

Сюжет и фабула

Р. Г. Назиров

Г. Н. Пospelов: «Необходимо преодолеть две неверные точки зрения на сюжет. С одной стороны — формалистическую недооценку сюжета, видевшую в нём только жизненный «материал», на котором писателем вышиваются эстетические узоры «фабулы»... С другой стороны, — школьную, «наивно-реалистическую» переоценку сюжета, понимающую его как прямой сколок с жизни, как нечто непреложное, будто бы на самом деле происшедшее, а не как продукт творческой фантазии писателя, нужный ему для выражения его идеологически направленных, эмоциональных обобщений жизни... изучать сюжеты надо не с точки зрения их внешнего соответствия каким-то действительно происшедшим событиям реальной жизни, а как явление художественной формы в степени её соответствия содержанию, в степени её творческой изощрённости и совершенства». (Посп., Проблемы литературного стиля, изд. МГУ, 1970, с. 50, 52).

Тимофеев, Венгров, Ревякин считают излишним понятие «фабулы». Возникает разлад с традицией. Мериме писал о романах Тургенева: «Немного и крупных событий в его романах. Ничего нет проще их фабулы».

Чехов советовал брату: «Сюжет должен быть нов, а фабула может и отсутствовать».

Определение сюжета как одной из форм композиции предлагает Л. И. Тимофеев: «В том случае, когда непосредственное содержание дано в форме определённых жизненных событий, происходящих с данными людьми, ... мы имеем дело с так называемым сюжетом как одной из форм композиции» (Основы теории литературы, изд. 4-ое, М., «Просвещение», 1971, с. 164). Хотя Тимофеев выступает против стремления отождествить сюжет с композицией (указ. соч., с. 170), его определение сюжета приводит к допущению при отсутствии «внесюжетных элементов» такого отождествления.

Тимофеев рассматривает сюжет как систему событий. Вышеприведённая цитата продолжается так: «В лирике перед нами композиционная организация, выражающаяся в движении переживания. Но сюжета как системы событий в ней нет. В эпических и драматургич. произведениях сюжет выступает именно как система событий, отражающих в конечном счёте общественные противоречия и конфликты... Сюжет... представляет собой конкретную систему событий в произведении, к-рая раскрывает данные характеры в их взаимоотношениях и взаимодействии» (Тимофеев, opus citatum, с. 163–164).

Но система событий-это не сюжет, а фабула. Пospelов подходит к определению сюжета под углом зрения изобразительности. «Сюжет, если разуметь под этим словом ход событий, изображённых в произведении, всецело относится к предметно-изобразительной стороне формы произведения...» (Посп., opus citatum, с. 49). Поэтому Пospelов, приме-

нит-но к эпическим произведениям, пользуется термином фабула (или «фабулистика»), имея в виду «ход самого повествования развития событий, в к-рое могут включаться различн. описания, размышления героев или же автора («отступления»), вставные рассказы о событиях, внешне не относящихся к основному развитию действия, и в к-ром может так или иначе нарушаться временная последовательность этого основного хода событий путём перестановок эпизодов и их предварительного или запаздывающего узнавания читателями» (Там же, с. 32).

Таким обр., для Пospelова сюжет не является одной из форм композиции; один из аспектов композиции-фабула, тесно связанная с сюжетом, но сюжетом не являющаяся. Кроме того, Пospelов шире трактует событие как единицу сюжета. По Тимофееву, событие-это поступок; по Пospelову, «события, представляющие собой в своём развитии сюжет произведения, складываются, в основном, из поступков, переживаний, высказываний персонажей» (Там же, с. 49).

В. В. Кожин разделяет представления Пospelова, но расширяет сферу их применения-распространяет их и на произведения лирич. рода. Кожин считает правомерным в процессе анализа отвлекаться от всей сложности событий и «оперировать более или менее обобщённой схемой действия, включающей самые основные его узлы». При этом он подчёркивает, что это абстракция, а не реальное действие.

