

МОСКОВСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА  
И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени М. В. ЛОМОНОСОВА

---

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

*На правах рукописи*

В. И. ЛЮБУШИН

**Функции иносказательной образности  
как формы художественной условности**

(На материале русской поэзии конца XIX—начала XX века)

10.01.08.—Теория литературы

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Москва—1976 г.

МОСКОВСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА  
И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени М. В. ЛОМОНОСОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

*На правах рукописи*

В. И. ЛЮБУШИН

Функции иносказательной образности  
как формы художественной условности

(На материале русской поэзии конца XIX—начала XX века)

10.01.08.—Теория литературы

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Москва—1976 г.

Работа выполнена на кафедре теории литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Научный руководитель — доктор филологических наук, профессор **П. А. Николаев**.

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук **С. Е. Шаталов**.

кандидат филологических наук **В. А. Богданов**.

Ведущее научное учреждение (рецензент) — Калининский государственный университет, кафедра советской литературы.

Автореферат разослан «    » 197    года

Защита состоится «    » 197    года

на заседании специализированного Совета по истории и теории многонациональной советской литературы в Московском Государственном университете им. М. В. Ломоносова.

Адрес: Ленинские горы: первый корпус гуманитарных факультетов МГУ, аудитория №

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке факультета.

Ученый секретарь Совета.

## I.

Функционально-содержательное использование иносказательных средств художественной речи в связи с проблемой условности в русской поэзии конца XIX—начала XX века представляет как теоретико-литературный, так и историко-литературный интерес.

При изучении функций иносказательных средств (метафор, метонимий) важен учет контекста всего поэтического произведения, а чаще и творчества автора в целом.

В диссертации проводится разграничение понятий «художественная речь» и речь вообще. «Художественная речь» отличается большей «стильностью», своей особой функциональной предназначенностью, направленной на познание специфического предмета искусства.

Б. А. Ларин писал по этому поводу: «...изучение литературных видов речи прежде всего должно быть направлено на эстетические их свойства, как отличительные; именно они определяют систему применения языковых элементов в литературном творчестве»<sup>1</sup>.

«Тропы» интересуют нас не только как типы переносных словосочетаний, а, прежде всего, как элементы художественного мышления, художественной речи. Для того, чтобы стилистический анализ был убедительным, необходимо определить место этой разновидности поэтической семантики в составе такой литературоведческой категории, как стиль.

Поэтому предметом исследования будут иносказательные выражения—элементы художественной речи, взятые как еди-

<sup>1</sup> Б. А. Ларин. О разновидностях художественной речи. В сб. Русская речь, Пг, 1923, стр. 58.

ницы целостной, эстетически значимой системы (произведения), и соотносимые с ее другими компонентами. Недостаточно изученной в теории литературы остается проблема соотношения общих принципов иносказания с конкретными типами «тропеических» выражений для выяснения их индивидуального облика, творческой манеры мастеров художественного слова.

Автор диссертации не ограничивается только наблюдениями над функционально-содержательным применением иносказательных средств, а связывает предмет исследования с важными проблемами литературной науки: художественной условностью, спецификой творческих принципов отражения и изображения реальной действительности, конкретной практикой литературных направлений и течений. Такой подход тем более оправдан, что «изучение тех или иных тропов и фигур» в творчестве того или иного художника слова не прекращалось, но «теория тропов и фигур» за последние десятилетия существенно не изменилась, и едва ли в своем современном состоянии она имеет право называться теорией<sup>1</sup>.

Наблюдения над иносказательными средствами художественной речи в творчестве выдающихся представителей русской поэзии конца XIX—начала XX века позволят ввести в историю литературы материал, раскрывающий своеобразие пути того или иного художника слова.

Диссертация имеет «Введение», две главы и «Заключение». В первой части «Введения» дается обоснование темы диссертации, рассматривается ее терминологическая оснащенность и границы исследуемой проблемы. Во второй—история вопроса на материале литературных теорий конца XIX—начала XX века.

