

82
Е 83

А.Б. ЕСИН



ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ
АНАЛИЗА
ЛИТЕРАТУРНОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Учебное пособие

для студентов и преподавателей
филологических факультетов,
учителей-словесников

ФЛИНТА • НАУКА

А.Б. ЕСИН

ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Учебное пособие для студентов и преподавателей филологических факультетов,
учителей-словесников*

Третье издание

*Рекомендовано Учебно-методическим объединением высших учебных заведений Российской
Федерации по педагогическому образованию*

**Москва
«Флинта»
«Наука»
2000**

ББК 83
Е 83

Рукопись учебного пособия получила грант по итогам конкурса «Общее гуманитарное образование», проведенного Министерством образования России совместно с Российско-американским фондом «Культурная инициатива» в 1993 г.

А.Б. Есин

Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие. – 3-е изд. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.

ISBN 5-89349-049-5 (Флинта)
ISBN 5-02-011311-5 (Наука)

Первое систематическое учебное пособие по спецкурсу, которое может использоваться и в курсах «Введение в литературоведение», «Теория литературы». Цель пособия - научить грамотно анализировать как произведение в целом, так и отдельные его стороны: тематику, проблематику, идейный мир, художественную речь, сюжет, композицию и др. Содержит основы методологии и систему методических приемов работы с произведением, конкретные примеры анализа, в основном произведений русской классики. Материалы для самостоятельной работы (контрольные вопросы, упражнения и т. д.) нацелены на практическое усвоение курса.

©«Флинта», 1998

ISBN 5-89349-049-5 (Флинта)
ISBN 5-02-011311-5 (Наука)

ОТ АВТОРА

Эта теоретическая в общем-то книга выросла из самой насущной практики. Не только из практики автора, но и из его наблюдений над работой с художественным произведением самого многочисленного отряда литературоведов – студентов филологических факультетов и учителей-словесников. За два десятка лет автор успел убедиться в том, что эта категория литературоведов анализировать художественный текст не умеет, причем это неумение как бы описывает своего рода порочный круг: от студента к учителю, от того к ученику, который в свою очередь становится студентом. Автор мог убедиться и в том, что такое положение вещей не вина, а беда практического литературоведения: ни студентов, ни учителей никто толком не учит самостоятельно разбираться в незнакомом художественном тексте. В лучшем случае вузовский преподаватель или методист предлагает готовый анализ программного произведения, отчего в школе и даже в вузе господствуют шаблон и рутина. Очень нужный курс по анализу художественного произведения под разными названиями читается в ряде вузов страны, автор и сам читает его в продолжение десятка лет, но этого недостаточно. Остро ощущается потребность в учебном пособии для данного курса, которое могло бы в то же время быть полезным и учителям-практикам.

Литературоведы высокого класса анализировать литературное произведение, конечно, умеют, но мало кто из них делится своими принципами и приемами работы над текстом. Поэтому одной из задач настоящего пособия было обобщение литературоведческого опыта (как своего, так и чужого) в данной области.

Итак, определились основные адресаты книги: студент-филолог и учитель-словесник. Исходя из этого, автор и строил как содержание, так и форму своего пособия. По мере возможности автор старался представить в нем современный уровень развития науки о литературе. Был большой соблазн насытить книгу современными дискуссиями и нерешенными проблемами, однако по зрелом размышлении от этого пришлось отказаться, так как литературоведу-практику сейчас важнее другое: получить нечто уже апробированное и устоявшееся. Поэтому автор и акцентировал в книге не столько проблематику, сколько аксиоматику литературоведения; ориентиром здесь служил вышедший в 1987 г. Литературный энциклопедический словарь. В отборе примеров и иллюстративного материала автор тоже старался быть практически полезным, поэтому и отбирал произведения программные, общеизвестные, не требующие специального перечитывания.

Два слова о структуре книги. Ее первый, собственно теоретический и методологический раздел может показаться трудноватым, а то и скучноватым. Не пугайтесь: дальше пойдет веселее и конкретнее; методологические же установки современного литературоведения усвоить необходимо.

Автор надеется, что его книга будет небесполезна, но поскольку это практически первый опыт подобного систематического пособия, то любая критика (лучше, конечно, конструктивная) будет принята автором с благодарностью.

I

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

1. Художественное произведение и его свойства

Художественное произведение – основной объект литературоведческого изучения, своего рода мельчайшая «единица» литературы. Более крупные образования в литературном процессе – направления, течения, художественные системы – строятся из отдельных произведений, представляют собой объединение частей. Литературное же произведение обладает целостностью и внутренней завершенностью, это самодостаточная единица литературного развития, способная к самостоятельной жизни. Литературное произведение как целое обладает законченным идейным и эстетическим смыслом,

в отличие от своих составляющих – темы, идеи, сюжета, речи и т.п., которые получают смысл и вообще могут существовать лишь в системе целого.

Литературное произведение как явление искусства

Литературно-художественное произведение – это произведение искусства в узком смысле слова*, то есть одной из форм общественного сознания. Как и все искусство в целом, художественное произведение есть выражение определенного эмоционально-мыслительного содержания, некоторого идейно-эмоционального комплекса в образной, эстетически значимой форме. Пользуясь терминологией М.М. Бахтина, можно сказать, что художественное произведение – это сказанное писателем, поэтом «слово о мире», акт реакции художественно одаренной личности на окружающую действительность.

* О различных значениях слова «искусство» см.: *Поспелов Г.Н.* Эстетическое и художественное. М, 1965. С. 159–166.

Согласно теории отражения, мышление человека представляет собой отражение действительности, объективного мира. Это, конечно, в полной мере относится и к художественному мышлению. Литературное произведение, как и все искусство, есть частный случай субъективного отражения объективной действительности. Однако отражение, особенно на высшей ступени его развития, какой является человеческое мышление, ни в коем случае нельзя понимать как отражение механическое, зеркальное, как копирование действительности «один к одному». Сложный, непрямой характер отражения в наибольшей, может быть, степени сказывается в мышлении художественном, где так важен субъективный момент, уникальная личность творца, его оригинальное видение мира и способ мышления о нем. Художественное произведение, таким образом, есть отражение активное, личностное; такое, при котором происходит не только воспроизведение жизненной реальности, но и ее творческое преобразование. Кроме того, писатель никогда не воспроизводит действительность ради самого воспроизведения: уже сам выбор предмета отражения, сам импульс к творческому воспроизведению реальности рождается из личностного, пристрастного, небезразличного взгляда писателя на мир.

Таким образом, художественное произведение представляет собой нерасторжимое единство объективного и субъективного, воспроизведения реальной действительности и авторского понимания ее, жизни как таковой, входящей в художественное произведение и познаваемой в нем, и авторского отношения к жизни. На эти две стороны искусства в свое время указал еще Н.Г. Чернышевский. В своем трактате «Эстетические отношения искусства к действительности» он писал: «Существенное значение искусства – воспроизведение всего, что интересно для человека в жизни; очень часто, особенно в произведениях поэзии, выступает также на первый план объяснение жизни, приговор о явлениях ее»*. Правда, Чернышевский, полемически заостряя в борьбе против идеалистической эстетики тезис о примате жизни над искусством, ошибочно считал главной и обязательной лишь первую задачу – «воспроизведения действительности», а две других – второстепенными и факультативными. Правильнее, конечно, говорить не об иерархии этих задач, а об их равноправии, а вернее, о нерасторжимой связи объективного и субъективного в произведении: ведь подлинный художник просто не может изображать действительность, никак ее не осмысливая и не оценивая. Однако следует подчеркнуть, что само наличие субъективного момента в произведении было четко осознано Чернышевским, а это представляло собой шаг вперед по сравнению, скажем, с эстетикой Гегеля, весьма склонного подходить к художественному произведению чисто объективистски, умаляя или вовсе игнорируя активность творца.

* *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. II. С. 87.

Осознать единство объективного изображения и субъективного выражения в художественном произведении необходимо и в методическом плане, ради практических задач аналитической работы с произведением. Традиционно в нашем изучении и особенно преподавании литературы больше внимания уделяется объективной стороне, что, несомненно, обедняет представление о художественном

произведении. Кроме того, здесь может произойти и своего рода подмена предмета исследования: вместо того, чтобы изучать художественное произведение с присущими ему эстетическими закономерностями, мы начинаем изучать действительность, отраженную в произведении, что, разумеется, тоже интересно и важно, но не имеет прямой связи с изучением литературы как вида искусства. Методологическая установка, нацеленная на исследование в основном объективной стороны художественного произведения, вольно или невольно снижает значение искусства как самостоятельной формы духовной деятельности людей, ведет в конечном счете к представлениям об иллюстративности искусства и литературы. При этом произведение искусства во многом лишается своего живого эмоционального содержания, страсти, пафоса, которые, конечно, в первую очередь связаны с авторской субъективностью.

В истории литературоведения указанная методологическая тенденция нашла наиболее явное воплощение в теории и практике так называемой культурно-исторической школы, особенно в европейском литературоведении. Ее представители искали в литературных произведениях прежде всего приметы и черты отраженной действительности; «видели в произведениях литературы культурно-исторические памятники», но «художественная специфика, вся сложность литературных шедевров при этом не занимали исследователей»*. Отдельные представители русской культурно-исторической школы видели опасность такого подхода к литературе. Так, В. Сиповский прямо писал: «Нельзя на литературу смотреть только как на отражение действительности»**.

* Николаев П.А., Курилов А.С., Гришунин А.Л. История русского литературоведения. М., 1980. С. 128.

** Сиповский В.В. История литературы как наука. СПб.; М. [1906]. С. 17.

Разумеется, разговор о литературе вполне может переходить в разговор о самой жизни – в этом нет ничего неестественного или принципиально несостоятельного, ибо литература и жизнь не разделены стеной. Однако при этом важна методологическая установка, не позволяющая забывать об эстетической специфике литературы, сводить литературу и ее значение к значению иллюстрации.

Если по содержанию художественное произведение представляет собой единство отраженной жизни и авторского отношения к ней, то есть выражает некоторое «слово о мире», то форма произведения носит образный, эстетический характер. В отличие от других видов общественного сознания, искусство и литература, как известно, отражают жизнь в форме образов, то есть используют такие конкретные, единичные предметы, явления, события, которые в своей конкретной единичности несут в себе обобщение. В отличие от понятия образ обладает большей «наглядностью», ему свойственна не логическая, а конкретно-чувственная и эмоциональная убедительность. Образность составляет основу художественности, как в смысле принадлежности к искусству, так и в смысле высокого мастерства: благодаря своей образной природе художественные произведения обладают эстетическим достоинством, эстетической ценностью.

Итак, мы можем дать такое рабочее определение художественного произведения: это определенное эмоционально-мыслительное содержание, «слово о мире», выраженное в эстетической, образной форме; художественное произведение обладает цельностью, завершенностью и самостоятельностью.

Функции художественного произведения

Созданное автором художественное произведение в дальнейшем воспринимается читателями, то есть начинает жить своей относительно самостоятельной жизнью, выполняя при этом определенные функции. Рассмотрим важнейшие из них.

Служа, по выражению Чернышевского, «учебником жизни», так или иначе объясняя жизнь, литературное произведение выполняет познавательную или гносеологическую функцию. Может возникнуть вопрос: зачем эта функция нужна литературе, искусству, если существует наука, прямая задача которой познавать окружающую действительность? Но дело в том, что искусство познает жизнь в особом ракурсе, только ему одному доступном и поэтому незаменимом никаким другим познанием. Если науки расчленяют мир, абстрагируют в нем отдельные его стороны и изучают каждая

соответственно свой предмет, то искусство и литература познают мир в его целостности, нерасчлененности, синкретичности. Поэтому объект познания в литературе может отчасти совпадать с объектом тех или иных наук, особенно «человековедческих»: истории, философии, психологии и т.д., но никогда с ним не сливается. Специфическим для искусства и литературы остается рассмотрение всех аспектов человеческой жизни в нерасчленном единстве, «сопряжение» (Л.Н. Толстой) самых разных жизненных явлений в единую целостную картину мира. Литературе жизнь открывается в ее естественном течении; при этом литературу весьма интересует та конкретная повседневность человеческого существования, в которой перемешано большое и малое, закономерное и случайное, психологические переживания и... оторвавшаяся пуговица. Наука, естественно, не может ставить себе целью осмыслить эту конкретную бытийность жизни во всей ее пестроте, она должна абстрагироваться от подробностей и индивидуально-случайных «мелочей», чтобы видеть общее. Но в аспекте синкретичности, целостности, конкретности жизнь тоже нуждается в осмыслении, и эту задачу берут на себя именно искусство и литература.

Специфический ракурс познания действительности обуславливает и специфический способ познания: в отличие от науки искусство и литература познают жизнь, как правило, не рассуждая о ней, а воспроизводя ее – иначе и невозможно осмыслить действительность в ее синкретичности и конкретности.

Заметим, кстати, что «обыкновенному» человеку, обыденному (не философскому и не научному) сознанию жизнь предстает именно такой, какой она воспроизводится в искусстве – в ее нерасчлененности, индивидуальности, естественной пестроте. Следовательно, обыденное сознание более всего нуждается именно в таком истолковании жизни, которое предлагают искусство и литература. Еще Чернышевский проницательно подметил, что «содержанием искусства становится все, что в действительной жизни интересует человека (не как ученого, а просто как человека)»*.

* Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. II. С. 17. 2

Вторая важнейшая функция художественного произведения – оценочная, или аксиологическая. Она состоит прежде всего в том, что, по выражению Чернышевского, произведения искусства «могут иметь значение приговора явлениям жизни». Изображая те или иные жизненные явления, автор, естественно, определенным образом их оценивает. Все произведение оказывается проникнуто авторским, заинтересованно-пристрастным чувством, в произведении складывается целая система художественных утверждений и отрицаний, оценок. Но дело не только в прямом «приговоре» тем или иным конкретным явлениям жизни, отраженным в произведении. Дело в том, что каждое произведение несет в себе и стремится утвердить в сознании воспринимающего некоторую систему ценностей, определенный тип эмоционально-ценностной ориентации. В этом смысле оценочной функцией обладают и такие произведения, в которых нет «приговора» конкретным жизненным явлениям. Таковы, например, многие лирические произведения.

На основе познавательной и оценочной функций произведение оказывается способно выполнять третью важнейшую функцию – воспитательную. Воспитывающее значение произведений искусства и литературы было осознано еще в античности, и оно действительно очень велико. Важно только не суживать это значение, не понимать его упрощенно, как выполнение какой-то конкретной дидактической задачи. Чаще всего в воспитательной функции искусства акцент делается на том, что оно учит подражать положительным героям или побуждает человека к тем или иным конкретным действиям. Все это так, но воспитывающее значение литературы к этому отнюдь не сводится. Эту функцию литература и искусство осуществляют прежде всего тем, что формируют личность человека, влияя на его систему ценностей, исподволь учат его мыслить и чувствовать. Общение с произведением искусства в этом смысле очень похоже на общение с хорошим, умным человеком: вроде бы ничему конкретному он вас не научил, никаких советов или жизненных правил не преподал, а вы тем не менее чувствуете себя добрее, умнее, духовно богаче.

Особое место в системе функций произведения принадлежит функции эстетической, которая состоит в том, что произведение оказывает на читателя мощное эмоциональное воздействие, доставляет ему

интеллектуальное, а иногда и чувственное наслаждение, словом, воспринимается личностно. Особая роль именно этой функции определяется тем, что без нее невозможно осуществление всех других функций – познавательной, оценочной, воспитательной. В самом деле, если произведение не тронуло душу человека, попросту говоря, не понравилось, не вызвало заинтересованной эмоционально-личностной реакции, не доставило наслаждения – значит, весь труд пропал даром. Если еще возможно холодно и равнодушно воспринять содержание научной истины или даже моральной доктрины, то содержание художественного произведения необходимо пережить, чтобы понять. А это становится возможным прежде всего благодаря эстетическому воздействию на читателя, зрителя, слушателя.

Безусловной методической ошибкой, особенно опасной в школьном преподавании, является поэтому распространенное мнение, а иногда даже подсознательная уверенность в том, что эстетическая функция произведений литературы не так важна, как все прочие. Из сказанного ясно, что дело обстоит как раз наоборот – эстетическая функция произведения является едва ли не важнейшей, если вообще можно говорить о сравнительной важности всех задач литературы, реально существующих в нерасторжимом единстве. Поэтому наверняка целесообразно, прежде чем начинать разбирать произведение «по образам» или толковать его смысл, дать школьнику тем или иным путем (иногда достаточно хорошего чтения) почувствовать красоту этого произведения, помочь ему испытать от него наслаждение, положительную эмоцию. А что помощь здесь, как правило, нужна, что эстетическому восприятию тоже необходимо учить – в этом не может быть сомнений.

Методический смысл сказанного состоит прежде всего в том, что следует не *заканчивать* изучение произведения эстетическим аспектом, как это делается в подавляющем большинстве случаев (если вообще до эстетического анализа доходят руки), а *начинать* с него. Ведь есть реальная опасность, что без этого и художественная истина произведения, и его нравственные уроки, и заключенная в нем система ценностей будут восприняты лишь формально.

Наконец, следует сказать и еще об одной функции литературного произведения – функции самовыражения. Эту функцию обыкновенно не относят к важнейшим, поскольку предполагается, что она существует только для одного человека – самого автора. Но ведь на самом деле это не так, и функция самовыражения оказывается гораздо шире, значение же ее – гораздо существеннее для культуры, чем представляется на первый взгляд. Дело в том, что в произведении может находить выражение не только личность автора, но и личность читателя. Воспринимая особенно понравившееся, особенно созвучное нашему внутреннему миру произведение, мы отчасти отождествляем себя с автором, и цитируя (полностью или частично, вслух или про себя), говорим уже «от своего лица». Общеизвестное явление, когда человек выражает свое психологическое состояние или жизненную позицию любимыми строчками, наглядно иллюстрирует сказанное. Каждому из личного опыта известно ощущение, что писатель теми или иными словами или произведением в целом выразил наши сокровенные мысли и чувства, которые мы не умели так совершенно выразить сами. Самовыражение посредством художественного произведения оказывается, таким образом, делом не единиц – авторов, а миллионов – читателей.

Но значение функции самовыражения оказывается еще более важным, если мы вспомним, что в отдельных произведениях может находить воплощение не только внутренний мир индивидуальности, но и душа народа, психология социальных групп и т.п. В «Интернационале» нашел художественное самовыражение пролетариат всего мира; в зазвучавшей в первые дни войны песне «Вставай, страна огромная...» выразил себя весь наш народ.

Функция самовыражения, таким образом, несомненно, должна быть причислена к важнейшим функциям художественного произведения. Без нее трудно, а подчас и невозможно понять реальную жизнь произведения в умах и душах читателей, по достоинству оценить важность и незаменимость литературы и искусства в системе культуры.

Художественная реальность. Художественная условность

Специфика отражения и изображения в искусстве и особенно в литературе такова, что в художественном произведении нам предстает как бы сама жизнь, мир, некая реальность. Не случайно

один из русских литераторов называл литературное произведение «сокращенной вселенной». Такого рода *иллюзия реальности* – уникальное свойство именно художественных произведений, не присущее более ни одной форме общественного сознания. Для обозначения этого свойства в науке применяются термины «художественный мир», «художественная реальность». Представляется принципиально важным выяснить, в каких соотношениях находятся жизненная (первичная) реальность и реальность художественная (вторичная).

Прежде всего отметим, что по сравнению с первичной реальностью реальность художественная представляет собой определенного рода условность. Она *создана* (в отличие от нерукотворной жизненной реальности), и создана для *чего-то*, ради некоторой определенной цели, на что ясно указывает существование функций художественного произведения, рассмотренных выше. В этом также отличие от реальности жизненной, которая не имеет цели вне себя, чье существование абсолютно, безусловно, и не нуждается ни в обоснованиях, ни в оправданиях.

По сравнению с жизнью, как таковой, художественное произведение предстает условностью и потому, что его мир – это мир *вымышленный*. Даже при самой строгой опоре на фактический материал сохраняется огромная творческая роль вымысла, который является сущностной чертой художественного творчества. Даже если представить себе практически невозможный вариант, когда художественное произведение строится *исключительно* на описании достоверного и реально происшедшего, то и тут вымысел, понимаемый широко, как творческая обработка действительности, не потеряет своей роли. Он скажется и проявится в самом *отборе* изображенных в произведении явлений, в установлении между ними закономерных связей, в придании жизненному материалу художественной целесообразности.

Жизненная реальность дается каждому человеку непосредственно и не требует для своего восприятия никаких особых условий. Художественная реальность воспринимается через призму духовного опыта человека, базируется на некоторой конвенциональности. С детских лет мы незаметно и исподволь учимся осознавать различие литературы и жизни, принимать «правила игры», существующие в литературе, осваиваемся в системе условностей, присущих ей. Проиллюстрировать это можно очень простым примером: слушая сказки, ребенок очень быстро соглашается с тем, что в них разговаривают животные и даже неодушевленные предметы, хотя в реальной действительности он ничего подобного не наблюдает. Еще более сложную систему условностей необходимо принять для восприятия «большой» литературы. Все это принципиально отличает художественную реальность от жизненной; в общем виде различие сводится к тому, что первичная реальность есть область природы, а вторичная – область культуры.

Зачем необходимо так подробно останавливаться на условности художественной реальности и нетождественности ее реальности жизненной? Дело в том, что, как уже было сказано, эта нетождественность не мешает создавать в произведении иллюзию реальности, что ведет к одной из наиболее распространенных ошибок в аналитической работе – к так называемому «наивно-реалистическому чтению». Эта ошибка состоит в отождествлении жизненной и художественной реальности. Самое обычное ее проявление – восприятие персонажей эпических и драматических произведений, лирического героя в лирике как реально существующих личностей – со всеми вытекающими отсюда последствиями. Персонажи наделяются самостоятельным бытием, с них требуют личной ответственности за свои поступки, домысливают обстоятельства их жизни и т.п. Когда-то в ряде школ Москвы писали сочинение на тему «Ты не права, Софья!» по комедии Грибоедова «Горе от ума». Подобное обращение «на ты» к героям литературных произведений не учитывает существеннейшего, принципиального момента: именно того, что эта самая Софья никогда реально не существовала, что весь ее характер от начала до конца придуман Грибоедовым и вся система ее поступков (за которую она может нести ответственность перед Чацким как такой же вымышленной личностью, то есть в пределах художественного мира комедии, но не перед нами, реальными людьми) тоже вымышлена автором с определенной целью, ради достижения некоторого художественного эффекта.

Впрочем, приведенная тема сочинения не самый еще курьезный пример наивно-реалистического подхода к литературе. К издержкам этой методологии относятся и чрезвычайно популярные в 20-е годы «суды» над литературными персонажами – судили Дон-Кихота за то, что он воюет с ветряными

мельницами, а не с угнетателями народа, судили Гамлета за пассивность и безволие... Сами участники таких «судов» сейчас вспоминают о них с улыбкой.

Отметим сразу же негативные последствия наивно-реалистического подхода, чтобы оценить его небезобидность. Во-первых, он ведет к утрате эстетической специфики – произведение уже невозможно изучать как собственно художественное, то есть в конечном итоге извлекать из него специфически-художественную информацию и получать от него своеобразное, ничем не заменимое эстетическое наслаждение. Во-вторых, как легко понять, подобный подход разрушает целостность художественного произведения и, вырывая из него отдельные частности, очень обедняет его. Если Л.Н. Толстой говорил, что «каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится»*, то насколько же «понижается» значение отдельного характера, вырванного из «сцепления»! Кроме того, акцентируя внимание на характерах, то есть на объективном предмете изображения, наивно-реалистический подход забывает про автора, его систему оценок и отношений, его позицию, то есть игнорирует субъективную сторону художественного произведения. Опасности подобной методологической установки были нами рассмотрены выше.

* Толстой Л.Н. Письмо Н.Н. Страхову от 23 апреля 1876 г.// Поли. собр. соч.: В 90 т. М., 1953. Т. 62. С. 268.

И наконец, последнее, и может быть, самое важное, поскольку имеет непосредственное отношение к нравственному аспекту изучения и преподавания литературы. Подход к герою как к реальному человеку, как к соседу или знакомому, неизбежно упрощает и обедняет сам художественный характер. Лица, выведенные и осознанные писателем в произведении, всегда по необходимости значительнее, чем реально существующие люди, поскольку воплощают в себе типическое, представляют некоторое обобщение, иногда грандиозное по своим масштабам. Прилагая к этим художественным созданиям масштаб нашей повседневности, судя их по сегодняшним меркам, мы не только нарушаем принцип историзма, но и теряем всякую возможность *дорости* до уровня героя, поскольку совершаем прямо противоположную операцию – сводим его до своего уровня. Легко логически опровергнуть теорию Раскольников, еще легче заклеить Печорина как эгоиста, пусть и «страдающего», – куда труднее воспитать в себе готовность к нравственно-философскому поиску такой напряженности, какая свойственна этим героям. Легкость отношения к литературным персонажам, переходящая подчас в фамильярность, – совершенно не та установка, которая позволяет освоить всю глубину художественного произведения, получить от него все, что оно может дать. И это не говоря уже о том, что сама возможность судить безгласную и не могущую возразить личность оказывает не самое лучшее воздействие на формирование нравственных качеств.

Рассмотрим еще один изъян наивно-реалистического подхода к литературному произведению. Одно время в школьном преподавании было очень популярным проводить дискуссии на тему: «Пошел бы Онегин с декабристами на Сенатскую площадь?» В этом видели чуть ли не реализацию принципа проблемности обучения, совершенно выпуская из виду, что тем самым начисто игнорируется более важный принцип – принцип научности. Судить о будущих возможных поступках можно в отношении только реального человека, законы же художественного мира делают саму постановку такого вопроса абсурдной и бессмысленной. Нельзя задавать вопрос о Сенатской площади, если в художественной реальности «Евгения Онегина» нет самой Сенатской площади, если художественное время в этой реальности остановилось, не дойдя до декабря 1825 г.* да и у самой судьбы Онегина *уже* нет никакого продолжения, даже гипотетического, как у судьбы Ленского. Пушкин *оборвал* действие, оставив Онегина «в минуту, злую для него», но тем самым *закончил*, завершил роман как художественную реальность, полностью исключив возможность любых гапаний о «дальнейшей судьбе» героя. Спрашивать «а что было бы дальше?» в этой ситуации столь же бессмысленно, как спрашивать, что находится за краем света.

* Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. Л., 1980. С. 23.

О чем говорит этот пример? Прежде всего о том, что наивно-реалистический подход к произведению

закономерно ведет к игнорированию авторской воли, к произволу и субъективизму толкования произведения. Сколь нежелателен подобный эффект для научного литературоведения, вряд ли надо объяснять.

Издержки и опасности наивно-реалистической методологии в анализе художественного произведения были обстоятельно проанализированы Г.А. Гуковским в его книге «Изучение литературного произведения в школе». Выступая за безусловную необходимость познания в художественном произведении не только объекта, но и его изображения, не только персонажа, но и авторского отношения к нему, насыщенного идейным смыслом, Г.А. Гуковский справедливо заключает: «В произведении искусства "объект" изображения вне самого изображения не существует и без идеологического истолкования его вообще нет. Значит, "изучая" объект сам по себе, мы не просто сужаем произведение, не только обесмысливаем его, но, в сущности, уничтожаем его, как д а н н о е произведение. Отвлекая объект от его освещения, от с м ы с л а этого освещения, мы искажаем его»*.

* Гуковский Г.А. Изучение литературного произведения в школе. (Методологические очерки о методике). М.; Л., 1966. С. 41.

Борясь против превращения наивно-реалистического чтения в методологию анализа и преподавания, Г.А. Гуковский в то же время видел и другую сторону вопроса. Наивно-реалистическое восприятие художественного мира, по его словам, «законно, но недостаточно». Г.А. Гуковский ставит задачу «приучить учащихся и думать, и говорить о ней (героине романа. – А.Е.) не только *как о человеке*, а и как *об о б р а з е*. В чем же «законность» наивно-реалистического подхода к литературе?

Дело в том, что в силу специфики литературного произведения как произведения искусства, мы по самой природе его восприятия никуда не можем уйти от наивно-реалистического отношения к изображенным в нем людям и событиям. Пока литературовед воспринимает произведение как читатель (а с этого, как легко понять, начинается любая аналитическая работа), он не может не воспринимать персонажей книги как живых людей (со всеми вытекающими отсюда последствиями – герои будут ему нравиться и не нравиться, возбуждать сострадание, гнев, любовь и т.п.), а происходящие с ними события – как действительно случившиеся. Без этого мы просто ничего не поймем в содержании произведения, не говоря уж о том, что личностное отношение к людям, изображенным автором, есть основа и эмоциональной заразительности произведения, и его живого переживания в сознании читателя. Без элемента «наивного реализма» в чтении произведения мы воспринимаем его сухо, холодно, а это значит, что либо произведение плохо, либо плохи мы сами как читатели. Если наивно-реалистический подход, возведенный в абсолют, по словам Г.А. Гуковского, уничтожает произведение как произведение искусства, то полное его отсутствие просто не дает ему состояться как произведению искусства.

Двойственность восприятия художественной реальности, диалектику необходимости и в то же время недостаточности наивно-реалистического чтения отмечал и В.Ф. Асмус: «Первое условие, которое необходимо для того, чтобы чтение протекало как чтение именно художественного произведения, состоит в особой установке ума читателя, действующей во все время чтения. В силу этой установки читатель относится к читаемому или к «видимому» посредством чтения не как к сплошному вымыслу или небылице, а как к своеобразной действительности. Второе условие чтения вещи как вещи художественной может показаться противоположным первому. Чтобы читать произведение как произведение искусства, читатель должен во все время чтения сознавать, что показанный автором посредством искусства кусок жизни не есть все же непосредственная жизнь, а только ее образ»*.

* Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 56.

Итак, обнаруживается одна теоретическая тонкость: отражение первичной реальности в литературном произведении не является тождественным самой реальности, носит условный, не абсолютный характер, но при этом одно из условий состоит именно в том, чтобы изображенная в произведении жизнь воспринималась читателем как «настоящая», подлинная, то есть тождественная

первичной реальности. На этом основан эмоционально-эстетический эффект, производимый на нас произведением, и это обстоятельство необходимо учитывать.

Наивно-реалистическое восприятие законно и необходимо, поскольку речь идет о процессе первичного, читательского восприятия, но оно не должно становиться методологической основой научного анализа. В то же время сам факт неизбежности наивно-реалистического подхода к литературе накладывает определенный отпечаток и на методологию научного литературоведения.

Категория автора

Как уже было сказано, произведение создается. Создатель литературного произведения есть его автор. В литературоведении это слово употребляется в нескольких связанных, но в то же время относительно самостоятельных значениях. В первую очередь необходимо провести грань между автором реально-биографическим и автором как категорией литературоведческого анализа. Во втором значении мы понимаем под автором носителя идейной концепции художественного произведения. Он связан с автором реальным, но не тождествен ему, поскольку в художественном произведении воплощается не вся полнота личности автора, а лишь некоторые ее грани (хотя часто и важнейшие). Более того, автор художественного произведения по впечатлению, производимому на читателя, может разительно отличаться от автора реального. Так, яркость, праздничность и романтический порыв к идеалу характеризуют автора в произведениях А. Грина, сам же А.С. Гриневский был, по свидетельству современников, совсем другим человеком, скорее мрачным и угрюмым. Известно, что далеко не все писатели-юмористы являются в жизни веселыми людьми. Чехова прижизненная критика называла «певцом сумерек», «пессимистом», «холодной кровью», что совершенно не соответствовало характеру писателя, и т.п. При рассмотрении категории автора в литературоведческом анализе мы абстрагируемся от биографии реального автора, его публицистических и иных внехудожественных высказываний и т.п. и рассматриваем личность автора лишь постольку, поскольку она проявилась в данном конкретном произведении, анализируем его концепцию мира, мировидение. Следует так же предупредить, что автора нельзя смешивать с повествователем эпического произведения и лирическим героем в лирике.

С автором как реальным биографическим лицом и с автором как носителем концепции произведения не следует путать *образ автора*, который создается в некоторых произведениях словесного искусства. Образ автора – это особая эстетическая категория, возникающая тогда, когда внутри произведения создается образ творца данного произведения. Это может быть образ «самого себя» («Евгений Онегин» Пушкина, «Что делать?» Чернышевского), либо образ вымышленного, фиктивного автора (Козьма Прутков, Иван Петрович Белкин у Пушкина). В образе автора с большой ясностью проявляется художественная условность, нетождественность литературы и жизни – так, в «Евгении Онегине» автор может разговаривать с созданным им героем – ситуация, невозможная в реальной действительности. Образ автора возникает в литературе нечасто, он является специфическим художественным приемом, а потому требует непременно анализа, так как выявляет художественное своеобразие данного произведения.

? КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Почему художественное произведение является мельчайшей «единицей» литературы и основным объектом научного изучения?
2. Каковы отличительные особенности литературного произведения как произведения искусства?
3. Что означает единство объективного и субъективного применительно к литературному произведению?
4. Каковы основные черты литературно-художественного образа?
5. Какие функции выполняет художественное произведение? В чем эти функции состоят?
6. Что такое «иллюзия реальности»?
7. Как соотносятся между собой реальность первичная и реальность художественная?

8. В чем состоит сущность художественной условности?
9. Что такое «наивно-реалистическое» восприятие литературы? В чем его сильные и слабые стороны?
10. Какие проблемы связаны с понятием автора художественного произведения?

2. Научное рассмотрение художественного произведения и его задачи

Объективное и субъективное в литературоведении

Художественное произведение как объект научного познания существенным образом отличается от всех других объектов. Оно не противостоит научному сознанию как чистый объект, как «вещь». Оно наполнено субъективностью и апеллирует к субъекту; материал исследования в литературоведении предстает активным, постоянно формирующим само исследовательское сознание.

Эти аспекты научного литературоведения были обстоятельно проанализированы М.М. Бахтиным, который в результате пришел к выводу об особой форме литературоведческого научного познания – познания как диалога двух личностей – автора и воспринимающего – при посредничестве художественного произведения*. Следствием из этого фундаментального вывода явилась мысль о принципиальной бесконечности, незавершенности познания, которое не может застыть и окостенеть, пока продолжается диалог автора произведения со сменяющимися друг друга поколениями.

* Бахтин М.М. К методологии литературоведения // Контекст – 1974. Литературно-теоретические исследования. М., 1975. С. 203–212.

По-видимому, М.М. Бахтин все же преувеличил невозможность объективировать объект литературоведческого изучения (как это можно сделать – об этом речь чуть ниже). Концепция познания как только диалога, в котором пропадает момент объективного предстояния произведения исследовательскому сознанию, момент их раздельности, ведет, очевидно, к принципиальной невозможности объективно (то есть достоверно) знать что-либо о произведении. Такой подход в пределе уничтожает литературную науку как науку. И все-таки в соображениях ученого о специфике литературоведческой методологии есть немало справедливого и ценного.

Прежде всего это осознание того, что не только восприятие литературного произведения, но и его научное познание проникнуты субъективностью на порядок выше, чем точные науки. Ведь прежде чем начать научно познавать произведение, мы должны его субъективно воспринять, о чем речь шла выше. Далее, если мы хотим изучать произведение не как набор звуков, слов, фраз, а в его настоящем виде – как эстетическое явление, – мы неизбежно должны будем в огромной мере учесть то субъективное впечатление, те эмоции, которые мы получили в процессе «просто чтения». Иначе наш анализ будет анализом текста, речевой структуры, идеологически значимых высказываний – словом, чего угодно, только не художественного произведения как явления искусства. Проиллюстрируем сказанное маленьким примером – финалом стихотворения М. Исаковского «Враги сожгли родную хату...». Оно заканчивается строчками: «А на груди его светилась // Медаль за город Будапешт». Прежде чем приступать к анализу, надо лично ощутить и понять горечь и величие этих строк, сказанных о человеке, у которого «враги сожгли родную хату, // Сгубили всю его семью...», который «три державы покорил», домой вернулся, а там лишь пепелище и могила... В сущности, объектом научного изучения в равной степени становятся и названные эмоции, и их словесно-художественное выражение, только тогда анализ раскроет в произведении нечто важное и существенное. Равнодушному же восприятию будет доступна в лучшем случае лишь информация о храбрости героя, награжденного медалью за взятие Будапешта – и только; информация, сама по себе в данном случае совершенно неважная, несущественная. Иными словами, анализ, не учитывающий субъективного восприятия, рискует оказаться чистым формализмом.

Стало быть, необходимой предпосылкой литературоведческого анализа становится «вхождение» исследователя в свой предмет, и наоборот – «принятие» художественного мира в свой внутренний мир.

Стало быть, в объект литературоведческого исследования должен быть включен не только сам художественный текст, но и те идейно-эмоциональные впечатления, которые он в исследователе вызывает. (Разумеется, эти впечатления не произвольны. Они суть, на самом деле, идейно-эмоциональное содержание самого произведения, непосредственно усвоенное и изучаемое нами в форме нашего личного эмоционально-мыслительного опыта.) При этом душевный мир ученого-литературоведа оказывается не только в какой-то своей части объектом познания, но и единственным инструментом познания – наши чувства и мысли и есть тот «термометр», которым мы измеряем накал пафоса, те «весы», на которых взвешиваем идеи, тот «вольтметр», которым определяем напряжение в различных точках сюжета. Других «измерительных приборов» научному литературоведению, по-видимому, не дано.

Возникает естественный (и фундаментальный для теории!) вопрос: если столь велика роль субъективного фактора в литературной науке, то как же при этом избежать субъективизма, произвола, как в достаточной мере «объективизировать» объект нашего изучения? Сделать это оказывается вполне возможно, так как сами наши ощущения, вызываемые объектом, вполне поддаются объективизации, рассмотрению со стороны. Когда читатель начинает давать себе отчет в испытанных эмоциях – это уже первый шаг к научному анализу. Второй и решающий шаг делается тогда, когда по поводу своих впечатлений литературовед задает вопрос: что они значат? почему возникли? и – самое главное! – верны ли они, соответствуют ли самому произведению, являются более или менее точным его отражением или лишь выражением собственного внутреннего мира по поводу произведения и в связи с ним? В этом заключается суть дела, это единственная дорога, приводящая литературоведа к объективности, точности, достоверности его знания. Тщательная проверка того, соответствуют ли испытанные впечатления объективным особенностям произведения, а если нет – то установление такого соответствия – это и есть объективизация предмета литературоведческого познания. Не абсолютизировать свое восприятие, не считать его заведомо непогрешимым, а постоянно в нем сомневаться и проверять – такова важнейшая реализация принципа научности в литературоведении.

