

Часть четвертая

Анализ произведения искусства в аспекте художественного стиля

Глава 1

Общее понятие о стиле

В романе «Нарцисс и Гольдмунд» Герман Гессе дает свое определение науки: наука есть не что иное, как «одержимость находить различия». По мнению Гессе, «найти в человеке признаки, отличающие его от других, значит познать его». Категория, которой пользуются ученые, чтобы выявить своеобразие человека, называется стиль. «Индивидуальный стиль писателя мы рассматриваем как центральное понятие поэтики», - писал Я.Е.Эльсберг (1, с.35).

Понятие стиль востребовано в различных областях знания и в различных видах деятельности. Можно говорить, например, о стиле политического деятеля, стиле руководства, стиле в моде, стиле ученого, стиле писателя и т.д. И везде под стилем понимается примерно одно и то же. Стиль – это своеобразие, единство, цельность, предсказуемость.

Стиль – это некое своеобразие, то, что отличает данного субъекта от другого.

К.Чуковский утверждал: «Каждый писатель для меня вроде как бы сумасшедший. Особый пункт помешательства есть у каждого писателя, и задача критики в том, чтобы отыскать этот пункт».

Стиль - это единство, то общее, повторяющееся, характерное, что присуще данному субъекту, что делает его самим собой.

Наличие устойчивых узнаваемых свойств, неизменно воспроизводящихся в каждой клеточке произведения, позволяет по первым страницам книги судить о целом, а по первому впечатлению от незнакомого человека «узнавать» его: «Ты чуть вошел, / Я вмиг узнала», - так Татьяна рассказывает о возникновении своего чувства к Онегину. Любовь с первого взгляда возможна для людей, видящих в единичном проявлении то целостное единство, в котором и состоит неповторимое своеобразие человека. Полюбить человека – значит принять его во всей полноте его бытия.

Таинство любви необъяснимо рационалистически именно потому, что объяснение предполагает расчленение на составные элементы, а любовь, как и стиль базируется на идее единого целого. Потому Гете утверждал, что стиль «покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах» (Гете).

Стиль - это цельность, соответствие элементов друг другу, вследствие чего не соответствующее данному стилю начало сразу воспринимается как чужеродное («Есенин не мог так написать», или «Подобные решения не в стиле данного политика»);

Стиль – это предсказуемость, ожидаемость. Зная стиль данного субъекта, мы можем предугадывать, например, приемы, к которым он может прибегнуть в той или иной ситуации. Характерные для данного автора свойства так или иначе заявляют о себе на протяжении всей его деятельности, что делает его предсказуемым. Мы не знаем, о чем будет новый роман В.Пелевина, но особенности творческого почерка писателя в этом пока неизвестном читателю произведении обязательно дадут о себе знать. Равным образом, знание стиля руководства президента компании или страны позволяет предугадать его реакцию на то или иное политическое событие. А студент, без особого труда может предусмотреть, как отнесется экзаменатор к нестандартному ответу.

В чем специфика стиля как категории литературоведческой науки? Является стиль категорией содержания или категорией формы – вот первые вопросы, на которые должен ответить исследователь, стремящийся найти в теории стиля руководство к действию. Анализ стиля конкретного автора невозможен без понимания того, в чем искать индивидуальное своеобразие – в форме или в содержании.

Казалось бы, ответ очевиден: писатели отличаются друг от друга как идеями, так и формой воплощения идей. Именно такой ответ дается в **«Теории литературы» Л.Тимофеева**.

В реальности индивидуальное своеобразие автора состоит не столько в открытой им истине (истинах) о мире, сколько в способе освоения этих истин, характере их комбинирования, степени приближения к общечеловеческим идеям и идеалам. Писатели-классицисты имели определенные основания утверждать, что главные художественные открытия совершены в античности, а последующие поколения лишь развивают идеи

предшественников. А.Бюффон, автор знаменитого афоризма «Стиль есть сам человек», так комментировал свою мысль: «Знания, факты и открытия легко расхищаются, заимствуются (...). Все эти вещи – вне человека, а стиль – это и есть человек. Стиль нельзя ни похитить, ни заимствовать, ни исказить». По Бюффону, человека нельзя отождествлять с идеями, носителем которых он является. Идеи приходят и уходят, идеей одного может воспользоваться другой. Да и так ли легко индивидуальное открытие вычленяется из всеобщего достояния? Стиль – то, что не столь легко отторгается от субъекта, как мысль.

Данный человеку от природы тембр голоса или почерк трудно имитировать. Стиль – это индивидуальный почерк художника, по которому знатоки узнают автора, о чем бы он ни писал. Само слово «стиль» в Древней Греции и Риме служило для обозначения острой палочки для письма на вощеных дощечках. В исходном значении слова стиль – это то, *чем* пишут (*чем*, а не *о чем!*).

В обыденном общении привычно оценивать человека по его убеждениям. Категория стиль ориентирована на восприятие в первую очередь не мыслей, но самого человека с только ему присущей духовной структурой. Что касается мыслей и идей, то они значимы лишь постольку, поскольку раскрывают духовную природу личности, «тело смысла» (по удачному выражению П.Риккера). Ю.М.Лотман полагал: «Одно и то же жизненное содержание может быть (...) передано несколькими способами, причем каждый из них образует замкнутую систему – стиль» (ТЛ30 – с. 143).

По сути дела индивидуально присущий писателю образ мира создается при условии наличия стиля. Нет стиля, нет и писателя. В этом смысл замечания А.П.Чехова о том, что писатель начинается со стиля. Хотя вопрос о том, что первично – стиль или образ – вряд ли можно исчерпать чеховским афоризмом. Модельеры хорошо знают, что безвкусно одетый человек, как правило, бессистемно объединяет разнородные вещи, тогда как в первую очередь следовало бы искать образ, в котором бы хотелось бы явиться миру. Так и писатель несет в себе образ своего видения мира, который воссоздается средствами стиля и, благодаря им, материализуется.

Термин стиль (художественный) может использоваться в разных значениях:

- а) стиль отдельного произведения;

б) стиль писателя (примем во внимание, что в течение творческого пути писателя стиль может претерпевать весьма существенные изменения: стиль раннего Л.Толстого по многим параметрам опровергается стилем Л.Толстого последних лет жизни);

в) стиль литературных направлений (при всей индивидуальной неповторимости романтики имеют ту стилевую общность, которая отличает их, например, от классицистов или сентименталистов);

г) стиль эпохи.

В наше время внимание исследователей направлено преимущественно на стиль писателя. Между тем индивидуальные стили писателей – плод длительного исторического развития. На первых этапах развития литературы ценилось не индивидуально-неповторимое видение мира, а следование общепринятым образцам. Писатель демонстрировал знание правил, норм, законов творчества. Для характеристики древнерусской литературы целесообразно использовать слово стиль в самом широком его смысле – стиль эпохи. Д.С.Лихачев, впервые исследовавший историю древнерусской литературы с точки зрения стилей эпох, пишет: «Стиль эпохи возникает по преимуществу в те исторические периоды, когда восприятие произведений искусства отличается сравнительной негибкостью, жесткостью, когда оно не стало еще легко приспособляться к переменам стиля. С общим ростом культуры и расширением диапазона восприятия, развитием его гибкости и эстетической терпимости падает значение единых стилей эпохи и даже отдельных стилистических течений» (ТЛЗ – с. 69). Д.С.Лихачев выделяет стиль монументального историзма (X – XIII вв.), экспрессивно-эмоциональный стиль (XIV-XV вв.), стиль психологической умиротворенности (XV в.), стиль второго монументализма (XVI в.).

И в поэтике XVIII в. индивидуальные стили Державина, Радищева, Карамзина, Крылова, Фонвизина формируются с соблюдением определенных условий, когда «выбор стиля изначально задан – однозначно закреплен за темой и жанром» (ТЛ 30 – с. 144). Фактически соотносительность стиля с темой и жанром сохраняется до сих пор, но уже не в качестве жесткого регламента, а с сознанием разумной целесообразности.

С.Н.Сакулин свое определение стиля дает с учетом этого обстоятельства: «Стиль – это своеобразие, отличие данной формы от других, ей аналогичных» (2С14 – с. 140). Характеризуя стиль пушкинской оды

«Вольность», мы исследуем, какими особенностями ода Пушкина отличается от оды Ломоносова и Державина.

Таким образом, понять стиль – значит понять принципы, по которым организуется художественная форма. «Стиль – это доминанта художественной формы, ее организующая сила» (ТЛ, С.35). Верное понимание стиля заключается в том, чтобы в характерных особенностях языка, композиции, интонации, ритма увидеть способ художественного мышления, способ создания образа.

По Я.Мукаржевскому, доминантой «является тот компонент произведения, который приводит в движение и определяет отношения всех прочих компонентов» (ТТ8 – с.63). Именно стиль как доминанта художественной формы «приводит в движение и определяет отношения всех прочих компонентов». Стиль – тот общий закон, принцип воссоединения различных компонентов, определяющий необходимость одних и недопустимость других.