Первая глава посвящается теории иносказательных средств художественной речи и условности во всех ее аспектах.

Вторая носит историко-литературный характер и состоит из четырех подглавок. В них показаны функционально-содержательное применение средств поэтической речи и характер художественной условности в русской поэзии на рубеже веков (символизм, поэзия А. Блока, реалистическое стихотворное творчество И. Бунина, революционно-романтическая поэзия М. Горького).

<sup>1</sup> Поэт и слово. Опыт словаря. М., Наука, 1973, стр. 63.

В «Заключении» подводятся итоги исследования и следует вывод о специфическом облике иносказательных средств художественной речи (метафор и метонимий) в литературном процессе данного периода.

## II.

В изучении такого раздела поэтической семантики, как иносказательные слова и выражения, мы можем выделить три подхода.

Первый, существовавший еще в древних поэтиках Востока и Запада, считал «тропеические» выражения «прекрасными словами». Древние теоретики и риторы выдвигали на первый план эстетическую роль тропов, их «украшенность», нормативный характер.

Вторая точка зрения также зародилась в античной эстетике. Она была порождена реакцией на излишества иносказательных выражений в речи, которые служили не столько средством познания действительности, сколько выполняли функции «украшения» и способствовали манерности стиля. В России такой подход был утверждён и развит в работах представителей психологической школы А. Потебни, Д. Овсяннико-Куликовского, А. Гюрнфельда, В. Харциева и др.

Наконец, наиболее плодотворной нами признается та точка зрения, по которой «тропы» являются не только познавательным элементом в художественном процессе, но и выполняют эмоционально-эстетические, изобразительные функции.

На рубеже XIX—XX вв. существенный вклад в разработку отечественной теории иносказательных средств внесло академическое литературоведение. Его представляли культурно-историческая и психологическая школы.

Попытка создать историческую поэтику была предпринята А. Веселовским. Он считал, что общественные условия рождают поэта, а история дает «содержание художественной деятельности». Генезис искусства и его форм ученый относил к периоду «древнего синкретизма». Из «синкретизма» в результате «психофизического катарсиса» и развития общественности постепенно вычлениются собственно лирика и эпос. Универсальной формой, из которой зарождаются «поэтические

формулы» (метафора, метафорический эпитет, сравнения, разновидности образности от олицетворения до символа) исследователь берет «психологический параллелизм» в его простейшей двучленной структуре.

Метафору, например, ученый называет «нервным узлом». Отмечая большую стильность «поэтического языка» по сравнению с прозаическим, А. Веселовский сводит ее к тому, что «содержание поэзии» особое, «она трактует о предметах возвышенных, удаленных от житейской прозы...»<sup>1</sup>

Достижением отечественной науки о литературе была разработка вопроса об «эволюции» форм поэтического сознания в связи с общественным развитием. Веселовский выдвинул положение об анимистическом характере мышления, антропоморфическом, субъективно-индивидуальном и т. д. Развитие осуществлялось по «внутренней» и «внешней» линиям.

«Внешнее» — это такое развитие, когда «стершиеся» значения не вызывают образного впечатления и в границах этих «стершихся» формул возникают новые.

«Внутреннее» же сводится к тому, что раздвигается семантическое значение «поэтической формулы». Веселовский критикует представителей символизма за то, что они ищут «обновление» не в расширении семантического диапазона «поэтических формул», а в их звуковой оболочке.

Постановка проблемы генезиса поэтического сознания и его форм, их развития позволили А. Н. Веселовскому добиться значительных результатов. Заслуга ученого заключалась в том, что он пытался создать единую картину зарождения «тропов» и образных средств, связывая их с общественными процессами. Однако увлечение «компаративистским» методом привело к смещению в одну область художественных и нехудожественных произведений, недооценке роли контекста в развитии иносказательных средств речи и их функций.

