
ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

С. А. ВАСИЛЬЕВ¹

ИЗ ЛЕКЦИЙ КУРСА «ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ»

ЛЕКЦИЯ 3.

ВИДЫ ИСКУССТВА. СЛОВЕСНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА. ПОЭТИКА И СТИЛЬ

Рассматриваются проблемы классификации видов искусства, понятие словесной художественной формы, различные подходы к изучению художественного произведения и предлагаемая при этом терминология.

Ключевые слова: пространственные искусства, временные искусства, художественная форма, поэтика, стиль, эйдос, миф, А. А. Потебня, А. Ф. Лосев, П. Н. Сакулин.

На прошлой лекции мы говорили о художественном начале как о природе искусства, в принципе общей для литературы — словесности и других видов искусства, хотя и приводили примеры из литературных произведений — в соответствии с тематикой нашего курса. Однако чтобы точнее понять собственно литературу, надо увидеть не только общие для искусства как такового, но и отличительные её черты (по сравнению с живописью, музыкой и т. д.), причём не в плане непосредственного восприятия, что не требует особых пояснений, а в теоретических аспектах.

В эстетике (разделе философии, посвящённом искусству) накоплено множество классификаций видов искусства. Некоторые из них строятся на основе «материала», который служит объектом творческого преобразования. Так, для музыки это звук, длящийся *во времени*; для живописи — краски *на плоскости*; для скульптуры и архитектуры — камень, располагающийся *в пространстве*. Поэтому можно говорить о временных, плоскостных, пространственных видах искусства.

Для литературы такой «материал» — слово, обладающее и звуком, и длительностью произнесения, и плоскостным планом — в написании и чтении.

Иногда выделяют словесные (литература и соответствующие театральные и оперные постановки) и несловесные виды искусства (без использования слова). Особняком стоят пластические (живопись, скульптура, архитектура)

¹ Сергей Анатольевич Васильев — доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы и славистики, ФБГОУ ВО «Литературный институт имени А. М. Горького» (Москва, Российская Федерация); okdomovenok@yandex.ru (Лекции 1–2 см. в № 3/2015 «Вестника...»)

и непластические (музыка, литература) виды искусства, хотя в реальности между ними складываются самые тесные связи. А также: условно говоря, «простые» (живопись, музыка, литература) и синтетические, по самой своей структуре вбирающие в себя элементы различных видов искусства (театр, балет, опера).

В некоторых классификациях виды искусства выстраиваются в своеобразную иерархию — от «конкретных», требующих материального носителя, подчас объёмного и массивного, как в архитектуре, в декоративно-прикладном искусстве, в скульптуре, — ко всё более абстрактным (живопись, литература, музыка), предполагающим особую тонкость восприятия, фантазию и интуицию. Наиболее абстрактным и «тонким» видом искусства, по мнению романтиков и символистов, уводящим в мистический, умозрительный мир, считается музыка.

Обратимся к фундаментальному научному труду Алексея Фёдоровича Лосева «Диалектика художественной формы» (1927), в котором он даёт как определение искусства как такового, в его терминологии — художественной формы, так и видов и разновидностей этой художественной формы — различных видов искусства, литературных родов и т. д. С его точки зрения, *«Художественное выражение, или форма, есть то выражение, которое выражает данную предметность целиком и в абсолютной адекватности, так что в выраженном не больше и не меньше смысла, чем в выражаемом»* [1, 45; Здесь и далее выделено автором]. Эта адекватность, или, пользуясь менее научным языком, адекватность, предполагает, о чём мы уже говорили, символичность, тождество образа и идеи (символ первой степени, в широком смысле). Абсолютность адекватности выраженного и выражаемого в художественной форме, такова, что в произведении искусства (состоявшемся, завершённом, талантливом) нет ничего случайного и лишённого значения. Всякий элемент образной системы, всякая деталь и грамматическая конструкция несут определённую семантику, конечно, не всегда легко вычленимую отдельно. Этим обусловлено и то обстоятельство, что к подлинному произведению искусства нельзя ничего, как говорится, «ни прибавить, ни убавить». Всякое инородное вторжение (например, добавления в текст или изъятия из него) существенно, а иногда кардинально меняет содержание этого произведения, искажает авторский стиль. Например, в издании романа Михаила Александровича Шолохова (1905–1984) «Тихий Дон» (1926–1940) 1953 года без ведома автора редактором Потаповым были вписаны целые страницы, не имеющие никакого отношения к шолоховскому стилю, но, с точки зрения помощника писателя, полезные для «адаптации» произведения к политическим условиям того времени. Позже автору, а потом и литературоведам пришлось долго работать над тем, чтобы «вычистить» произведение от чуждых наслоений, восстановить отмеченную А. Ф. Лосевым абсолютность адекватности между выражением и выражаемым. Об этой ситуации американским исследователем Г. С. Ермолаевым была написана книга «Политическая правка “Тихого Дона”». Это тем более вопиющий случай, что сам Шолохов, даже в наиболее сложных условиях литературной и политической борьбы в СССР в 1930-х годах, умел отстоять свою авторскую волю, например, так и не сделав, вопреки требованиям руководителей Российской ассоциации пролетарских писателей, главного героя своего романа Григория Мелехова большевиком.

