

Своеобразие слова в лирике, драме и эпосе

Функции языка в каждом литературном роде различны. Слово в эпосе изображает предметный мир, в лирике выражает состояние говорящего, в драме воспроизводит процесс речевого общения. Естественно, каждый литературный род пользуется всеми средствами общенационального языка, но речевая доминанта определяется предметом изображения, диктующим тяготение эпоса к языку живописи, лирики – к языку музыки, драмы – к языку театра.

Ни с чем не сравнима роль слова в лирике. Чтобы осознать переживание, его нужно выразить в слове; вне словесного оформления мы ощущаем в себе нечто смутное и неопределенное. Извлекая из бессознательного психического процесса свое собственно чувство, мы облакаем его в плоть слова, более или менее точно соответствующего тому, что происходит в душе. Поэт отличается способностью найти своему состоянию адекватное слово. Вне этого слова переживание не обнаруживает себя вовне. Замена одного слова другим меняет образ переживания. Воплощение конкретного чувства возможно только через плоть конкретного слова. Вот почему невозможно адекватно перевести лирическое стихотворение на другой язык: в материи иного языка и духовное содержание лирического текста будет иным. «Поэзия (...) народна по самому своему материалу. Поэзия в этом отношении гораздо национальнее прозы (...) В прозе словесная форма не является в такой степени осязаемой материальной сущностью искусства как в поэзии. В поэзии же осязаема самая плоть слова, и она-то и служит материалом искусства» (Томашевский Б.В. Стих и язык. Филологические очерки. М; Л., 1959. С. 28).

Соответственно в лирическом тексте слово можно воспринимать как самостоятельную единицу языка, вне которой восприятие стихотворения невозможно. И, по большому счету, лирическое стихотворение существует

для нас в том случае, если мы помним его наизусть, а не пытаемся воссоздать содержание «своими словами». Ср.: запомнить наизусть «Войну и мир» вряд ли кому удастся, да это и не требуется. Здесь слово воссоздает реальность события, и именно реальность события воспринимает читатель, не фиксируя внимание на отдельном слове эпического текста, проскальзывая сквозь словесную оболочку.

В отличие от эпоса лирическое стихотворение не изображает мир, а выражает определенное мироощущение. Элементы образности, воссоздающие черты внешности человека, пейзажа, события в лирике играют подчиненную роль. Попробуйте взять карандаш и нарисовать чувство тоски или торжества. Невозможно нарисовать чувство, не можно его выразить. Вызвать у читателя то чувство, которое переживает сам, поэт может словом, семантика которого осознается. Но и звучание, музыка слова, пусть не столь явно, но не менее значительно воздействует на читателя «Что не выскажешь словами, / Звуком на душу налей...» - писал А.А. Фет. Звукопись, использование ассонансов и аллитераций играет особую роль в поэзии, как и ритмообразующие факторы (интонация, размер, повторы, паузы и т.п.). Вот почему стихотворение лучше читать не про себя, а вслух. Наложение на образно-понятийный смысловой ряд интонационно-звукового начала создает важное свойство лирики – суггестивность, то есть способность внушать определенные чувства, почти гипнотически вводить в определенное состояние, вызывать неназванные представления, ассоциациями заменять пропущенные смысловые звенья.

Повышенная семантическая емкость слова в лирике достигается значительно более сильным, чем в других родах притяжением слов друг к другу, теснейшим взаимодействием даже пространственно удаленных слов. Взаимные пересечения, столкновения, сопоставления слов, способствуя раскрытию внутренней формы, позволяют дополнительно наращивать семантику. В стихотворении А.С. Пушкина «Пора, мой друг пора...» читатель открывает для себя, что час – это не что иное, как частица бытия («и

каждый час уносит частицу бытия»); и зримым оказывается течение времени, и обнаруживается хрупкость человеческой жизни, неотвратимо движущейся к пределам своего существования.

Один из лирических парадоксов состоит в том, что для выражения глубоко интимного, сокровенного субъективного переживания поэт пользуется словами, отобранными из общенародного языка, традицией, отшлифованными многократным употреблением в сходных поэтических контекстах, - традиционными поэтическими формулами. «Поэтические формулы – это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее; по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации» (А.Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 376). Классическая поэзия крайне осторожно относится к расширению поэтического словаря, весьма избирательно подходит к словам, не оправданным традицией. В лирике роль традиции является значительно более мощной по сравнению с другими литературными родами. Тем самым облегчается восприятие «посвященных» и создаются определенные трудности для «непосвященных». У последних недоумение может вызвать, например, строка А.Фета «Ты пела до зари, в слезах изнемогая» (стихотворение «Сияла ночь, луной был полон сад»): как можно сразу и петь и плакать. «Слезы» - это одна из поэтических формул, за которой закрепилось значение предельной эмоциональной взволнованности, накала чувств, экзальтации. Такие слезы не имеют конкретной причины, но обнаруживают чувствительность души, открытой красоте.