Основатель психологической школы в русском литературоведении А. Потебня считал, что искусство — это форма поз-

<sup>1</sup>) А. Веселовский. Историческая поэтика. Л., ГИХЛ, 1940, стр. 349.

нания действительности, аналогичная работе мысли. В своей поэтике он значительное внимание уделил проблемам поэтического языка. Язык и литературу, слово и художественное произведение ученый признавал явлениями одного порядка. Так как первоисточником искусства Потебня считал язык, то отсюда он выводил довольно стройную картину возникновения образных средств. Ученый опирался на психологическую мотивировку образотворчества. Основой своего учения о поэтическом слове он избрал принцип «апперцепции» (психофизиологическое средство связи общих черт или признаков в сравниваемых понятиях).

А. Потебня утвердил термин «иносказательность» по отношению к разновидностям образных выражений поэтической речи. Всякое слово изначально иносказательно, но в силу постепенной логизации мышления оно теряет свою иносказательность. И только в творческом процессе оно снова становится иносказательным.

Ученый четко разграничивает виды иносказательности (синекдоху, метонимию и метафору), давая каждому из них лаконичное определение. Им высказана мысль о возможности «совмещения тропов» и не только высказана, но и подтверждена примерами из литературы.

В отличие от Веселовского Потебня ценил роль контекста по отношению к частным элементам произведения. «Иносказательность узнается по контексту... вообще всякое значение узнается только по контексту».<sup>1</sup>

Ему же принадлежит утверждение об условности искусства. Ее он видит в «переработке» действительности, в творческой активной стороне художественного процесса.

Плодотворным итогом деятельности А. Потебни явилось учение о познавательной сущности средств иносказательности, о их смысловой природе и роли контекста в уяснении иносказательного значения слов, выработка строгого принципа классификации тропов и постановка проблемы условности.

В этом же время начинает складываться идеалистически-

<sup>1</sup>) А. Потебня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 267.

интуитивистская школа в литературоведении, представленная П. Мережковским, А. Белым, Вяч. Ивановым, Эллисом и другими, а также отчасти и А. Евлаховым.

Одним из ведущих теоретиков «теургического» символизма А. Белым была предпринята попытка выработки основ символистического толкования фактов и явлений реальности. Им же созданы принципы «нового» содержания в искусстве и разработаны ритмические и звуковые закономерности художественной речи в плане усиления «теургических» начал, проблемы «эмблематики смысла» и религиозно-художественного символа.

А. Белый, вслед за В. Соловьевым, признает две действительности: внешнюю, реальную, и «теургическую». Им соответствуют две разновидности художественной речи: «эмпирическая» и «литургическая». «Окнами в вечность» являются символы. Человеческое сознание творит, по А. Белому, мифы при помощи слова, которое было и будет единственной реальностью. Слово играет роль гносеологического и онтологического элемента и чтобы эти начала совместились в нем, оно должно обладать «магией» и «музыкой».

В лирическом стихотворении А. Белый выделял «пять зон: 1) метр стихотворения; 2) ритм стихотворения; 3) словесную инструментовку; 4) фигуры; 5) описательные формы речи (эпитеты, метафоры, метонимии и т. д.). На первый план в «пятичленке» он выдвигал «музыкальные зоны», создающие мистическое настроение. Средства и выражения поэтической семантики (иносказательные) тоже должны принимать участие в символизации содержания. Особую роль при этом выполняли метонимии и метафоры.

Преображая мир действительности, они находились в описательной «зоне» лирического стихотворения. Синекдоха, в этом отношении, для Белого слишком реальный знак и потому он должен более удален от процесса мистической символизации.

Основным принципом изображения теоретик символизма считал метафоризацию. Она творчески преобразует реальную действительность, символизирует ее. Этот процесс А. Белый назвал «эзотерическим» или религиозным.