А. Ф. Лосев, будучи диалектиком, выстраивает цепочку своих рассуждений, начиная от смысла как такового, структуры идеи вообще, или, пользуясь древнегреческим словом, — от *эйдоса* (др.-греч. εἶδος — *вид, облик, образ*). *Диалектическое мышление* (др.-греч. διαλεκτική — *искусство спорить, вести рассуждение*), непревзойдённым мастером которого был Лосев, предполагает умение видеть в понятии или в явлении единство взаимоисключающих противоположностей, которые находят своё разрешение в переходе на новый смысловой уровень, в новое качество — в синтезе. Великий немецкий философ Г. В. Ф. Гегель (1770–1831), развивая идеи древнегреческих мыслителей, выстраивал диалектическую триаду: тезис — антитезис — синтез. Лосев предлагал заменить её тетрактидой: триадой как состоявшимся, реализованным в инобытии фактом.

Определение эйдоса, данное Лосевым, глубоко диалектично: эйдос есть «единичность подвижного покоя самотождественного различия» [1, 100]. Именно из него он выводит дальнейшее становление мысли и, соответственно, художественной формы и её видов. Лосевское определение, как видно, включает два парадоксальных словосочетания, которые, на первый взгляд, содержат явное противоречие: *подвижный покой* и *самотождественное различие*. Однако это противоречие кажущееся, снимаемое последующим синтезом. Нетрудно заметить, что всякий покой потенциально таит в себе движение, а всякое тождество — различие. Внешняя противоречивость данных утверждений свидетельствует о глубокой внутренней динамике пока не эксплицированных смыслов и форм.

Верность этих определений иллюстрирует и окружающий нас физический мир. Так, наше тело в некоторых случаях, по нашим представлениям, находящееся в состоянии абсолютного покоя (например, во время глубокого сна), на самом деле вовсе не полностью неподвижно. Оно может подвергаться вибрациям от проходящих мимо дома автомобилей и поездов, от незаметных тектонических явлений, по другим причинам. Да и Земля, на которой мы все родились и живём, как известно, с колоссальной скоростью движется и вокруг своей оси, и вокруг Солнца. Так что покой получается явно «подвижным».

Еще проще с самотождественным различием. В мире, как говорят нам физики, нет двух абсолютно одинаковых вещей или предметов. Даже штампуемые в огромных количествах на заводах автомобильные подшипники, казалось, абсолютно «тождественные», оказываются, при ближайшем рассмотрении с использованием микрометров, весьма отличающимися друг от друга, хотя и соответствующими заданным техническим характеристикам. Человек, оставаясь самим собой — «самотождественным», как все мы хорошо знаем, претерпевает за время жизни колоссальные трансформации, приобретая всё больше различий с собой прежним, например, с детским возрастом, но вместе с тем всё же оставаясь самим собой, сохраняя самотождественность.

А. Ф. Лосев выстраивает свою классификацию искусств с опорой на приведённое выше определение эйдоса (единичность подвижного покоя самотождественного различия). В каждой из трёх частей этого определения он видит диалектические основания для выделения определённого вида искусства или группы искусств.