М. Бахтин главную особенность поэтической речи видел в ее монологичности, в отрешении «от всякого взаимодействия с чужим словом». Вторжение в лирическое стихотворение чужих голосов вызывает прозаизацию лирики. В поэзии Некрасова, активно вводящего в свои стихотворения «чужое слово», Бахтин видел образец такого рода прозаизации. Слова, не приведенные к единому поэтическому знаменателю,

разрушают единство сознания и соответственно цельность впечатления от стихотворения. Родовая специфика лирики в таком случае действительно разрушается.

Пушкин считал драматический род самым неправдоподобным. А Л.Н. Толстой усматривал неестественность драмы в том, что люди здесь говорят подолгу, но их слушают. В реальности речевая деятельность людей, действительно, не отличается такой интенсивностью. В реальном общении слово обычно не характеризуется особой насыщенностью смыслом. Слово драматического персонажа, как и слово в житейском общении, вытекает из ситуации, но несет на себе повышенную семантическую нагрузку, выявляя характер, обнажая психологическую подоплеку высказывания, в конечном счете, являясь кирпичиком, на котором строится авторская концепция мира. По В. Волькенштейну, слово в драме есть слово-действие, словесный поступок (См. Волькенштейн В. Драматургия. М., 1960). В.Волькенштейн вводит понятие «ударности» реплики (в терминологии Иржи Левого – «мера энергии»). Каждая реплика в пределах стремится к тому, чтобы «нанести удар», обозначить, назвать объективное или субъективное зло. В драме важна установка «дать имя злу». Эмоционально-оценочные отношения в ней доминируют в противовес материально-предметному значению художественно-изобразительных средств эпоса.

Многое в характере драматического слова определяется тем, что оно предназначено для сцены, а, следовательно, должно легко выговариваться, быть звучным, обладать той «полетностью», которая позволит услышать его в задних рядах. Автор драматического текста избегает малопонятных слов и сложных синтаксических конструкций.

«Торжественная дистанция» между актером и зрителем, необходимость адресовать речь не отдельному человеку, а массе людей, обеспечить слышимость на большом расстоянии придают сценической речи черты ораторской, определяют ее демонстративно-публичный характер. Мимика,

жесты актеров, декорации, музыка существенно дополняют, а иногда и коренным образом изменяют семантику написанного драматургом слова.

Если лирике противопоказано «чужое слово», то в драме автор отчуждается от собственного слова, наделяя каждого персонажа неповторимостью характера и речи. Но утверждение о диалогичности драмы в противовес монологичности лирики справедливо только по отношению к драме XIX – XX веков. Историческое развитие драмы характеризуется двумя тенденциями:

- а) от риторико-патетической к разговорно-непринужденной речи;
- б) от монологической самопрезентации каждого персонажа зрителям к диалогу, контакту с другими персонажами.

Непринужденно-разговорная речь, имеющая форму жизнеподобного обмена репликами, эпизодически встречается и в дореалистической драме (особенно в фарсах и комедиях). Но в целом обращенная к зрителю патетическая декламация доминирует на протяжении многих веков. Становление непринужденно-разговорного диалога происходит в русской драматургии, начиная с «Бориса Годунова» А.С. Пушкина и «Горе от ума» А.С. Грибоедова. В «Горе от ума» имеется эпизод, когда Чацкий, патетически обращается к зрителю, не замечая, что гости Фамусова демонстративно его не слушают, кружась в вальсе. В этой сцене монологичность старой драмы обыгрывается Грибоедовым как личные свойства героя. Чацкий, как заметил А.С. Пушкин, мечет бисер перед свиньями. Обернувшись, он обнаруживает, что в том пространстве, где он находится, его никто не слушает. Красноречие Чацкого, уместное в классицистской драме, в драме реалистической выглядит, как неумение реально оценить ситуацию, комическую поглощенность собственными идеями, ослепляющими человека, изолирующими его от окружающих.

В современной драматургии слово персонажа – это реакция на ситуацию, на слова собеседника, и только таким завуалированным способом автор может позволить себе выразить свои программные установки.

Отказываясь от прямолинейного воздействия на зрителя, современный автор создает иллюзию жизненного многоголосия, когда на глазах у зрителя персонажи живут, общаются друг с другом, любят или ненавидят тех, кто с ними рядом, а не поучают отделенного рампой и якобы не замечаемого зрителя.