Ему вторил Вяч. Иванов. «Иератическая речь должна стать пророчеством», «религиозным действием», средством «вызвать непосредственное постижение сокровенной жизни сущего снимающим все пелены изображения явного таинства этой жизни».<sup>1</sup>

Примерно же в эти годы в России зарождается и формалистическая концепция искусства. Наиболее последовательно она отражена в работах А. Евлахова. Произведение для него «тем художественнее, чем оно... ирреальнее... формальнее... индивидуальнее...»<sup>2</sup>

А. Евлахов признает условность искусства, так как условна его форма, создающая условное содержание. «Итак, вся цель искусства как такового... в том, чтобы заставить нас забыть действительность и перенестись в другой мир,—волшебный мир сказки и грез. Лишить реальность ее вещественности, отнять у самих образов фантазии их предметность, чтобы сделать их «чистой формой» подобно музыке,—такова высокая миссия искусства»<sup>3</sup>—писал он.

В борьбе с реакционными идеалистическими теориями утверждалась в России новая марксистская эстетика. Ее громадной заслугой была постановка на высоком социологическом уровне вопроса об отношениях искусства к реальной действительности, о значении и приоритете художественного содержания.

Одним из ее основоположников был Г. В. Плеханов. В его работах так же, как и в трудах других марксистов-литературоведов, нет специальных разделов, посвященных теории иносказательных средств. Но общеметодологические принципы в подходе к изучению проблемы художественной формы и борьба в этом коренном вопросе с представителями субъективно-идеалистического литературоведения проливают определенную свет на интересующую нас проблему.

Ценным является замечание Плеханова о том, что «мистицизм» не лишен идейности. Идея есть, только она «темная...

<sup>1</sup>) Вяч Иванов. По звездам. СПб, «Оры», 1909, стр. 270.

<sup>2</sup>) А. Евлахов. Реализм или Ирреализм? т. 2, Варшава, 1974, стр. 396.

<sup>3</sup>) Там же... стр. 143.

бесформенная, как туман», враждебная разуму.

Исследование декаденства как общественного настроения, его классовой сущности позволит современному литературоведу более верно уяснить специфику мирозерцания и теоретических воззрений представителей «чистого искусства» конца XIX—начала XX века.

В статьях Плеханова «Генрих Ибсен» и некоторых других мы находим рассуждения о природе символа. Отношение ученого к символическим образам в целом негативное. Символы, по мысли Плеханова, отражают неверные теоретические установки Ибсена в понимании социального развития современного ему общества. Это «та форма искусства, которая даст нам конкретное вместе с абстрактным, несовершенна в той самой вере, в какой живой, художественный образ обескровливается и бледнеет вследствие примеси абстракций...»<sup>1</sup>

Другой видный марксистский литературовед В. Воровский «крыл природу и социальные корни декаданса. Им поднят вопрос о художественной условности, которая была для него лишь прерогативой романтического искусства: «Поэт-романтик не просто воспринимает в художественных образах окружающий его мир, а воспринимает его в преувеличенных личиях, в сгущенных красках, в потенцированных формах. И воспроизводит он эти эстетические образы и эмоции не так, как воспринял их, а в свою очередь фантастически преувеличенно».<sup>2</sup> Реалистическому искусству она не присуща и поэтому его образы не вызывают «сильные эмоции» и сопровождаются «более спокойными и глубокими переживаниями».

В целом марксистское литературоведение той поры открывало плодотворные пути изучения поэтики на основе идеологических предпосылок.

<sup>1</sup>Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения, Т. 5. М., Соцэкгиз, 1958, стр. 461.

<sup>2</sup>В. Воровский. Литературно-критические статьи. М., ГИХЛ, 1956, стр. 256.

Исследование ограничивается рассмотрением только ведущих иносказательных выражений. Принципы иносказания (к ним мы относим метафоризацию и метонимизм) возникли в процессе развития речи. Они существовали задолго до появления литературы, как профессиональной области творчества. Искусство в процессе формирования взяло их на вооружение, функционально используя и исходя из специфики своего предмета и задач его познания.