«... Основной событийный костяк какого-либо произведения может, оказывается, существовать вне произведения-в памяти самого писателя, в том или ином письменном памятнике, народном предании или даже ранее написанном произведении. С др-ой стороны, сюжетная схема может выходить из произведения-пересказываться устно и письменно или становиться материалом для другого произведения. Далее, эта событийная основа играет в самом произведении самостоятельную и очень существенную роль: система основных событий выступает как скрепляющий, связывающий стержень произведения... Наконец, основная система событий обычно имеет огромное содержательное значение, непосредственно выражает те или иные стороны художественного замысла произведения». (Теория литературы. Основные проблемы в историч. освещении. Роды и жанры литературы. М., «Наука», 1964, с. 417, 422).

Кожин рассматривает сюжет как систему действий, включая в понятие «действие» и внешнее, событийное движение, и внутреннее, эмоционально-психологическое. Сюжет присутствует не только в эпосе и драме, но и в лирике («цепь опредмеченных речью душевных движений»). Событийную основу сюжета Кожин обозначает понятием «фабула»: «... мы называем сюжетом действие произведения в его полноте, реальную цепь изображённых движений, а фабулой-систему основных событий, к-рая может быть пересказана...» (с. 422).

Это понимание фабулы противоположно пospelовскому. Фабула у Пospelова-это данный способ повествования о действии, причём это не сам сюжет, а связанная с ним раз-

новидность композиции. Фабула у Кожина-это не композиция, это часть сюжета, но это что-то такое, что можно изложить, пользуясь др-м способом повествования — пересказом.

Кожин мотивирует своё употребление традицией европейской науки (Аристотель, Лессинг), продолженной и теоретически закреплённой в советском литературоведении (П. Н. Медведев).

Кожин отмечает вместе с тем, что существует и др-ая традиция, идущая от работ А. Н. Веселовского-употребление терминов «сюжет» и «фабула» в прямо противоположном смысле. Этой традиции в наше время придерживается А. Квятковский (см. его «Поэтич. словарь»).

Поспелов: «В своё время В. Б. Шкловский, к-рому, видимо, принадлежит приоритет в различии «сюжета» и «фабулы» повествоват-ных произведений, применял эти термины в обратном, этимологически менее соответствующем их смыслу, соотношении» (op. cit., с. 50).

В 20-е годы Шкловский понимал сюжет как «сумму приёмов», способ «построения материала». Он считал, что фабула-это материал для сюжетного оформления: «Понятие сюжета слишком часто смешивают с описанием событий-с тем, что предлагаю условно назвать фабулой».

На самом деле фабула есть лишь материал для сюжетного оформления (В. Шкловский. О теории прозы. М.-Л., «Круг», 1925, с. 161).

М. Петровский, наоборот, сюжетом называл «материю поэтического творчества в её до-поэтическом оформлении», а фабулой-«поэтически обработанный сюжет»: «Я склонен применять слово сюжет в смысле материихудож. произведения. Сюжет есть как бы система событий, действий. . . , предстоящая поэту в том или ином оформлении, к-рое, однако, не является ещё результатом его собственной творческой индивидуальной поэтической работы. Поэтически же обработанный сюжет я склонен именовать термином фабула. (М. Петровский. Морфология пушкинского «Выстрела».-В сб.: Проблемы поэтики, М.-Л., ЗИФ, 1925Ю с. 197).

Это два разных варианта одной формалистич. концепции, к-рая, стремясь преодолеть вульгарно-ограниченное отождествление сюжета с событийной канвой, ввели разграничение сюжета и фабулы, отрицали общий смысл «материи» (причинно-следственного ряда произведения), считали событийное содержание косным и неподвижным, интересовались только индивидуальной конструкцией, суммой приёмов.

На стороне Кожина в его понимании фабулы-традиция, оказавшаяся более прочной. Фабула-элемент сюжета. (Лирика бесфабульна).

