произв. М., 1953. С. 519—598*).

Так постепенно складывались главные художественные принципы просветительского реализма. Далеко не все теоретики литературы, однако, склонны считать просветительский реализм «законным» литературным направлением. Во многом это объясняется его отождествлением с эпохой Просвещения вообще, что, конечно, неверно. Просветители могли принадлежать и принадлежали к разным литературным направлениям: классицизму (Пон, Вольтер, Сумароков), сентиментализму (Гёте в «Страданиях юного Вертера», Руссо, Радищев), но в основном они были реалистами (на просветительском, разумеется, уровне), а не «универсалистами» (этим маловразумительным термином предлагал именовать всех предшественников романтизма И.Ф. Волков).

Просветительский реализм в полном соответствии с идеологическими установками его сторонников анализировал действительность, не погружаясь в нее, так сказать, эмпирически, довольствуясь чисто умозрительными, не всегда совпадавшими с реальным положением дел схемами. Так, Даниель Дефо, иллюстрируя расхожую идею «общественного договора», пишет, как мы помним, весьма идиллическую картину взаимоотношений Робинзона Крузо и Пятницы. Если бы он попытался воссоздать ее в жизненно достоверных деталях, в доскональной социально детерминированной конкретике, ему бы пришлось признать, что трудовое партнерство, установленное на необитаемом острове, было не вполне равным: Пятница, у которого, конечно, было свое имя, получил от Робинзона прозвище в честь дня недели, когда он нарушил его постылое одиночество. Сам же инициатор этого мини-сообщества, как нетрудно догадаться, представился своему невольному товарищу не Робинзоном, даже не Мистером, а Мастером, т.е. Хозяином, Господином!

Именно в литературе XVIII в. впервые обнаружился осознанный интерес к социальной проблематике. Просветители установили, что человеческие характеры не самоценны, не имманентны, а в полной мере зависят от окружающей их общественной среды. Они были убеждены, что миром правят мнения, т.е. вопросы, связанные с диалектикой взаимоотношений личности и общества, решали наивно-идеалистически. «Непонимание роли материального фактора в развитии истории естественно приводило теоретиков Просвещения к переоценке значения идей, просветительской работы в борьбе за будущее... Идеалистические взгляды на общество, на истоки его развития значительно ослабляли борьбу просветителей за

реализм. Они в конечном счете обусловили появление в их творчестве морализаторских тенденций, отвлеченных героев, служащих иллюстрацией определенных просветительских идей» (Гуляев Н.А. Теория литературы: Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1985. С. 201).

Просветительский реализм культивировал и соответствующую систему жанров, синтезирующую художественное и научное мышление; повышенным спросом пользовались философская повесть («Кандид» и «Простодушный» Вольтера), философско-эстетический диалог («Племянник Рамо» и «Парадокс об актере» Дидро), социально-бытовой и педагогический роман («История Тома Джонса, найденыша» Филдинга, «Приключения Родрика Рэндома» и «Приключения Перегрин Пикля» Смоллета, «Эмиль, или Воспитание» Руссо), публицистическая и нравоучительная драма («Гец фон Берлихинген» Гёте, «Разбойники», «Коварство и любовь» Шиллера, «Школа злословия» Шеридана и «Недоросль» Фонвизина). Во всех случаях, кроме того, художественную сверхзадачу каждой жанровой формы составлял откровенно поучительный, воспитательный элемент.

В отличие от классицистов, предпочитавших традиционные, большей частью мифологические античные сюжеты, просветители-реалисты стремились решать свои эстетические и идеологические проблемы на национально-самобытном жизненном материале. Но они охотно обращались к условно-фантастическим формам («Микромегас» Вольтера, «Путешествие Гулливера» Свифта, «Фауст» Гёте), а также к географическому и историческому маскараду («Персидские письма» Монтескье, «Задиг», «Заира» и «Магомет» Вольтера, «Эмилия Галотти» и «Натан Мудрый» Лессинга, «Дон Карлос» и «Вильгельм Телль» Шиллера).

Опережая романтиков, а иногда и бок о бок с ними, просветители значительно расширили предмет искусства по сравнению с классицистами, почитавшими античные образцы. «Искусство в новейшее время, — констатирует Лессинг, — чрезвычайно расширило свои границы. Оно подражает теперь, как обыкновенно говорится, всей видимой природе, в которой прекрасное составляет лишь малую часть. Истина и выразительность являются его главным законом, и так же как сама природа часто приносит красоту в жертву высшим целям, так и художник должен подчинять ее основному своему устремлению и не пытаться воплощать ее в большей мере, чем

это позволяют правда и выразительность. Одним словом, благодаря истинности и выразительности самое отвратительное в природе становится прекрасным в искусстве» (Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 89—90).

При всей своей исторической ограниченности пресветительский реализм был ознаменован целым рядом выдающихся произведений, подлианных шедевров литературного искусства и литературной теории, подготовив тем самым новый взлет реализма, который пришелся на первую половину XIX века.

Критический реализм

Становление критического реализма как литературного направления в западно- и восточноевропейских литературах происходило в 1830—1840-е гг. Его главными действующими лицами во Франции были Стендаль и Бальзак, в Германии — Гейне, в России — Пушкин, Гоголь и Лермонтов. Каждый из них, сочетая в своем творчестве стилевые тенденции всех предшествующих направлений: классицизма, просветительского реализма, сентиментализма и романтизма, эволюционировал в сторону аккумуляции системы принципов художественного сознания, в основе которого лежали трезвый аналитический взгляд на мир как на некий объективно существующий феномен, выведение типических характеров в типических обстоятельствах, их исторический, социальный и психологический детерминизм. Нащупывая соответствующий духу времени творческий метод, эти писатели не были чужды и некоторой теоретической рефлексии. Так, Бальзак, для которого работа писателя во многом сонадала с деятельностью ученого-естествоиспытателя, стремящегося охватить и запечатлеть действительность как целостное, системно организованное единство (отсюда грандиозный замысел «Человеческой комедии»), в своем «Этюде о Бейле» предпринимает знаменательную попытку структурировать текущий литературный процесс по методам. Писатель усматривает в нем сочетание трех художественных систем: «литературы образов», «литературы идей» и требующей «изображения мира таким, каков он есть», литературы «эклектизма».

Точно так же и Гоголь, оценивая вклад Пушкина в современную ему литературу, фиксирует его переход от романтического видения мира, отличающегося жаждой «одного

необыкновенного», к реалистическому: «...он погрузился в сердце России, в ее *обыкновенные* равнины, предался *глубже исследованию* (курсив мой. — О.Ф.) жизни и нравов своих соотечественников и захотел быть вполне национальным поэтом», и констатирует парадоксальную неготовность широкого читателя к адекватному восприятию и оценке пушкинских художественных открытий: «...его поэмы уже не всех поразили тою яркостью и ослепительной омельестью, какими дышит у него все. Сочинения Пушкина, где дышит у него русская природа, так же тихи и беспорывны, как русская природа. Их только может совершенно понимать тот, чья душа носит в себе чисто русские элементы, кому Россия — родина, чья душа так нежно организована и развилась в чувствах, что способна понять неблещущие с виду русские песни и русский дух. Потому что, чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное была, между прочим, совершенная истина» (*Гоголь Н.В.* Несколько слов о Пушкине//Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 6. С. 34, 37).

Двумя годами ранее Н.И. Надеждин опубликовал концептуальную статью «О современном направлении изящных искусств» (1833), в которой предложил оригинальную трактовку нового литературного направления как своеобразного синтеза «двух противоположных стихий: материи и духа, форм и идей, земли и неба» (*Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 367), т.е., по сути дела, классицизма и романтизма. Главной движущей силой современной творческой деятельности, по мнению критика, является «направление к *всеобщности*» (там же). Исходные положения Надеждина во многом перекликаются и даже отчасти полемически корректируют бальзаковскую формулу «литературы эклектизма». Основная задача, стоящая перед современным художником, как ему кажется, заключается в том, чтобы «...соединить идеальное одушевление средних времен с изящным благообразием классической древности, уравновесить душу с телом, идею с формами, просветить мрачную глубину Шекспира лучезарным изяществом Гомера! Задача великая, требующая совокупного действия гениев-исполинов, рассеянных по лицу Европы! Соединение сих отнюдь не должно быть механическое: не должно состоять в мелком, крохоборном эклектизме, проповедуемом теперь во Франции...» (С. 370).

Практическую реализацию такого слияния автор статьи усматривал «во всеобъемлющем единстве романа, где эпическая изобразительность проникается лирическим одушевлением, где жизнь представляется во всей полноте живой драмы» (там же), а также в творчестве Бальзака, перо которого «нашло тайну излагать философию современной истории в мелких сценах домашнего быта» (С. 372).