Так, «Словесная художественная форма (“поэзия”) есть такая художественная форма, которая из своего эйдоса как единичности подвижного

покоя самотождественного различия конструирует специально выделенную единичность (“сущее”, “нечто”) со всем своим алогическим заполнением. Отсюда — она оперирует понятиями, категориями, смыслами, суждениями и пр.» [1, 123].

Несколько упрощая, можно сказать, что единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как единичность, — это литература, словесность. Поясним, что имеется в виду. Термины *литература* и *словесность* близки, но не тождественны. Словесность имеет более широкий смысл, включающий литературу и устное народное творчество (фольклор). *Литература* (от лат. *litera* — *буква*) — письменность, не только зафиксированная на бумаге (ранее — пергаменте, дощечке с воском и других материалах), но и специально создававшаяся для последующего чтения (а не заучивания или творческого дополнения и последующего устного исполнения, как в *фольклоре* — англ. *folk-lore* — *народная мудрость*).

Слово — основа словесности как вида искусства, действительно *единичность*, автономная единица, которая может передавать самые сложные и объёмные смыслы. Слово понималось Лосевым как свёрнутое предложение, как явление континуальное. То есть, с его точки зрения, не предложение конструируется из слов, а слово как бы разворачивает изначально заложенный в нём смысловой и грамматический потенциал, становясь предложением, а в перспективе — текстом. Мы уже говорили об особой роли внутренней формы слова, которое, благодаря содержащемуся в нём представлению — центру образа, может служить орудием для дальнейшего развития мысли и творчества, потенциально являясь символом (с бесконечным количеством значений). Согласно А. Ф. Лосеву, максимально мощным семантико-энергетическим воздействием среди всех слов обладают имена, которые становятся мифом. Определению мифа Лосев посвятил одну из самых ярких своих книг — «Диалектика мифа» (1930). Таких определений учёный дал множество, среди них: «Миф <...> есть само бытие, сама реальность, сама конкретность бытия»; «миф есть в словах данная чудесная личностная история»; «Миф — это чудо, которое даётся нам как личность, вернее — как лик личности, её образ и символ» и другие.

По Лосеву, «Миф — развёрнутое магическое *имя*» (магическое в смысле могучей, неотразимой силы своего воздействия). Таким мощным смысловым зарядом, призванным благотворно повлиять на всю жизнь человека, дать её основное направление, являются многие традиционные имена, выражаемые именно *словесно*. Слово — подчеркнём — обладает наибольшим смысловым потенциалом и воздействием, когда оно является именем. Для сравнения отметим, насколько меняется ситуация со смысловым наполнением именованного, если человек — персонаж художественного произведения назван не словом, а числом. Личность в этом случае почти нивелируется, а человек находится в жёстких условиях физической и духовной несвободы. Например, персонаж Д-503 из романа-антиутопии Е. И. Замятина (1884–1937) «Мы» (1920) или заключённый Щ-854 из повести А. И. Солженицына (1918–2008) «Один день Ивана Денисовича» (1962).

Вернёмся к именам — наиболее мощным по содержанию словам. Например, славянское имя *Владимир* значит — *владеющий миром*. Правда, П. А. Флоренский (1882–1937) считал, что предпоследней буквой в этом

имени была не *и*, а *Ъ* (*ять*). Тогда это имя означало высокую *меру* власти, что потом, возможно, гиперболлизировалось в значение, подразумеваемое сегодня. Самым могучим среди всех имён считается имя Бога, в понимании православной традиции — Личного и Единого. Это Имя Спасителя Богочеловека Иисуса Христа (*Иисус* с греч. — *Спаситель*), к Которому обращена самая сильная христианская молитва — Иисусова, предполагающая произнесение полного имени Бога и необходимый покаянный настрой молящегося: «*Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешного!*».

Обратимся к другому виду искусства — к живописи. По Лосеву, «Живописная художественная форма есть такая, которая из своего эйдоса конструирует специально выделенное самотождественное различие со всем его алогическим заполнением. Отсюда — она оперирует пространством и его качествами» [1, 123].