Поспелов рассматривает соотношение сюжета и фабулы как соотно-ние между тем, что рассказано, и тем, как рассказано: фабула-это способ повествования, композиция повествования; сюжет-связь и последоват-сть изображённых событий, фабула-связь и последоват-сть повествования о них.

Э. С. Бредли. Поэзия для поэзии. Оксфордские лекции о поэзии, 1909: «... будем считать сюжетом то, что мы имеем в виду, когда, глядя на заглавие ещё не прочитанной поэмы, мы говорим, что автор избрал тот, а не иной сюжет». Сюжет-система событий, фабула-композиционный ряд.

Леонид Максович Цилевич.

Книга Л. С. Левитан и Л. М. Цилевича «Сюжет и идея», Рига, «Звайзгне», 1973. В основном авторы следуют Кожинову. По их мнению и в опровержение Маймина, трактующего «Евг. Онегин» без различения сюжета и фабулы, «... так называемые лирические отступления-это... отступления не от сюжета (и одновременно не от темы, ибо тема и сюжет взаимосвязаны как единство содержания и формы), а от фабулы; занимательность роману придаёт не любовная интрига, составляющая его фабулу (такого, фабульного действия в романе, действит-но, немного), а «живое разнообразие человеческих лиц и типов», но-добавим-в их взаимодействии, движении, к-рое и составляет сюжет романа...» (Левитан, Цилевич, с. 18).

Они отстаивают понятие «лирический сюжет», к-рое даёт возможность преодолеть статичное, созерцат-ное восприятие лирич. произведения и воспринять его содержание как динамику переживания лирич. героя.

Диалектика сюжета и фабулы

Формальная школа определяла антиномию худож. образа как противоречие между материалом и формой. Разрешалось это противоречие так-материал как нечто инертное, нейтральное преодолевается, одухотворяется «художественной конструкцией», воплощающей активное, творческое начало. При этом понятие «материал» (явления самой действит-сти, объект искусства) использовалось формалистами как синоним понятия «содержание»: ведь для них содержание-это то, что лежит вне произведения искусства. Произведение понималось как формальная конструкция («содержание-материал, форма-приём»). Для выражения этой концепции и использовались термины «фабула» и «сюжет»: фабула — материал, сюжет-форма.

Такой терминологией воспользовался Л. С. Выготский в труде «Психология искусства» (написан в 1925, впервые опубликован в 1965), излагая свою концепцию искусства как творческого пересоздания жизни: «Соотношение материала и формы в рассказе есть... соотношение фабулы и сюжета» (Психология искусства, М., «Искусство», 1968, с. 188). Примером он берёт «Лёгкое дыхание» Бунина. Фабула здесь-«житейская муть»; но сюжет производит на читателя совсем иное впечатление: «чувство освобождения, лёгкости, отрешённости и совершенной прозрачности жизни, к-рое никак нельзя вывести из самих событий, лежащих в его основе» (с. 199). «Житейская история о беспутной гимназистке претворена в лёгкое дыхание бунинского рассказа» (с. 201). В этом Выготский видит проявление общего закона

искусства: «... то формальное, к-рое автор придаёт... материалу, направлено не на то, чтобы вскрыть свойства, заложенные в самом материале, ... проанализировать и проглядеть события в их настоящей сущности, а как раз в обратную сторону: к тому, чтобы преодолеть эти свойства...», чтобы отрешить форму от действит-сти, «чтобы претворить воду в вино, как это делает всегда худож. произведение» (с. 208, 200–201).

Верный тезис Выготского: «искусство-творческое пересоздание действительности». Но можно ли это противопоставлять познанию действительности искусством?

Левитан, Цилевич: «Материал-это действительность, отражаемая искусством, содержание — это действит-сть отражённая, осмысленный и творчески переработанный художником» (с. 24).

«... Материал «преодолевается» не формой, а содержанием; содержание же выражается в адекватной ему форме» (Левит.-Цилевич, с. 24).

Споры о том, к чему отнести сюжет-к форме или содержанию.