Поэтому в творческой практике «тропы» (метафоры и метонимии) несли, кроме объективного значения, и субъективное (то, что привносилось от автора—его эмоциональное осмысление, пафос и неповторимые черты индивидуальности).

Иносказательные обороты художественной речи подразделяются на следующие типы: контигуальные (принцип смежности)—метонимия и синекдоха; компаративные (принцип сходства)—метафора и ее разновидности; контрастные (принцип антитезы)—ирония. В «тропах» обычно реализуются два значения. Им соответствуют два смысловых плана: 1) переносный, при котором дается характеристика объекту, но он лишен собственного звучания, и 2) прямой—средство характеристики.

Чтобы обосновать принцип переноса, автор исследует метафору и метонимию со стороны их семантики. В процессе создания иносказательных средств активно участвуют такие приемы художественного воображения, как акцентирование и комбинирование. Кроме того, в сближаемых словах и выражениях должны обязательно иметься возможности для ассоциативности.

Наличие признака, входящего в объемы обоих понятий, предполагает их соотносительность. В одном случае, соотношение происходит по принципу сходства, в другом—по смежности, то есть замене, в третьем—по принципу противопоставления.

Лингвисты обозначают эти принципы аббревиатурами (СМС), (СМЗ), (СМП). «Тропейское» выражение содержит в себе номинативное значение и экспрессивное. В контексте одно из этих значений становится ведущим и предопределяет облик выражения, его конкретную роль.

При создании метафор и метонимий писатель может соотносить и сталкивать в контексте произведения слова из раз-

ных понятийных сфер, но имеющих общие признаки в этих понятиях. Для подтверждения тезиса диссертант приводит примеры из русской поэзии и европейской литературы. К тому же он показывает на этих примерах, как согласуется реализация метафоры и метонимии с мирозерцанием писателей.

Итак, акцентирование (выделение признаков и свойств у одного явления и другого и обнаружение сходства) служит поводом для комбинирования (сопоставления, скрытого сравнения) и создания новой семантической единицы—метафоры. Художник слова, создавая ее, пользуется принципом избирательности тех или иных свойств, признаков, исходит из своего непосредственно-идеологического мирозерцания. Поэтому он может усилить субъективно-отвлеченное значение метафоры, или делать ее более конкретной, «номинативной». Метафора в идеале должна правдиво отражать действительность, а значит, и обладать соотносительностью с социально-историческими, этическими и духовными запросами времени. Только тогда она несет в себе потенцию развития и развивается по своим особым сложным законам.

Рассматривая строение и семантику метонимии, автор полемирует с некоторыми исследователями поэтического языка, которые ограничивают функцию метонимии выразительным эмоциональным моментом<sup>1</sup>. Метонимия, кроме создания эмоциональной атмосферы произведения, выполняет одновременно и изобразительные функции. Она часто используется для воссоздания колорита времени, эпохи, движения во времени (мифологическая метонимия в поэзии русского классицизма, «иератическая» в творчестве символистов—«теургов»). Нужно заметить, что ее содержательный облик обусловлен принципами отражения, практикой литературных направлений. Поэтому анализ метонимического выражения всегда должен учитывать контекст произведения, творческие и мировоззренческие принципы писателя.

Определив место иносказательных средств в системе литературного произведения, изучив их структуру и основные функции, автор диссертации для выяснения их своеобразия в литературном процессе пробует связать проблему их изучения с проблемой художественной условности.

<sup>1</sup>) А. Рубайло. Художественные средства языка. М., Учпедгиз, 1961.

Основное понимание условности сводится к понятию специфики искусства. Отсюда в искусствознании возник термин «первичная» условность. Нас эта категория интересует в более узком плане, как особое «средство обобщения», ведущее к возникновению таких форм, внешний облик которых деформируется, и они отличаются в этом, от так называемых, «жизнеподобных» форм. Для удобства условность этого типа можно назвать «вторичной» условностью. Сюда можно отнести гротеск, гиперболы, литоты, те иносказательные формы, облик которых обнаруживает сдвиг от «жизнеподобного» в сторону «собственно условную».