Несколько упрощая, получаем: эйдос, данный как самотождественное различие, — это живописная художественная форма. В самом деле, когда мы видим картину, она, в отличие, например, от ежесекундно меняющейся музыкальной мелодии или с огромной скоростью движущегося по сцене артиста балета, остаётся неподвижной, статичной — в первую очередь в плане самотождественности красок и рисунка (да и положения на стене в музее). Однако когда мы рассматриваем картину более внимательно, что необходимо для постижения её как произведения искусства, то начинаем замечать колоссальную внутреннюю динамику, казалось, статичного образа, массу «различий», которые обуславливают внутреннюю форму — путь (пути) для направления мысли зрителя.

Так, знаменитый портрет Екатерины II (1729–1796) работы Д. Г. Левицкого (1735–1822) строится — в плане своей внутренней формы — на соотношении облика, одежды, позы императрицы (вполне узнаваемой «портретно») и античной богини. Картина так и называется: «Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме богини Правосудия». Императрица ассоциировалась при дворе и в культуре XVIII века с Минервой (греч. Афиной) — богиней мудрости, законодательства, войны. Именно такой, стоящей перед жертвенником алтаря, на котором она сжигает листья мака (мак символизирует сон, лень, эгоизм), как бы отказываясь от своих личных интересов ради блага своих подданных, изобразил правительницу художник.

Г. Р. Державин (1743–1816) в своей оде «Видение мурзы» словесно переосмыслил эту картину:

Виденье я узрел чудесно:
Сошла со облаков жена, —
Сошла — и жрицей очутилась
Или богиней предо мной.
Одежда белая струилась
На ней серебряной волной;
Градская на главе корона,
Сиял при персях пояс злат;
Из чёрно-огненна виссона,
Подобный радуге, наряд
С плеча десного полосую
Висел на левую бедру;

Простёртой на алтарь рукою
На жертвенном она жару
Сжигая маки благовонны
Служила вышню божеству.

Многие детали картины узнаваемы в стихотворении: белая, струящаяся серебром одежда, символизирующая чистоту; спускающаяся с правого плеча лента высшей государственной награды — ордена святого равноапостольного князя Владимира (его девиз: «Польза, честь и слава»); сжигаемые маки. Вместе с тем образ Державина глубоко самостоятелен, он воплощён как откровение — «виденье», данное поэту свыше.

Обратимся к музыке. По А. Ф. Лосеву, «Музыкальная художественная форма есть такая, которая из своего эйдоса конструирует специально выделенный подвижной покой со всем его алогическим заполнением. Отсюда — она оперирует временем и его качествами» [1, 123]. Говоря короче, музыка есть эйдос, данный как подвижный покой, который предполагает (потенциально и актуально) движение, а значит, временную составляющую, свойственную музыке. Причём речь даже не всегда может идти о её исполнении в реальном времени конкретным музыкантом или оркестром. Длительность, движение, как и покой, могут быть вполне умозрительными.

Это любопытно отражено в романе великого немецкого писателя XX века Томаса Манна (1875–1955) «Доктор Фаустус» (1947). Главный герой произведения — гениальный композитор Адриан ЛEVERКЮН был в принципе против исполнения своих произведений реальными музыкантами, считая, что всякая интерпретация его творений, предпринятая другими людьми, вносит в них чуждое начало, страстность, затмевает главную идею, идеально выраженную лишь в красоте точно записанных гармоничных нот. На этом примере видно, как музыка может восприниматься в качестве абстрактного, умозрительного явления, почти лишённого всякой чувственности, способного к мгновенному интуитивному усвоению, — подлинный подвижной покой. Точнее, как мы и говорили, — эйдос, данный как подвижный покой, т. е. в смысловом плане обращённый к воспринимающему сознанию со стороны подвижного покоя.