Формалисты называли сюжетом один из аспектов композиции. В их работах отсутствует термин «композиция» — он заменён «сюжетом». Выготский анализирует только композицию рассказа как «художественное построение», выражающее смысл произведения само через себя. Художественность, с этой точки зрения, создаётся только способом изложения материала.

«Закономерности жизни раскрываются в сюжете многообразно: сюжетным «итогом» (одиноч-во Печорина, преуспевание Ионыча, метания Григория Мелехова); совокупностью сюжетных отношений (изображается поражение-утверждается неизбежность победы: «Враги» Горького, «Разгром» Фадеева); сложным сцеплением сюжетных элементов (скрытый параллелизм в семейной судьбе Андрея Болконского, Пьера, Наташи в «В. и мире»; многократное умножением трагедии Нины Заречной в «Чайке»: Медведенко влюблён в Машу, Маша-в Треплева, Треплев-в Нину, Нина-в Тригорина)». (Лев., Цилевич, с. 27-со ссылкой на Е. Добица).

Шаткость концепции Цилевича: «фабула как элемент сюжета»...

«Фабульное время — это время, в к-рое предполагается совершение излагаемых событий...»

Фабульное время даётся: 1) датировкой момента действия, абсолютной (когда просто указывается хронологич. момент происходящего, напр., — «в два часа дня 8 января 18** года» или «зимой») или относительной (указанием на одновременность событий или их временное отношение: «через два года» и т.п.), 2) указанием на временные промежутки, занимаемые событиями («разговор продолжался полчаса», «путешествие длилось три месяца», или косвенно «прибыли в место назначения на пятый день»), 3) созданием впечатления этой длительности: когда по объёму речей или по нормальной длительности действий, или косвенно мы определяем, сколько времени могло отнять излагаемое. Следует отметить, что третьей формой писатель пользуется весьма свободно, втискивая длиннейшие речи в краткие сро-

ки и, наоборот, растягивая краткие речи и быстрые действия на длительные промежутки времени» (Б. Томашевский. Теория литературы, М.–Л., ГИЗ, 1930, с. 143–144).

Томашевский рассматривает фабульное время в соотношении с временем повествования, к-рое он определяет как «то, которое занимает прочтение произведения (соответственно-длительность спектакля). Это последнее время покрывается понятием объёма произведения» (с. 144). К этому Левитан и Цилевич педантично примечают: «Это не вполне верно: время прочтения определяется не только объёмом текста, но и темпом чтения; а темп зависит не только от навыка данного читателя, — он задаётся читателю самим стилем повествования» («Сюжет и идея», с. 33). Ясно, что Томашевский имел в виду среднего читателя, среднее восприятие и средний темп.

«... Фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом-совокупность тех же мотивов в той последовательности и связи, в какой они даны в произведении» (Томашевский, opus citatum, с. 135–136).

Д. Н. Медриш выделяет в структуре худож. времени три временных слоя: «событийное» время, «фабульное (эпическое)» и «внефабульное (лирическое)» время. «Событийное»-это время протекания события в действительности. Формы поэтич. времени Медриш классифицирует в зависимости от литературного рода.

«Известно, — говорит Медриш, — что течение поэтич. времени не совпадает с реальным: оно то движется быстрее, чем реальное время, — в повествовании, то синхронно с ним-в диалоге, то замедляет или даже приостанавливает свой бег-в описании; оно то последовательно представляет события, в действительности протекающие одновременно, то разветвляется, то обрывается вспять. В этом смысле принято говорить о времени эпическом, или фабульном. . .

В произведениях, где нет событий (или есть только видимость событий, где повествование сводится к высказыванию, короче говоря-в «чистой» (т.е. нефабульной) лирической поэзии стилеобразующим началом становится время лирическое, или внефабульное. (Разумеется, речь здесь идёт об идеально «чистом» эпосе или же об идеально «чистых» лирических произведениях)». (Д. Н. Медриш. Структура художественного времени.-в сб.: Некоторые вопросы русской литературы. Учёные записки Волгоградского педагогического института, вып. 21, 1967, с. 90–92).