В связи с этим интерес представляет изучение проблемы условности в поэзии русского символизма («теургического»). Предметом искусства у символистов служила не столько реальность, сколько мистифицированная иллюзия, дематериализованная и предельно абстрактная идея. Через поэтику «соответствий», «контрастности», «преображения» они старались проникнуть в желанную для них «Вечность». Сама по себе «платоническая идея» о божественном («Вечно Женственное», «Жена» у А. Блока, «Бог» и «Неуловимое» у Дм. Мережковского, «Святой Серафим» и «Бирюзовая Вечность» у А. Белого, «Пристани Лорэна» у Вяч. Иванова) есть не что иное, как общественное характерное представление о мире, порожденное «эсхатологическими» ожиданиями и предчувствиями эпохи классовых боев и революций, сознательным уходом от нее в область мистики. Перед нами «социальная» характеристика жизни в виде религиозной и общественной иллюзии. В этом случае условность выступает как «почва» и как «арсенал».

Важно, во имя чего применяется условность: для проникновения в сложную картину современного мира и его правдивого постижения или для искажения этой правды в угоду своих субъективных представлений.

В диссертации критикуется «количественный» подход в изучении художественной условности. Согласно такой точке зрения все зависит от «меры» условности. Если произведение насыщено условными формами, оно не реалистическое. Не отвергая понятия «мера» условности, мы же на первый план выдвигаем ее функции, которые обусловлены принципами отражения. Нарушение жизнеподобия не есть еще отступление от реалистических принципов («История одного города»



М. Салтыкова-Щедрина, «Остров пингвинов» А. Франса, «Тень» Е. Шварца). Во всяком случае ведущую роль здесь играет функциональное использование условности.

Иносказательность художественной речи в связи с проблемой условности — категория не статическая, а динамическая. Возвращаясь к иносказательным средствам, мы не можем не учитывать того, что в контексте произведения они являются не только носителями семантической экспрессивности, но и выступают в роли условных форм.

#### IV.

Русская поэзия конца XIX—начала XX века являла собой интересную и сложную картину в литературной панораме эпохи. Развертывание классовой и идеологической борьбы приводит к тому, что искусство как специфическая форма общественного сознания, развивается по линии конфронтации литературных направлений и течений. Одни из них тяготели к официальной реакционной культуре, другие — к прогрессивной.

Эпоха классовых битв пролетариата с буржуазией, кричащих социальных противоречий жизни, изменения в сознании и психологии людей, коренная ломка устоявшихся представлений о мире, обществе, среде требовали качественно новых приемов изображения и выражения.

Литературный процесс обнаруживает стремление к решительному расширению арсенала художественных средств и приемов, к возникновению принципиально новых художественных систем (социалистический реализм и т. д.) Одни и те же средства и приемы в конкретной художественной практике того или иного направления наполняются различным содержанием, выполняют прямо противоположные функции.

Литературной категорией, проясняющей границы между методами, являлась художественная условность. Декадентско-модернистская поэзия избрала условность основным принципом изображения, так как он соотносился с идеалистическим характером мирозерцания художников слова. Условность как бы подменяла отражение реальной действительности некими «ирреальными» мирами, «платоническими» идеями. В связи с этим локализовались приемы и средства, а потом, в

свете поставленных задач, они избирались ведущими творческими принципами изображения и выражения.

В прогрессивном романтизме, выросшем на основе действительности, и реалистической поэзии условность была только «арсеналом» (средствами и приемами). При ее помощи постигались реально-объективные закономерности жизни.

Русская поэзия исследуемого двадцатилетия (1890 — 1910) представлена произведениями наиболее выдающихся поэтов — от Блока до Бунина и других. Она содержала в себе значительный арсенал иносказательных средств. В метафорах уподоблялись не только явления природы и человек по принципу сходства признаков (это традиционный принцип), но и обнаружилось сближение явлений мира по единству всей материальной природы: микромир в макромире и наоборот. Расширились экспрессивные и предметно-образительные возможности метонимии.