Перейдём к четвёртому, по А. Ф. Лосеву, завершающему этапу классификации видов искусств. Он базируется уже не на триаде, на которой строился эйдос изнутри, а на открытой Лосевым тетрактиде, предполагающей четвёртый элемент диалектической формулы (тезис — антитезис — синтез): эйдос как ставшее, как факт, как «тело». Таким «фактом», сопровождающимся подчёркнутой «телесностью», стали пространственные искусства, предполагающие трёхмерность (в отличие от одномерности музыки — время и двухмерности живописи — плоскость). Это искусства тектонические (греч. *τέκτων* — *плотник, столяр*). К ним относятся архитектура, скульптура, искусства, предполагающие своей формой человеческое тело (танец, балет, пантомима и мн. др.).

Лосев даёт следующее определение, которое по частям мы фактически уже обсудили ранее: «Тектоническая, или телесная, художественная форма (в специфическом смысле) есть та, которая свой эйдос конструирует в виде факта, или чистой гипостазированной данности, причём а) архитектурная форма — та, которая гипостазирует чистое полагание и вмещение, [b)] скульптурная — та, которая гипостазирует эйдос, и с) кинетическая — та,

которая гипостазирует алогическое становление эйдоса» [1, 124]. Гипостазировать (от др.-греч. ὑπόστασις — *поддерживание; существование; сущность; личность*) — придать черты объективного существования. Если несколько упростить приведённое определение, то можно сказать, что архитектура — «вмещает», скульптура показывает, что «вмещается», а танец, балет и т. д. отражают процесс формирования того, что именно «вмещается».

Чем определяется внутренняя форма произведения тектонического вида искусства, на примере характерной для античности статуи богини Правосудия объяснял А. А. Потебня. Форму статуи, её поверхность, изгибы, пропорции можно описать, вычислить с помощью соответствующих математических формул. Но даже самая подробная картина в числах не поможет нам понять, почему этот «кусоч мрамора» является произведением искусства. Однако мы можем заметить, что линии и формы изображают женщину с завязанными глазами, в одной руке держащую весы, а в другой меч. Это указывает на её беспристрастность, «слепоту» (как говорится, судить, не взирая на лица) и, соответственно, на справедливость и на неотвратимость возмездия за совершённое зло. Если мы видим такого рода представления, а не пустые математические выкладки размеров и пропорций, то значит, что от внешней формы мы мысленно переместились к внутренней форме произведения, к постижению собственно искусства.

Словесная художественная форма — основной предмет нашего разговора — имеет свою дальнейшую диалектику, общие контуры которой также описал А. Ф. Лосев. Мы ещё будем обращаться к его определениям, в частности к тому, как он охарактеризовал литературные рода. Но сначала рассмотрим общий теоретический свод знаний о словесности, который получил название *поэтика* (от греч. ποιητική, подразумевается τέχνη — *поэтическое искусство*).

Этот термин надо отличать от некоторых терминов-паронимов (близко звучащих, но имеющих разные значения). Так, свою книгу о русском поэте первой половины — середины XX века С. И. Кирсанове (1906–1972), ученике и последователе В. В. Маяковского (1893–1930), одного из наиболее ярких поэтов начала XX века, Ю. И. Минералов назвал «Поэзия. Поэтика. Поэт» (1984). Вынесенные в название близко звучащие, но различные по смыслу, напоминающие стихотворную строчку слова дают чёткий ориентир для работы филолога. От *поэзии* (в узком смысле — «стихи» или в широком смысле — литература или даже искусство вообще) мы переходим к *поэтике* (теоретической модели творчества: тематике, образам, приёмам и т. п.). А далее мы обращаемся к *поэту*: его творческой индивидуальности, особенностям применения вышеназванных жанров и приёмов, к художественно выраженному в его произведениях мирозерцанию.

Другая книга Ю. И. Минералова по теории литературы тоже имеет очень характерное название: «Поэтика. Стиль. Техника» (2002). Отдельно, на последнем месте, он поместил вопросы «литературного ремесла», *техники*, которая, конечно, очень важна и сама собой разумеется для профессиональных, и уж тем более талантливых, выдающихся и гениальных писателей (этот «ранжир», впрочем, никогда не может считаться абсолютным). Зато на первом месте, причём в сопоставлении, Минералов поместил два ключевых для литературоведения термина: *поэтика* и *стиль*.