Если вычленишь и охарактеризовать слагаемые стиля относительно нетрудно, то осмысление общего закона, принципа их взаимодействия представляет значительную сложность даже для состоявшегося исследователя. Можно интуитивно чувствовать единственность того слова или, скажем, ритмического рисунка, который выбирает писатель, но объяснить, чем он руководствовался в своих предпочтениях, получается далеко не всегда. Между тем анализ стиля оправдан лишь в том случае, если постигается художественный смысл формы, то есть если в процессе исследования осуществляется переход от формы к содержанию. Разрыв формы и содержания разрушает само понятие стиля. К сожалению, ситуация, когда форма становится основным препятствием для понимания содержания, является нередкой в научных работах даже нашего времени (не говоря уже о науке времен не столь отдаленных, в которые интересовались идеологической позицией писателя, а стиль был «на задворках литературоведения», по выражению А.Чичерина).

Очень точно задачу, которая стоит перед исследователем стиля, сформулировал А.Блок: «Стиль всякого писателя так тесно связан с содержанием его души, что опытный взгляд может увидеть душу по стилю, путем анализа форм проникнуть до глубины содержания».

В полном согласии с Блоком выразился его современник, оказавшийся в эмиграции русский поэт Г.Адамович: «Стиль – ведь это не только человек,

стиль – это и путь к человеку». Если посредством анализа стиля пролагается «путь к человеку», обнаруживающий неповторимый художественный образ мира, созданный данным автором, задача исследователя может считаться решенной.

Схематически анализ стиля писателя можно представить состоящим из двух этапов. Во-первых, рассматриваются отдельные слагаемые стиля и выясняется художественный смысл, функция каждого. Во-вторых, стремятся обнаружить тот общий закон, по которому происходит согласование слагаемых друг с другом, чем собственно и определяется неповторимость творческого облика автора и созданного им художественного образа мира. На этом этапе определяются взаимоотношения компонентов, необходимость одних и недопустимость других и с наибольшей отчетливостью осуществляется переход от формы к содержанию, форма обнаруживается в ее содержательных интенциях.

К слагаемым стиля относятся лексика, синтаксис, композиция, интонация, ритм. Помимо представленных здесь простейших компонентов стиля можно говорить и о более сложных – деталь, характер образности и т.п.

На что нужно обращать внимание, когда анализируется каждое из слагаемых стиля?

Лексика как слагаемое стиля.

1. Нормативность – ненормативность.

Часто стиль воспринимается как отклонение от нормы. Идею нормы как нейтрального и общеупотребительного способа выражения выдвинул в начале 20-ого века французский лингвист Шарль Балли. Критерий отклонения от общеязыковой нормы является основным для многочисленных последователей Ш.Балли, анализирующих стилистически окрашенные явления языка. При абсолютизации такого подхода, анализируя стиль В.Хлебникова, обращают внимание исключительно на неологизмы, в стиле М.Шолохова видят только диалектизмы, у Э.Лимонова ищут вульгаризмы.

Пушкин, видя неестественность в чрезмерно правильной речи, написал: «Как уст румяных без улыбки / Без грамматической ошибки / Я русской речи не люблю» («Евгений Онегин»). Но к литературным нормам языка Пушкин относился очень бережно. Поэт никогда не впадал в натуралистическое увлечение вульгаризмами, диалектизмами и т.п. Как пишет В.В.Виноградов,

стиль Пушкина «в основном не выходит за границы устанавливающейся литературной нормы литературного языка выражения. Он чуждается экзотики народно – областных выражений, почти не пользуется разговорными арготизмами. В стиле Пушкина очень ограничено применение элементов профессиональных и сословных диалектов города (...) Пушкин, в общем, лишь для углубления экспрессивно-семантической перспективы изображения прибегает к краскам канцелярской речи и разговорно-чиновничьего диалекта, которые играют такую значительную роль в стиле произведений Гоголя и Достоевского. Словом, стилю Пушкина еще чужды резки приемы социально-речевой, профессиональной, жаргонной и отчасти народно-областнической типизации...» (Виноградов, с. 476,477).

Само по себе использование ненормативных пластов лексики, как правило, обусловлено темой и сюжетом произведения и далеко не всегда в этом обнаруживается творческая индивидуальность автора. Больше дает изучение меры (Пушкин) или неумеренности (Гоголь) такого использования, И здесь мы можем оценить пушкинский аристократический вкус, чувство меры и гармонии и обычное для Гоголя максимальное устремление к крайностям. Само понятие нормы исторически меняется. Пушкинская декларация любви к ошибкам, вполне вписывающаяся как в романтический, так и в реалистический контекст, могла быть воспринята лишь в негативном плане во времена господства классицизма.

2.Ключевые слова – это слова, которые неоднократно повторяются, обладают концептуальной и образной значимостью, являясь своего рода «ключом» к художественному миру автора. Посредством ключевых слов скрепляется целостность текста как единого организма. В каждом произведении можно найти своего рода семантические ядра, которые являются организующим началом, связывающим внешне разрозненные фрагменты текста друг с другом и придающим им новый смысл.

А.Блок записывает в дневнике 1906 г.: «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на острие нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение». Исследователи стиля справедливо отмечают, что анализировать следует не столько ключевые слова, сколько доминирующие смыслы этих слов в индивидуальных поэтических мирах. «Каково отличие солнца Пушкина от солнца Тютчева?» - решение этого вопроса, поставленного А.Белым, должно неизменно сопровождать изучение индивидуальных поэтических стилей» (ТТ8 – с. 42). Так, и Жуковский, и Тургенев часто используют слова с семантикой «тихий».

«тишина» для характеристики чего-то положительного. Образ «тургеневской девушки» в числе неизменных составляющих свойств имеет свойство «тихая». В Лизе из «Дворянского гнезда» отмечается «голос тихий», «тихое движение Лизиних глаз», говорится о том, как, смутившись, она «тихонько пошла в цветник». Для Тургенева не крикливая, не вызывающая, не броская красота души героини ассоциируется именно с ее «тихостью». Эпитет «тихий», характеризующий Лизу, стоит в ряду таких прилагательных, как «ясный», «светлый», «ласковый», «кроткий». Такой видится автору Лиза, простая и поэтичная.

У Жуковского со словом «тихий» связывается идеальное состояние мира или состояние души – умиротворенное и просветленное. Только в таком состоянии открывается поэзия и красота жизни. Поэт столь напряженно всматривается и вслушивается в природу, что видит трепещущий на сумраке листок и слышит его падение:

На сумраке листок трепещущий блеснит,

Смущая тишину паденьем

(«Славянка»)

Тишина, столь полная, что смущается от паденья листка, - вот атмосфера поэтического мира Жуковского. В такой атмосфере внешней и внутренней гармонии душа «растворяется» «сладкой тишиной»:

Снова лес и дол покрыл

Блеск туманный твой

Он мне душу растворил

Сладкой тишиной

(«К месяцу»)

И даже равнодушные красавицы к влюбленному в нее рыцарю Жуковским поэтизируются:

При разлуке, при свиданье

Сердце в тишине -

И любви твоей страданье

Непонятно мне

(«Рыцарь Тогенбург»)

Тишина сердца, отказывающегося от любви, вызвана другим, более высоким чувством к Богу. Вера дает тот просветленный покой души, который чужд всякой земной страсти. Душа, открытая Богу, обретает чистую и высокую любовь к миру и людям, но и отрешенность от обыденной жизни, когда становятся непонятными любовные переживания к человеку.

Следует отметить, что анализ ключевых слов более перспективен, когда речь идет о поэтах уровня Жуковского. По отношению к Пушкину ключевые слова вряд ли многое подскажут хотя бы по той причине, что само выделение их затруднительно. И здесь многое связано с понятием гармонии, по-разному обнаруживающем себя в поэзии разных поэтов.

3.Равномерность и неравномерность распределения смысловой нагрузки.

В дневнике 1906 г. Блок записывает: «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на острие нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение». Мысль А.Блока о «звездных» словах, ради которых создается стихотворение, рождена поэтикой 20-ого века. Именно современникам А.Блока идеальным представляется единичное, не нуждающееся в гармонии с общим. Ср.: романтики 19-ого века, идеализирующие единичное: «я», трагедию личности видят в разрыве ее связей с миром. И Маяковский, в духе идей времени громогласно заявляющий о том, что единица – вздор и нуль, свои поэтически творения выстраивает на словах, выпячивающихся из целого, и строках, напоминающих лестницу, в которой каждая ступенька претендует казаться целым.

У Пушкина трудно выделить ключевые слова в силу равнозначной весомости каждого слова. Равная весомость каждого элемента – это и есть формула гармонии, идеальный образец которой дал в своем творчестве Пушкин. Исследователь творчества Пушкина, идущий вслед за поэтом, анализирует не ключевые слова (как А.Белый), а, скорее, ключевые оппозиции. Например, в «Медном всаднике» ключевыми оппозициями, структурирующими текст поэмы, являются вода и камень: в борьбе текучего, динамического и окаменевшего, статического рождается мир этой пушкинской поэмы.

4. Сочетаемость слов. Авторская индивидуальность в большой степени характеризуется тем, какие слова писатель считает возможным

соединять друг с другом. П.Вяземский, друг Пушкина, «осмелился» написать «И грустно мне, / Но эта грусть легка», соединив грусть и легкость противительным союзом «но». Не принятое в его время соединение характеристик разного эмоционального регистра вроде бы и происходит, но происходит под знаком «но», указывающим на неестественность таких странно, в глазах Вяземского, совмещающихся состояний, как грусть и легкость. У Вяземского эмоциональное состояние, в котором с равной силой заявляют о себе грусть и легкость, вызывают удивление. Пушкин совершенно естественно, без всяких объяснений и оправданий, без всякого «но» ставит в одном ряду: «Мне грустно и легко».