Методический путь для этого – перечитывание, причем многократное. При этом литературоведу-профессионалу необходимо воспитать в себе способность и привычку к перечитыванию особого рода – не с целью повторить впечатления, уже испытанные при первом чтении, а с целью тщательно, даже придирчиво, проверить правильность этих впечатлений и при необходимости скорректировать их. Перечитывание текста, открывающее нам в нем новые стороны, детали, нюансы (чрезвычайно важные в искусстве) – необходимая предпосылка научного постижения произведения.

Из сказанного ясно, что анализ произведения после первого чтения не имеет надежной базы – слишком велика вероятность того, что впечатления еще придется так или иначе корректировать. Возникает, стало быть, опасность, что мы будем анализировать не совсем то (а в худшем случае, совсем не то) произведение, которое написал автор. Между тем в практике школьного, а часто и вузовского преподавания мы то и дело требуем самостоятельного анализа (разумеется, речь идет именно об анализе самостоятельном, а не о заучивании и повторении того, что о произведении сказал учитель или автор учебника) после первого чтения, никак не настроив на перечитывание.

Удивительно ли, что в этом случае мы чаще всего получаем примитивный пересказ сюжета да заученное воспроизведение якобы художественных идей? Ведь материала-то для анализа еще нет; даже первичные впечатления, особенно в случае сложных произведений, еще «не уложились», не приведены в систему, не осмыслены в достаточной мере.

Полезным и необходимым представляется *учить перечитыванию*, проделывая это вместе с аудиторией. Из крупных произведений целесообразно перечитать (комментируя) хотя бы некоторые фрагменты, а произведения небольшого объема (например, лирическое стихотворение) можно и должно перечитать целиком, и не один раз. Перечитывание – не частный, а фундаментальный, принципиальный прием преподавания литературы.

Проблема научности литературоведения

Сложности в постижении художественного произведения, явно присутствующая в

литературоведческой науке субъективность, а также практическое воплощение некоторых методологических крайностей, о которых речь ниже, породили принципиальные дискуссии о научности литературоведения, о возможности и целесообразности научного постижения литературно-художественного целого. В этих дискуссиях почти сразу же наметились две крайности. Одна из них состояла в признании современного литературоведения сплошь субъективным, а потому и ненаучным. Будущая же научность литературоведения виделась прежде всего в достижении им точности естественных наук, то есть точности числовой, математической. Приверженцы этого взгляда (наиболее ярко он проявился в литературоведческом структурализме) опирались на известное суждение основоположника кибернетики Н. Винера о том, что всякая наука лишь постольку наука, поскольку использует математический аппарат, «степень научности равна степени математизации». В ход шли статистические подсчеты, выведение формул, построение графиков и т.п., но скоро стало ясно, что подобный анализ дает для постижения художественной сути произведения еще меньше, чем «традиционное» литературоведение, ибо игнорирует главное – содержание произведения и его эстетические свойства. Против методологических установок этого «сверхточного» литературоведения выступил целый ряд ученых – М.Б. Храпченко, П.А. Николаев, Г.Н. Пospelов, Д.С. Лихачев и др. Весьма экспрессивно, но вместе с тем строго доказательно и очень глубоко по существу опроверг методологические установки структурализма П.В. Палиевский, указавший, что стремление к точности здесь вырождается в «ту самую ложно понятую, фетишизированную научность, которая закрывает собой предмет, вместо того, чтобы дать ему высвободиться»*. Ученый указал и на главную опасность такой методологии – «потерять богатство человеческого содержания, а заодно и само искусство».

* Палиевский П.В. Литература и теория. М., 1978. С. 98.

Полемика с приверженцами математической точности в литературоведении привела к тому; что глубже был разработан вопрос о специфике литературоведческой точности и научности. Если ее природа – не математического характера, то какого? Точность и научность обеспечиваются соответствием научных положений и выводов своему предмету – вот такой важнейший вывод был сделан в этих работах. При этом подчеркивалось, что «в попытках обрести точность нельзя стремиться к точности как таковой и крайне опасно требовать от материала такой степени точности, которой в нем нет и не может быть по самой его природе»*. «Чем в большей мере принципы и приемы исследования, применяемые той или иной наукой, соответствуют природе *предмета* этой науки, чем сильнее они опираются на *объективные существенные и специфические* особенности жизни и развития ее предмета, тем большей степенью научности могут обладать ее исследования»**.

* Лихачев Д.С. О точности литературоведения // Литературные направления и стили. М., 1976. С. 15.

** Пospelов Г.Н. О научности в литературоведении // Пospelов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. М., 1983. С. 15.

Еще в 1936 г. выдающийся российский ученый Б.И. Ярхо указал, что основной и, в сущности, единственный признак научности – установление законов и закономерностей в предмете науки*. В исследованиях последних лет этот вывод был еще раз аргументирован и подтвержден. Научность литературоведения будет выражаться в установлении достаточно устойчивых закономерностей, касающихся художественной литературы – типических связей внутри литературных фактов и между ними, тенденций развития и т.п. Иными словами, литературоведение будет наукой тем больше, чем на большее количество «почему» сможет ответить указанием на закономерные, причинно-следственные, типичные связи.

* Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения // Контекст – 1983. Литературно-теоретические исследования. М., 1984. С. 198, 211.

Наряду с попытками придать литературоведению несвойственную его предмету степень точности и научности, существует методологическая тенденция, в принципе отвергающая возможность научного

постижения художественного целого. Аргументация ее приверженцев сводится к тому, что наука никогда не сможет передать волшебного очарования произведений искусства, раскрыть их тайну. Разрушая эстетически-образный строй произведения, научный анализ тем самым фактически уничтожает его, а литературовед, пытающийся постигнуть существенные закономерности искусства средствами науки, неминуемо уподобляется пушкинскому Сальери, который «звуки умертвив, музыку разъял, как труп». Произведение может быть познано лишь интуитивно, а результаты этого познания должны получать форму свободной фиксации субъективных впечатлений и произвольных ассоциаций. Естественно, что о каком-либо строгом соотношении этих впечатлений и ассоциаций с самим произведением не может быть и речи; научность литературоведению не нужна и даже вредна, и само литературоведение должно быть не столько наукой, сколько искусством – искусством переживаний по поводу произведения и изложения этих переживаний в экспрессивной, а часто и образной форме.

Обоснованную и всестороннюю методологическую критику этой позиции дал А.С. Бушмин в статье «Об аналитическом рассмотрении художественного произведения». Среди многих выступлений на эту тему статья А.С. Бушмина выделяется логичностью, широтой рассмотрения вопроса, а главное, тем, что в ней со всей ясностью обнаружена основная методологическая ошибка «субъективно-импрессионистического» подхода к произведению: «Противники аналитического подхода к художественному образу, – пишет ученый, – допускают явное смешение категорий художественной литературы с принципами науки о литературе, отождествляют специфику литературы и специфику литературоведения»*. В результате «к научному мышлению предъявляют требования, противоречащие его природе, ждут от него ответов в форме, соответствующей мышлению художественно-образному»*. Между тем «научная форма не исчерпывает художественного образа, не улавливает всей полноты его многозначного смысла, не заменяет производимого им впечатления. Если бы это было возможным, то ненужным оказалось бы искусство»*. (Обратим внимание на последнее замечание: оно очень тонко и напоминает о том, что отражение в форме научного познания не есть дублирование объекта.) Наконец, приведем вывод А.С. Бушмина о задачах научного литературоведения и характере его соотношения со своим объектом: «Логические категории, термины, понятия, определения суть моменты познания художественного образа; они выделяют, фиксируют главное, существенное, закономерное в нем и тем самым дополняют, углубляют, обогащают наши представления о произведении по сравнению с его непосредственным конкретно-чувственным читательским восприятием»*. Отметим, что и в полемике с интуитивистской методологией теории подчеркивают важнейший признак научности, фундаментальную задачу науки – установление объективных закономерностей, присущих предмету.

* Бушмин А.С. Наука о литературе. М., 1980. С. 112.

Анализ и синтез в литературоведении

Итак, научное литературоведение имеет законное право на существование, оно обладает своей специфической мерой точности и научности и – как и вся наука – удовлетворяет задачам познания окружающего мира*. Существенной частью научного познания является *анализ* – научный метод, расчленяющий сложноорганизованное целое на части, выделяющий в нем некоторые стороны, элементы, а также связи между ними и познающий каждую часть относительно самостоятельно. Анализ – необходимая ступень любого научного постижения: сложный предмет, который нельзя познать сразу, осознается по частям. Не зная, из чего состоит то или иное сложноорганизованное целое, нельзя, как правило, понять его действия, внутренних закономерностей, а часто и смысла. Конечная цель анализа двояка: во-первых, описание свойств и особенностей, присущих отдельным элементам и частям произведения, и во-вторых, установление объективного состава и структуры (характера и принципов организации, связей) всего целого.

* О стремлении к бескорыстному познанию как об одной из насущных потребностей человека разумного хорошо говорит Б.И. Ярхо в упомянутой выше работе; см.: Контекст – 1983. С. 205.

Для полноценного научного постижения художественного произведения анализ безусловно необходим, но недостаточен. Хотя аналитическая работа составляет большую по объему часть в деятельности литературоведа (почему термин «анализ» иногда применяется как синоним научного изучения произведения вообще), она все же не дает необходимого научного уровня. «Анализ является лишь необходимым условием достижения более высокой цели – научного синтеза. И эта цель достигается тем успешнее, чем глубже, подробнее, дифференцированное анализ»*. (Подробнее о содержании литературоведческого синтеза и его соотношении с анализом мы поговорим в третьем разделе.)

* Бушмин АС- Наука о литературе. С. 115–116.

? КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. В чем состоит специфика художественного произведения как объекта научного познания?
2. Каковы принципиальные возможности и конкретные приемы объективного рассмотрения произведения? Почему для его анализа так важна роль перечитывания?
3. Каковы тенденции современного литературоведения в вопросе о научном познании литературного произведения? В чем сила и слабость этих тенденций?
4. В чем состоит научность литературоведения?
5. Что такое анализ как научный метод? Каковы соотношения анализа и синтеза в литературной науке?

II

СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЕЕ АНАЛИЗ

1. Содержание и форма литературного произведения

Художественное произведение как структура

Даже на первый взгляд ясно, что художественное произведение состоит из некоторых сторон, элементов, аспектов и т.п. Иными словами, оно имеет сложный внутренний состав. При этом отдельные части произведения связаны и объединены друг с другом настолько тесно, что это дает основания метафорически уподоблять произведение живому организму. Состав произведения характеризуется, таким образом, не только сложностью, но и упорядоченностью. Художественное произведение – сложноорганизованное целое; из осознания этого очевидного факта вытекает необходимость познать внутреннюю структуру произведения, то есть выделить отдельные его составляющие и осознать связи между ними. Отказ от такой установки неминуемо ведет к эмпиризму и бездоказательности суждений о произведении, к полной произвольности в его рассмотрении и в конечном счете обедняет наше представление о художественном целом, оставляя его на уровне первичного читательского восприятия.

В современном литературоведении существуют две основных тенденции в установлении структуры произведения. Первая исходит из выделения в произведении ряда слоев, или уровней, подобно тому, как в лингвистике в отдельном высказывании можно выделить уровень фонетический, морфологический, лексический, синтаксический. При этом разные исследователи неодинаково представляют себе как сам набор уровней, так и характер их соотношений. Так, М.М. Бахтин видит в произведении в первую очередь два уровня – «фабулу» и «сюжет», изображенный мир и мир самого изображения, действительность автора и действительность героя*. М.М. Гиршман предлагает более сложную, в основном трехуровневую структуру: ритм, сюжет, герой; кроме того, «по вертикали» эти уровни пронизывает субъектно-объектная организация произведения, что создает в конечном итоге не линейную структуру, а, скорее, сетку, которая накладывается на художественное произведение**. Существуют и иные модели художественного произведения, представляющие его в виде ряда уровней, срезов.

* Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 7–181.

** Гиришман М.М. Стиль литературного произведения // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 257-300.

Общим недостатком этих концепций можно, очевидно, считать субъективность и произвольность выделения уровней. Кроме того, никем еще не предпринята попытка *обосновать* деление на уровни какими-то общими соображениями и принципами. Вторая слабость вытекает из первой и состоит в том, что никакое разделение по уровням не покрывает всего богатства элементов произведения, не дает исчерпывающего представления даже о его составе. Наконец, уровни должны мыслиться как принципиально равноправные – иначе теряет смысл сам принцип структурирования, – а это легко приводит к потере представления о некотором ядре художественного произведения, связывающем его элементы в действительную целостность; связи между уровнями и элементами оказываются слабее, чем это есть на самом деле. Здесь же надо отметить еще и то обстоятельство, что «уровневый» подход весьма слабо учитывает принципиальную разнокачественность ряда составляющих произведения: так, ясно, что художественная идея и художественная деталь – явления принципиально разной природы.

Второй подход к структуре художественного произведения в качестве первичного разделения берет такие общие категории, как содержание и форма. В наиболее законченном и аргументированном виде этот подход представлен в трудах Г.Н. Пospelова*. Эта методологическая тенденция имеет гораздо меньше минусов, чем рассмотренная выше, она гораздо больше отвечает реальной структуре произведения и гораздо более обоснована с точки зрения философии и методологии.