Поэтика мыслилась её создателями (начиная как минимум с Аристотеля) как свод универсальных, абстрагированных от всевозможных частных

сведений о словесности, система выразительных средств литературы. Однако Ю. И. Минералов подчёркивал, что такого рода знания, при всей их традиционности и важности, не могут не иметь значительную долю условности. Первоначальная поэтика выстраивалась Аристотелем на достаточно узком материале древнегреческого театра, прежде всего античной трагедии — главном жанре древнегреческой литературы — с ключевой для неё категорией *катарсиса* (от др.-греч. κάθαρσις — возвышение, *очищение*, оздоровление), которое через сопереживание и сострадание действующим лицам происходит со зрителем.

Накопление сведений в области поэтики и далее долгое время основывалось только на обращении к литературе западной традиции. Позже знакомство европейцев с культурой Востока существенно обогатило эти знания. С этим в конце XVIII — начале XIX века во многом связывалось представление о романтическом искусстве.

Ю. И. Минералов указывал на несколько факторов, которые могут и должны сделать поэтику более научной и объективной. Первое — это учёт *национального начала*, тех особенностей словесной художественной формы, которые продиктованы культурой того или иного народа. Второе — фактор *исторический*. Он предполагает рассмотрение категорий поэтики, например, одной из наиболее значимых — категории жанра, не статично, как раз и навсегда данные, а в их *генезисе* (происхождении) и развитии. Историческую поэтику как важнейшую составляющую поэтики обосновал и выстраивал А. Н. Веселовский и ряд учёных вслед за ним. Наконец, третий важнейший фактор — *индивидуальный* (учёт авторской специфики в использовании традиционных выразительных средств), о чём подробнее пойдёт речь впереди.

Существуют различные точки зрения на содержание и объём термина «поэтика», хотя основные позиции в целом совпадают. Согласно В. М. Жирмунскому, автору книг по теории истории литературы и учебника «Введение в литературоведение», поэтика предполагает три основных раздела: *теорию жанров, литературную стилистику и метрику*.

Жанры (от фр. genre — *род*) — вид, тип произведения с устойчивыми определяющими особенностями, сохраняющейся системой признаков. При всей многочисленности жанров, их сложности, диффузности и синтетичности, они соотносятся с тремя литературными родами — эпосом, лирикой и драмой (также создавая и промежуточные образования, например, лиро-эпические, эпико-драматические и др.).

Эпос (др.-греч. ἔπος — *слово, повествование*, стих) создаёт картины объективного мира, повествует о событиях, происходящих, как правило, с третьими лицами, о масштабных явлениях исторического плана. Лирика (от греч. λυρικός — исполняемый под звуки *лиры*, чувствительный, лирный) призвана к раскрытию особенностей внутреннего мира человека, его чувств, переживаний, размышлений. Драма (др.-греч. δράμα — *деяние, действие*; в широком смысле, в отличие от узкого — конкретного жанра) представляет воображению читателя или взору театрального зрителя события, происходящие «здесь и сейчас» (лат. hic et nunc).

А. Ф. Лосев в своей книге «Диалектика художественной формы», о которой мы уже говорили, даёт свои определения литературных родов, опираясь на уже разобранные нами понятие мифа (с его точки зрения, и человеческое сознание, и культура в целом насквозь мифологичны). Выведенная учёным

формула, как и в случае с эйдосом и видами искусств, сохраняя единство своей структуры, трансформируется в одном из определяющих элементов, передавая эстетическую суть литературных родов. Так, по Лосеву, «эпическая художественная форма есть та, в которой конструируется миф с точки зрения чистой самосоотнесённости его смысла, когда он определён инобытием, т. е. как *внеличная данность*...». Последняя часть — эпос как *внеличная данность* — и будет основным содержанием явления. Далее приведём чуть сокращённые определения. «Драматическая художественная форма есть та, в которой конструируется миф <...> как *лично становящаяся внеличная данность*»; «лирическая художественная форма есть та, в которой конструируется миф <...> как *лично ставшая внеличная данность*» [1, 125, 126].