В художественной практике русских символистов — «теургов» метафоры и метонимии выполняли функцию преобразования реального мира в «ирреальный». Поэтому чаще применялась метафора (катахреза), сопоставление носило такой качественный характер, при котором значение метафоры становилось отвлеченнее и абстрактнее. Большую роль играл контекст, оказывающий давление на облик метафоры в сторону ее дематериализации.

Обогащение семантических полей метафоры (оно носило односторонний характер) происходило в результате вовлечения в механизм сопоставления категорий абстрактно-книжного и идеально-отвлеченного, психологического и религиозного свойства.

Совершенствовался символистами звуковой и синтаксический облик иносказательных средств. Они применяли «музыкальный» принцип (приемы звукописи, ритмики, сознательно избираемые поэтические фигуры) для создания особой разновидности речи, называемой ими «литургической», «иератической», «заповедной».

Происходила «эстетизация» норм поэтической речи, лексического словаря с целью «аристократизации» искусства, которое должно быть рассчитано на восприятие со стороны «избранных», «жрецов духа». Это не только реакция на мас-

совое потребительское искусство буржуазно-помещичьей империи, но и полемика с демократическими силами литературы.

Художественная система символистов—«теургов» опиралась в своей трактовке мира и человека на объективный идеализм В. Соловьева. Поэтому представителям «теургического» искусства удавалось в мистически-религиозном плане ощутить надвигающиеся социальные перемены, катаклизмы и воспроизвести, правда, односторонне, мир сознания определенных слоев русской интеллигенции. Их «эсхатологические» откровения отталкивались от понимания законов реальной действительности, но это понимание носило специфический характер.

Поэтому говорить о иносказательности и иносказательных средствах в поэзии русского символизма надо с учетом его специфики, достоинств и недостатков.

Лирика А. Блока—художественное явление мирового масштаба. С исключительной глубиной и совершенством поэт отобразил в ней эпоху крушения старого мира и наступления нового, показал целеустремленно и неотразимо «хождение по мукам» человека на рубеже веков, выразил в незабываемых стихах сложность и противоречивость времени.

В романтической поэзии зрелого Блока принципы функционального использования иносказательных средств художественной речи несколько иные, чем в период «Стихов о Прекрасной Даме». Они выполняли функции постижения реальной действительности не с целью ее искажения в религиозно-мифотворческую иллюзию, а для романтически-жизненного преобразования в свете прогрессивных идеалов самого поэта.

А. Блок прибегал почти ко всем разновидностям метафоры (метафорический эпитет, метафорическое сравнение, развернутая метафора, метафора-символ, метафора-олицетворение; метафора-катахреза...). Принцип метафоризации у него являлся одной из составных целостной системы художественного произведения. То же самое происходило с метонимией. В окружении блоковского контекста эти иносказательные средства становятся более музыкальными, эмоциональными. Большинство «стершихся» метафор получают в таком случае индивидуально-авторский характер, оттенок новизны.

Одним из ярких представителей русской поэзии конца XIX—начала XX века явился И. А. Бунин. Реалист по убеждениям и по характеру таланта, он сосредоточил внимание на «вечных» вопросах бытия и сознания. Несмотря на наличие лирического субъекта, реальная действительность всегда оставалась для него той почвой, на которой произрастали его поэтические произведения. Важнейший реалистический принцип Бунина-поэта — запечатлеть материальную красоту мира и показать объективное единство человека и природы. Отсюда вытекало специфическое применение иносказательных средств и выражений в его поэзии.

Бунин при помощи предельно точного реалистического рисунка своего контекста и использования «стершихся» метафор старался лишить их многозначности, неопределенности и абстрактности. Поэтому они изобразительны и пластичны, несут зрительно-осозаемый характер, имеют строго очерченное эмоциональное звучание.