* См., напр.: Пospelов Г.Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970. С. 31–90.

Содержание и форма

С философского обоснования выделения в художественном целом содержания и формы мы и начнем. Категории содержания и формы, превосходно разработанные еще в системе Гегеля, стали важными категориями диалектики и неоднократно успешно применялись в анализе самых разных сложноорганизованных объектов. Давнюю и плодотворную традицию образует и применение этих категорий в эстетике и литературоведении. Ничто не мешает нам, таким образом, применить столь хорошо зарекомендовавшие себя философские понятия и к анализу литературного произведения, более того, с точки зрения методологии это будет только логично и естественно. Но есть и особые основания начинать расчленение художественного произведения с выделения в нем содержания и формы. Произведение искусства есть явление не природное, а культурное, а это значит, что в основе его лежит духовное начало, которое, чтобы существовать и восприниматься, непременно должно обрести некоторое материальное воплощение, способ существования в системе материальных знаков. Отсюда естественность определения границ формы и содержания в произведении: духовное начало – это содержание, а его материальное воплощение – форма.

Содержание литературного произведения мы можем определить как его сущность, духовное существо, а форму – как способ существования этого содержания. Содержание, иными словами, – это «высказывание» писателя о мире, определенная эмоциональная и мыслительная реакция на те или иные явления действительности. Форма – та система средств и приемов, в которой эта реакция находит выражение, воплощение. Несколько упрощая, можно сказать, что содержание – это то, *что* сказал писатель своим произведением, а форма – *как* он это сделал.

Форма художественного произведения имеет две основные функции. Первая осуществляется внутри художественного целого, поэтому ее можно назвать внутренней: это функция выражения содержания. Вторая функция обнаруживается в воздействии произведения на читателя, поэтому ее можно назвать внешней (по отношению к произведению). Она состоит в том, что форма оказывает на читателя эстетическое воздействие, потому что именно форма выступает носителем эстетических качеств художественного произведения. Содержание само по себе не может быть в строгом, эстетическом

смысле прекрасным или безобразным – это свойства, возникающие исключительно на уровне формы.

Из сказанного о функциях формы понятно, что вопрос об условности, столь важный для художественного произведения, по-разному решается применительно к содержанию и форме. Если в первом разделе мы говорили, что художественное произведение вообще есть условность по сравнению с первичной реальностью, то мера этой условности у формы и содержания различна. *В пределах художественного произведения* содержание обладает безусловностью, в отношении него нельзя поставить вопрос «зачем оно существует?» Как и явления первичной реальности, в художественном мире содержание существует без всяких условий, как непреложная данность. Оно не может быть и условно-фантазийным, произвольным знаком, под которым ничто не подразумевается; в строгом смысле, содержание нельзя выдумать – оно непосредственно приходит в произведение из первичной реальности (из общественного бытия людей или из сознания автора). Напротив, форма может быть сколь угодно фантастична и условно-неправдоподобна, потому что под условностью формы подразумевается нечто; она существует «для чего-то» – для воплощения содержания. Так, щедринский город Глухов – создание чистой фантазии автора, он условен, поскольку никогда не существовал в реальности, но не условность и не вымысел самодержавная Россия, ставшая темой «Истории одного города» и воплощенная в образе города Глухова.

Заметим себе, что различие в мере условности между содержанием и формой дает четкие критерии для отнесения того или иного конкретного элемента произведения к форме или содержанию – это замечание еще не раз нам пригодится.

Современная наука исходит из первичности содержания по отношению к форме. Применительно к художественному произведению это справедливо как для творческого процесса (писатель подыскивает соответствующую форму пусть еще для смутного, но уже существующего содержания, но ни в коем случае не наоборот – не создает сначала «готовую форму», а потом уже вливает в нее некоторое содержание), так и для произведения как такового (особенности содержания определяют и объясняют нам специфику формы, но не наоборот). Однако в известном смысле, а именно по отношению к воспринимаемому сознанию, именно форма выступает первичной, а содержание вторичным. Поскольку чувственное восприятие всегда опережает эмоциональную реакцию и тем более рациональное осмысление предмета, более того – служит для них базой и основой, мы воспринимаем в произведении сначала его форму, а только потом и только через нее – соответствующее художественное содержание.

Из этого, между прочим, следует, что движение анализа произведения – от содержания к форме или наоборот – не имеет принципиального значения. Любой подход имеет свои оправдания: первый – в определяющем характере содержания по отношению к форме, второй – в закономерностях читательского восприятия. Хорошо сказал об этом А.С. Бушмин: «Вовсе не обязательно ... начинать исследование с содержания, руководствуясь лишь той одной мыслью, что содержание определяет форму, и не имея к тому других, более конкретных оснований. А между тем именно такая последовательность рассмотрения художественного произведения превратилась в принудительную, избитую, всем надоевшую схему, получив широкое распространение и в школьном преподавании, и в учебных пособиях, и в научных литературоведческих работах. Догматическое перенесение правильного общего положения литературной теории на методику конкретного изучения произведений порождает унылый шаблон»*. Добавим к этому, что, разумеется, ничуть не лучше был бы и противоположный шаблон – всегда в обязательном порядке начинать анализ с формы. Здесь все зависит от конкретной ситуации и конкретных задач.

* Бушмин А.С. Наука о литературе. М., 1980. С. 123–124.

Из всего сказанного напрашивается ясный вывод о том, что в художественном произведении равно важны и форма, и содержание. Опыт развития литературы и литературоведения также доказывает это положение. Умаление значения содержания или вовсе его игнорирование ведет в литературоведении к формализму, к бессодержательным абстрактным построениям, приводит к забвению общественной природы искусства, а в художественной практике, ориентирующейся на подобного рода концепции,

оборачивается эстетством и элитарностью. Однако не менее негативные последствия имеет и пренебрежение художественной формой как чем-то второстепенным и, в сущности, необязательным. Такой подход фактически уничтожает произведение как явление искусства, заставляет видеть в нем лишь то или иное идеологическое, а не идейно-эстетическое явление. В творческой практике, не желающей считаться с огромной важностью формы в искусстве, неизбежно появляется плоская иллюстративность, примитивность, создание «правильных», но не пережитых эмоционально деклараций по поводу «актуальной», но художественно не освоенной темы.

Выделяя в произведении форму и содержание, мы тем самым уподобляем его любому другому сложноорганизованному целому. Однако у соотношения формы и содержания в произведении искусства есть и своя специфика. Посмотрим, в чем же она состоит.

В первую очередь необходимо твердо уяснить себе, что соотношение содержания и формы – это соотношение не пространственное, а структурное. Форма – не скорлупа, которую можно снять, чтобы открыть ядро ореха – содержание. Если мы возьмем художественное произведение, то мы окажемся бессильны «указать пальцем»: вот форма, а вот содержание. Пространственно они слиты и неразличимы; эту слитность можно ощутить и показать в любой «точке» художественного текста. Возьмем, например, тот эпизод из романа Достоевского «Братья Карамазовы», где Алеша на вопрос Ивана, что делать с помещиком, затравившим ребенка псами, отвечает: «Расстрелять!». Что представляет собой это «расстрелять!» – содержание или форму? Разумеется, и то и другое в единстве, в слитности. С одной стороны, это часть речевой, словесной формы произведения; реплика Алеши занимает определенное место в композиционной форме произведения. Это формальные моменты. С другой стороны, это «расстрелять» есть компонент характера героя, то есть тематической основы произведения; реплика выражает один из поворотов нравственно-философских исканий героев и автора, и конечно же, она есть существенный аспект идейно-эмоционального мира произведения – это моменты содержательные. Так в одном слове, принципиально неделимом на пространственные составляющие, мы увидели содержание и форму в их единстве. Аналогично обстоит дело и с художественным произведением в его целостности.

Второе, что следует отметить, это особая связанность формы и содержания в художественном целом. По выражению Ю.Н. Тынянова, между художественной формой и художественным содержанием устанавливаются отношения, непохожие на отношения «вина и стакана» (стакан как форма, вино как содержание), то есть отношения свободной сочетаемости и столь же свободного разъединения. В художественном произведении содержание безразлично к тому, в какой конкретно форме оно воплощается, и наоборот. Вино останется вином, нальем ли мы его в стакан, чашку, тарелку и т.п.; содержание безразлично по отношению к форме. Равным образом в стакан, где было вино, можно налить молоко, воду, керосин – форма «безучастна» к наполняющему ее содержанию. Не так в художественном произведении. Там связанность формальных и содержательных начал достигает наивысшей степени. Лучше всего это, может быть, проявляется в такой закономерности: любое изменение формы, даже, казалось бы, мелкое и частное, неминуемо и сразу же ведет к изменению содержания. Пытаясь выяснить, например, содержательность такого формального элемента, как стихотворный размер, стиховеды провели эксперимент: «превратили» первые строчки первой главы «Евгения Онегина» из ямбических в хореические. Получилось вот что:

Дядя самых честных правил,
Он не в шутку занемог,
Уважать себя заставил,
Лучше выдумать не мог.

Семантический смысл, как видим, остался практически прежним, изменения касались как будто бы только формы. Но невооруженным глазом видно, что изменился один из важнейших компонентов содержания – эмоциональный тон, настрой отрывка. Из эпически-повествовательного он превратился в игриво-поверхностный. А если представить себе, что весь «Евгений Онегин» написан хореем? Но такого и представить себе невозможно, потому что в этом случае произведение просто уничтожается.

Конечно, подобный эксперимент над формой – случай уникальный. Однако в изучении произведения мы нередко, совершенно не подозревая об этом, проделываем аналогичные «эксперименты» – не изменяя напрямую структуру формы, а лишь не учитывая те или иные ее особенности. Так, изучая в гоголевских «Мертвых душах» преимущественно Чичикова, помещиков, да «отдельных представителей» чиновничества и крестьянства, мы изучаем едва ли десятую часть «народонаселения» поэмы, игнорируя массу тех «второстепенных» героев, которые у Гоголя как раз не являются второстепенными, а интересны ему сами по себе в той же мере, как Чичиков или Манилов. В результате такого «эксперимента над формой» существенно искажается наше понимание произведения, то есть его содержание: Гоголя ведь интересовала не история отдельных людей, а уклад национальной жизни, он создавал не «галерею образов», а образ мира, «образ жизни».

Другой пример того же рода. В изучении чеховского рассказа «Невеста» сложилась довольно прочная традиция рассматривать этот рассказ как безоговорочно оптимистический, даже «весенний и бравурный»*. В.Б. Катаев, анализируя эту интерпретацию, отмечает, что она основывается на «прочтении не до конца» – не учи тывается последняя фраза рассказа во всем ее объеме: «Надя ... веселая, счастливая, покинула город, как полагала, навсегда». «Толкование этого «как полагала», – пишет В.Б. Катаев, – весьма наглядно обнаруживает различие исследовательских подходов к творчеству Чехова. Одни исследователи предпочитают, интерпретируя смысл «Невесты», считать это вводное предложение как бы несуществующим»**.

* Ермилов В.А. А.П. Чехов. М., 1959. С. 395.

** Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М, 1979. С. 310.

Вот это и есть тот «бессознательный эксперимент», о котором речь шла выше. «Чуть-чуть» искажается структура формы – и последствия в области содержания не заставляют себя ждать. Возникает «концепция безоговорочного оптимизма, «бравурности» творчества Чехова последних лет», тогда как на самом деле оно представляет собой «тонкое равновесие между действительно оптимистическими надеждами и сдержанной трезвостью в отношении порывов тех самых людей, о которых Чехов знал и рассказал столько горьких истин».

В соотношении содержания и формы, в строении формы и содержания в художественном произведении обнаруживается определенный принцип, закономерность. О конкретном характере этой закономерности мы будем подробно говорить в разделе «Целостное рассмотрение художественного произведения».

Пока же отметим лишь одно методическое правило: Для точного и полного уяснения содержания произведения совершенно необходимо как можно более пристальное внимание к его форме, вплоть до мельчайших ее особенностей. В форме художественного произведения нет «мелочей», безразличных к содержанию; по известному выражению, «искусство начинается там, где начинается «чуть-чуть».

Содержательная форма

Специфика взаимоотношений содержания и формы в произведении искусства породила особый термин, специально призванный отражать неразрывность, слитность этих сторон единого художественного целого – термин «содержательная форма». У данного понятия есть по меньшей мере два аспекта. Онтологический аспект утверждает невозможность существования бессодержательной формы или неоформленного содержания; в логике подобные понятия называются соотносительными: мы не можем мыслить одно из них, не мысля одновременно другого. Несколько упрощенной аналогией может служить соотношение понятий «право» и «лево» – если есть одно, то неминуемо существует и другое. Однако для произведений искусства более важным представляется другой, аксиологический (оценочный) аспект понятия «содержательная форма»: в данном случае имеется в виду закономерное соответствие формы содержанию.