Понятие «народность», еще не получившее у Надеждина той доминирующей социальной подоплеки, которую привнесут в него впоследствии революционные демократы, фигурирует здесь исключительно в смысле национальной самобытности: «Ныне каждая нация, подвизающаяся на поприще изящного творчества, хочет любоваться сама собой в искусственных произведениях... Всюду видно стремление к самозерцанию, к самоопределению... Стих живописует народные обычаи и нравы, воекрепляет родную старину или проникает в родную будущность» (С. 374).

Однако подлинным манифестом критического реализма не только в России, но и во всей Европе, явились теоретические разработки Белинского («О русской повести и повестях г. Гоголя», «Сочинения Александра Пушкина», «Взгляд на русскую литературу 1847 года»), Чернышевского («Очерки гоголевского периода русской литературы»), Добролюбова («О степени участия народности в развитии русской литературы», «Темное царство»), Писарева («Писемский, Тургенев и Гончаров», «Реалисты»); сюда же следует отнести высказывания великих русских писателей-реалистов: Тургенева и Гончарова, Толстого и Достоевского, Лескова и Писемского, Чехова и Куприна, Горького и Бунина. В результате была дана исчерпывающая характеристика новой фазы в развитии реалистического искусства. Основные ее признаки, пожалуй, лучше всего сформулированы Белинским:

1) Это «поэзия реальная, поэзия жизни, поэзия действительности... Ее отличительный характер состоит в верности действительности; она не пересоздает жизнь, но воспроизводит, воссоздает ее и, как выпуклое стекло, отражает в себе, под одною точкою зрения, разнообразные ее явления, выбирая из них те, которые нужны для составления полной, оживленной и единой картины... Вечный герой, неизменный предмет ее вдохновений, есть человек, существо самостоятельное, свободно действующее, индивидуальное, символ мира, конечное его проявление...»

2) «...В наше время преимущественно развилось это реальное направление поэзии, это тесное сочетание искусства с жизнью... отличительный характер новейших произведений вообще состоит в беспощадной откровенности... в них жизнь является как бы на позор во всей наготе, во всем ее ужасающем безобразии и во всей ее торжествующей красоте... в них как будто вскрывают ее анатомическим ножом...»

3) «Народность есть не достоинство, а необходимое условие истинно художественного произведения, если под народностью должно разуметь верность изображения нравов, обычаев и характера того или другого народа, той или иной страны. Жизнь всякого народа проявляется в своих ей одной свойственных формах, следовательно, если изображение жизни *верно*, то и *народно*» (Белинский В.Г. «О русских повестях и повестях г. Гоголя»).

4) «В наше время искусство и литература больше, чем когда-либо прежде, сделались выражением общественных вопросов, потому что в наше время эти вопросы стали общее, доступнее всем, яснее, сделались для всех интересом первой степени, стали во главе всех других вопросов» (Белинский В.Г. «Взгляд на русскую литературу 1847 года»).

В руеюкой классической литературе критический реализм как творческий метод и как литературное направление развивался в основном в XIX в., на Западе же наряду с художественными системами модернизма он оставался актуальным и позже, на протяжении всего XX в.

Натурализм

Натурализм появился в 60—80-е гг. XIX в. во Франции. У его истоков стояли Э. Золя и Э. Гонкур. Отчасти натуралистические тенденции были свойственны Г. Флоберу («Воспитание чувств»), Г. де Мопассану, А. Доде и др. Манифестом натурализма как направления признаются «Экспериментальный роман» (1880) и предисловие к «Терезе Ракэн» (1867) Э. Золя. Натуралисты выступили «против сочинительства», призвали детерминизм социальный дополнить детерминизмом биологическим, а наипервейшей задачей художественной литературы объявили фотографическую фиксацию фактов. Художник, по их мнению, должен полностью отказаться от фантазии, домысла, т.е. превратиться в беспристрастного исследователя, диагноста, чуть ли не патологоанатома. В результате характеры и поступки действующих лиц в их произведениях объяснялись отнюдь не объек-

тивными закономерностями в развитии личности и общества, а наследственной предопределенностью (неминуемым вырождением в третьем поколении). Но пуще всего натуралисту возбранялась любая тенденциозность. Обреченный невозмутимо регистрировать факты, он должен был исключить из своих произведений прямую оценку, соотносить изображаемое с эстетическим идеалом. Творчество, таким образом, лишалось каких-либо нравственных, социальных или политических ориентиров. Наиболее последовательным и, следует признать, несомненно талантливым воплощением этих теоретических постулатов явился цикл из 20 романов Э. Золя «Ругон-Маккары». Ни Золя, ни другие писатели, принадлежавшие к натурализму, однако, не могли выполнить декларируемые ими же творческие принципы полностью, ибо это противоречило бы сущности искусства как такового.

В русской литературе натурализмом можно считать абсолютизацию крайностей гоголевской «натуральной школы», которые прольились в творчестве А.Ф. Писемского, П.Д. Боборыкина, И.Н. Потапенко, Д.Н. Мамина-Сибиряка; своего манифеста они не обнародовали, а потому полноценного литературного направления не создали.

Социалистический реализм

В начале XX в. реалистическое художественное мышление модифицировалось в так называемый *неореализм* — стилевое течение модернизма, синтезировавшее в себе творческие принципы критического реализма и некоторые приемы модернистской поэтики (Л.Н. Андреев, М.М. Пришвин, Е.И. Замятин, А.Н. Толстой, И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, А.М. Ремизов) (См.: *Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 212—277*), и *социалистический реализм* — литературное направление, совместившее идеологию социализма с реалистическим типом творчества.

Основоположником социалистического реализма традиционно считается Максим Горький, хотя некоторые тенденции нового метода проецируются уже в творчестве писателей XIX в., сочувственно относившихся к условиям жизни пролетариата. Это Г. Гейне, Г. Веерт, Г. Гервег, Ф. Фрейлиграт, Г. Гауптман — в Германии, Э. Золя — во Франции, Ф. Решетников, И. Федоров-Омулевский, Г. Успенский, Д. Мамин-Сибиряк, А. Куприн — в России. Впрочем, еще не известно, получил бы он статус основоположника и провозвестника нового литературного направления, если бы не при-

нял выстраданного решения вернуться в Страну Советов в 1931 г. Возвращение Горького послужило еще одним веским доводом в пользу того, что искусство, в частности художественная литература, может и должно быть использовано как эффективный рычаг идеологического воздействия как внутри страны, так и за ее пределами. В 1932 г. в интервью американским корреспондентам Горький ответил на кардинальнейший вопрос современности «С кем вы, мастера культуры»: или «с чернорабочей силой... за созидание новых форм жизни, или... против этой силы, за сохранение касты безответственных хищников, касты, которая загнила с головы и продолжает действовать уже только по инерции?» (М. Горький о литературе. М., 1955. С. 560). Роковой выбор был сделан, Горький триумфально возвратился на Родину, и именно ему было поручено произнести программную речь на съезде советских писателей в 1934 г.

Каноническое определение социалистического реализма было записано в уставе Союза писателей СССР: «Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной перделки и воспитания трудящихся в духе социализма.

Социалистический реализм обеспечивает художественному творчеству исключительную возможность проявления творческой инициативы, выбора разнородных форм, стилей, жанров» (Русская советская литературная критика (1917—1934). Хрестоматия. М., 1981. С. 165).

Сам термин «социалистический реализм» применительно к основному методу советской литературы впервые прозвучал в докладе И. М. Гронского, выступившего на собрании актива литературных кружков Москвы в 1932 г. (некоторые исследователи, впрочем, считают причастным к изобретению этого термина И. В. Сталина). До него предлагались такие варианты: «тенденциозный реализм» (Маяковский, 1923), «мрнументальный реализм» (А. Толстой, 1924), «пролетарский реализм» (А. Фадеев, 1929) (там же. С. 145—162).

Собственно литература социалистического реализма началась, по мысли ее интерпретаторов, с романа Горького «Мать» (1906) и отчасти его пьес «Мещане» (1901), и «Враги» (1906);

в дальнейшем его почин подхватили А.С. Серафимович, Д. Бедный, В. Маяковский, авторы «Сборника пролетарских писателей» (1914) и др. После Октябрьской революции социалистический реализм обретает легитимное право на существование, некоторое время соперничает с художественными системами модернизма, борется с ними за лидерство, а к 1932 г., после создания Союза советских писателей, по сути коллективизировавшего отечественную литературу, оставшись практически вне конкуренции, получает статус литературного направления.

Несмотря на несколько искусственный характер его учреждения социалистический реализм нельзя считать фантомным и совершенно бесплодным явлением. Будучи адекватным выражением насущных потребностей общества (как оно их осознавало) и естественным развитием реалистических традиций русской классической литературы всех предшествующих периодов, он был принят подавляющим большинством писателей, одни из которых вынужденно, другие искренне и чистосердечно соединили господствующую идеологию с уже апробированными художественными принципами. Весьма показателен в этом смысле ход рассуждений А. Фадеева, творческая судьба которого, складывавшаяся на первых порах столь счастливо, завершилась трагически: «Почему *реализм*?.. Потому что реализм есть жизненная правда, а правда есть знамя народа, переделывающего старый мир в новый.