Исследователи обратили внимание на характерную для Пушкина эмоциональную симметрию: эмоции уравниваются друг другом. Слова, обозначающие контрастно несоотносимые эмоции, также естественно уравниваются. Пушкин считает необходимыми оговорки и объяснения для выбора им слова только в случае, когда сами эти объяснения несут некий самоценный смысл. «Но *панталоны, фрак, жилет*, / Всех этих слов на русском нет» («Евгений Онегин»), - простодушное оправдание Пушкина в том, что он прибегает к заимствованиям, звучит ироническим комментарием к современным дискуссиям о приемлемости и плодотворности иноязычных слов.

5. Лаконизм – многословие. Лаконизм – краткость и четкость выражения, способность немногими словами сказать многое – казалось, должен был быть путеводным маяком для всех писателей. «Краткость – сестра таланта», заметил А.П.Чехов, стиль которого, как и стиль Пушкина, явно тяготеет к лаконизму. Тем не менее многие авторы, в ряду которых Н.В.Гоголь и Ф.М.Достоевский, сознательно ориентируются на многословие, надо полагать, считая, что у таланта могут быть сестры, не менее почитаемые, чем лаконизм. Очевидно, что талантливые авторы в своих творческих исканиях могут стремиться как к полюсу лаконизма, так и к противоположному полюсу многословия. Анализ стиля и тех и других предполагает не просто констатацию факта расточительности или скупости в использовании языковых ресурсов, сколько выявление мотивов авторских предпочтений.

Пушкина А.Ахматова называет автором единственных слов. Пушкин выбирает те единственные слова, которые наиболее точно характеризуют предмет описания и не нуждаются в сопутствующих дополнениях и комментариях. Аристократ по рождению, Пушкин аристократичен и в своем

стиле, чуждаясь всего вульгарного, чрезмерного. В высшем свете ценится строгий вкус и вместе с тем изящная непринужденность; за кажущейся легкостью высказывания прячутся глубина и пронизательность суждений. Речь светского человека украшена *bon mot* – остроумными афористическими словечками, концентрирующими смысл емкими формулами. Краткость и вместе с тем содержательность высказывания достигается и за счет использования парадоксов. По Пушкину, гений – парадокс друг.

В стихотворении «Деревня» Пушкин предлагает программу самообразования, концептуальная значимость которой сопоставима с объемными научными трудами по педагогике. У Пушкина это 5 емких строчек.

В нескольких строках обозначены главные жизненные ценности и соответствующие им принципы поведения. Все они объединены мыслью о свободе. Все то, чему хочет научиться юный Пушкин, можно было бы выразить одним словом – Свобода. Свобода в отношении к Истине и Закону. Свобода от мнений окружающих. Бережное отношение к чужой свободе. Свобода от зависти.

Первая установка – «Учуся в Истине блаженство находить». Истина не всегда бывает приятной. В иных случаях так понятно желание «обмануться»: «Ах, обмануть меня не трудно. . Я сам обманываться рад» («Признание», 1826) Более того, «Нас возвышающий обман» оказывается поэту в стихотворении «Герой» (1830) дороже «Тьмы низких истин», если этот обман возвышает, а истина унижает человека. Человеку легче научиться отыскивать истину, чем находить в истине блаженство. Но истина – высшая объективная ценность, содержащая в себе радость откровения.

Второе положение – «Свободною душой Закон боготворить». Понятия свободы, вольности, святые для Пушкина, неразрывны с понятием Закона. Законопослушание может демонстрировать и рабская душа, а вот боготворить Закон можно только душой свободной

Третья установка – «Роптанью не внимать толпы непросвещенной» - определяет характер отношения к общественному мнению. На осуждение («роптанье») той части общества, которую можно назвать «толпой непросвещенной», не нужно обращать внимания, попусту растрачивая душевные силы.

Четвертая – «Участьем отвечать застенчивой мольбе». Даже с добрыми намерениями нельзя вторгаться в пространство другого человека без его

просьбы. Тактичность и чуткость, предохраняющие человека от непрошеной помощи, не ждут долгих уговоров и довольствуются «застенчивой» мольбой, чтобы проявить свое участие.

Пятая - «И не завидовать судьбе Злодея иль глупца – в величии неправом», - определяет отношение к чужим успехам. Я ведь не хочу для себя роли злодея или глупца, значит, не должен завидовать их «величию», поскольку оно «неправое». Достижение же истинного величия зависит от усилий самой личности и, окупаемое такой ценой, не должно вызывать зависти.

Эти шесть емких строчек в стихотворении располагаются в центре как водораздел между двумя контрастными частями - «карамзинской», идиллической, рисующей благо и красоту деревенской природной жизни, и «радищевской», развенчивающей безобразие и зло крепостнического строя. Композиция всегда была для Пушкина важнейшим средством дополнительного наращивания смыслов. Простым соотношением частей, которые не имеют выраженной внешней связи, Пушкин устанавливает глубинные внутренние связи, менее категоричные по смыслу, поскольку формально не обозначены, но и достаточно определенные для того, чтобы отмежеваться от того, что противоречит авторскому замыслу. И карамзинская и радищевская картины совершенно несопоставимы, но все это – «деревня». И если в идиллической деревне личность освобождается от «суетных оков», находит себе «приют спокойствия, трудов и вдохновенья» для самосовершенствования, то деревня радищевская напоминает о тех, кто лишен возможностей для духовного роста. В существовании как «барства дикого», так и «рабства тощего» обнаруживается непримиримое противоречие с теми идеальными нормами человеческого общежития, которые сформулированы в середине стихотворения. В реальной жизни «Истина» подменяется «Невежества убийственным позором», «Закон» - дикостью беззакония, деликатное участие - «бесчувственной прихотью злодея». Рабы не живут, а «влекут» «тягостный ярем», «надежд и склонностей в душе питать не смея». Им недоступно то, чему учится поэт. «Барство дикое» предпочитает остаться в «диком» состоянии, поскольку идеал свободного просвещенного человека несовместим с присвоением труда, собственности и времени земледельца. Так самой структурой стихотворения обозначается противоположность идеала и реальности. Таким образом, идеальные установки личности соотносятся с объективным миром, суровый приговор которому произносится с позиций высокой духовности.

Каким может быть «величие» злодея или глупца? Конечно же, «неправым»! Такого рода «единственными» словами, которым нельзя найти адекватную замену, выстраивается художественный мир Пушкина.

Другой русский писатель, как и Пушкин, озабоченный проблемами духовного развития личности, посвящает им целую книгу – «Выбранные места из переписки с друзьями». Сконденсировать свою воспитательную программу в несколько строчек Гоголь и не захотел бы, да и не смог. Для Гоголя в равной степени важны и качество слова, и количество слов. Глубина гоголевской мысли ни в коем случае не чуждается широты, пространности суждения. Для Гоголя искусство красноречия – это умение говорить много. Гоголь предпочитает осветить предмет со всех сторон, следя за тем, чтобы ничего не было упущено, обстоятельно, основательно, подробно, не скупясь на детали, не жалея слов.

Достоевский прибегает к многословию, рисуя психологический портрет рассказчика-повествователя и героев – экзальтированных, взвинченных, истеричных, находящихся в бреду, в лихорадке, в состоянии умопомрачения. Лаконичные изящные пушкинские словесные формулы были бы неестественны для персонажей Достоевского – кричащих о своей боли или беспрестанно теоретизирующих, косноязычных, но мучимых потребностью высказать себя и свою идею.

Достоевский делает предметом изображения «не действительность героя, а его самосознание, как действительность второго порядка» (Бахтин. **Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. – С.82**). Стилистическая говорливость – необходимый инструмент психологического анализа. Процесс становления личности освещается изнутри, через слово самого персонажа. Иногда косноязычное, как у Макара Деушкина, иногда лихорадочное, как у Раскольникова, иногда изощренно-казуистическое, как у Ивана Карамазова. Однако, показывая «множественность равноправных сознаний с их мирами» (Бахтин, с.77), Достоевский неизменно наделяет и своих персонажей, и рассказчика-повествователя склонностью к пространным суждениям, которыми утверждается «идея-сила» (Б.М.Энгельгардт) – главная героиня произведений писателя.

6.Соотношение предметности и эмоциональности, описательности и оценочности.

У одних авторов доминирует лексика предметная, апеллирующая к органам чувств читателя – зрению, слуху, обонянию, осязанию. Это

художники, рисующие словом картины жизни. «Способностью рисовать» (выражение В.Г.Белинского) отличался, например, И.А.Гончаров. М.Горький относил автора «Обломова» к тем «великанам литературы нашей», которые «писали пластически, слова у них – точно глина, из которой они богоподобно лепили образы людей, живые до обмана». Читая роман, мы видим, как наяву, и диван, на котором проводит жизнь Обломов, и зачехленную мебель, и покрытый пылью стол, и знаменитые тапочки («Туфли на нем были длинные, мягкие и широкие, когда он, не глядя, опускал ноги с постели на пол, то непременно попадал в них сразу»), и халат («Халат имел в глазах Обломова тьму неоцененных достоинств: он мягок, гибок; тело не чувствует его на себе; он, как послушный раб, покоряется самомалейшему движению тела»), и самого их владельца, вялого, изнеженного, обрюзгшего не по летам человека. Все выдает в Обломове человека, который не любит затруднять себя и избегает «самомалейшего движения». И любовь к Ольге, казалось, пробуждающая Обломова к жизни, рисуется тоже картиной: большими буквами на пыльном столе пишет герой имя любимой девушки. Пыль, как указание на неподвижность, инертность существования, в конечном счете обнаруживает свою роковую роль и в любовных отношениях Обломова.