Очень глубокая и во многом плодотворная концепция содержательной формы была развита в работе Г.Д. Гачева и В.В. Кожинова «Содержательность литературных форм». По мнению авторов, «любая

художественная форма есть <...> не что иное, как отвердевшее, опредметившееся художественное содержание. Любое свойство, любой элемент литературного произведения, который мы воспринимаем теперь как «чисто формальный», был когда-то *непосредственно* содержательным». Эта содержательность формы никогда не исчезает, она реально воспринимается читателем: «обращаясь к произведению, мы так или иначе впитываем в себя» содержательность формальных элементов, их, так сказать, «прасодержание». «Дело идет именно о содержательности, об определенном *смысле*, а вовсе не о бессмысленной, ничего не значащей предметности формы. Самые поверхностные свойства формы оказываются не чем иным, как особого рода содержанием, превратившимся в форму»*.

* Гачев Г.Д., Кожин В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1964. Кн. 2. С. 18–19.

Однако сколь бы содержателен ни был тот или иной формальный элемент, сколь бы тесной ни была связь между содержанием и формой, эта связь не переходит в тождество. Содержание и форма – не одно и то же, это разные, выделяемые в процессе абстрагирования и анализа стороны художественного целого. У них разные задачи, разные функции, разная, как мы видели, мера условности; между ними существуют определенные взаимоотношения. Поэтому недопустимо использовать понятие содержательной формы, как и тезис о единстве формы и содержания, для того, чтобы смешать и свалить в одну кучу формальные и содержательные элементы. Напротив, подлинная содержательность формы открывается нам только тогда, когда в достаточной мере осознаны принципиальные различия этих двух сторон художественного произведения, когда, следовательно, открывается возможность устанавливать между ними определенные соотношения и закономерные взаимодействия.

Говоря о проблеме формы и содержания в художественном произведении, нельзя не коснуться хотя бы в общих чертах еще одной концепции, активно бытующей в современной науке о литературе. Речь идет о концепции «внутренней формы». Этот термин реально предполагает наличие «между» содержанием и формой таких элементов художественного произведения, которые являются «формой в отношении элементов более высокого уровня (образ как форма, выражающая идейное содержание), и содержанием – в отношении ниже стоящих уровней структуры (образ как содержание композиционной и речевой формы)»*. Подобный подход к структуре художественного целого выглядит сомнительным прежде всего потому, что нарушает четкость и строгость исходного деления на форму и содержание как, соответственно, материальное и духовное начало в произведении. Если какой-то элемент художественного целого может быть одновременно и содержательным, и формальным, то это лишает смысла саму дихотомию содержания и формы и – что немаловажно – создает существенные трудности при дальнейшем анализе и постижении структурных связей между элементами художественного целого. Следует, несомненно, прислушаться и к возражениям А.С. Бушмина против категории «внутренней формы»; «Форма и содержание являются предельно общими соотносительными категориями. Поэтому введение двух понятий формы потребовало бы соответственно и двух понятий содержания. Наличие двух пар аналогичных категорий, в свою очередь, повлекло бы необходимость, согласно закону субординации категорий в материалистической диалектике, установить объединяющее, третье, родовое понятие формы и содержания. Одним словом, терминологическое дублирование в обозначении категорий ничего, кроме логической путаницы, не дает. И вообще определения *внешнее* и *внутреннее*, допускающие возможность пространственного разграничения формы, вульгаризируют представление о последней»**.

* Соколов А.Н. Теория стиля. М., 1968. С. 67.

** Бушмин А.С. Наука о литературе. С. 108.

Итак, плодотворным, на наш взгляд, является четкое противопоставление формы и содержания в структуре художественного целого. Другое дело, что сразу же необходимо предостеречь против опасности расчленять эти стороны механически, грубо. Существуют такие художественные элементы, в которых форма и содержание как бы соприкасаются, и нужны очень тонкие методы и очень

пристальная наблюдательность, чтобы понять как принципиальную нетождественность, так и теснейшую взаимосвязь формального и содержательного начал. Анализ таких «точек» в художественном целом представляет, несомненно, наибольшую сложность, но одновременно – и наибольший интерес как в аспекте теории, так и в практическом изучении конкретного произведения.

? КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Почему необходимо познание структуры произведения?
2. Что такое форма и содержание художественного произведения (дайте определения)?
3. Как взаимосвязаны между собой содержание и форма?
4. «Соотношение содержания и формы не пространственное, а структурное» – как вы это понимаете?
5. В чем состоит взаимосвязь формы и содержания? Что такое «содержательная форма»?

2. Тематика произведения и ее анализ

Тема как литературоведческая категория

В учебной, справочной и даже научной литературе термин «тема» толкуется по-разному. «Одни понимают под темой жизненный материал, взятый для изображения. Другие – основную общественную проблему, поставленную в произведении»*, – пишет Г.Л. Абрамович, склоняясь ко второму толкованию, но не исключая и первого. В понятии темы в этом случае объединяются два совершенно разных значения. Более четко эти значения разграничены в Литературном энциклопедическом словаре**, что исключает, по крайней мере, смешение понятий. Иногда тема отождествляется даже с идеей произведения, причем начало подобной терминологической неоднозначности положил, очевидно, М. Горький: «Тема – это идея, которая зародилась в опыте автора, подсказывается ему жизнью, но гнездится во вместилище его впечатлений еще неоформленно»***. Разумеется, Горький как писатель ощущал прежде всего неразделимую целостность всех элементов содержания, но для целей анализа именно такой подход и непригоден. Нам необходимо четко разграничить и сами термины «тема», «проблема», «идея», и – главное – стоящие за ними структурные уровни художественного содержания, избегая дублирования терминов. Такое разграничение было в свое время проведено Г.Н. Пospelовым**** и в настоящее время разделяется многими литературоведами*****. В соответствии с этой традицией под темой мы будем понимать *объект художественного отражения*, те жизненные характеры и ситуации (взаимоотношения характеров, а также взаимодействия человека с обществом в целом, с природой, бытом и т.п.), которые как бы переходят из реальной действительности в художественное произведение и образуют *объективную сторону* его содержания. Тематика в таком понимании выступает как связующее звено между первичной реальностью и реальностью художественной, она как бы принадлежит сразу обоим мирам: реальному и художественному. При этом следует, разумеется, учитывать то обстоятельство, что действительные характеры и взаимоотношения характеров не копируются писателем «один к одному», а уже на этом этапе творчески преломляются: писатель выбирает из действительности наиболее, с его точки зрения, характерное, усиливает эту характерность и одновременно воплощает ее в единичном художественном образе. Так создается *литературный персонаж* – вымышленная писателем личность со своим характером, то есть совокупностью индивидуальных устойчивых черт личности – социальных и психологических. На эту индивидуальную целостность и должно быть прежде всего направлено внимание при анализе тематики.

* Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. М., 1970. С. 122–123.

** См.: Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 437.

*** Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1963. Т. 27. С. 214.

**** Пospelов Г.Н. Целостно-системное понимание литературных произведений // Вопросы литературы. 1982. № 3.

***** См., например: Введение в литературоведение. М., 1988. С. 89.

Следует заметить, что в практике школьного преподавания литературы рассмотрению тематики и дальнейшему анализу «образов» (то есть характеров литературных персонажей) уделяется неоправданно много внимания, как будто главное в художественном произведении – это та действительность, которая получила в нем отражение, тогда как на самом деле центр тяжести содержательного анализа должен лежать совсем в другой плоскости: *не что автор отразил, а как осмыслил* отраженное. Преувеличенное внимание к тематике сплошь и рядом переводит разговор о литературе в разговор об отраженной в художественном произведении действительности, а это далеко не всегда нужно и плодотворно. Если рассматривать «Евгения Онегина» или «Мертвые души» лишь как иллюстрацию к жизни дворянства начала XIX в., то и вся литература превращается в иллюстрацию к учебнику истории. Тем самым игнорируется эстетическая специфика художественных произведений, своеобразие авторского взгляда на действительность, особые содержательные задачи литературы, а разговор о произведении неизбежно получается скучноватым, «констатирующим» и малопроблемным. Теоретически также неверно уделять первостепенное внимание анализу тематики, так как она, как мы уже сказали, есть объективная сторона содержания, а следовательно, авторская индивидуальность, его субъективный подход к действительности не имеют возможности проявиться на этом уровне содержания во всей полноте. Авторская субъективность и индивидуальность на уровне тематики выражаются только в *отборе* жизненных явлений, что, конечно, не дает еще возможности всерьез говорить о художественном своеобразии именно данного произведения. Если несколько упростить, то можно сказать, что тема произведения определяется ответом на вопрос: «О чем это произведение?». Но из того, что это произведение, положим, о любви или о войне, или о русском дворянстве начала XIX в., мы получаем еще очень мало информации о его индивидуальной неповторимости: о любви пишут многие, нам же важно понять, чем данное произведение отличается от всех других.

Методика анализа тематики

Итак, анализом тематики не следует увлекаться чрезмерно, ибо не в ней, как правило, «изюминка» произведения. Но уметь анализировать этот структурный слой содержания, разумеется, необходимо. И здесь можно указать определенные пути и предостеречь от некоторых ошибок.

Во-первых, в конкретном художественном целом часто нелегко разграничить собственно *объект отражения* (тему) и *объект изображения* (конкретную изображенную ситуацию). Между тем делать это необходимо во избежание смешения формы и содержания и для точности анализа: надо в каждый момент четко отдавать себе отчет в том, что именно анализируется. Рассмотрим типичную ошибку этого рода. Тему комедии Грибоедова «Горе от ума» зачастую привычно определяют как «конфликт Чацкого с фамусовским обществом», тогда как это не тема, а лишь предмет изображения. И Чацкий, и фамусовское общество вымышлены Грибоедовым от начала до конца, а тему полностью выдумать нельзя, она, как мы помним, «приходит» в художественную реальность из реальности жизненной. Следовательно, в данном случае мы определили не тему, а лишь одну из особенностей формы произведения, а именно – системы персонажей. Для того же, чтобы «выйти» непосредственно на тему, надо раскрыть *характеры*, воплощенные в персонажах. Тогда определение темы будет звучать уже несколько иначе: конфликт между прогрессивным, просвещенным и крепостническим, невежественным дворянством в России 10–20-х годов XIX в.

Различие между объектом отражения и предметом изображения очень отчетливо видно в произведениях с условно-фантастической образностью: так, следуя той же логике, согласно которой мы ошибочно определяли тему «Горя от ума» как конфликт Чацкого с фамусовским обществом, мы должны будем сказать, что в басне Крылова «Волк и ягненок» темой является конфликт Волка и Ягненка, то есть жизнь животных, что заведомо нелепо. В басне эту нелепость легко почувствовать, поэтому и тема ее определяется обычно правильно: это взаимоотношение сильного и беззащитного. Но от характера образности структурные соотношения между формой и содержанием не меняются, поэтому и в жизнеподобных по своей форме произведениях необходимо, анализируя тему, идти глубже изображенного мира, к особенностям воплощенных в персонажах характеров и взаимоотношений между ними.

Во-вторых, при анализе тематики необходимо различать темы конкретно-исторические и вечные. Конкретно-исторические темы – это характеры и обстоятельства, рожденные и обусловленные определенной социально-исторической ситуацией в той или иной стране; они не повторяются за пределами данного времени, более или менее локализованы. Таковы, например, тема «лишнего человека» в русской литературе XIX в., тема пролетариата в романе Горького «Мать», тема Великой Отечественной войны и др. Вечные темы фиксируют повторяющиеся моменты в истории различных национальных обществ, они в разных модификациях повторяются в жизни разных поколений, в разные исторические эпохи. Таковы, например, темы любви и дружбы, взаимоотношения поколений, тема человека труда и т.п. В анализе тематики чрезвычайно важно определить, какой ее аспект – конкретно-исторический или вечный – более существен, на чем, так сказать, держится тематическая основа произведения. Так, в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева или в фадеевском «Разгроме» наиболее важными и определяющими представляются конкретно-исторические аспекты, а в пушкинском «Я вас любил...» или в «Сокровенном человеке» Платонова – вечные. Однако нередки ситуации, когда единая тема органически объединяет в себе как конкретно-исторические, так и вечные аспекты, равно важные для понимания произведения: так происходит, например, в «Евгении Онегине» Пушкина, «Бесах» Достоевского, «Мастере и Маргарите» Булгакова и многих других произведениях. В этих случаях чрезвычайно важно не упустить из виду вечные аспекты тематики, поскольку в практике школьного преподавания наблюдается очень мощная тенденция сосредотачиваться исключительно на конкретно-исторических темах, трактуя любого персонажа как «типичного представителя» того или иного социального слоя, – эта традиция восходит в нашем литературоведении к работам печально известной школы «вульгарного социологизма»*. Между тем внимание к вечным аспектам тематики очень важно в методологическом и методическом смысле, ибо позволяет изменить угол зрения на предмет, дополнить традиционный социологический подход (вырождающийся, как правило, в унылый шаблон) пониманием универсального, общечеловеческого содержания классических произведений. Сейчас, когда во всех областях общественного сознания актуализируются общечеловеческие, общегуманистические, вечные ценности, эта задача становится чрезвычайно важной. Речь, по сути, идет о том, чтобы не ограничиваться в анализе тематики произведения его локально-историческим смыслом, не сводить его содержание к иллюстрации социально-исторических процессов, а выявлять в шедеврах классики их непреходящий смысл, реально волнующий людей разных эпох, разных поколений и народов.