Почему *социалистический реализм*? Потому что в облике людей, в содержании людских отношений появились те новые качества, которые рождает только социализм. А люди и их отношения являются главным объектом литературы. Правдиво изобразить новый мир и новых людей можно только в том случае, если смотреть на мир и на людей глазами подлинного революционного социалиста. Наши художники хотят изображать мир правдиво, и потому они изображают мир как революционные социалисты. Это и значит быть социалистическим реалистом в искусстве» (Фадеев А.А. За тридцать лет. М., 1957. С. 182—183).

Составной частью социалистического реализма многие теоретики литературы и сами писатели считали так называемую революционную романтику — возвышенную революционную мечту о светлом будущем, опирающуюся на идеальные проявления в реально развивающейся действительности. Ее происхождение связывают с романтическими тенденциями в творчестве раннего Горького, Короленко, Грина,

а также с революционным романтизмом — одним из модернистских течений начала XX века, вызванным к жизни сразу после Октября.

«Революционный романтизм, — как считал С.М. Петров, — воплощал в себе вечное и неиссякаемое желание человечества двигаться «вперед и выше». В этом смысле пролетарским бойцам за социалистическую революцию, отличающимся трезвым критическим и аналитическим пониманием действительности, в высшей степени присуща также и беззаветная революционная романтика. Но пролетарская социалистическая романтика лишена каких бы то ни было иллюзий, в ней нет ни грамма утопизма. Революционная романтика находит, наконец, необходимые для ее жизненного и художественного воплощения реальные формы самой жизни — социалистическое общество, его борьбу за коммунизм» (Петров С.М. Реализм. М., 1964. С. 418).

Разумеется, такую трактовку, с ее обычной для литературоведческих штудий того времени ритуальной политической демагогией, без иронии воспринимать теперь трудно. Вместе с тем, идея революционной романтики отражала объективные идеализирующие тенденции в насквозь утопической, насильно и добровольно идеологизированной практике социалистического искусства. Идеологическая обработка отдельной личности и общества в целом была столь продуманной, систематизированной и тотальной, что романтическая концепция *двоемрия* переместилась из сферы воображения в сферу реальной жизни. Даже партийные функционеры комфортабельно жили одновременно в двух мирах: в мире официальной общественной демагогии и в мире частной, «кухонной» искренности. Понятно, искусство было обречено на бесконечное тиражирование заведомо искаженной картины мира и в этом смысле больше напоминало не реализм и даже не романтизм, а... классицизм. Идеализируя не прошлое и будущее, не сказочную или фантастическую мечту, а самое что ни на есть настоящее, оно живо напоминало «королевство кривых зеркал», в котором к истине приходится продираться сквозь условные знаки общепринятых официозных фетишей.

Творчество, однако, остается творчеством, т.е. созидательной деятельностью свободной от скверны общественной конъюнктуры, духовно раскрепощенной личности. Можно было лицемерить на собраниях, на производстве, но оставаясь наедине с чистым листом бумаги, писатель не мог не прислушаться к взыскующему голосу совести, которая подсказывала ему

пути преодоления господствующего идеологического конформизма. При этом он, конечно же, использовал все сильные стороны официально принятого творческого метода, в частности, социальный детерминизм в дополнение к детерминизму историческому, этическому, психологическому и т.д. Равным образом за более чем полувековое бытование социалистического реализма постепенно созрел и соответствующий тип читателя, способного уловить потаенную мысль писателя между строк, разгадать все его намеки, домыслить прямо не высказанное.

Так благодаря (и вопреки!) навязанному коммунистической партией методу советская литература в лучших своих образцах продолжила традиции классического реализма, создав помимо откровенно пропагандистской массовой продукции, иллюстрирующей передовицы газеты «Правда», произведения, составившие нашу национальную гордость и славу. Таковы ставшие классикой творения Горького и Маяковского, Шолохова и Твардовского, Леонова и Ахматовой, Распутина и Астафьева, Абрамова и Айтматова, Быкова и Искандера.

Как и другие литературные направления, социалистический реализм не был единым однородным монолитом, он распадался на хронологические периоды (См.: Петров С.М., там же. С. 399), стилевые течения, национальные и региональные школы, допускал идеологически и эстетически чуждые вкрапления (произведения Ахматовой и Мандельштама, Пастернака и Булгакова, Гроссмана и Домбровского, Солженицына и Аксенова, Высоцкого и Бродского). К данному направлению принадлежали писатели стран социалистического лагеря и примыкали «прогрессивные» представители литературы противостоящего ему «мира капитала».

Модернизм

Пожалуй, самым влиятельным направлением в литературе и искусстве XX в. явился *модернизм*. Термин, произошедший от французского слова «*moderne*» (современный, новый), диалектически рассуждая, с одинаковым успехом мог быть использован для обозначения любого эстетического явления в момент его возникновения, тем не менее он закрепился за совокупностью разнородных художественных систем, утвердившихся как агрессивная альтернатива классическому реализму, с его объективностью и верностью отражения действительности в плане содержания, правдоподобием и гармоническим равновесием в плане выражения.

На рубеже XIX—XX вв. мир переживал эпоху эсхатологических предчувствий, тревожного ожидания грядущих катаклизмов и разочарования буквально во всем: в созидательной силе разума, в искренности религии, в действенности искусства, в его способности адекватно отразить свой предмет и выразить соответствующие рефлексии творца. В философии изживается позитивизм, ему на смену приходит интуитивизм, подвергается сомнению сама возможность построения научной картины мира. Главной задачей литературы и искусства становится не отражение прозрачных объективных закономерностей природы и общества, а попытки теми или иными путями преодолеть кризисные явления в самосознании застывшего над бездной индивидуума. Следствием перемещения акцента с объекта художественного творчества на его субъект стало возросшее значение плана выражения.

К специфическим особенностям модернизма XX в. можно отнести бросающийся в глаза интерес к античной, библейской, восточной, латиноамериканской, африканской мифологии и самоцельное утверждение новаторских принципов искусства будущего, обращение к интуиции как основной форме художественного познания и восприятия, демонстративная предрасположенность к мистике и оккультизму. Все это, равно как и настойчивые поиски нового поэтического языка экстраординарной эффективности, пересмотр традиционной поэтики, основанной на естественных пропорциях художественного воспроизведения действительности, и явное предпочтение экстравагантным, экспрессивно форсированным приемам, властно склоняющим воспринимающее сознание к сотворчеству, привели к образованию многочисленных литературных течений, группировок и школ, ставивших во главу угла преимущественно проблемы формы: символизм, экспрессионизм, импрессионизм, акмеизм, имажинизм, футуризм, нонструктивизм, абстракционизм и т.д.

§ 28

Течение — подразделение литературного направления

Литературные направления, как правило, распадаются на более дробные подразделения, именуемые «течениями».

Так принято называть ассоциации писателей, группируемых не только по эстетическим, но и по общественно-политическим взглядам. Таковы, как мы уже видели, два противоположных по своим идеологическим установкам течения романтизма, таковы чрезвычайно пестрые, а потому плохо поддающиеся стрейной классификации течения мадернизма.

Распадение направлений на составляющие их течения может быть обусловлено теми или иными особенностями текущего литературного процесса той или иной страны, либо совокупности стран, если литературное направление имеет общерегиональный характер. Скажем, классицистические течения XVII—XVIII вв. в ряде стран Европы ввиду неравномерности развития феодализма имели национально обособленный характер: французский классицизм был действительно «своеобразным художественным эквивалентом картезианского рационализма» (*Мокульский С.С. Классицизм // История французской литературы. М.; Л., 1946. Т. 1. С. 345*), верным защитником идеи абсолютизма, последовательным воплощением требований нормативной поэтики Н. Буало; «запоздавший» почти на столетие русский классицизм вдохновлялся рационализмом просветительского толка, а также «противопоставлением авторского отношения, авторской оценки событий и персонажей в произведении самим событиям и персонажам» (*Серман И.З. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973. С. 22*).

Не было политически индифферентным даже такое, казалось бы, далекое от «злости дня» литературное направление, как сентиментализм. Так, в его российском варианте Г.А. Гуковский выявил два противоположных и даже враждебных друг другу течения: 1) «демократический сентиментализм» как путь «оформления радикальной политической мысли... в основном ориентированный на реалистические тенденции западной, буржуазно-демократической литературы; это была традиция, намеченная Фонвизиным и нашедшая завершение в творческой деятельности Радищева» и 2) «карамзинский» сентиментализм как «путь эстетического оправдания ухода от социальной борьбы и разоружения части передовой дворянской общественности, путь ликвидации дворянского либерализма; в искусстве эта традиция, ориентированная более на преромантические тенденции молодого буржуазного искусства, была намечена Муравьевым, Львовым, Неледицким-Мелецким и нашла завершение в твор-

ческой деятельности Карамзина» (Гуковский Г.А. Карамзин //История русской литературы. М., 1941. Т. V. С. 32—34).