А.Н.Толстой писал о таланте Л.Н.Толстого: «Он достигает такой высоты своим языком, что глазам больно, до чего же вы ясно видите... Он до галлюцинаций видит движение, жесты и находит соответствующие слова». И Л.Н.Толстой, и И.А.Гончаров, и многие другие художники «находят соответствующие слова», чтобы придать речи картинность, наглядность, красочность. Тем самым часто достигается объективность изображения, когда читатель «видит» как бы независимо от автора. Хотя и «картины», нарисованные писателем, могут носить явную субъективную окрашенность.

Другие писатели – их, скорее, можно было бы назвать музыкантами, чем художниками, - тайно или явно не дают права читателю на самостоятельное суждение. «Указующий перст, страстно поднятый», Достоевский старается скрыть от читателя, искусно создавая иллюзию авторского невмешательства в ход действия (на поддержание этой иллюзии, на заверения в том, что рассказчик знает отнюдь не все о своих героях, тратится немало словесных ресурсов). Отсутствие прямых авторских оценок происходящего замещается уникальной эмоциональной заразительностью, в равной мере исходящей от персонажей-антагонистов. Убедителен Алеша Карамазов, всей душой принимающий Бога, и столь же убедителен Иван Карамазов, опровергающий справедливость созданного Богом миропорядка.

М.Лермонтов, напротив, откровенно подсказывает читателю «истинную» с его точки зрения, оценку героев и ситуаций. Симпатии автора явно на стороне Демона, изгнанного из рая, или на стороне Печорина, которого не может понять пустой свет.

И у Лермонтова, и у Достоевского предметно-образное, точное слово, называющее предметы, вытесняется словом экспрессивно-эмоциональным, вызывающим не к органам чувств, но непосредственно к сердцу читателя. Когда реально-эмпирическое отступает перед внутренне-идеальным, тогда конкретика игнорируется или выполняет необычные функции, и картина рисуется для того, чтобы внушить нужное автору впечатление.

К.Федин, восхищаясь точностью описаний у писателей-классиков, заметил, что у них нет вообще птиц, а есть конкретные грачи. У Достоевского нет грачей, а есть некие абстрактные птички, поющие в тот момент, когда требуется изобразить переживания персонажа. Конкретика предметности появляется у Достоевского, когда речь идет или об отвлеченных вещах или о фантастических образах. Свидригайлов представляет «вечность» «эдак вроде деревянной бани, закоптелой, а по всем углам пауки» Понятно, что такая картина «вечности» позволяет представить лишь внутренний мир персонажа, а не то абстрактное понятие, о котором склонны думать герои Достоевского.

Черт в «Братьях Карамазовых» видится Ивану в клетчатых панталонах, а прелесть жизни представляется герою в виде «клеяких листочков». Достоевский не столько конкретизирует творимый им мир, сколько создает символы жизненной конкретики. И подробное описание комнаты, в которой Раскольников вынашивал свое преступление, и детальное точное изображение лестницы со сломанной ступенькой, по которой поднимался Раскольников в квартиру старухи, - все это создает атмосферу созревания и совершения убийства. И вся эта детальная конкретика противопоставлена дикой абстрактной идее справедливости, достигаемой убийством. Идея, которая в конечном счете надолго обрывает связь между героем и людьми, а не сама по себе комната или лестница, - предмет внимания Достоевского.

В «Записках из подполья» читаем: «Где-то за перегородкой, как будто от какого-то сильного давления, как будто кто-то душил их, - захрипели часы. После неестественно долгого хрипенья последовал тоненький, гаденький и как-то неожиданно частый звон». Сказать что-то определенное о том, как выглядят часы, мы не сможем, но понять психику человека, *так* воспринимающего часы (и мир тоже) такое описание позволяет.

Классицисты декларировали установку на точное предметное слово, несущее информацию. Романтики в целом пренебрегали рациональным началом языка, предпочитая слово многозначно-неопределенное, амбивалентное, эмоционально-суггестивное. И индивидуальные стили авторов формируются в пространстве между этими двумя полюсами.

Во многом формирование индивидуального стиля объясняется не только и не столько формальной принадлежностью писателя к тому или иному литературному направлению, сколько **преимущественной ориентацией человека на определенный орган восприятия (я вижу, я слышу) или на мыслительные и эмоциональные процессы (я думаю, я чувствую)**. Так, для Пушкина характерен внешний психологизм, когда не рассказывается о переживаниях героя, а показывается внешнее проявление этих переживаний. Этому училась у Пушкина Ахматова: «Сжала руки под темной вуалью...». Л.Н.Толстой, напротив, движение чувств показывает изнутри. Пушкинский метод предполагает в читателе способность видеть и по увиденному восполнять невидимое, не показанное автором. Толстовская «диалектика души» ориентирована на читателя, которому интересны движения чувств, борьба страстей и т.д. Толстой показывает переживания персонажа не извне, а изнутри.

И.Анненский в своих «Книгах отражений» противопоставил Н.В.Гоголя, поэта зрительных впечатлений, и А.Н.Островского и А.Ф.Писемского – реалистов-слуховиков (**Книги отражений – С.63**). Н.Гумилев и видит своего героиню, и взывает к ее слуху: «Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд», «Послушай, далеко-далеко, на озере Чад...». И Маяковский создает свои образы на пересечении зрительных и слуховых впечатлений: «Я сошью себе черные штаны из бархата голоса моего» («Кофта ф.та») или «Мир огромив мощью голоса, / Иду – красивый, двадцатидвухлетний» («Облако в штанах»). В годы назревания и совершения революции стих Маяковского становится «криком, превращенным в определенную эстетическую, художественно функционирующую категорию» (Л.Тимофеев). К современникам и «товарищам потомкам» поэт обращается как «агитатор, горлан, главарь» с призывом «Слушайте» («Слушайте, товарищи-потомки») и «Послушайте» (Послушайте, Ведь, если звезды зажигают, Значит, это кому-нибудь нужно»). Читатель Н.Гумилева и В.Маяковского видит мир в ощущаемой органами чувств конкретности. Сопереживание лирическому герою является как следствие восприятия деталей зрительного и слухового ряда.

Потребность акмеистов (того же Н.Гумилева) поэтически представить осязаемость реальности весьма своеобразно реализуется в творчестве О.Мандельштама. Мандельштам воспринимает предметно-описательную лексику не столько как средство воссоздания жизни в ее плоти и вещественности, сколько как способ связи с иными культурами. Для него слово – прежде всего знак определенной культуры. Сложность метафорического ряда, богатство ассоциаций обеспечивают выстраивание особого поэтического мира в трех его пространственных измерениях, сопряженных с различными временными планами. Глубокие переживания лирического героя воссоздаются посредством книжных образов и мотивов, подчас требующих от читателя серьезной расшифровки, предполагающих начитанность как условие понимания. Как следствие, связь слова с естественным предметным миром затушевывается. Как пишет сам поэт, «Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности. Разве вещь хозяин слова? Слово – Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещь, милое тело» (Мандельштам. – С.42). Когда мы читаем строки «Что мне делать с птицей раненой?», то понимаем, что речь идет не о реальной птице, а о печали, которую «как птицу серую» несет в сердце поэт. Соответственно от читателя стихов Мандельштама требуется не столько работа каких-либо органов чувств, сколько задействование механизмов памяти. Актуализация мыслительных и эмоциональных процессов происходит не столько на реальной, сколько на книжной почве.

Французский исследователь Реми де Гурмон сказал как-то, что стиль есть специализация чувствительности. Если Маяковский рисует предмет, побуждая читателя смотреть и слушать, то Мандельштам изображением предмета пробуждает в читателе воспоминания о переживаниях, имеющих историю культурного воссоздания, ассоциативно связывающих различные времена и пространства. Зрение и слух востребованы в восприятии стихов Мандельштама едва ли не меньше, чем память о пережитых и вычитанных эмоциях.

7. Грамматическая характеристика словарного состава.

Особое внимание писателя к какой-либо части речи (а выявить таковое можно посредством математических и статистических методов) может быть указанием на определенные моменты содержательного плана. Считается, что каждая часть речи несет свою семантику. Так, скопление глаголов – знак динамичности, энергичности стиля (Пушкин). Доминирующая роль

существительных говорит об устойчивости или даже неподвижности рисуемого автором образа мира (И.А.Гончаров). Обилие прилагательных указывает на богатство оттенков, полутонов в авторском мировосприятии. Так, Тургенев, тяготеющий к изображению поэтической настроенности человека на высшее и прекрасное, интенсивно использует прилагательные. По наблюдениям исследователей (Б.Е.Лукьяновский) число определений к одному предмету или явлению у Тургенева может достигать до восьми. Обилие эпитетов, использование сложных прилагательных (тускло-прозрачный, дымчато-голубой), употребление слов-полутонов (чуть, едва, как будто, почти), - все это дает лирико-эмоциональную окраску повествованию о тончайших движениях души, глубинных и едва выразимых.