* См. об этом, напр.: Литературный энциклопедический словарь. С. 71.

Прокомментируем сказанное двумя примерами, актуальными для школьного литературоведения.

В нашем сознании довольно прочно укоренилось понимание заглавия тургеневского романа «Отцы и дети» как столкновения двух общественных сил, представителей разных этапов русской общественной жизни XIX в. – дворянства и разночинцев. Это социологическая трактовка тематики как конкретно-исторической в общем верна и правомерна. Но при этом недостаточна, причем принципиально недостаточна, до полного искажения смысла романа и обеднения его содержания. Ведь словосочетание «отцы и дети» применительно к тургеневскому роману можно и нужно понимать не только в переносном, но и в буквальном смысле: как взаимоотношение родителей и детей, взаимоотношения поколений, разделенных не социальными, а возрастными барьерами. Непростые, во многом конфликтные отношения складываются не только между Базаровым и Павлом Петровичем, но и между Николаем Петровичем и Аркадием, который никогда не был по своей сути разночинцем-демократом, а, подражая «нигилизму», все же оставался, по верной характеристике Базарова, «либеральным баричем». То же можно сказать и о взаимоотношениях Базарова с матерью и отцом: здесь нет места для идеологической и социальной конфронтации, но и здесь ситуацию не назовешь бесконфликтной, благополучной. И заметим, что именно возрастным конфликтом вызваны такие понятные по-человечески переживания Николая Петровича, отца и матери Базарова, отчасти Аркадия и даже самого Базарова. Перед нами чрезвычайно важный в романе универсальный, вечный аспект тематики, актуальный во все времена: «сыновья», выбирающие свою дорогу, с беспепелляционностью юности

третируют идеалы «родителей» как устаревшие, а «старики» теряют с ними контакт, постепенно переставая понимать, но не переставая горячо любить.

Учет этого аспекта тематики тем более важен и необходим в преподавании, что практика показывает: школьнику нелегко воспринять живо и искренне заинтересованно конкретно-историческую тему, хотя, конечно, понять ее для уяснения целостного смысла романа необходимо. Универсальная, вечная тема, будучи акцентированной в анализе, способна оживить восприятие, ибо затрагивает те вопросы, с которыми юному читателю приходится сталкиваться в практической жизни.

Аналогичную картину представляет собой изучение романа Чернышевского «Что делать?». Сосредоточившись на политическом смысле романа, обыкновенно определяют его тематику как конкретно-историческую (типы революционеров-демократов 60-х годов) и упускают из виду вечный аспект: роман Чернышевского в значительной части посвящен теме взаимоотношений мужчины и женщины, «женскому вопросу», как выражались современники писателя, которые, кстати, яснее видели этот аспект содержания романа. Тема взаимоотношения полов проходит, помимо занимающей центральное место в сюжете истории Веры Павловны, еще в ряде характеров и положений: в истории Полозовой, в ее взаимоотношениях с Бьомонтом, в историях Крюковой, Жюли, в снах Веры Павловны и т.д. И проблемная сторона романа во многом строится именно на вечных аспектах тематики: в центр выдвигаются вопросы всесторонней свободы женщины, ее равенства с мужчиной, взаимоотношения с родителями, проблема правильного выбора, нравственность, добрачные отношения, бытовое устройство семейной жизни и т.п. Излишне говорить, что этот аспект способен вызвать гораздо более эмоциональный отклик и гораздо более живое обсуждение, чем аспект конкретно-исторический (не умаляя, разумеется, и значения последнего для верного и всестороннего истолкования романа).

В тех же случаях, когда анализируется конкретно-исторический аспект тематики, анализ этот должен быть – прошу прощения за каламбур – максимально исторически конкретным. Дело в том, что в рассуждениях школьников о тематическом аспекте произведения в основном господствуют абстрактные рассуждения о «борьбе нового со старым», о «луче света в темном царстве» и т.п. Часто невнимание к исторической конкретности темы приводит и к прямым ошибкам: для среднего выпускника средней школы, как правило, нет никакой разницы между дворянством и буржуазией (обе силы «плохие», «темные», «старые» и т.п.), не говоря уже о более тонком отличии, скажем, служилого дворянства от поместного или дворянства начала XIX в. от дворянства предреволюционной эпохи. Для конкретизации тематики необходимо обращать внимание на три параметра: собственно социальный (класс, группа, общественное движение и т.п.), временной (при этом желательно, конечно, чтобы соответствующая эпоха воспринималась школьником хотя бы в ее основных, определяющих тенденциях) и национальный. Только точное обозначение всех трех параметров позволяет удовлетворительно проанализировать конкретно-историческую тематику.

Наконец, следует обратить внимание вот на какое обстоятельство: при анализе конкретно-исторической темы надо видеть не только социально-историческую, но и психологическую определенность характера. Так, в комедии Грибоедова «Горе от ума», где конкретно-исторический аспект является, безусловно, ведущим в тематике, необходимо обозначить характер Чацкого не только как передового просвещенного дворянина, но и обратить внимание на такие черты его психологического облика, как молодость и горячность, бескомпромиссность, острый и язвительный ум и т.п. Все эти черты важны и для более полного уяснения тематики произведения, и – в дальнейшем – для правильного понимания разворачивающегося сюжета, мотивировок его перипетий.

В практике анализа часто приходится сталкиваться с произведениями, в которых не одна, а много тем. (Совокупность всех тем произведения и называется обыкновенно тематикой.) В этих случаях целесообразно выделить одну-две главные темы, а остальные рассматривать как побочные. Побочные тематические линии обыкновенно «работают» на главную, обогащают ее звучание, помогают лучше в ней разобраться. При этом возможны два пути выделения главной темы. В одном случае главная тема связана с образом центрального героя, с его социальной и психологической определенностью. Так, тема незаурядной личности в среде русского дворянства 30-х годов, тема, связанная с образом Печорина, – главная в романе Лермонтова «Герой нашего времени», она проходит через все пять повестей. Такие же темы романа, как тема любви, соперничества, жизни светского дворянского общества являются в

данном случае побочными, помогающими раскрывать характер главного героя (то есть главную тему) в различных жизненных ситуациях и положениях. Во втором случае единая тема как бы проходит через судьбы ряда персонажей – так, тема взаимоотношений личности и народа, индивидуальности и «роевой» жизни организует сюжетные и тематические линии романа Л. Толстого «Война и мир». Здесь даже такая важная тема, как тема Отечественной войны, становится побочной, вспомогательной, «работающей» на главную. В этом последнем случае поиск главной темы становится непростой задачей. Методически есть смысл и здесь начинать с тематических линий главных героев, выясняя, что именно их внутренне объединяет, – это объединяющее начало и будет главной темой произведения.

Для практического анализа полезно также решить, на чем остановиться подробнее – собственно на характерах или на взаимоотношениях между ними. Дело в том, что автора может интересовать либо какой-то жизненный характер сам по себе, и тогда обстоятельства, в которых он действует в произведении, служат лишь целям раскрытия этого характера («Гамлет» Шекспира), либо та или иная жизненная ситуация, и тогда уже характеры прочерчиваются достаточно схематично и служат вспомогательным средством раскрытия темы («Ромео и Джульетта»). Разумеется, возможны и случаи, когда автора интересует, так сказать, неразложимое единство характеров и обстоятельств («Макбет»).

В заключение еще раз напомним, что задерживаться на тематическом анализе в практике преподавания не рекомендуется: дальше в художественном произведении гораздо больше интересного.

? КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Какие терминологические сложности связаны с понятием темы произведения?
2. Что мы имеем в виду, когда говорим о теме как об объективной стороне художественного содержания?
3. Как соотносятся между собой понятия «тема», «персонаж», «характер»?
4. В чем различие между темами конкретно-историческими и «вечными»? Могут ли они сочетаться в одном произведении?
5. Что важнее для анализа и почему – характеры или ситуации?

Упражнения

1. Определите, какая формулировка темы является правильной для следующих произведений:
 - а) *А.С. Пушкин. Моцарт и Сальери*,
– взаимоотношения Моцарта и Сальери,
– тема музыки,
– взаимоотношения таланта и гения.
 - б) *А.П. Чехов. Ионыч*
– жизнь доктора Старцева,
– проблема превращения доктора Старцева в Ионыча,
– жизнь русской разночинной интеллигенции на рубеже XIX–XX вв.,
– тема искусства.
2. Определите, какие аспекты тематики – конкретно-исторические или вечные – более важны для анализа следующих произведений:
М.Ю. Лермонтов. Мцыри,
И.С. Тургенев. Муму,
Н.А. Некрасов. Кому на Руси жить хорошо,
М.Е. Салтыков-Щедрин. История одного города,
А.П. Чехов. Дама с собачкой,
В.В. Маяковский. Хорошо!
С.А. Есенин. Черный человек.
3. Нужно ли анализировать тематику в следующих произведениях:

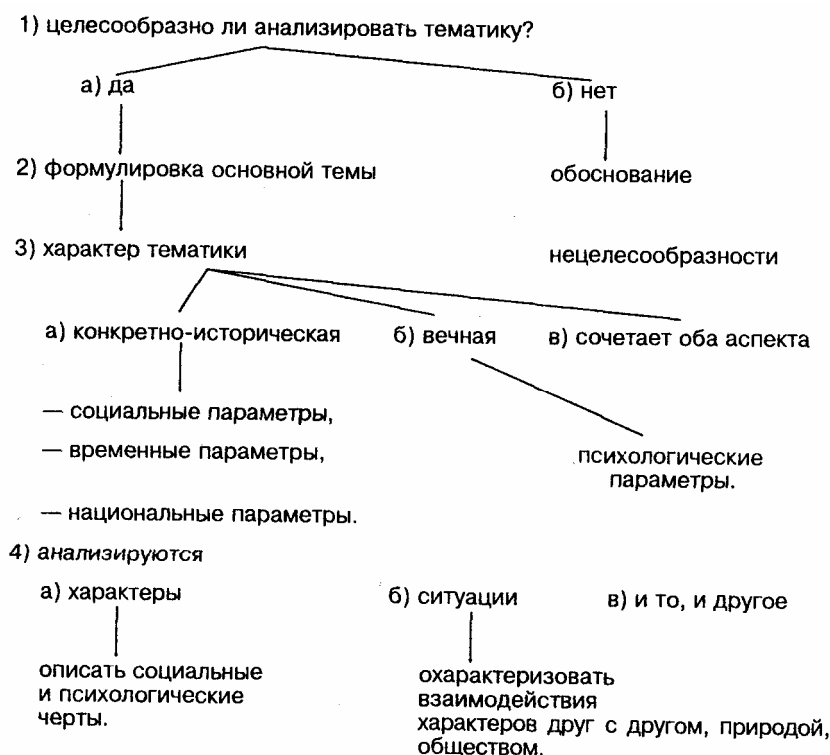
А.С. Пушкин. Домик в Коломне,
 М.Ю. Лермонтов. Демон,
 Н.В. Гоголь. Ночь перед Рождеством,
 Н.С. Лесков. Левша,
 Ф.М. Достоевский. Мальчик у Христа на елке,
 М.А. Булгаков. Дни Турбиных,
 А.Т. Твардовский. Страна Муравия.

4. Что – характеры или ситуации – следует анализировать прежде всего в следующих произведениях:

М.Ю. Лермонтов. Герой нашего времени,
 Н.В. Гоголь. Старосветские помещики,
 И.С. Тургенев. Рудин,
 М.Е. Салтыков-Щедрин. Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил,
 А.П. Чехов. Толстый и тонкий.

Итоговое задание

Проанализируйте тематику приведенных ниже произведений по следующему алгоритму:



Тексты для анализа:

А.С. Пушкин. Борис Годунов,
 И.А. Крылов. Стрекоза и Муравей,
 Н.В. Гоголь. Заколдованное место,
 М.Ю. Лермонтов. Песня про купца Калашникова,
 Н.А. Некрасов. Железная дорога,
 Л.Н. Толстой. Казаки,
 А.А. Блок. О, весна без конца и без краю...

3. Анализ проблематики

Понятие проблематики

Под проблематикой художественного произведения в литературоведении принято понимать область осмысления, понимания писателем отраженной реальности*. Это сфера, в которой проявляется авторская концепция мира и человека, где запечатлеваются размышления и переживания писателя, где тема рассматривается под определенным углом зрения. На уровне проблематики читателю как бы предлагается диалог, подвергается обсуждению та или иная система ценностей, ставятся вопросы, приводятся художественные «аргументы» за и против той или иной жизненной мироориентации. Проблематику можно назвать центральной частью художественного содержания, потому что в ней, как правило, и заключено то, ради чего мы обращаемся к произведению – неповторимый авторский взгляд на мир. Естественно, что проблематика требует повышенной активности и от читателя: если тему он принимает как данность, то по поводу проблематики у него могут и должны возникать собственные соображения, согласие или несогласие, размышления и переживания, направляемые размышлениями и переживаниями автора, но не целиком им тождественные. Выше, в первом разделе, мы обсуждали плодотворную идею М.М. Бахтина о специфическом познании художественного содержания как диалоге между автором и читателем; в наибольшей мере эта идея относится как раз к проблематике произведения.