Весьма сложную художественную систему являл собой европейский романтизм. Если в той же немецкой литературе отчетливо доминировал консервативный романтизм с выраженным креном к мистицизму и сказочной фантастике, то в других литературах оба течения — прогрессивный и консервативный романтизм — сосуществовали, так сказать, «на равных», последовательно или параллельно в прямой зависимости от развития политической ситуации в каждой отдельно взятой стране. Во Франции первенствовал консервативный романтизм Ф.Р. де Шатобриана, Б. Констан, Ж. де Сталь, затем настало время прогрессивного романтизма В. Гюго. В Англии консервативная в своей основе «озерная школа» была уравновешена поистине революционными творческими устремлениями П.Б. Шелли и Дж. Г. Байрона. Романтизм в России был представлен элегически меланхолическим течением Жуковского — Батюшкова (первый вышел на новые рубежи, распростившись с сентиментализмом, второй — с классицизмом); рационалистским течением Баратынского, кружка Любомудров во главе с Одоевским и Тютчева; и, наконец, психологическим течением, к которому можно отнести раннего Пушкина (в цикле «южных поэм»), поэтов пушкинской плеяды (Вяземского, Дельвига, Давыдова, Языкова) и, конечно, Лермонтова.

Реалистические течения внутри единого литературного направления просматриваются не столь отчетливо, хотя уже в 40—60-е гг. XIX в. в русской литературе большой популярностью пользовалось противопоставление двух начал: «пушкинского», гармоничного, оптимистичного и жизнеутверждающего, и «гоголевского», критического, отрицающего, обнажающего ничтожество и всю «бедность нашей жизни», и их «синтетическое» примирение в «стремлении к беспристрастию и истине всецелой» (Тургенев, Гончаров, Толстой, Достоевский). В 60—70-е гг. происходит дальнейшая дифференциация — различаются реализм демократической (Некрасов и его школа), аристократической (Фет, А. Майков) и народнической (Писемский, Гарин-Михайловский) ориентации. Точно так же во французской литературе усматривают антагонизм «бальзаковского» и «стендалевского» начал, стремление преодолеть его в творчестве Флобера и Доде и, так сказать, «суперреалистическое» направление натурализ-

ма (Гонкуры, Золя). Впрочем, некоторые исследователи квалифицируют натурализм как течение.

Отличительной релевантной особенностью модернизма, как уже отмечалось, является его художественная и мировоззренческая пестрота. И модернизм, и его обратная сторона — постмодернизм представляют собой настоящий калейдоскоп разнонаправленных течений, школ, группировок, разного рода крупных и мелких литературных сообществ, плохо поддающихся учету и классификации.

Внутренняя форма термина «течение» нацелена на образ струи в общем потоке. Трудно представить себе абсолютно автономное, не сливающееся с соседними струями течение. Каждый писатель сочетает в своем творчестве разные типы художественного мышления, разные художественные методы и стили и может принадлежать поэтому к разным литературным направлениям и течениям как на протяжении всего творческого пути, так и в любой его конкретный момент.

Но и литературовед, изучающий то или иное литературное направление, в своем стремлении дифференцировать его на отдельные течения по идеологическому принципу, разумеется, также не свободен от идеологических пристрастий и предрасудков, а иной раз и от оказывающей на него давление текущей идеологической конъюнктуры, поэтому понятие «течение» не терпит безапелляционной абсолютизации, как, впрочем, почти все литературоведческие понятия.

§ 29

Группировки и школы

Еще более частные подразделения литературного процесса составляют различные литературные группировки и школы, в рамках которых писатели ассоциируются согласно принятым совместно организационным установкам. Образование литературных школ происходит или на основе общности эстетических устремлений («Серрапионовы братья»), или вокруг авторитетных лидеров (поэты «некрасовской школы»), или по региональному принципу (Иенский и Гейдельбергский кружки немецких романтиков, Вологодская школа в советской литературе 60—70-х гг., Лянозовская группа московских поэтов), или по совокуп-

ности указанных признаков («натуральная школа» Гоголя).

Видимо, принципиальной разницы между «школой», «группировкой», «группой», «кружком», «литобъединением» и т.д. практически нет. Тот или иной синоним предпочитается в каждой конкретной ситуации вполне случайно. Так, допустим, основатель «Цеха поэтов» Н. Гумилев придумал это наименование, опираясь, скорее всего, на традиционное представление о поэтическом мастерстве как деятельности не менее почтенной, чем любой создающий материальные ценности труд (вспомним, что и великий итальянский поэт Данте Алигьери принадлежал к цеху аптекарей и книгопродавцев, что название средневековых поэтов-рыцарей восходило к провансальскому глаголу «*troubar*» — изобретать, мастерить, а их немецкие коллеги гордо именовали себя «мейстерзингерами», т.е. в буквальном переводе «мастерами несни»), правда, в другом аналогичном случае он довольствовался традиционным термином «студия» — для обозначения группы своих учеников в Петербургском Доме искусств (ДИСК).

Литературные группировки и школы не имеют своего определённого ранга в иерархии подразделений литературного процесса. Они и не должны обязательно быть составной частью течения, а вполне могут непосредственно входить в направление или даже существовать независимо, вне его, точно так же, как некоторые исключительно яркие творческие индивидуальности, недобно киплинговской кошке, «ходят сами по себе», т.е. позволяют себе не принадлежать ни к каким тенениям, школам или группировкам.



Вопросы для самостоятельного изложения

1. Как соотносятся понятия «художественный метод» и «литературное направление»?
2. Какую роль в становлении и формировании литературного направления играли теоретические манифесты?
3. Усматриваете ли вы какую-либо закономерность в чередовании литературных направлений?
4. Какое место занимает литературное течение в литературном процессе?

5. На какие литературные течения делится романтизм?
6. К каким литературным течениям принадлежали В. Гюго, Э.Т.А. Гофман, А. Блок, Н. Гумилев, И. Северянин, В. Хлебников, В. Шершеневич, И. Сельвинский?
7. Какое место в литературном процессе занимает школа?
8. Назовите несколько писателей, примыкавших к натуральной школе. Обоснуйте свой выбор.
9. Кто такие «лейкисты»? Объясните наименование школы и назовите несколько ее приверженцев.

Глава 1. СТИХ И ПРОЗА

- Баевский В.С.* Стих русской советской поэзии: Пособие для слушателей спецкурса. Смоленск, 1972.
- Вишневский К.Д.* Мир глазами поэта. М., 1979.
- Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989.
- Гаспаров М.Л.* Оппозиция «стих — проза» и становление русского литературного стиха // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 264—277.
- Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984.
- Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х—1925-го г. в комментариях. М., 1993.
- Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. М., 1974.
- Гиришман М.М.* Ритм художественной прозы. М., 1982.
- Жовтис А.Л.* Стихи нужны... Статьи. Алма-Ата, 1968.
- Кожин В.В.* Как пишут стихи. М., 1970.
- Михайлов Ал.* Азбука стиха. М., 1982.
- Мысль, вооруженная рифмами...: Поэтическая антология по истории русского стиха. Л., 1983.
- Лилли И.* Динамика русского стиха. М., 1997.
- Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1991—1992.
- Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Воронеж, 1991.
- Пяст В.* Современное стиховедение. Л., 1931.
- Руднев П.А.* Введение в науку о русском стихе. Тарту, 1989. Вып. 1.
- Самойлов Д.С.* Книга о русской рифме: 2-е изд., доп. М., 1982.
- Тимофеев Л.И.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.
- Тимофеев Л.И.* Слово в стихе. М., 1982.
- Уралов Борис.* Об искусстве говорить стихами: В помощь любителям поэзии // Литература. Ежегод. прилож. к газ. «Первое сентября», 2000. Август. № 32 (359).
- Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. М., 1997.
- Федотов О.И.* Фольклорные и литературные корни русского стиха. Владимир, 1981.
- Холшевников В.Е.* Основы стиховедения. Русское стихосложение: 2-е изд. Л., 1972.

- Холшевников В.Е.* Стихovedение и поэзия. Л., 1991.
- Шапир М.И.* «Семантический ореол метра»: термин и понятие//Литературное обозрение, 1991. № 12.
- Шапир М.И.* Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. М., 2000.
- Шенгели Г.А.* Теория стиха: 2-е изд. М., 1960.
- Шенгели Г.А.* Техника стиха: Практическое стихovedение. [М.], 1940.
- Эткинд Е.Г.* Материя стиха: изд. 2-е, исправ. Париж, 1985.
- Эткинд Е.Г.* Разговор о стихах. Л., 1970.