Л.Н.Толстой часто отдает предпочтение не прилагательному, обозначающему устойчивые признаки явлений, а причастию, которое объединяет свойства прилагательного и глагола и указывает на временность характеристики. Наташа Ростова, невеста Андрея Болконского, отдается внезапно нахлынувшему чувству к А.Курагину. «Наташа чувствовала себя в эту минуту такою размягченною и разлебенною», - так характеризуется состояние девушки, принявшей мимолетное («в эту минуту»!) чувство за подлинное. В своей героине Л.Н.Толстой видит воплощение стихии жизни, не знающей остановки (так тяжела для Наташи отсрочка свадьбы на год) – прекрасной своими искренними порывами и несущей опасность прежде всего для самой себя безудержностью чувства, которое не поверяется разумом, а уж тем более принятыми в обществе нормами.

Если Наташа «не удостаивает быть умной», то княжна Марья Болконская воспитывалась в семье, в которой ценился прежде всего ум. Болконские с их «умом ума» значительно более дистанцированы от естественности природного существования, чем Ростовы с их «умом сердца» (Л.Н.Толстой часто повторял эти полюбившиеся ему характеристики А.Фета). Импульсивность не в характере Марьи Болконской. Эту свою героиню Л.Н.Толстой наделяет устойчивыми признаками: «лучистые глаза» и «тяжелая походка» создают образ девушки, духовная красота которой контрастирует кажущейся внешней непривлекательности.

Сказанные выше общие положения не следует воспринимать слишком буквально. В практике анализа обнаруживается, что грамматические формы обретают конкретное смысловое наполнение в конкретном тексте. Так, существительные, казалось бы, формирующие образ устойчивого существования, чуждого изменениям, в стихотворении А.Фета «Шепот,

робкое дыханье....» играют роль отсутствующих здесь глаголов. Именно существительным передает Фет функцию изображения динамики нарастающего чувства от первых робких движений навстречу друг другу («Шепот, робкое дыханье...») до всепоглощающей страсти («И лобзания, и слезы...»).

Так, Пушкин и Л.Н.Толстой предпочитают использовать прилагательные, определяющие предмет, в его главном свойстве, Тургенев неизменно склоняется к изображению явления в оттенках и полутонах. Пушкин считает достаточным сказать о мгле, что она «ночная» («На холмах Грузии лежит ночная мгла...»). Тургенев саму ночь наделяет целым набором определяющих прилагательных: «Какая ночь! Серебристая, темная, молодая!» Пушкин рисует картину ночи сдержанными точными и незаметными мазками, Тургенев свои эпитеты, передающие многообразную гамму чувств и оттенков чувств, акцентирует, ставя их после определяемого слова. Простота и непритязательность пушкинских эпитетов и известная эстетизация, поэтизация жизни тургеневским эпитетом лишь немногие образцы того, как используется прилагательное мастерами слова.

Синтаксис как слагаемое стиля.

Анализируя синтаксис как компонент стиля, исследователь получает возможность понять присущий художнику способ структурирования мысли. Первичные структуры мысли материализуются, то есть делаются зримыми, обнаруживаются внешне в виде связи друг с другом слов.

Анализ синтаксиса как слагаемого стиля предполагает учет по крайней мере двух основных моментов: 1) простота – сложность синтаксических единиц; 2) характер связи синтаксических единиц (непрерывность – прерывность, строгая логическая последовательность – фрагментарность).

И здесь, как и при анализе лексики, необходима не просто констатация факта, а объяснение функции. Сама по себе **констатация простоты или усложненности синтаксиса** ничего не дает. Важно понять внутренние установки художника.

«Дверцы захлопнулись. Карета тяжело покатила по рыхлому снегу. Швейцар запер двери. Окна померкли» (А.С.Пушкин. Пиковая дама). В приведенном примере простые, нераспространенные предложения, зачастую ограничивающиеся только подлежащим, сказуемым и одним-двумя

второстепенными членами, создают необходимую динамику повествования. Мысль не задерживается на подробностях, не относящихся или прямо не относящихся к делу. Соответственно количество дополнений, определений, обстоятельств, то есть членов, выражающих второстепенное для предмета повествования, ограничено. Пушкин не испытывает особой надобности в структуре сложноподчиненных предложений, в которых придаточные уточняют и конкретизируют авторскую мысль. Движение мысли не связывается указанием на время, место, причины, цели, условия происходящего. Пушкин доверяет своему читателю и не предлагает ему чрезмерных объяснений, обоснований, оправданий тому, что совершают герои. Пушкин не нуждается в утверждении своей концепции жизни, поэтому доказательства своей правоты поэт безмятежно оставляет за кадром (впрочем, как и саму концепцию). Пушкин не доказывает (что требовало бы соответствующего синтаксического обеспечения), а показывает. Поэтому синтаксис пушкинских произведений прост, ясен и не уводит читателя в сферу дополнительных комментариев. Пушкинская фраза не стремится к какой бы то ни было полноте и исчерпанности, чуждая дотошной обстоятельности, она раскрывает основы, игнорируя частности. Прав тот, кто не нуждается в объяснениях. В пушкинском синтаксисе отсутствует момент оправдания.

И совсем иные авторские установки выдает синтаксис Л.Н.Толстого. Траектории движения мысли в произведениях Л.Н.Толстого вычерчиваются в их сложности, разветвленности, многоступенчатости. Многочисленные «потому что», «не потому, что», «так как», «чтобы», «хотя» указывают на потребность автора не только объяснить причину поступков персонажа, но и отмежеваться от возможных ложных объяснений, а указать на цель и уточнить условия, при которых оказалось бы возможным то или иное событие. Сложный мир Л.Н.Толстого выражается сложноподчиненными предложениями, в которых главное многократно комментируется уточняющими причинами, целями, условиями, временем, местом и т.п. Уточнение и объяснение внутренних побудительных импульсов поступка в конце концов перевешивают изображение самого поступка. В конечном счете более важным оказывается не то, как поступил Пьер Безухов, а то, почему и в каких обстоятельствах он решил поступить так, а не иначе. Результат, к которому приводят Пьера его размышления, интересует Л.Н.Толстого меньше, чем путь к этому результату. Жизнь мысли, которая рождается и уясняется на глазах читателя, в толстовском мире значимее, чем ее итоги. Текущая мысль обнаруживает себя в формах, всегда готовых

измениться и перейти в свою противоположность. Неизменность, постоянство и определенность эмоционально-волевых процессов присущи персонажам, находящимся на периферии толстовского художественного мира. Такова Элен, которая окостенела в своем эгоизме и примитивной чувственности.

Когда Л.Н.Толстой делал первые шаги на своем писательском поприще, громоздкость, тяжеловесность синтаксиса начинающего автора воспринималась критиками как недостаток мастерства. А.В.Дружинин советовал дробить длинные периоды на несколько частей и точек не жалеть. В пример Л.Н.Толстому приводили Пушкина и Лермонтова, указывая на простоту, легкость, «прозрачность» синтаксического рисунка в произведениях первого или на ясность, удоборасчленимость и мелодичность синтаксиса второго. Однако долго и упорно работая над стилем, многократно отделявая свои предложения, Л.Н.Толстой остается верен своему «стилистическому бесстрашию» (А.В.Чичерин) и отнюдь не стремится к красоте синтаксического построения. Выбор между красотой и правдой Л.Н.Толстой сделал раз и навсегда, неизменно отдавал предпочтение тому, что он считал истиной. По глубокому убеждению писателя, истина никогда не достигается без труда и напряжения. Показывая движение ищущей мысли, Л.Н.Толстой одновременно разоблачает ухищрения, которыми люди обманывают себя. Правда рождается в борьбе с ложью и обнаруживает себя в непосредственном сопоставлении с многообразными красивыми подделками.

Часто в одной длинной и разветвленной фразе Л.Н.Толстой сводит воедино контрастные моменты бытия, демонстрируя их противоположность, но и их реальное единство. «Несколько десятков тысяч человек лежало мертвыми в разных положениях и мундирах на полях и лугах, на которых сотни лет одновременно собирали урожай и пасли скот крестьяне деревень Бородина, Горок, Шевардина и Семеновского», - в одном предложении сведены война и мир, противостоящие друг другу как смерть и жизнь, условные и истинные ценности. Именно сведенные в рамках одного предложения, они особенно остро обнаруживают свою нравственную несовместимость.

Важной характеристикой синтаксиса как слагаемого стиля является **связность или фрагментарность**. Писатели-классицисты стремятся к логической упорядоченности познаваемого мира. Соответственно нормативное и рассудочное классицистское мышление характеризуется четкостью синтаксических конструкций, которые демонстрируют связи

между частями предложения, между отдельными предложениями в абзаце, между более крупными частями текста. Логика причинно-следственных, временных, уступительных, противительных и иных отношений вычерчивается с особой тщательностью. Мир представлен как единое целое, правильно оформленное, иерархически организованное. Союзы и союзные слова призваны обнажить доказательность и последовательность развития мысли.