Вычленив семантический «экстракт» приведённых «формул», можно увидеть не только их соотнесённость с приводившимися традиционными определениями, но и убедиться в их большей точности, конкретности и компактности. В самом деле, если эпос (сокращаем до «экстракта») изображает внеличную данность (объективный мир, существующий вне человека), то лирика, действительно, содержит образы *лично ставшей* (пережитой, прочувствованной, субъективно осмысленной) внеличной данности — объективной реальности. А драма предполагает синтез эпоса и лирики: переживание и осмысление внеположенной действительности уже началось (например, в репликах и монологах действующих лиц), но происходит оно прямо здесь и сейчас, являя собой тем самым *лично становящуюся* внеличную данность (использовано причастие настоящего времени — *становящуюся*). Ещё короче: эпос предполагает понимание, драма — стремление, а лирика — чувство.

Литературные рода, эти три способа конструирования литературного «мифа» и формирования основного контура содержания произведения, объединяют в три основные группы — литературные жанры, которые традиционно разделяются на эпические, лирические и драматические. Доминанты того или иного литературного рода обычно достаточно очевидны, однако при ближайшем рассмотрении многие произведения обычно содержат черты двух или даже всех трёх литературных родов. Если черты двух или трёх родов в произведении или в конкретном жанре достаточно сбалансированы, можно говорить о смешанном роде или, точнее, о литературно-родовом синтезе. Наиболее распространённым из этих родов является лиро-эпический.

От жанров (о них подробнее пойдёт речь далее) обратимся к следующему компоненту поэтики: литературной стилистике. Её отличают от лингвистической стилистики, которая занимается отнесением слов, выражений, текстов к тому или иному стилю языка (научному, публицистическому, художественному, разговорному), а также выясняет характер использованных выразительных средств с учётом прямого значения высказывания. Одно из лучших соответствующих пособий по русскому языку написал Д. Э. Розенталь (1900–1993) («Практическая стилистика русского языка»).

Литературная стилистика изучает художественную речь, причём, в отличие от лингвистической (или практической) стилистики, с точки зрения того, какие смыслы добавляются в слово и высказывание с учётом их литературного характера. Литературная стилистика включает в себя учение о *тропах* (словах с переносным значением) и *фигурах* (особых синтаксических конструкциях). Среди тропов можно назвать метафору, метонимию, эпитет,

гиперболу, литоту, гротеск и др. Среди фигур: повтор, подхват, многосоюзие и бессоюзие, эллипсис, перенос и др. Подробнее о тропах и фигурах речь пойдёт на следующих лекциях.

Наконец, ещё один, третий и в данном случае завершающий, раздел поэтики — метрика. Оговоримся, что В. М. Жирмунский предлагал начинать изучение поэтики именно с неё, с метрики, продолжить — литературной стилистикой, а завершить масштабной и обобщающей темой о жанрах. Конечно, такой подход — от частных проблем к общим, индуктивный, возможен и по-своему оправдан. Однако нам в данном случае ближе подход от общего к частному — дедуктивный. Вопросы метрики и литературной стилистики в этом контексте будут обсуждаться уже не сами по себе, а с учётом их роли и места в тех или иных литературных жанрах, т.е. в аспекте теоретической функциональности.

Метрика предполагает опору на учение о стихотворной речи (правилах чередования определённых единиц — слога, ударения, стопы — в стихе, т.е. стихотворной строке, и в более крупных единицах) и её метрах (упорядоченном чередовании ударных и безударных слогов в силлабо-тонической системе). Метрика была глубоко разработана уже в античности. Нынешние стихотворные размеры, подробнее о которых речь пойдёт на одной из следующих лекций, имеют аналогичные с античными названия: хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест. Однако полного тождества мы не найдём ни в названиях, ни тем более в описываемых явлениях, которые неразрывно связаны с особенностями языка, на котором создаются стихи, поэзия. Так, в древнегреческом языке слоги делились на долгие и краткие, а ударение было музыкальным. В русском языке ударение динамическое, силовое, и аналогия: долгий — ударный слоги будет весьма условной.