Говорят, что лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. В драме зритель видит развивающиеся у него на глазах события. В эпосе – слышит о них. Талант рассказчика обнаруживается в том, что, рисуя словами картину когда-то происходившего события, он помогает читателю увидеть ее. Правда, читатель видит ее не своими глазами (ср. выражение «видел своими глазами»), а глазами рассказчика. Но если после чтения книги перед читателем, как живые, стоят вымышленные персонажи, то автор как эпический рассказчик состоялся.

Язык эпоса в значительной степени изобразительно-пластический, позволяющий изображать мир, то есть претворять его в образы. Всеобъемлющий характер эпоса проявляется в том, что эпический автор свободно пользуется языковыми возможностями лирики и драмы, когда требуется выразить эмоции героев или создать ситуацию общения. И при этом никакой утраты специфике эпического рода не создается: эпос включает в себя все.

Отсутствие в эпическом произведении «тесноты стихового ряда» является, по мнению Ю. Тынянова, причиной «симультанности» прозаического слова. Слово в эпическом тексте повернуто не к другим словам и выражениям, как в лирике, а к действительности. Эпическое слово воссоздает действительность как более или менее субъективно воспринятую рассказчиком. Аукториальный, то есть живущий вне вымышленного мира, рассказчик скрыт от читателя, не имеет внешности, характера. Соответственно повествование, ведущееся в третьем лице, лишено характерности в смысле установки на воплощение характера повествователя.

Невесомый, бесплотный и вездесущий дух повествования (так характеризуется аукториальный повествователь в романе Т. Манна «Избранник») не позволяет обнаружить свое присутствие специфической речевой манерой, выступает как носитель общепринятых языковых и стилистических норм.

В отличие от аукториального, я-повествователь живет в том же мире, что и персонажи, и, даже не принимая участия в описываемых событиях, индивидуализирует свою речь, как и речь действующих лиц, то есть выступает как «языковое лицо» (выражение М. Бахтина).

Правда, положение об индивидуализации речи эпического персонажа остается дискуссионным. Последователи Бахтина считают эпос столь же монологичным родом, как лирика, полагая, что голос рассказчика поглощает голоса действующих лиц. С их точки зрения, эпический автор не обязан индивидуализировать речь своих героев, ему достаточно просто передать ее суть, не вступая в соперничество с драмой. Впрочем, и задолго до Бахтина высказывались сходные суждения о монологичности эпического рода, в котором авторская точка зрения и соответственно авторская речь является доминирующей: «Существенное различие между эпопеею и драмою может быть определено таким образом: в драме поэт совершенно отделен от действующих лиц; каждое из них должно существовать самобытно. Характер каждого должен составлять особый мир резко отличный от мира других характеров; в эпопее поэт - рассказчик; действующие лица характеризуются его собственным характером, нам интересны не столько сами лица, сколько то, как понимал их поэт; мы привлечены его точкою зрения, тогда как в драме мы сами становимся на сию точку зрения. (...) Из сего можно вывести необходимость заставлять каждое лицо в драме говорить особенным характеристическим языком – требование не столь важное в эпопее, несмотря на то, что драматические места ее должны подвергаться общему характеру драмы, поскольку они входят в эпопею» (Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве. М., 1982. С. 87 – 88).

Практика искусства показывает, что эпос успешно выдерживает такое соперничество. Правда, в больших эпических произведениях часто именно речь второстепенных персонажей отмечена резкой характерностью, в то время как речь главных героев индивидуализирована в слабой степени или вообще не маркирована. Но даже в случаях, когда речевая характеристика каждого действующего лица индивидуализирована, объединяющим началом эпического текста является авторское сознание, материализованное в авторской речи. Автор может непосредственно выражать свою точку зрения на происходящие события, может комментировать сюжет или давать оценку героям, может описывать природный и вещный мир или общественные нравы, может прямо или косвенно характеризовать героев, может уходить от сюжета, предаваясь лирическим, философским, моралистическим отступлениям. Как следствие, прямая и несобственно-прямая речь героев воспринимается читателем исключительно через посредничество автора.

В структуре эпического произведения выделяют два аспекта: «событие, о котором рассказывается» и «событие самого рассказывания» (Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403). Событие рассказывания, то есть общение автора с читателем, составляющее специфическую особенность эпоса, осуществляется посредством авторского слова. Поэтому постижение мира эпического произведения невозможно без анализа речи посредника между изображаемыми событиями и читателем. Форму эпического произведения автор заполняет не своим собственным существованием, а существующим независимо от авторского сознания миром, но приобщение читателя к этому миру осуществляется через посредство слова автора.