У романтиков поиски организующего начала жизни неизменно завершаются констатацией алогичности бытия. Мир соткан из контрастов, логически не объяснимых, из фрагментов, обособленных друг от друга. Синтаксические единицы в романтических произведениях часто представлены в их автономности. Характерные для прозы классицистов сложноподчиненные предложения вытесняются присоединительными конструкциями, которые по смыслу могут быть мало связанными или вовсе не связанными. Логически необходимые элементы часто опускаются – романтики прибегают то к эллипсису (пропуску подразумеваемого слова или нескольких слов), то к умолчанию. С другой стороны, в романтических произведениях часты совершенно излишние, с классицистской точки зрения, повторы, ничего не дающие информационно, но усиливающие смысл сказанного. Логике доказательного суждения романтики предпочитают эмоциональную экспрессивность речи. В романтических текстах обильно используется инверсия. Нарушение прямого порядка слов импонирует романтическому сознанию собственной исключительности, «неправильности», изоляции из «правильного» мира.

Композиция как слагаемое стиля.

Понять произведение искусства – значит понять тот «закон сцеплений», по которому связываются друг с другом отдельные единицы текста. Как писал в письме к Н.Н.Страхову от 23 и 26 апреля 1876 г. Л.Н.Толстой, «... для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений» (ЛНТ. Т.17 – 18, - С.785). Взятые в отдельности, и слово, и мысль, и мелодика, и ритмические фигуры принадлежат всем и никому в особенности. Неповторимый индивидуальный образ мира формируется из сочетания согласованных

между собой компонентов, которые упорядочены только данному автору присущим способом.

Французский театральный деятель Жан Вилар заметил как-то, что искусство есть способ приводить жизнь в порядок или беспорядок. Способов приводить жизнь в порядок или беспорядок, очевидно, столько же, сколько есть писателей, имеющих стиль.

А.Ф.Лосев фактически отождествляет исследование стиля с исследованием законов художественной композиции, когда пишет: «Стиль есть не что иное, как порядок и жизнь, сообщаемые пишущим своей жизни». (Лосев. С. 153). В сходном духе о композиции (плане) в свое время высказался Бюффон, на которого ссылается А.Ф.Лосев в своей работе: «Этот план еще не есть стиль, но он его основание: он его поддерживает, он его направляет, он упорядочивает и узаконивает его движение; без него лучший писатель будет блуждать в потемках» (Лосев. С. 153).

На уровне анализа композиции необходимо принимать во внимание те же моменты, что и при анализе синтаксиса (простота – сложность, связность – прерывность). Кроме того, важно учитывать эквивалентность или неэквивалентность единиц, а также характер повторяемости различных единиц. Все эти моменты определяются образом автора. Центральное понятие композиции – автор как носитель определенной точки зрения.

Индивидуально присущий автору способ структурирования мысли проявляется в способе соединения слов и предложений (уровень синтаксиса) и в способе сочетания частей текста (уровень композиции). «Основанием» пушкинского стиля является равновесие контрастирующих смыслов. «Парные» компоненты освещаются таким образом, что любое определенное суждение ставится под сомнение. Структурный контраст, как правило, связывающий образы Пушкина, ведет к «колеблющейся характеристике» (Р.Якобсон) героев, ситуаций, жизненных установок. Пушкин дает возможность сравнить, например, реакцию на измену любимой женщины цыгана и Алеко (поэма «Цыганы»), показывает в ситуации отвергнутости и Татьяну, и Онегина (роман «Евгений Онегин»). Герои по очереди («сегодня очередь моя») пишут друг другу письма, объясняются в любви, дают «уроки» («И после ей наедине / Давать уроки в тишине»). Автор дает возможность и Онегину, и Татьяне попробовать себя в разных ролях, «со стороны» наблюдая за ними, иногда сочувствуя или возмущаясь, но никогда не представляя свою реакцию истиной в последней инстанции.

В лирических стихотворениях Пушкина уравниваются контрастирующие эмоции. Контраст, более или менее очевидный для читателя, не воспринимается как таковой автором. Пушкину «грустно и легко». Осень для него и «унылая пора» и «очей очарованье». Эмоциональная симметрия и дает то ощущение гармонии в мире и на душе, которое исходит едва ли не от каждого пушкинского произведения.

Если Пушкин то утаивает свою точку зрения на происходящее, то делает свою оценку подчеркнута субъективной, а значит не единственно истинной, то Н.Г.Чернышевский настаивает на своем мнении как на непререкаемой истине.

Чернышевский не только настаивает на безусловной истинности точки зрения автора, но непременно указывает на неправоту оппонента. Стилю Чернышевского присуще то, что М.Бахтин называет «скрытой полемикой». В «скрытой полемике» чужое слово «остается за пределами авторской речи, но авторская речь его учитывает и к нему отнесена... Каждое утверждение о предмете строится так, чтобы помимо своего предметного смысла полемически ударить по чужому слову на ту же тему. По чужому утверждению о том же предмете... Самое чужое слово не воспроизводится, оно лишь подразумевается, но вся структура речи была бы совершенно иной, если бы не было этой реакции на подразумеваемое чужое слово» Бахтин – С. 383).

Скрытое присутствие чужого слова можно обнаружить и в стиле Достоевского. Но «корчащееся слово» (М.М.Бахтин) в произведениях Достоевского обусловлено неуверенностью героя, который нуждается в постоянных отговорках и объяснениях, заранее предвидя несогласие с собой кого-то более авторитетного, чем он сам. Речь героя Достоевского часто являет собой ответ на возможное возражение, оправдание перед предполагаемым обвинением.

И.Бунин последнюю точку над *i* часто доверяет ставить некоему новому лицу, которое вводится в последний момент и сюжетно в общем-то не предполагается. Так, в «Легком дыхании» в последнем эпизоде рассказа появляется классная дама Оли Мещерской, рассказывается ее история. Тем самым дается почва для сравнения судеб «немолодой девушки» («давно живущая какой-нибудь выдумкой, заменяющей ей действительную жизнь» - говорит о ней автор) и юной гимназистки, чей портрет «с радостными, поразительно живыми глазами» висит на могильном кресте. Само же переключение внимания автора на судьбу новой героини как бы раздвигает

рамки рассказа, судьба Оли Мещерской представляется уже как одна из возможностей жизни, неисчерпаемой и продолжающейся.

Интонация как слагаемое стиля.

Подлинный смысл высказывания и личность говорящего или пишущего раскрываются в том случае, если мы воспринимаем не только семантику слова, но и интонацию, с которой это слово произносится.

Интонация – это эмоционально-экспрессивная окраска речи, осмысленное произношение, выразительность. Фамусов в «Горе от ума» говорит слуге: «Читай не так, как пономарь; / А с чувством, с толком, с расстановкой». Монотонному чтению пономаря противопоставляются оживляющие, интонирующие речь «чувство», «толк», «расстановка», благодаря которым слово получает «душу». По крайней мере, так считают лингвисты, называющие интонацию «душой предложения».

Так считала, видимо, и А.Ахматова, оценивающая наличие дара у молодых авторов по критерию «есть звук» или «нет звука». Стихи, в которых «есть звук», наличествует неповторимая интонация, имеют душу, и только в этом случае имеют право на существование.

Интонация срastaется с личностью, с образом мира, свойственным данному автору. По интонации мы можем узнать автора даже неизвестного нам стихотворения. Герои М.Горького, стремясь скрыть от окружающих подлинное содержание своей души, «выработал в себе привычку говорить без интонаций» («Жизнь Клима Самгина»). И, действительно, интонация часто выдает даже те чувства, которые человек хотел бы утаить, дискредитируя логический смысл слов. Именно мелодия речи имеет силу внушения и непосредственного воздействия. Ребенок реагирует в первую очередь не на смысл, а на интонацию. В искусстве расхождение между семантикой слова и интонацией может использоваться как художественный прием. Стихотворение Лермонтова «Благодарность» построено как кощунственное переименование молитвенного обращения верующего к Богу. Эта «антимолитва» создается за счет иронического окрашивания как традиционного славословия, так и самой установки на неизменную благодарность Всевышнему за все, что посылается человеку:

За все, за все тебя благодарю я:

За тайные мучения страстей,

За горечь слез, отраву поцелуя,

За месть врагов и клевету друзей...

М.Пруст писал о том, что «... в наших интонациях содержится наше мировоззрение, все, что человек думает о жизни». Для стихотворений Лермонтова характерна интонация праведного гнева на несовершенство мира и человечества. Высокий обличительный пафос поэзии Лермонтова обусловлен жадой идеала и сознанием собственной пророческой миссии. «Всеведение пророка» побуждает поэта читать «в очах людей» «страницы злобы и порока» («Пророк»).

В стихах В.А.Жуковского звучит грустное и смиренное приятие жизни как испытания («Все в жизни к великому средство» - «Теон и Эсхин»). Высокий интонационный строй поэзии Жуковского определяется надеждой поэта стать «выше судьбы», помня о своем человеческом достоинстве в любых жизненных обстоятельствах: «При мысли великой, что я человек, / Всегда возвышаюсь душою» («Теон и Эсхин»).

Как видим, высокое духовное напряжение в стихах Жуковского и Лермонтова интонировано по-разному. Объясняется это прежде всего различным адресатом речи у поэтов.