Глава 2. МЕТРИЧЕСКАЯ (АНТИЧНАЯ) СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ

- Брюсов В.Я.* Основы стихovedения: Общее введение; метрика и ритмика. М., 1924. Ч. 1—2.
- Гаспаров М.Л.* Античный триметр и русский ямб//Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966. С. 393—410.
- Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989.
- Гаспаров М.Л.* Продром, Цец и национальные формы гексаметра//Античность и Византия. М., 1975.
- Денисов Я.* Основания метрики у древних греков и римлян. М., 1888.
- Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М., 1966.
- Словарь античности: Пер. с нем. М., 1989.
- Томашевский Б.В.* Стилистика и стихосложение. Л., 1959.
- Федотов О.И.* Оппозиция «стих — проза» в античной риторике//Филологические науки, 1985. № 4. С. 33—39.
- Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. М., 1997.
- Холшевников В.Е.* Основы стихovedения. Русское стихосложение: 2-е изд. Л., 1972.
- Шенгели Г.А.* Теория стиха: 2-е изд. М., 1960.
- Эткинд Ефим.* Проза в стихах. СПб., 2001.

Глава 3. У ИСТОКОВ РУССКОЙ СТИХОВОЙ КУЛЬТУРЫ

- Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
- Античность и Византия: Сб. статей. М., 1975.
- Былинин В.К., Илюшин А.А.* Начало русского виршеписания//Виршевая поэзия (пер. пол. XVII в.) М., 1989. С. 5—24.

- Былинин В.К.* Русские акростиhi старшей поры (до XVII в.)// Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 209—243.
- Гаспаров М.Л.* Оппозиция «стих — проза» и становление русского литературного стиха//Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 264—277.
- Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984. С. 6—52.
- Гаспаров М.Л.* Русский былинный стих//Исследования по теории стиха. Л., 1978.
- Жовтис А.Л.* Стих в пословице//Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 168—178.
- Панченко А.М.* Перспективы исследования древнерусского стихотворчества// Труды Отдела древнерусской литературы. XX. М., 1964. С. 256—273.
- Панченко А.М.* Русская стиховая культура XVII века. Л., 1973.
- Перец В.Н.* Историко-литературные исследования и материалы. СПб., 1900—1902. Т. 1—3.
- Тимофеев Л.И.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.
- Федотов О.И.* Максим Грек как стиховед//Литература Древней Руси. М., 1988. С. 39—49.
- Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. М., 1997.
- Федотов О.И.* О ритмическом строе памятников древнерусской гимнографии киевского периода//Литература Древней Руси. М., 1986.
- Федотов О.И.* Рифма и стих (У истоков русской стиховой культуры)//Русская литература, 1984. № 4. С. 60—69.
- Федотов О.И.* Фольклорные и литературные корни русского стиха. Владимир, 1981.
- Федотов О.И.* Эмбриональные элементы стиха в русской народной сказке //Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985.
- Штокмар М.П.* Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952.
- Bailey J.* Three Russian lyric folk song metres. Columbus, 1993.

Глава 4. СИЛЛАБИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ

- Берков П.Н.* К спорам о принципах чтения силлабических стихов XVII — начала XVIII вв.//Теория стиха. Л., 1968.
- Былинин В.К.* Русская поэзия первой половины XVII века: Проблемы развития. М., 1985.

- Гаспаров М.Л.* Русский силлабический 13-сложник//*Metryka słowiańska. Wrocław, 1971. С. 39—64.*
- Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984. С. 6—52.
- Илюшин А.А.* Русское стихосложение. М., 1988.
- Марков Н.В.* Русский стих XVII в. (материалы к характеристике развития)//*Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985.*
- Панченко А.М.* О рифме и декламационных нормах силлабической поэзии XVII века//*Теория стиха. М., 1968. С. 280—293.*
- Панченко А.М.* Русская стиховая культура XVII в. Л., 1973.
- Позднеев А.В.* Стихосложение в песенной поэзии XV—XVII вв.//*Вопросы русской литературы. Львов, 1970. Вып. 3. С. 45—57.*
- Позднеев А.В.* Рукописные песенники XVII—XVIII вв.: Из истории песенной силлабической поэзии//*Ученые записки Московского заочного педагогического института. М., 1958. Вып. 1. С. 5—112.*
- Тимофеев Л.И.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.
- Тимофеев Л.И.* Силлабический стих//*Arg Poetica. Т. 2. М., 1928. С. 37—71.*
- Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. М., 1997. С. 131—175.
- Харлап М.Г.* Силлабика и возможности ее воспроизведения в русском переводе//*Искусство перевода. Сб. 12. М., 1981.*
- Холшевников В.Е.* Досиллабический и силлабический стих//*Мысль, вооруженная рифмами. Л., 1984.*
- Холшевников В.Е.* Русский силлабический 8-сложник//*Metryka słowiańska. Wrocław, 1971.*
- Холшевников В.Е.* Стихovedение и поэзия. Л., 1991. С. 5—22.

Глава 5. РЕФОРМА РУССКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ В XVIII ВЕКЕ

- Баевский В.С.* Три реформы русского стихосложения//*Баевский В.С. Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972.*
- Бонди С.М.* Тредиаковский — Ломоносов — Сумароков//*Тредиаковский В.К. Стихотворения. Л., 1935.*
- Венок Тредиаковскому. Волгоград, 1976.*
- Вишневский К.Д.* Русская метрика XVIII в.//*Вопросы литературы XVIII в.: Ученые записки Пензенского и Рязан-*

ского педагогических институтов. Сер. филологическая. Т. 123. Пенза, 1972. С. 134—143.

Гаспаров М.Л. Оппозиция «стих — проза» и становление русского литературного стиха//Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 264—277.

Данько Е.Я. Из неизданных материалов о Ломоносове//XVIII век. Л., 1940. Кн. 2. С. 248—274.

Западов В.А. Русское стихосложение XVIII — начала XIX вв. (ритмика). Л., 1974.

Кантемир А.Д. Письмо Харитона Макентиа к приятелю о сложении стихов русских//Кантемир А.Д. Собр. стихотворений. Л., 1956. С. 407—428.

Ломоносов М.В. Письмо о правилах российского стихотворства//Ломоносов М.В. Избр. произведения. М.; Л., 1965. С. 486—494.

Перец В.Н. Историко-литературные исследования и материалы. СПб., 1902. Т. 3.

Тимофеев Л.И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.

Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. М., 1959.

Третьяковский В.К. Для известия (из кн. «Три оды парафразические»); Новый и краткий способ к сложению российских стихов...; О древнем, среднем и новом стихотворении российском// Третьяковский В.К. Избр. произведения. М.; Л., 1963. С. 365—450.

Федотов О.И. Основы русского стихосложения. М., 1997. С. 176—201.

Федотов О.И. Письмо студента//Традиция в контексте русской культуры. Череповец, 1992.

Глава 6. СИЛЛАБОТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ

Белый А. Символизм. М., 1910.

Бухштаб Б.Я. О структуре русского классического стиха// Семиотика: Труды по теории знаковых систем, IV. Тарту, 1969. С. 386—408.

Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.

Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984.

Гаспаров М.Л. Современный русский стих. М., 1974.

Голохвастов П.Д. Законы стиха русского народного и нашего литературного. СПб., 1883.

- Жирмунский В.М.* О национальных формах ямбического стиха// Теория стиха. Л., 1968. С. 7—23.
- Иванов В.В.* Метр и ритм в «Поэме конца» М. Цветаевой// Там же. С. 168—201.
- Колмогоров А.Н.* Пример изучения метра и его ритмических вариантов//Там же. С. 145—167.
- Надеждин Н.И.* Версификация//Энциклопедический лексикон. СПб., 1837. Т. 9. С. 501—518.
- Руднев В.П.* История русской метрики XIX — начала XX вв. в свете проблемы «литература и культурология»//Учебный материал по теории литературы. Таллин, 1982.
- Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов/Под ред. М.Л. Гаспарова, М.М. Гиршмана, Л.И. Тимофеева. М., 1979.
- Сумароков А.П.* О стопосложении//Сумароков А.П. Стихотворения. Л., 1935.
- Тарановский К.Ф.* Основные задачи статистического изучения славянского стиха//Poetics. Poetyka. Поэтика, II. Warszawa, 1966.
- Томашевский Б.В.* Стих и язык: Филологические очерки. Л., 1959.
- Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. М., 1997. С. 202—261.
- Холшевников В.Е.* Стихovedение и поэзия. Л., 1991.

Глава 7. РИТМИЧЕСКИЕ ОПРЕДЕЛИТЕЛИ СИЛЛАБОТОНИЧЕСКОГО СТИХА

- Анализ одного стихотворения. Л., 1985.
- Белый А.* Символизм. М., 1910.
- Вишневский К.Д.* Эксперессивный ореол пятистопного хорей//Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985.
- Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984.
- Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. М., 1974.
- Гаспаров М.Л.* Ритм и синтаксис: Происхождение «лесенки» Маяковского//Проблемы структурной лингвистики. М., 1979.
- Жирмунский В.М.* Теория стиха. Л., 1975.
- Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста: структура стиха. Л., 1972.
- Поэтика и стихovedение. Рязань, 1984.

- Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. М., 1974.
- Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.
- Тарановский К.* О ритмической структуре русских двусложных размеров//Поэтика и стилистика русской литературы. М., 1971. С. 420—428.
- Томашевский Б.В.* Стилистика и стихосложение. Л., 1959.
- Томашевский Б.В.* Стих и язык. Филологические очерки. М.; Л., 1959.
- Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. М., 1997. С. 208—261.
- Харлап М.Г.* О понятиях «ритм» и «метр»//Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 11—28.
- Харлап М.Г.* О стихе. М., 1966.
- Холшевников В.Е.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л., 1972.
- Холшевников В.Е.* Стиховедение и поэзия. Л., 1991.
- Эйхенбаум Б.М.* О поэзии. Л., 1969.
- Якобсон Р.О.* Избранные работы. М., 1985.

Глава 8. ТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ

- Абрамов А.* Ритмика поэмы «Владимир Ильич Ленин»//Творчество Маяковского. М., 1952. С. 131—162.
- Антощенко Г.Н.* Дольники в системе русского стихосложения//Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969. С. 185—191.
- Востоков А.Х.* Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817.
- Гаспаров М.Л.* Акцентный стих раннего Маяковского//Семиотика. Тарту, 1967. Т. III. С. 324—360.
- Гаспаров М.Л.* Русский трехударный дольник XX века//Теория стиха. Л., 1968. С. 59—106.
- Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. М., 1974.
- Гаспаров М.Л.* Тактовик в русском стихосложении XX века//Вопросы языкознания, 1968. № 5. С. 79—90.
- Жирмунский В.М.* Введение в метрику//Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975.
- Карнов А.С.* Стих и время: проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 1920-х гг. М., 1966.
- Квятковский А.П.* Тактометр: опыт теории стиха музыкального счета//Бизнес. М., 1929. С. 197—257.
- Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М., 1966.

- Колмогоров А.Н.* Замечания по поводу анализа ритма «Стихов о советском паспорте» Маяковского//Вопросы языкознания, 1965. № 3. С. 70—75.
- Колмогоров А.Н.* К изучению ритмики Маяковского//Вопросы языкознания, 1963. № 4. С. 64—71.
- Колмогоров А.Н. Прохоров А.В.* О дольнике современной русской поэзии (общая характеристика)//Вопросы языкознания, 1963. № 6. С. 84—95.
- Колмогоров А.Н. Прохоров А.В.* О дольнике современной русской поэзии (статистическая характеристика дольника Маяковского, Багрицкого, Ахматовой)//Вопросы языкознания, 1964. № 1. С. 75—94.
- Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. М., 1997.

Глава 9. СВОБОДНЫЙ СТИХ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

- Баевский В.С.* Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972.
- Баевский В., Ибраев Л., Кормилов С., Сапогов В.* К истории русского свободного стиха//Русская литература, 1975. № 3.
- Бельская Л.Л.* К вопросу о двух концепциях свободного стиха в современном стиховедении//Русская литература. Алмата, 1976. Вып. 6. С. 90—98.
- Бродский И.А.* Чудо обыденной речи//Литературное обозрение, 1991. № 10. С. 59—60.
- Бурич В.П.* От чего свободен свободный стих//Бурич В. Тексты (Стихи. Удетирыны. Прозы). М., 1989. С. 158—169. Вопросы литературы. 1972. №№ 2, 11.
- Гаспаров М.Л.* В поисках настоящего верлибра//Литературная учеба, 1980. № 6. С. 207—209.
- Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. М., 1974.
- Жовтис А.Л.* Границы свободного стиха//Вопросы литературы, 1966. № 5.
- Жовтис А.Л.* О критериях типологической классификации свободного стиха// Вопросы языкознания, 1970. № 2. С. 124—160.
- Иностранная литература. 1972. № 2.
- Искренко С.Ю.* О русском свободном стихе: публ. Ю. Орлицкого//VII Московский фестиваль свободного стиха. Вчера, сегодня и завтра русского верлибра. Тезисы научной конф. М., 1997. С. 20—24.
- Квятковский А.П.* Русский свободный стих//Вопросы литературы, 1963. № 12. С. 105—123.

- Кормилов С.И.* К формально-типологической систематизации нового русского стиха//Филология. М., 1977. Вып. 5. С. 134—150.
- Кормилов С.И.* Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995.
- Кормилов С.И.* О русском свободном стихе XIX века//Вопросы жанра и стиля в русской и зарубежной литературе. М., 1979. С. 69—77.
- Литературная учеба, 1980. № 6. С. 205—216.
- Овчаренко О.* К вопросу о типологии свободного стиха//Вопросы литературы, 1979. № 2.
- Овчаренко О.* Русский свободный стих. М., 1984.
- Орлицкий Ю.Б.* Русский верлибр: мифы и мнения//Арион, 1995. № 3. С. 85—92.
- Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Изд. Воронежского у-та, 1991.
- Пыльдмяэ Я.Р.* Типология свободного стиха//Семиотика, 9. Тарту, 1977. С. 85—98.
- Рогов П.А.* Верлибр: мода или потребность?//Литературное обозрение, 1974. № 9.
- Руднев П.А.* Единство и теснота стиховедческой концепции//Вопросы литературы, 1973. № 11.
- Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1964.
- Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. М., 1997. С. 288—296.
- Экман Томас.* Свободный стих в поэзии славянских народов XX в.//American Contributions to Ninth Congress of Slavists, 1983. Vol. II.

Глава 10. ЛИТЕРАТУРНАЯ СТИХОПРОЗА НОВОГО ВРЕМЕНИ

- Баевский В., Ибраев Л., Кормилов С., Сапогов В.* К истории русского свободного стиха//Русская литература, 1975. № 3.
- Виноградов В.В.* О теории художественной речи. М., 1971.
- Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го г. в комментариях. М., 1993.
- Гаспаров М.Л.* Учебный материал по литературоведению. Русский стих. Таллин, 1987.
- Гиришман М.М.* Ритм художественной прозы. М., 1982.
- Жирмунский В.М.* О ритмической прозе//Русская литература, 1966. № 4. С. 107—114.

- Кормилов С.И.* О восприятии русской метризованной прозы XIX в. (К исторической специфике ритмического ощущения)// Филологические науки, 1991. № 3. С. 18—27.
- Кормилов С.И.* Маргинальные системы стихосложения. М., 1995.
- Кормилов С.И.* Русская метризованная проза (Прозостих) конца XVIII—XIX века//Русская литература, 1990. № 4. С. 31—44.
- Левина Н.* Ритмическое своеобразие жанра стихотворений в прозе//Русская литература и общественно-политическая борьба XVII—XIX вв. Л., 1971.
- Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. Воронеж, 1991.
- Прохоров А.В.* О случайной версификации (К вопросу о теоретических и речевых моделях стихотворной речи)//Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 89—98.
- Силард Л.* О влиянии ритмики прозы Ф. Ницше на ритмику прозы А. Белого: «Так говорил Заратустра» и «Симфонии»//Studia slavica. Budapest, 1973. V. 18.
- Федотов О.И.* Оппозиция «стих — проза» в античной риторике// Филологические науки, 1985. № 4. С. 33—39.
- Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. М., 1997. С. 297—315.
- Холшевников В.Е.* Стиховедение и поэзия. Л., 1991. С. 75—84.

Глава 11. СТРОФИКА

- Вишневский К.Д.* Архитектоника русского стиха XVIII — первой четверти XIX в.// Исследования по теории и истории стиха. Л., 1987. С. 48—66.
- Вишневский К.Д.* Введение в строфику//Вопросы теории стиха. Л., 1984.
- Вишневский К.Д.* Русская метрика XVIII в.//Вопросы литературы XVIII века. Пенза, 1972. Ученые записки Пензенского и Рязанского педагогических институтов. Т. 123. С. 129—258.
- Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984.
- Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го г. в комментариях. М., 1993.
- Гаспаров М.Л.* Стих начала XX века: строфическая традиция и эксперимент// Связь времен: проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX в. М., 1992. С. 348—375.

- Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. М., 1974.
- Гаспаров М.Л.* Учебный материал по литературоведению. Русский стих. Таллин, 1987.
- Измайлов Н.В.* Из истории русской октавы//Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 102—110.
- Кормилов С.И.* Поэтические однострочия в составе сложного целого//Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология, 47. М., 1992. № 6. С. 3—12.
- Никонов В.А.* Строфика//Изучение стихосложения в школе. М., 1960.
- Постоутенко К.Ю.* История русской онегинской строфы. АКД. М., 1992.
- Пейсахович М.А.* Строфика Лермонтова//Творчество Лермонтова. М., 1964.
- Пейсахович М.А.* Строфика Некрасова//Поэзия любви и гнева. Л., 1973.
- Рейсер С.А.* Строфа в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»//Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969.
- Русское стихосложение XIX века: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979.
- Томашевский Б.В.* Строфика Пушкина//Томашевский Б.В. Пушкин. Работы разных лет. М., 1990.
- Федотов О.И.* Основы русского стихосложения: Теория и история русского стиха. Кн. 2. Строфика. М., 2002.
- Федотов О.И.* Поэтический космос сонета//Литературная учеба, 1997. №2. С. 53—60.
- Федотов О.И.* Сонет Серебряного века//Сонет Серебряного века. М., 1990. С. 5—34.
- Эткинд Е.Г.* Разговор о стихах. Л., 1970.