С другой стороны, русское стихосложение испытало сильное влияние европейской версификации — польской, французской и др. Во французском языке ударение падает, как правило, на последний слог, а с учётом того, что не все слоги, отражённые на письме, произносятся — часто на предпоследний. Слова с ударениями на предпоследнем слоге во французском языке нередко бывают женского рода. Отсюда и название рифмы (созвучия в конце стихотворных строк) с ударением на предпоследнем слоге стиха — женская. В русском языке ударение свободное, не привязанное к положению в слове. Поэтому заимствованная в XVII веке силлабическая (предполагающая стихи с равным количеством слогов в строке) система стихосложения со строго женской рифмой (как во французском языке) относительно быстро начала трансформироваться с учётом особенностей национального языка. На смену силлабике пришла силлабо-тоника. На смену господству женской рифмы пришло её чередование с мужской (созвучие в последнем слоге стихотворных строк) и другие. Подробнее об этих вопросах мы будем говорить позже.

В завершение сегодняшней лекции вернёмся к термину «стиль», который, как было отмечено, в русле русской академической филологической традиции сопоставляется с понятием «поэтика», о которой шла речь ранее. Если поэтика предполагает выяснение наиболее общих, абстрагированных от всего частного и индивидуального, особенностей словесной художественной формы, то стиль (в общехудожественном значении термина), наоборот, вводит нас в сферу частного, отличительного, особенного. Собственно говоря, именно

с этим частным, конкретным в писательском творчестве мы, как правило, и имеем дело, обращаясь к художественному произведению в качестве читателя или исследователя. Стиль (от др.-греч. *στυλος* — палочка, стержень, которым писали на воощаной доске) — один из наиболее древних филологических терминов, предполагающий особую многозначность. А. Ф. Лосев посвятил этому понятию эстетики и литературоведения целую книгу: «Проблема художественного стиля» (1994). Вместе с тем основные контуры термина достаточно устоялись и предполагают в науке вполне определённый круг значений.

Крупным теоретиком стиля был П. Н. Сакулин, автор книги «Теория литературных стилей» (1928). Он писал о том, что филолога интересует прежде всего не литературная форма как таковая и не всё, что мы можем сказать о ней вообще, но *стиль формы*. Сакулин дал следующее определение стиля: «Стиль — это своеобразие, отличие данной формы от других, ей аналогичных. Своёобразие, специфика формы обыкновенно больше всего интересует исследователя. От того, изучая лишь *стиль* формы, он полагает, что в достаточной мере изучает и всю форму» [2, 140].

Специфика индивидуального высвечивается в этом определении с особой ясностью. Сакулинское определение предполагает погружение исследователя в литературную конкретику, побуждает сравнивать не далёкие явления, различия в которых улавливаются, так сказать, невооружённым взглядом, а явления, стоящие близко. Такая нюансировка создаёт предпосылки для действительно научного анализа литературы и искусства в целом. А. Ф. Лосев писал, что филолог может задаваться вопросом о том, чем отличается, например, метафора в творчестве разных авторов (Пушкина и Маяковского или других). Такое сравнение может вестись по самым разным направлениям, обогащая наши представления и о литературе вообще, и о художественном мастерстве классиков в частности.

Ю. И. Минералов подчёркивал, что учение о выразительных средствах литературы входит в сферу поэтики, а учение об индивидуальных особенностях авторов в применении этих средств — уже в сферу стиля. Так поэтика и стиль неразрывно связаны между собой. С другой стороны, Минералов указывал на неправомерность применения термина поэтика к писательской индивидуальности, ведь индивидуальная поэтика как раз и образует авторский стиль. Одна из лучших книг о Пушкине, написанная В. В. Виноградовым (1894–1969), так и называется: «Стиль Пушкина» (а не — к примеру — «Поэтика Пушкина», хотя и подобные наименования встречаются тоже, например, книга Юрия Владимировича Манна «Поэтика Гоголя»).

Итак, погружаясь в глубины теоретической поэтики, будем помнить, что эти знания важны для нас не сами по себе, а как инструмент постижения творческой индивидуальности автора, стиля его произведений и, в конечном итоге, художественно выраженного в этом стиле мировоззрения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. М.: Мысль, 1995.
2. Сакулин П. Н. Теория литературных стилей // Сакулин П. Н. Филология и культурология. М.: Высшая школа, 1990. С. 140.