В творчестве И. А. Бунина, продолжавшего традиции русской классической литературы критического реализма, условные и иносказательные формы были преимущественно средствами изображения богатства и красоты объективного мира.

В поэтических произведениях М. Горького, адресованных к демократическим кругам, приемы и средства иносказательной речи отличались общедоступностью и выразительностью. Автор черпал свои «тропические» словосочетания из сокровищ народного творчества, из современного ему фольклора. Они получают у него «социальный» характер, соотносясь иносказательной основой с конкретным революционным движением в России на рубеже веков.

В противовес «аристократическому», «особому» искусству символистов стихотворное творчество М. Горького имело сознательную установку на демократизм звучания.

В революционно-романтических произведениях («Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике» и др.) автор воспроиз-

дил объективный мир в его важнейших общественных тенденциях развития. Поэтому в своих аллегориях, поэмах-сказках, песнях-стихах М. Горький щедро пользовался олицетворяющими метафорами, не деформирующими реальность, а воссоздающими мир в жизнеподобных формах. При этом творчество великого пролетарского писателя, созвучное самым передовым и революционным идеям времени, социально-активное в своем пафосе, отличалось высоким идейно-художественным уровнем и правдивостью.

Подведем краткие итоги вышесказанному:

а) В русской поэзии конца XIX — начала XX века, вышедшей на новые рубежи в изображении человека, общества и природы и отражающей сложные и противоречивые процессы социальной жизни, происходят существенные изменения. Назревает необходимость в расширении и обновлении поэтических средств изображения и выражения. В связи с конфронтацией литературных направлений, течений, группировок возникает обособленность и полемика между представителями различных творческих методов.

Вопрос идет о самом важном и принципиальном — художественной концепции человека и мира. Исходя из этого, различную трактовку в непосредственном литературном процессе получает проблема художественной условности. Для одних, условность — основополагающий принцип изображения и выражения («арсенал» и «почва»), для других — равноправное средство в системе литературных категорий, призванное для правдивого отображения действительности в ее объективном развитии.

б) Иносказательные средства поэтической речи, служащие частным проявлениям условности, в литературе приобретают специфическое толкование и функциональную предназначенность в практике того или иного направления. У представителей модернистического искусства усиленно разрабатываются «автономия» того или иного приема, средства и возведение его в основной принцип изображения («музыкальность», «метафоризация», «деформация» и т. д.).

в) Увеличивается семантический диапазон метафор и метонимий — от «мистических» до предметно-вещественных метафор у поэтов-реалистов, их социальность. Усиливаются возможности эмоционально-психологического звучания тропов

и их функций. Происходят (правда, менее заметные) сдвиги в синтаксическом облике метафорических выражений — стремление к лаконизму, подтекстовому звучанию «тропических» выражений и одновременно тяга к расширению метафорического ряда (развернутые метафоры). Уподобление по сходству и смежности возлекает в свои семантические поля новые реалии времени.

Диссертация, посвященная анализу функций иносказательных средств художественной речи в связи с проблемой условности (на примере русской поэзии конца XIX — начала XX века), разумеется, далеко еще не исчерпывает круга обозначенных вопросов. Она представляет одну из первых попыток исследовать условные (иносказательные) средства речи с учетом общих закономерностей литературного процесса на рубеже веков.

Думается, что раскрытие данной проблемы позволит решить не только некоторые частные вопросы художественной формы, но и прольет свет на явления общеметодологического характера.

Опубликованные и сданные в печать по теме диссертации работы:

1) К вопросу о творческой эволюции раннего Блска. I п. л. В сб. Русская литература, КАЗПИ, Алма-Ата, 1975 г.

2) В. Щербина, Пути искусства. Известия АН СССР, серия языка и литературы, 1972, № 4 (рецензия).

3) Творческий путь В. Я. Брюсова и художественно-эстетические принципы его поэзии. I п. л. Петропавловск, общество «Знание», 1973 г.