Глава 12. РОДОВОЕ И ЖАНРОВО-ВИДОВОЕ ДЕЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Аристотель.* Поэтика. Риторика//Аристотель и античная литература. М., 1978.
- Белинский В.Г.* Разделение поэзии на роды и виды//Собр. соч.: В 9 т. М., 1978. Т 3.
- Буало Н.* Поэтическое искусство. М., 1957.
- Верли М.* Общее литературоведение: Пер. с нем. М., 1957.
- Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1940.
- Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.

- Гегель Г.* Лекции по эстетике//Гегель Г. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 1.
- Жирмунский В.М.* Литературные течения как явление международное// Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Л., 1979. С. 137—157.
- Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Тракаты, статьи, эссе. Изд. МГУ, 1987.
- Каган М.С.* Морфология искусства. Л., 1972.
- Кожин В.В.* К проблеме литературных родов и жанров//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1964. Кн. 2.
- Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
- Литературный процесс: Под ред. Г.Н. Поспелова, М., 1981.
- Лихачев Д.С.* Отношение литературных жанров между собой// Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
- Маркевич Г.* Основные проблемы науки о литературе: Пер. с польск. М., 1980. Гл. 6.
- Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы: Пер. с англ. М., 1978.
- Хализев В.Е.* Литературный процесс//КЛЭ. Т. 9. С. 472—477.
- Хрестоматия по теории литературы. М., 1982.
- Чернец Л.В.* Литературные жанры. Проблемы типологии и поэтики. М., 1982.
- Эпштейн М.П.* Род литературный//ЛЭС. С. 329.

Глава 13. ЭПОС

- Аникин В.П.* Русская народная сказка. М., 1977.
- Антонов С.* Я читаю рассказ. М., 1973.
- Бахтин М.М.* Эпос и роман//Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Белинский В.Г.* О русской повести и повестях г. Гоголя//Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 1.
- Берковский Н.Я.* Статьи о литературе. Л., 1962.
- Веселовский А.Н.* Избранные статьи. Л., 1939.
- Грифцов Б.А.* Теория романа. М., 1927.
- Днепров В.* Черты романа XX века. М.; Л., 1965.
- Жирмунский В.М.* Народный героический эпос. М.; Л., 1962.
- Зуева Т.В.* Сказки А.С. Пушкина. М., 1989.
- Ильев С.П.* Русский символистский роман. Аспекты поэтики. Киев, 1991.

- Кожин В.В.* Происхождение романа. М., 1963.
- Крамов И.* В зеркале рассказа. М., 1979.
- Крестева Ю.* Бахтин, слово, диалог, роман//Вестник МГУ. Филология, 1995. № 1. С. 97—124.
- Левин Ю.* (Введение) Басни и сказки о животных. М., 1981.
- Лужановский А.В.* Выделение жанра рассказа в русской литературе. Вильнюс, 1988.
- Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М., 1994. Ч. 1. С. 5—68.
- Мелетинский Е.М.* Народный эпос//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. Кн. 2.
- Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса. М., 1963.
- Нагибин Ю.* Размышления о рассказе. М., 1964.
- Нинов А.* Современный рассказ. Л., 1969.
- Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки//Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 57—157.
- Померанцева Э.В.* Судьбы русской сказки. М., 1977.
- Пропп В.Я.* Морфология сказки: 2-е изд. М., 1969.
- Сахарова Е., Семibrатова И.* Энциклопедия русской жизни. Роман и повести в России второй половины XVIII—начала XX вв. Библиографический указатель. М., 1981.
- Федотов О.И.* История западноевропейской литературы средних веков. М., 1999.
- Чичерин А.В.* Возникновение романа-эпопеи. М., 1959.

Глава 14. ДРАМА

- Аникст А.А.* История учений о драме. М., 1967—1980. Т.1—3.
- Аристотель.* Поэтика//Аристотель и античная литература. М., 1978.
- Белинский В.Г.* О драме и театре. М.; Л., 1948.
- Бентли Э.* Жизнь драмы: Пер. с англ. М., 1978.
- Борев Ю.* Юморическое. М., 1970.
- Борев Ю.* О трагическом. М., 1961.
- Брехт Б.* О театре: Пер. с нем. М., 1960.
- Волькенштейн В.* Драматургия: 5-е изд. М., 1969.
- Зингерман Б.И.* Очерки истории драмы XX века. М., 1979.
- История русской драматургии второй половины XIX — начала XX в. Л., 1987.
- Костелянц В.О.* Лекции по теории драмы. Драма и действие. Л., 1976.

Мир современной драмы. Л., 1985.

Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.

Поляков М.Я. Теория драмы. Поэтика. М., 1980.

Рацкий И. Проблемы трагикомедии и последние пьесы Шекспира// Театр, 1971. № 2.

Русский водевиль: Предисл. В. Успенского. Л.; М., 1959.

Сахновский-Патрикеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969.

Сахновский-Патрикеев В.А. О комедии. М.; Л., 1964.

Стенник Ю.В. Жанр трагедии в русской литературе. Л., 1981.

Федотов О.И. История западноевропейской литературы средних веков. М., 1999.

Фролов В. Жанры советской драматургии. М., 1957.

Хализев В.Е. Драма как род литературы, М., 1986.

Хализев В.Е. Драма как явление искусства: поэтика, генезис, функционирование. М., 1978.

Штейн А.Л. Философия комедии//Контекст—1980. М., 1981.

Ярхо В.Н. У истоков европейской комедии. М., 1979.

Глава 15. ЛИРИКА

Аристотель и античная литература. М., 1978.

Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды//Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 3.

Бельская Л.Л. «Алгебра гармонии», или Анализ поэзии и поэзия анализа//Литературная учеба, 1987. № 2.

Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.

Гегель Г. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3.

Гинзбург Л. О лирике: 2-е изд. Л., 1974.

Гинзбург Л.Я. Частное и общее в лирических стихах//Вопросы литературы, 1981. № 10

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

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.

Медведев В.И. Изучение лирики в школе: книга для учителя. М., 1985.

Мейлах М.Б. Язык трубадуров. М., 1975.

Овсяннико-Куликовский Д.Н. Лирика как особый вид творчества//Вопросы теории и психологии творчества. СПб., 1910. Т. 2. Вып. 2.

Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов.
М., 1976.

Поспелов Г.Н. Лирика. М., 1976.

Сквозников В.Д. Лирика//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 2. М., 1964.

Федотов О.И. История западноевропейской литературы средних веков. М., 1999.

Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969.

Эткинд Е.Г. Разговор о стихах. Л., 1970.

Глава 16. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД И СТИЛЬ

Античные мыслители об искусстве: 2-е изд. М., 1938.

Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.

Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. М., 1978.

В спорах о методе. Л., 1934.

Гегель Г. Манера, стиль и оригинальность//Гегель Г. Эстетика: В 3 т. М., 1968. Т. 1.

Гуляев Н. А. Теория литературы. М., 1977.

Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X—XVII вв. Эпохи и стили. Л., 1973.

Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике//
Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. Т. I. Таллин, 1992.

Озмитель Е.К. Теория литературы. Фрунзе, 1986.

Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля. Изд. МГУ, 1970.

Сквозников В.Д. Творческий метод и образ//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1962. Кн. 1.

Смена литературных стилей. М., 1974.

Соколов А.Н. Теория стиля. М., 1968.

Творческий метод: Сб. ст. М., 1960.

Теория литературных стилей: В 3 т. М., 1976—1978.

Тимофеев Л.И. Основы теории литературы: 4-е изд. испр. М., 1971.

Тимофеев Л.И. Советская литература. Метод, стиль, поэтика. М., 1969.

Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы/Пер. с англ. М., 1978.

- Храпченко М.Б.* Мировоззрение и творчество // Проблемы теории литературы: Сб. ст. М., 1964.
- Художественный метод и творческая индивидуальность писателя: Сб. ст. М., 1964.
- Чичерин А.В.* Идеи и стиль. М., 1965.
- Чичерин А.В.* Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977.

Глава 17. НАПРАВЛЕНИЕ, ТЕЧЕНИЕ, ШКОЛА

- Бердяев Н.А.* Литературные направления и «социальный заказ» // Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 424—435.
- Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973.
- Волков И.Ф.* Творческие методы и художественные системы. М., 1978.
- Гачев Г.Д.* Ускоренное развитие литературы. М., 1964.
- Гуревич А.* Типологическая общность и национально-историческое своеобразие // Вопросы литературы, 1978. № 11.
- Днепров В.Д.* Идеи времени и формы времени. Л., 1980.
- Днепров В.Д.* Проблемы реализма. М., 1960.
- Жирмунский В.М.* Литературные течения как явления международные // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. М., 1972.
- Затонский Д.В.* Что такое модернизм? // Контекст—1974. М., 1975.
- Конрад Н.И.* Запад и Восток: 2-е изд. М., 1972.
- Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
- Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X—XVII вв. Эпохи и стили. Л., 1973.
- Манн Ю.* Поэтика русского романтизма. М., 1976.
- Митко Г.* За что отвечает марксизм? Ретроспективные заметки о социалистическом реализме // Литература в школе, 1990. № 1.
- Николаев П.А.* Советское литературоведение и современный литературный процесс. М., 1987.
- Обломиевский Д.Д.* Французский классицизм. М., 1968.
- Поспелов Г.Н.* Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.
- Реизов Б.Г.* О литературных направлениях // Вопросы литературы, 1957. № 1.
- Русская литература XVIII в. Эпоха классицизма: Сб. ст. М.; Л., 1964.