Ислам и культура Ближнего Востока

В VI веке языческая цивилизация арабских племён и городов претерпевала глубокие изменения. Потребность в национальном объединении арабов вступила в противоречие с множественностью местных культов, из которых особенно известен был культ чёрного камня, упавшего с неба (метеорит) и вделанного в стену маленького храма Кааба в городе Мекке.

В соперничество с разными культами вступил ханифизм-движение ханифов, учивших, что Бог един и единствен; их учение сложилось под влиянием иудео=христианского монотеизма (единобожия) и заключало в себе сильнейшую объединительную тенденцию. Эту общеарабскую тягу к объединению выразил бывший погонщик верблюдов, неграмотный

Мухаммед из Мекки (570–632), который около 610 года выступил с проповедью новой монотеистической мировой религии; впоследствии он назвал её «ислам», что значит «покорность» (Богу).

После длительной борьбы, вынудившей Мухаммеда даже эмигрировать из Мекки в Медину (622 г.), его учение одержало победу. Мухаммед пошёл на компромисс, включив в свою религию совершенно чуждый ей культ Каабы. Тем самым он добился послушания Мекки, заинтересованный в сохранении этого культа и больших доходов от массовых паломничеств к чёрному камню.

Исключительно одарённый проповедник и политик, Мухаммед создал религию, которая учитывала родоплеменные традиции арабов, но в то же время возвышала их в ранг общегосударственной организации. Он заложил основу державы, которой управлял как судья и пророк. Его преемники (халифы), объединив в своих руках светскую духовную власть, в долгой серии завоевательных походов завоюют огромные территории от границ Китая до Атлантического океана.

Вероучение ислама, изложенное Мухаммедом в священной книге Коран (по-арабски «чтение»), отличается строгим монотеизмом. Аллах (Бог) во многом напоминает ветхозаветного Яхве, и это не случайно. Современные религиоведы называют иудаизм, христианство и ислам «библейскими религиями», т.к. их общей основой является Библия. Мухаммед почитал в качестве великих пророков Моисея (арабск. Муса), Авраама (Ибрахим), Иисуса Христа (Иса) и других, но сам он-«князь пророков», и Коран создан под диктовку Аллаха (в тексте книги Аллах часто говорит от первого лица). Ислам соединил библейские традиции с моралью арабской родоплеменной демократии и с арабской мифологией, высоко поэтичной по форме. Новая религия сплотила всех арабов и добилась неслыханных успехов: в середине VII века сложился гигантский Арабский халифат, в котором царил ислам, а арабский язык был объявлен государственным. На всём протяжении халифата мусульмане жестоко искореняли многобожие, но отличали иудеев и христиан от язычества, позволяя им исповедовать свои религии.

В процессе культурного взаимодействия арабов с завоёванными народами в VII-Xвеках сложилась средневековая арабская культура. Она была молода, любознательна и переимчива. Отняв у ослабевшей Византии Сирию и Египет, арабы встретились с культурным наследием эллинизма, ещё не утратившего связь с античностью. Завоевав на время Иран, арабы испытали сильнейшее влияние его древней и богатой культуры. Наконец, в восточных подходах арабы ознакомились с культурой Индии и, несмотря на презрение к её религиям, сумели оценить и освоить многие достижения индийской мудрости. Так на базе главным образом греческой, иранской и индийской культур арабы осуществили культурный синтез неслыханной широты.

Центром этого синтеза был Коран-великий литературный памятник, давший образец поэтического языка (канон красоты) и послуживший арабской литературе неисчерпаемым источником образности. Религия ислама сыграла огромную культурно=формирующую роль

для народов Ближнего Востока и Северной Африки, как христианство для Европы. Миллионам людей ислам дал стройную картину мира (хотя и совершенно ненаучную), возвышенную философию, строгую мораль и богатое, своеобразное искусство.