Дело в том, что в интонации находит выражение ценностная позиция говорящего не только по отношению к предмету речи, но и к ее адресату, а главное – осознанно или неосознанно – к самому себе. Именно последнее часто оказывается решающим в формировании интонационного строя произведения. Лермонтов избирает для себя роль пророка, ставя свое «Я» несоизмеримо выше суетной и слепой толпы. Жуковский в торжестве «я» видит опасность, губительную для души человека и для его взаимоотношений с окружающими: «Губительного я нет хуже в мире слова» Лирика Жуковского обращена к душе и к Богу: «Мир существует только для души человеческой. Бог и душа – вот два существа; все прочее – печатное объявление, приклеенное на минуту» (запись в дневнике 1821 г.). Когда собеседниками поэта являются Бог и душа, то и в его интонациях царит вера, «ясность и покой». «Души хранитель», Жуковский видит задачу тех, «Кому святая власть дана», в том, чтобы

Всегда творить не разрушая,

Мирить печального с судьбой

И силу в сердце водворяя,

Беречь в нем ясность и покой

«Мечты», 1812г.

Примирительные интонации поэзии Жуковского, «железный стих, облитый горечью и злостью» («Как часто, пестрою толпою окружен...») Лермонтова обнаруживают разность жизненных позиций поэтов, идеи и образы которых обретают воплощение соответственно в различной интонационной среде.

Интонация каждого художника слова (и человека вообще) строится на основе всего трех логико-интонационных универсалий: вопросительной, побудительной и повествовательной. Предпочтение, отдаваемое одной из них, или способы их контаминации и определяют контур индивидуального интонационного рисунка. Так, Жуковский склонен к вопросительным синтаксическим структурам, что отвечает потребности поэта видеть в читателе собеседника. Не утверждаю, а приглашаю к созерцательному раздумью, к совместным поискам ответа на вопросы бытия – кредо Жуковского. Повелительный императив, побуждающий к активному действию, исходит от лирики Лермонтова. Для Лермонтова равнодушие к добру и злу непременным следствием имеет активность жизненной позиции, борьбу во имя идеала. Современники осуждаются им за безразличие, вялость, отсутствие жизненной силы.

К добру и злу постыдно равнодушны,

В начале поприща мы вянем без борьбы

«Дума»

Важно и то, как трансформируется в творчестве художника та или иная логико-интонационная универсалия. К повествовательной интонации, казалось бы, губительной для лирики с ее пафосом поэтизации жизни, часто прибегает А.Ахматова. Лирическая героиня Ахматовой, сдержанно-суровая в выражении своих чувств, прячет драматизм внутренних переживаний в подчеркнуто будничном повествовании о перчатке, которую надели не на ту руку («Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки» - «Песня последней встречи»), или о ступенях («Показалось, что много ступеней, / А я знала – их только три!» - там же). Такая лирика рассчитана, естественно, на особый тип читателя, способного за внешне незначительным увидеть душевную катастрофу, в обыденности тона почувствовать трагичность совершающегося. И Ахматова не одинока в таких своих ожиданиях. За

сдержанность в выражении эмоций ратовала М.Цветаева, уверявшая, что сдержанность – значит, есть что сдерживать. Правда, в поэтических своих творениях Цветаева демонстрировала своеволие и мысли, и чувства, пренебрегающего всякими нормами и запретами.

Для Н.Заболоцкого эмоциональное «лицо стихотворения» определяется культурой поэта: «Если человек не дикарь и не глупец, его лицо всегда более или менее спокойно, так же спокойно должно быть и лицо стихотворения. Умный читатель под покровом внешнего спокойствия отлично видит все игрище ума и сердца» (Заболоцкий. – С.378).

Следует отметить, что само представление о возможности индивидуализированной интонации появляется не изначально, а в ходе длительного историко-культурного развития. Современный исследователь отмечает: «В дореалистической поэзии эмоциональный адекват оценки действительности носит родовой характер: это восторг в классицистической системе (см. начало ломоносовской оды, 1739 г. «Восторг внезапный ум пленил»), меланхолия у сентименталистов (см. одноименное стихотворение Карамзина), мировая скорбь у романтиков («Без горя печаль», как определяет ее Козлов в стихотворении о Байроне). В реалистической поэзии, где разворачиваются индивидуальные лирические системы, бесконечно разнообразны и содержание эмоций, и их обозначения» (ТВ1 – С.23). Иными словами, голос Лермонтова, голос осмеянного и жаждущего правды пророка, или голос Л.Н.Толстого, голос «наблюдателя и судьи», как определял его Б.Эйхенбаум, причём судьи, разоблачающего фальшь общепринятых норм и устоев, - вряд ли бы могли зазвучать в эпохи классицизма или сентиментализма.

У исследователя интонации при соприкосновении с конкретным автором неизменно возникает практически значимый вопрос о материальном выражении интонации на письме. В устной речи «душа предложения» воспринимается на слух. Мы улавливаем повышение и понижение тона, ускорение и замедление темпа, ударения, паузы. В письменной речи зафиксировать живой голос автора в полной мере невозможно, что порождает множество совершенно различных актерских прочтений одного и того же текста. Воскресить «душу предложения» столь же нереально, как воскресить душу. Не претендуя на роль Бога, будем исходить из реального, то есть из оценки лексики (эмоционально нейтральной или значимой, соотносимый с высоким или низким стилем и т.п.), синтаксиса, пунктуации. Уклоном в субъективизм чреват здесь каждый момент исследования, в

особенности касающийся пунктуации. Если Ш.Бодлер отстаивал каждую свою запятую, если Чехов уверял, что в произведении знаки препинания зачастую играют роль нот, то Есенин пренебрегал всеми знаками препинания, безмятежно утверждая, что у него и без них все понятно. Лермонтов употреблял многоточие в виде не трех, а четырех точек, Цветаева использовала тире в самых неожиданных случаях.

Языковед Бодуэн де Куртене вычеркивал в работах своих учеников тире, которое он называл «дамским знаком», едва ли не по женскому капризу соединяющим несоединимое и игнорирующим логику причинно-следственных и других связей. К.Чуковский мотивировал использование тире хронологически: «Тире – знак нервный, знак 19 века. Невозможно вообразить прозу 18 века, изобилующую тире». Очевидно, что объяснить Цветаеву с ее бесконечными дефисами и тире ни то, ни другое высказывание не могут. К сожалению или к счастью, «душа предложения», как и все, что слишком близко соприкасается с глубинными душевными структурами, может быть познана лишь относительно. Исследователи говорят об «ускользающих смыслах» тогда, когда имеет дело с реальностью духовного плана, не осязаемой органами чувств.

Ритм как слагаемое стиля.

Ритм – это размерное чередование соизмеримых единиц. Естественная или искусственная организация элементов, упорядоченность каких-то элементов, явлений жизни или искусства создают ритм. Ритм присущ самой жизни: ритмически сменяют друг друга день и ночь, приливы и отливы, ритмически бьется сердце, ритмически движется человек при ходьбе или плавании, ритмически дышит, ритмически выполняет трудовые движения, предполагающие известный автоматизм (труд бурлаков). Обычно естественные ритмы жизни не фиксируются сознанием, и только когда происходит сбой в жизнедеятельности организма, мы говорим об аритмии или одышке. К совету древнего мыслителя Архилоха – «Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт» - прислушиваются, видимо, лишь ритмически одаренные люди, то есть люди, остро чувствующие законы более или менее правильно организованного движения жизни. Впрочем, индивидуальный «ритмический фонд» обогащается по мере расширения диапазона впечатлений и при условии разнообразия жизни. Однообразие и монотонность существования вряд ли могут способствовать развитию ритмического чутья. И.Кант, по прогулкам которого жители Кенигсберга

сверяли часы, был крайне пунктуальным и педантичным человеком в своих жизненных привычках, но опыта для постижения новых жизненных ритмов явно не имел.

А.Блок признавался, что воспринимает события и людей в контексте какого-то определенного присущего им ритма. Он не столько присматривался, сколько «прислушивался» к людям: «Неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть неперемнное условие писательского бытия» (Блок – с.370 – 371). По Блоку, воспроизвести динамику жизни может только тот, кто наделен ритмом, имеет свой путь: «Только слыша музыку отдаленного «оркестра» (который и есть «мировой оркестр» души народной), можно позволить себе легкую игру» (там же).

Движение может воспроизвести только тот, кто сам движется во времени и наделен реакцией на время. Писатели даже смерть воспринимают как «прекращение привычного ритма» (Гайто Газманов, Призрак Александра Вольфа). В жизни же они реагируют на ускорение или замедление темпа, на чередование напряжений и спадов, на соотношение регулярности или нерегулярности каких-то событий, на правильную или неправильную повторяемость каких-то явлений, то есть на наличие или отсутствие каких-то закономерностей в движении времени. Если художнику удастся уловить гармонию жизни, то в своем художественном творении он делает ее ощутимой, интонируя и акцентируя повторяющиеся моменты.

По Шеллингу, ритм «есть превращение последовательности, которая сама по себе ничего не означает, в значащую» (Шеллинг Ф. – С. 198). Таким образом, ритм, как и слово, является носителем значения. Однако значение это с трудом поддается (если вообще поддается) на язык логики. Смыслы, носимые ритмом, ближе языку музыки, внушающей определенные и чувства и настроения, вводящей в определенное состояние. Недаром Гете считал, что в ритме есть что-то колдовское. Маяковский начало созревания поэтического замысла характеризовал как возникновение бессловесного «гула-ритма». Л.С.Выготский в своей «Психологии искусства» (Выготский) сделал интересную попытку открыть психофизиологический механизм воздействия искусства на читателя. С точки зрения психолога, речевой ритм произведения устанавливает соответствующий ритм и характер дыхания. Каждой системе дыхания отвечает определенный строй эмоций. Читатель чувствует так, как поэт, потому что так же дышит (спокойно и ровно или тревожно и прерывисто). Чаще всего ритмом создается эмоциональный фон

для восприятия произведения. Усиливающее воздействие других элементов, ритм рождает скорее эмоции, чем мысли.