Соколов А.Н. Литературное направление (Опыт статьи для терминологического словаря)//Известия АН СССР. Отд. лит. и яз. 1962. Т. 21. Вып. 5.

Социалистический реализм сегодня: Сб. ст. М., 1977.

Сучков Б. Исторические судьбы реализма: 3-е изд. М., 1973.

Терц А. Что такое социалистический реализм//Литературное обозрение, 1989. № 1.

ОГЛАВЛЕНИЕ

РАЗДЕЛ I

ОСНОВЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ 3

Глава 1. СТИХ И ПРОЗА..... 4

- § 1. Основные подразделения стиховедения.
Проблема специфики стихотворной речи 4
- § 2. Рифма в стихе и за его пределами 5
- § 3. Ритм и ритмическая система 21
- § 4. Метр и размеры 23
- § 5. Ритм художественной прозы.
Случайные метры 25
- § 6. Сегментация речевого потока на стихи.
Понятие стихопрозы 28

Глава 2. МЕТРИЧЕСКАЯ (АНТИЧНАЯ) СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ 34

- § 7. Классификация стоп
и основные античные метры 34
- § 8. Формы стихотворства и красноречия
в византийской поэзии 45

Глава 3. У ИСТОКОВ РУССКОЙ СТИХОВОЙ КУЛЬТУРЫ 48

- § 9. Фольклорные и литературные корни
русского стиха 48

Глава 4. СИЛЛАБИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ 57

- § 10. Русская досиллабическая
и силлабическая поэзия 57

Глава 5. РЕФОРМА РУССКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ В XVIII ВЕКЕ 64

- § 11. Реформа стихосложения как процесс 64

Глава 6. СИЛЛАБОТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ	72
§ 12. Внутренняя структура силлаботонического стиха. Двусложники	72
§ 13. Трехсложные метры силлаботоники	77
Глава 7. РИТМИЧЕСКИЕ ОПРЕДЕЛИТЕЛИ СИЛЛАБОТОНИЧЕСКОГО СТИХА	79
§ 14. Игра на отступлениях от идеальной метрической схемы	79
§ 15. Горизонтальные характеристики стиха	88
§ 16. Вертикальные катализаторы ритма	90
Глава 8. ТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ	104
§ 17. Дольники, тактовик и акцентный стих	104
Глава 9. СВОБОДНЫЙ СТИХ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ.....	114
§ 18. Проблема верлибра	114
Глава 10. ЛИТЕРАТУРНАЯ СТИХОПРОЗА НОВОГО ВРЕМЕНИ	121
§ 19. Типология литературной стихопрозы	121
Глава 11. СТРОФИКА	127
§ 20. Классификация строф	127

РАЗДЕЛ II

УЧЕНИЕ О ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Глава 12. РОДОВОЕ И ЖАНРОВО-ВИДОВОЕ ДЕЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	144
§ 21. Художественная литература как динамическая, исторически изменяющаяся система жанров, ассоциирующихся в виды и роды	144
Глава 13. ЭПОС	149
§ 22. Виды и жанры эпоса	149
Глава 14. ДРАМА	158
§ 23. Виды и жанры драмы	158

Глава 15. ЛИРИКА	164
§ 24. Жанрово-видовое деление лирики	164
Глава 16. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД И СТИЛЬ	174
§ 25. Метод как совокупность наиболее общих принципов художественного мышления	174
§ 26. «Стиль — это человек»	177
Глава 17. НАПРАВЛЕНИЕ, ТЕЧЕНИЕ, ШКОЛА	184
§ 27. Художественные направления как составляющие литературного процесса	184
§ 28. Течение — подразделение литературного направления	212
§ 29. Группировки и школы	215
ЛИТЕРАТУРА	218

Учебное издание

Федотов Олег Иванович

ОСНОВЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

*Учебное пособие для студентов высших учебных заведений
В двух частях*

Часть 2

Стихосложение и литературный процесс

Зав. редакцией И.К. Свешникова

Редактор Л.О. Тарасова

Зав. художественной редакцией И.А. Пшеничников

Макет А.В. Щетинцева

Компьютерная верстка О.Н. Емельяновой

Корректор В.П. Алексеева

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных
ООО «Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.

Санитарно-эпидемиологическое заключение

№ 77.99.02.953.Д.006153.08.03 от 18.08.2003.

Сдано в набор 25.01.03. Подписано в печать 09.06.03.

Формат 60×90/16. Печать офсетная. Бумага газетная. Усл. печ. л. 15,0.

Тираж 5 000 экз. Заказ № 3040

Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС».

119571, Москва, просп. Вернадского, 88,

Московский педагогический государственный университет.

Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 735-66-25.

E-mail: vlados@dol.ru

<http://www.vlados.ru>

ООО «Полиграфист».

160001, Россия, г. Вологда, ул. Челюскинцев, 3.

ПОИГЛАШАЕМ КОТРУДНИЧЕСТВУ

учреждения
образования

авторов

учебные
заведения

книготорговые
организации

оптовых
покупателей



Широкий выбор
учебников,
учебных
и методических
пособий,
справочной
литературы
для вузов, школ,
лицеев, гимназий,
колледжей,
детских садов
и учреждений
дополнительного
образования.

У НАС ВСЕГДА можно подобрать ассортимент новейшей учебной литературы нашего и других издательств.

НАШИ МЕНЕДЖЕРЫ оперативно обработают ваш заказ, помогут подобрать ассортимент учебной литературы, необходимой для вашего региона, ознакомят с перспективами издательства на ближайший квартал.

ХОРОШЕЕ ОБСЛУЖИВАНИЕ, гибкая система скидок, советы профессионалов по подбору литературы – все это в нашем издательстве!

ПОЗНАКОМИТЬСЯ с новинками издательства вы сможете на web-сайте: www.vlados.ru

Телефоны: 437-99-98, 437-11-11, 437-25-52.

Телефон/факс: 735-66-25.

E-mail: vlados@dol.ru

Все книги вы сможете заказать и приобрести по адресу:

119571, Москва, просп. Вернадского, 88,
Московский педагогический
государственный университет, а/я 19.

Уважаемые коллеги!
ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР «ВЛАДОС»

предлагает вашему вниманию следующие книги:

Федотов О.И.

Основы теории литературы: Учебное пособие

В учебном пособии дается система сведений по теории литературы. Его цель — подготовить студента к профессиональной деятельности, помочь усвоить сложный категориальный аппарат теории и истории литературы, литературной критики, в краткой форме ознакомить с основными и вспомогательными литературоведческими дисциплинами.

Каравашкин А.В. и др.

Древнерусская литература: XI—XVII вв.: Учебное пособие

Пособие знакомит с русской литературой XI—XVII вв. Основное внимание уделено художественным особенностям лучших произведений русского средневековья, их связям с византийской и западноевропейской литературой. Большое место отводится вопросам жанрово-видового своеобразия древней литературы, проблеме становления, развития и трансформации жанров от средневековья к новому времени.

Минералов Ю.И.

История русской словесности: XVIII в.: Учебное пособие

В пособии представлен систематический курс истории русской литературы XVIII века. Последовательно описан общий процесс развития литературы этого периода, освещены влиявшие на него факторы, прослежены основные литературные течения: барокко, классицизм, державинская школа, сентиментализм. Пособие адресовано студентам высших учебных заведений.

Заказать и приобрести книги вы можете по адресу:
119571, Москва, просп. Вернадского, 88,
Московский педагогический государственный университет, а/я 19.
Тел. 437-99-98, 437-11-11, 437-25-52; тел./факс 735-66-25.
E-mail: vlados@dol.ru <http://www.vlados.ru>
Проезд: ст. м. Юго-Западная.



ОЛЕГ ИВАНОВИЧ ФЕДОТОВ –

доктор филологических наук,
профессор, известный стиховед,
автор учебников по теории
и истории литературы.

Учебное пособие дает представление о волшебном мире стиха, поможет начинающему филологу оценить наращения и изменения смысла стихотворного произведения в его взаимодействии с системой версификационных формант – метрических, ритмических, строфических и фонетических. Пособие включает краткий очерк о закономерностях литературного процесса.

ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР

ВЛАДОС

ISBN 5-305-01140-5(II)



9 785305 011401