Суровый аскетизм Мухаммеда, его борьба с идолопоклонством язычников продиктовали ему известный коранический запрет изображать людей и животных. В мусульманском искусстве нет ни живописи, ни скульптуры; изображать можно лишь полумесяц (символ ислама), возможны также условные, стилизованные изображения растений. В Иране с его древними традициями живописи и графики возникло одно исключение—это блестящая «персидская миниатюра», но оно лишь подтверждает правило. Ислам исключил из культурной сферы изобразительные искусства, что явилось крайним, гипертрофированным выводом из библейского завета: «Не сотвори себе кумира».

В мусульманский культ, относительно простой по форме (молитва, проповедь, пост, паломничества), совершенно не вошла музыка. Арабы—страстно музыкальный народ, но в их культуре музыка осталась на периферии. Полностью чуждо арабской средневековой культуре и искусство театра.

Творческий гений арабов и единоверных им народов нашёл своё выражение в архитектуре, литературе и искусстве орнамента.

Арабская культовая архитектура сначала использовала при строительстве мечетей видоизменённые образцы христианских храмов, а затем под сильным иранским влиянием выработала свои стили. Основной тип мечети—это многоколонный молитвенный зал, открытый в прямоугольный внутренний двор с галереями, с колодцем, фонтаном или бассейном для ритуальных омовений. Мечеть фланкируется двумя или четырьмя минаретами—высокими, тонкими башенками, с которых муэдзин (специальный служитель) пять раз в сутки призывает верующих к молитве. Внутри мечети есть только мимбар—кафедра, с которой мулла (священник) читает проповедь; к ней ведёт лесенка. Со временем начали создаваться монументальные порталы на главных фасадах мечетей; затем на смену «колонной мечети» пришёл новый тип центрической купольной мечети.

Единственным украшением архитектурных сооружений ислама служит орнамент, но зато он чрезвычайно богат и разнообразен.

Портрет и жест Плюшкина

«У одного из строений Чичиков скоро заметил какую-то фигуру, которая начала вздорить с мужиком, приехавшим на телеге. Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. Платье на ней было совершенно неопределённое, похожее очень на женский капот, на голове колпак, какой носят деревенские дворовые бабы, только один голос показался ему несколько сишлым для женщины. . . »

«Фигура с своей стороны глядела на него тоже пристально. Казалось, гость был для неё в диковинку, потому что она обсмотрела не только его, но и Селифана. . . »-и т.д.

Далее диалог:

« — Послушай, матушка, — сказал он, выходя из брочки, — что барин?..

— Нет дома, — прервала ключница, не дожидаясь окончания вопроса, и потом, спустя минуту, прибавила:—А что вам нужно?

— Есть дело!

— Идите в комнаты!—сказала ключница, отворотившись и показав ему спину, запачканную мукою, с большой прорехою пониже.

В доме он увидел, что это всё же не ключница, а скорее ключник.

«Чичиков, давши вопросительное выражение лицу своему, ожидал с нетерпением, что хочет сказать ему ключник. Ключник тоже с своей стороны ожидал, что хочет ему сказать Чичиков. Наконец последний, удивлённый таким странным недоумением, решился спросить:

— Что ж барин? У себя, что ли?

— Здесь ходили, — сказал ключник.

— Где же?—повторил Чичиков.

— Что, батюшка, слепы-то, что ли?—сказал ключник.—Эх! А вить хозяин-то я!»

В дальнейшем, более подробном портрете Плюшкина, отметим: «Лицо его не представляло ничего особенного...» и «маленькие глазки». Засаленные рукава и полы халата (120–121).

А теперь откроем «Прест. и нак.»:

« — Да вот они сами!—крикнул громкий голос; он поднял голову.

Дворник стоял у дверей своей каморки и указывал прямо на него какому-то невысокому человеку, с виду похожему на мещанина, одетому в чём-то вроде халата, в жилетке и очень походившему издали на бабу. Голова его, в засаленной фуражке, свешивалась вниз, да и весь он был точно сторбленный. Дряблое, морщинистое лицо его показывало за пятьдесят; маленькие, заплывшие глазки глядели угрюмо, строго и с неудовольствием.