Таким образом, ритм воздействует на читателя как бы помимо сознания и, анализируя ритм, исследователь не столько выявляет смыслы, сколько описывает механизмы смыслопорождения. Сам по себе ритм несет весьма неопределенные смыслы, но зато он усиливает определенность и выразительность других слагаемых стиля. А, главное, ритм ничуть не меньше, чем другие компоненты стиля, на своем дословесном, дологическом уровне (их можно было бы определить и как свехсловесный, сверхлогический) указывает на индивидуальную принадлежность произведения определенному автору.

М.Шагинян писала о том, что ритм «до такой степени решает все, что даже типичный словарь художника перестает звучать, если дать его в чуждом для этого художника ритмическом построении» (Шагинян. С. 44). При этом писательница уточняла, что «ритмическое построение слов – это уже не голая языковая стихия, не голые элементы речи, а передача движений мысли художника, отражение его двигательной способности видеть и познавать вещь» (там же).

Ритм основывается на более или менее равномерном повторении каких-то единиц, которые создают эффект ритмического ожидания в сознании читателей. Ритмические ожидания читателей поэтического текста оправдываются со значительно большей силой, чем у читателей текста прозаического. Вопрос о наличии ритма в прозаическом произведении до сих пор остается дискуссионным (о дискуссии «Ритм прозы» см. – ВЛ, 1973. - №7).

Ритм в поэзии определяется равномерным чередованием одинаковых структурных элементов стиха. В силлабической системе стихосложения каждый стих (строка) имеет одинаковое количество слогов. Если принять во внимание непостоянное место ударений в русском языке (ср. во французском языке ударным является последний слог, в польском – предпоследний), то читатель русскоязычной силлабики получает, скорее, зрительный, чем слуховой эффект.

В тоническом стихосложении ритм задается одинаковым количеством ударений в каждой строке. Ритм тонического стиха менее жесткий, более свободный, чем в силлабо-тонике. Силлабо-тоническое стихосложение базируется на равномерном чередовании ударных и безударных слогов.

Строгость ритма здесь сглаживается благодаря использованию спондеев и пиррихий, разнообразящих ритмический рисунок.

Ритм поэтического текста поддерживается и обогащается всевозможными лексическими и фонетическими повторами (анафорой, эпифорой, ассонансами, аллитерациями, повторами синтаксических структур и т.д.). Ритм в поэзии, несравненно более выраженный и четкий, чем в прозе, графически обозначен разбивкой текста на стиховые строки. Непременная пауза в конце каждой строки, как и система рифм, придает ритму особую ощутимость. «Лесенка» Маяковского – следствие особого внимания поэта к ритму.

Значительно меньшим напряжением, а чаще и вовсе аморфностью характеризуется ритм прозаического текста, графически представляющего собой сплошной недискретный поток речи. Но при произнесении этот поток все же прерывается паузами, необходимыми для того, чтобы вдохнуть воздух. Слово или группа слов, которые произносятся на одном дыхании, называется колоном. Единицей ритма прозы является колон. А сам ритм прозаического текста становится ощутимым в зависимости от того, насколько колоны соизмеримы друг с другом.

При изучении ритма прозы внимание следует обратить на следующие моменты, которые обуславливают ритмичность:

- одинаковое количество слов в колонах;
- одинаковое место расположения в колонах слова, на которое падает логическое ударение;
- аналогичность синтаксических конструкций, грамматико-синтаксический параллелизм;
- наличие фонетических или словесных повторов;
- анафорическое построение колонов, подчеркивающее наличие ритма;
- сходство мелодических моделей.

Колоны, отчетливо отделяющиеся друг от друга, дают ощущение энергичного и отчетливого ритма. Длинные колоны, граница между которыми неотчетлива, неопределенна, делают ритм мало ощутимым, неустойчивым и медлительным.

Для ритмической характеристики прозаического текста решающее значение имеет все же не фонетический, а смысловой фактор. Определяющим является не столько сходное звучание колонов, сколько изображение динамики жизни как гармонической или взрывной, отрывистой, изобилующей перебоями и диссонансами.

Гармония жизни воссоздается в произведениях, в которых

- равномерно чередуются динамические и статические сцены, повествование и описание (Пушкин, Шекспир);
- отсутствует резкое и внезапное переключение тональностей, разрушающее ритм (Тургенев);
- событийное и эмоциональное напряжение перемежается с уравнивающими моментами сюжетного или интонационного плана (Л.Н.Толстой).

Катастрофичность бытия рисуется в художественном мире Достоевского, мире, который исполнен ритмическими перебоями и диссонансами, стремительными сюжетными поворотами, неожиданными происшествиями, ложными мотивировками или отсутствием всяческих мотивировок, резкими переходами героев из одного состояния в другое и непрерывным напряжением.

Казалось бы, едва ли не все это можно найти и у Пушкина. И все это у поэта уравнивается своей противоположностью, напряжение снимается, атмосфера разряжается. Исследователи отмечают fasciniрующую роль ритма во многих пушкинских произведениях (ТТ8 – С. 57). Fascинация – явление, при котором принимаемое сообщение полностью или частично стирается. Ощущение диссонансов жизни у героев опровергается ритмической организацией текста, неизменно утверждающей красоту и гармонию, разумное и справедливое при всей своей непостижимости для человека устройство жизни.

Подведем краткие **итоги**. На первом этапе исследования стиля писателя мы вычлняем и характеризуем отдельные слагаемые стиля, что само по себе непросто. Однако подлинное понимание стиля приходит в том случае, если изолированные компоненты складываются в сознании исследователя в некое единство. Очень важное признание сделал К.Федин: «Слагаемых стиля много. Трудность овладения ими заключается в том, что

они лишены абсолютного существования. Ритм, мелодика, словарь, композиция не живут независимой жизнью, они связаны наподобие шахматных фигур: как нельзя двинуть пешкою без того, чтобы не изменилось положение всех других фигур на доске, так нельзя «поправить» в произведениях литературы только ритмику, только словарь, не повлияв при этом на другие слагаемые стиля. Зачеркивая слово, я меняю строй фразы, ее музыку, ее стопу, ее отношение к окружающей сфере» (Федин, с.344).

Чтобы постичь глубинную зависимость компонентов стиля друг от друга, нужно найти ту общую для всех «установку на выражение» (Б.Томашевский), которая руководила автором. Л.Шпитцер советовал искать «знак стиля», дающий ключ к прочтению на интуитивном уровне. В какой-то момент чтения включается то, что Шпитцер назвал «целк» и что затем подтверждается другими моментами. П.Н.Сакулкин предлагал «открыть главную доминанту стиля (...) и найти для ее обозначения выразительную формулу, слово-термин» (2С14 – С.149).

Обнаружение устремленности всех элементов к единому центру и словесная формула этого центра – завершающий этап работы над стилем. Для стиля Л.Н.Толстого такими ключевыми формулами могут быть, например, «диалектика души», «срывание всех и всяческих масок» или «взаимопроникновение психологической детализации с эпической масштабностью». Проверка того, как действуют эти формулы на уровне каждого слагаемого стиля, позволяет сделать окончательный выбор в пользу одной из них. Под знаком избранной формулы-ключа еще раз анализируются отдельные компоненты стиля с акцентировкой их взаимодействия друг с другом.

Пониманию стиля писателя способствует знание стилеобразующих факторов, то есть факторов, которые повлияли на формирование стиля. К **стилеобразующим факторам** относятся:

- мировоззрение писателя, его индивидуальный жизненный опыт;
- особенности исторической эпохи, социальной и национальной среды, культурной ситуации;
- художественные традиции, актуальные для данного автора;
- содержание и жанр произведения;

-ориентация на определенного читателя.

Изучение литературы сквозь призму стиля, исследование стиля как доминанты формы есть самый верный путь в науку в строгом смысле слова. Наука – движение исследовательской мысли от формы к содержанию, от видимого к невидимому. В противном случае мы имеем дело с философией, эссеистикой или другими способами самовыражения ученого.

Список использованной литературы.

1. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. В 3 т. М., 1962-1965. Т. С.35.
2. Гете И.-В. Простое подражание природе; манера; стиль / Гете И.-В. Об искусстве. М., 1975.
3. Л. Тимофеев. Теория литературы»
4. Лосев А.Ф. Понимание стиля от Бюффона до Шлегеля. Литературная учеба. – 1988. - №1.
5. ТЛ30
6. ТЛЗ – с. 69
7. 2С14
8. ТТ8
9. Виноградов Р.В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. - С. 476-477.
10. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
11. Анненский И. Книги отражений.
12. Мандельштам Слово и культура. – С. 42.
13. Толстой Л.Н. СС: 22т. М., 1984. ТТ 17 - 18.
14. ТТ8
15. Заболоцкий Н. СС в 3 т. М., 1983. Т.3.
16. ТВ1
17. Блок А. Собр. Соч. : В 8 т. М.; Л., 1962.

18. Шеллинг Ф. Философия искусства . М., 1966.
19. Выготский
20. Шагинян М. Об искусстве и литературе. М.: СП, 1958.
21. ВЛ. – 1973. - №7.
22. Федин. К. Писатель, искусство, время.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