— Что такое?—спросил Раскольников, подходя к дворнику.

Мещанин скосил на него глаза исподлобья и оглядел его пристально и внимательно, не спеша; потом медленно повернулся и, ни слова не сказав, вышел из ворот дома на улицу.

— Да что такое! — вскричал Раск-ков».

Фактически мещанин приглашает его идти следом.

«Раскольников бросился вслед за мещанином и тотчас же увидел его идущего по другой стороне улицы <...> Он скоро догнал его, но некоторое время шёл сзади; наконец, поравнялся с ним и заглянул ему сбоку в лицо. Тот тотчас же заметил его, быстро оглядел, но опять опустил глаза, и так шли они с минуту, один подле другого и не говоря ни слова».

Ситуация из «М. душ»: взаимное ожидание начал диалога. Та же цель-торможение, увеличивающее напряжение читателя перед драматич. эффектом. Раск-ков не выдерживает первым, как и Чичиков.

« — Убивец!—проговорил он вдруг тихим, но ясным и отчётливым голосом».

« — Да что вы... что... кто убийца?—пробормотал Раск. едва слышно.

— Ты убивец, — произнёс тот, ещё раздельнее и внушительнее».

Сходен портрет (похож на бабу; халат; маленькие глазки; засаленная фуражка). Сходен неприветл. приём: Плюшкин «показал ему спину», мещанин молча «повернулся», как бы приглашая за собой. Совпадающая лексика, даже строение фраз... «Пристально глядела», «обсмотрел» -> «оглядел его пристально»...

Совпадает группировка: Плюшкин с мужиком, мещанин с дворником.

Совпадает рисунок короткого диалога в самой точке эффекта:

— Что ж барин? У себя что ли? — Здесь хозяин. — Где же? — Что, батюшка, слепы-то, что ли? Эхва! А вить «Барин»-спрашивает Чичиков. «Хозяин» (более простонар.?) - Плюшкин, 2 раза

обсессии (лат. *obsessio* = осада, охватывание) = разновидность навязчивых состояний, выявляющаяся в переживаниях и действиях, не требующих для своего возникновения определённых ситуации; часто переводится на русский язык как «одержимость».

ода (греч. «песня») = жанр лирической поэзии и музыки: торжественное, патетическое, прославляющее стихотворение. О. возникла в древней Греции как хоровая песня. Величайшим мастером жанра был фиванец Пиндар: он сочинял хоровые песнопения, культовые гимны, эпиникии-похвальные песни в честь победителей на Олимпийских, Дельфийских и иных играх. Его поэзия отличалась сложностью строфической структуры, торжественной величавостью языка и прихотливостью ассоциативных переходов (ср. «пиндарическое парение» в поэтике классицизма).

В Ср. века ода исчезла; её функции частично переняла chanson de geste. Эрудиты Ренессанса воскресили античную оду, и в XVI–XVIII веках о. была жанром высокой лирики. Франсуа Малерб (ок. 1555–1628) писал гимны и оды; с него начался расцвет французской классич. оды. При Людовике XIV, без конца прославляя его войны и победы, о. приобрела батальный и придворно=праздничный характер. Последним крупным мастером оды был Вольтер.

В России Ломоносов писал, среди прочих, научные оды. Державин прославился одой «Бог»; в др-х случаях сочетал оду с сатирой (!!!). Возвышенно=философична и патетична его траурная ода на смерть кн. Мещерского. Пушкин писал историко=политические оды; особенно хороша «Вольность» (1817).

С XVII в. ода-это также вокально=инструментальное произведение, написанное для придворных празднеств, в честь какого=либо события или знатного лица; в XIX–XX веках воздаются и чисто инструментальные оды. Бетховен ввёл в свою великую Девятую симфонию хор на слова оды Фр. Шиллера «К радости».

О. была давно уже вымершим жанром, когда Маяковский написал «Оду Революции». Жанры могут воскресать.