* См.: Введение в литературоведение. М., 1988. С. 94. С. 18.

В отличие от тематики проблематика является субъективной стороной художественного содержания, поэтому в ней максимально проявляется авторская индивидуальность, самобытный авторский взгляд на мир или, как писал Л.Н. Толстой, «самобытное нравственное отношение автора к предмету»*. Число тем, которые предоставляет писателю объективная действительность, поневоле ограничено, поэтому не редкость, когда произведения совершенно разных авторов написаны на одну и ту же или сходную тему. Но нет двух крупных писателей, произведения которых совпадали бы по своей проблематике. Своеобразие проблематики – своего рода визитная карточка автора. Так, практически не было поэта, который в своем творчестве обошел бы тему поэзии, но как по-разному звучит у разных поэтов проблематика, связанная с этой темой! Пушкин рассматривал поэзию как «служенье муз», поэт – как боговдохновенного пророка, подчеркивал величие поэта и его роль в деле национальной культуры. Лермонтов акцентировал гордое одиночество поэта в толпе, его непонятость и трагическую судьбу. Некрасов ставил вопрос о гражданственности поэтического творчества и общественной полезности деятельности поэта в «годину горя», резко выступая против теорий «чистого искусства». Для Блока поэзия была прежде всего истолковательницей и выразительницей мистических тайн бытия. Маяковский первым стал рассматривать поэзию как своего рода «производство», ставя вопрос «о месте поэта в рабочем строю». Как видим, при единстве темы проблематика у каждого из поэтов оказывается весьма индивидуальной и субъективной.

* Толстой Л.Н. Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана // Толстой Л.Н. Поли. собр. соч.: В 90 т. М., 1951. Т. 30.

Из сказанного понятно то значение, которое имеет проблематика в составе художественного содержания. Центральная проблема произведения часто оказывается его организующим началом, пронизывающим все элементы художественной целостности. Во многих случаях произведения словесного искусства становятся многопроблемными, и эти проблемы далеко не всегда разрешаются в пределах произведения. А.П. Чехов справедливо писал, отдавая приоритет проблематике даже перед идеей: «Вы смешиваете два разных явления: решение вопроса и правильную постановку вопроса. Только второе обязательно для художника. В «Евгении Онегине» или «Анне Карениной» не решен ни один вопрос, но они вас вполне удовлетворяют, потому что все вопросы поставлены в них правильно» (Письмо А.С. Суворину от 27 октября 1888 г.)*. Проблематика произведения дает читателю возможность размышлять и переживать, а это, в сущности, главное, ради чего мы обращаемся к художественной литературе.

Итак, ясно, что анализом проблематики ни в коем случае нельзя пренебрегать. Между тем это сплошь и рядом делается в практике школьного литературоведения, в котором понятия проблемы, проблематики даже не имеют самостоятельного существования. От темы произведения школьный анализ перескакивает сразу к идее, и получается, что автор «пришел, увидел, отразил и заклеил (или воспел)». Из представления о творческом процессе выпадает главная его сторона: то, что писатель думал и чувствовал, прежде чем заклеить или воспеть. А из представлений о художественном целом произведения «вымывается» тоже самое интересное: вопросы, на которые иногда нет ответов или эти ответы дискуссионны; размышления, переживания, все то, что возбуждает мысль и чувства читателя. В результате возникает упрощенное до искажения представление о художественном содержании как о математически ясной и простой схеме, в которой нечего искать, к которой нет необходимости прикладывать свой жизненный опыт, усилия понимания и т.п. Такое положение с анализом проблематики не дает возможности раскрыть подлинное богатство – эмоциональное и интеллектуальное – классических произведений литературы.

Несколько забегаая вперед, можно посоветовать анализ содержания начинать не с тематики и «образов», как это принято и обыкновенно делается, а именно с центральной проблемы произведения. Такой подход имеет ряд очевидных плюсов: он сразу обращается к самому важному в произведении, возбуждает и поддерживает стойкий интерес учащихся, позволяет сочетать принцип проблемности обучения с принципом научности.

Для практического анализа проблематики всегда важно выявить индивидуальное своеобразие данного произведения, данного автора; сравнить (хотя бы в процессе подготовки к анализу) изучаемое произведение с другими и понять, что же в нем уникального, неповторимого. Иными словами, важно найти «изюминку» данного произведения, а она, если говорить о художественном содержании, очень часто лежит в области проблематики. В качестве первого шага в этом направлении можно порекомендовать установить *тип* проблематики в исследуемом произведении.

Типы проблематики

Вопросы типологии художественной проблематики стали разрабатываться литературоведами довольно давно. Разграничение некоторых типов проблематики и их подробное описание мы можем найти в работах Гегеля, Шиллера, Белинского, Чернышевского и других эстетиков и литературоведов XVIII-XIX вв. Однако системной научной разработке эта проблема подверглась только в XX в. Одной из первых плодотворных попыток разграничить типы художественной проблематики была попытка М.М. Бахтина, который выделил романную и нероманную концепции действительности. В типологии М.М. Бахтина они различались прежде всего по тому, как подходит автор к пониманию и изображению человека*. Однако и та и другая группа оказывались внутренне неоднородными, что делало необходимым дальнейшую разработку типологии художественного содержания в направлении большей дифференциации типов. Дальше всех здесь пошел, вероятно, Г.Н. Пospelов, который выделил уже четыре типа проблематики: «мифологическую», «национально-историческую», «нравоописательную» (иначе – «этологическую») и романную (в терминологии Г.Н. Пospelова – «романическую»)**. Эта типология, правда, не свободна от существенных недостатков (неточности терминологии, излишняя социологизация, произвольное и неправомерное связывание типов проблематики с литературными жанрами), однако на нее уже вполне можно опереться, чтобы идти дальше. В дальнейшем изложении мы будем и кратко характеризовать взгляды Г.Н. Пospelова и полемизировать с ним, развивая собственную концепцию; при этом главное внимание будет уделено дальнейшей дифференциации типов проблематики.

* Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447-483.

** Наиболее полно взгляды Г.Н. Пospelова на эти проблемы выразились в его книге «Проблемы исторического развития литературы» (М., 1972).

Мифологическая проблематика

Мифологическая проблематика – это «фантастико-генетическое осмысление» «тех или иных явлений природы или культуры»*; объяснение, которое дает автор произведения возникновению тех или иных явлений. Так, например, автор «Метаморфоз» Овидий дает, опираясь на фольклорную легенду, объяснение, откуда и каким образом появился на земле цветок нарцисс – в него, оказывается, был превращен юноша по имени Нарцисс, не любивший никого, кроме самого себя.

* Пospelов Г.Н. «Проблемы исторического развития литературы». М, 1972. С. 167.

Мифологическая проблематика была очень развита на ранних стадиях литературы, а также в долитературном творчестве – фольклоре. Однако Г.Н. Пospelов не прав, когда отказывает более поздней литературе, вплоть до современности, в способности создавать художественно значимые мифы. Конечно, многие современные писатели просто используют мифологические модели для воплощения совсем иной (чаще всего философской) проблематики (например, рассказ Л. Андреева «Иуда Искарот», роман Булгакова «Мастер и Маргарита», пьесы Ж. Ануя), но и собственно мифотворчество актуально для литературы XX в. Прежде всего оно проявляется в таких важных для современного художественного мышления течениях, как научно-фантастическая литература и в особенности литература «фэнтези». Как пример научно-фантастического мифотворчества можно привести романы А. Кларка «Космическая одиссея 2001» и К. Саймака «Заповедник гоблинов». В первом из них дается фантастическое объяснение возникновению разумной жизни на Земле: зародиться ей помогли высокоразвитые космические пришельцы; во втором фантастически осмысляются поверья о гоблинах, троллях, феях и т.п.: оказывается, «нечистая сила» – это наиболее древние обитатели Земли, населявшие ее еще миллиарды лет назад и теперь постепенно вымирающие. Примером мифологической проблематики в литературе «фэнтези» с успехом может служить трилогия Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец», говорить о которой подробно, очевидно, нет необходимости, так как она стала в полном смысле бестселлером и ее содержание представляет себе, пожалуй, каждый.

Национальная проблематика

Следующий тип, выделенный Г.Н. Пospelовым, – проблемаитка национально-историческая. Создатели произведений, в которых воплощался этот тип проблематики, «интересовались в основном историческим становлением и судьбой целых народностей», «национальной судьбой».

Здесь сразу необходимо уточнить, что понимание Г.Н. Пospelовым данной проблематики несколько узко. К ней ученый относит лишь те произведения, которые посвящены или вызваны к жизни переломными моментами в истории народа, нации. Однако если учесть, что важнейшей проблемой в произведениях данного типа является проблема сущности национального характера – более глубинная, нежели проблема внешнего исторического бытия нации, народа, – то круг произведений, входящих в данный тип, придется существенно расширить. Наряду с национальными поэмами, отражающими складывание национальной государственности («Илиада» Гомера, «Слово о полку Игореве», «Витязь в тигровой шкуре» Ш. Руставели), с произведениями в новой литературе, вызванными к жизни моментами межгосударственных и внутринациональных конфликтов («Клеветникам России» Пушкина, «Хождение по мукам» А.Н. Толстого, «Василий Теркин» Твардовского и др.), существуют и произведения, в которых проблемы национального характера, национальной самобытности (национального менталитета, как сказали бы сейчас) ставятся и решаются на совершенно «мирном», даже бытовом материале. К таким произведениям можно отнести стихотворение Тютчева «Умом Россию не понять...», цикл М.Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом», рассказы Лескова «Левша» и «Железная воля», рассказы Чехова «Глупый француз», «Дочь Альбиона», «Перекасти-поле»; «Русские сказки» Горького, «Балладу о русской игрушке» и «Балладу о печерском Муромце» Е. Евтушенко и т.п. В этой связи представляется также уместным несколько изменить сам термин, предложенный Г.Н.

Поспеловым, и говорить не о «национально-исторической», а просто о национальной проблематике.

Социокультурная проблематика

Следующим типом проблематики, выделение которого имеет принципиальное для всей системы значение, является в типология Г.Н. Поспелова нравоописательная, или этологическая проблематика. «"Этологическая" литература заключает в себе <...> осмысление гражданско-нравственного уклада социальной жизни, состояния общества в отдельных его слоев». Само выделение данного типа, безусловно, обоснованно и очень полезно для практики анализа. Однако в конкретной трактовке этой проблематики сказалась присущая методологии Г.Н. Поспелова излишняя социологизация, что видно уже из приведенной цитаты. Кроме того, введенные ученым термины «этология» и «нравоописательная проблематика» в литературоведческом обиходе не прижились, а с другой стороны – для характеристики именно этого типа достаточно широко применяется выражение «социокультурная проблематика», которое вполне может стать литературоведческим термином.

Итак, специфический аспект действительности, осмысляемый в системе социокультурной проблематики, – устойчивые общественные отношения, условия и образ жизни той или иной части общества, сложившиеся в сфере массового, обыденного сознания мнения, привычки, организация быта и т.п. Основной признак социокультурной проблематики – акцент на устойчивые, сложившиеся, повторяющиеся черты бытия и сознания людей; здесь важна не динамика, а статика жизни. Вторым существенным признаком произведений с этой проблематикой – то, что в них осмысляются, как правило, такие свойства и качества, которые характерны для очень широкой группы людей, иначе говоря, осмысляется состояние среды, множества, а не индивидуальная неповторимость отдельной личности. Это не значит, впрочем, что здесь не могут появляться герои в той или иной мере исключительные, но исключительность их носит, так сказать, количественный характер: качества, присущие в принципе всем представителям данной среды, в характере героя возводятся в некую степень, гиперболизируются (таков, например, характер гоголевского Плюшкина, приобретающий временами гротескные очертания). Однако при этом герою никогда не свойственны такие качества, которых нет в массе, в людях той социальной среды, которую он представляет.

Социокультурный тип объединяет весьма широкую группу произведений, конкретная направленность проблематики в них может быть различной. Писатели могут акцентировать в своих произведениях политический момент («История одного города» Щедрина, сатирические стихотворения Катулла, высмеивающие тогдашних правителей Рима, ода «Вольность» Радищева и др.); моральное состояние общества (средневековый «Роман о Розе», повесть Чулкова «Пригожая повариха», цикл очерков Щедрина «Помпадур и помпадурши»); собственно социальные отношения различных слоев общества («Волк и ягненок» Крылова, «Ревизор» Гоголя, «Мещанское счастье» Помяловского); черты повседневного быта и культуры («Мертвые души» Гоголя, «Мелочи архиерейской жизни» Лескова, романы Золя).

Романная проблематика

Наконец, четвертый тип проблематики, который Г.Н. Поспелов называет «романической» и которую чаще называют романной, – это идейные интересы писателей к «"личностному" началу и в себе самих, и в окружающем их обществе». В том, что важнейшая проблема романного мышления есть проблема личности, сходятся практически все исследователи этого типа проблематики. Еще одной важнейшей чертой романной проблематики, отличающей ее прежде всего от проблематики социокультурной, является акцент не на статике, а на динамике, на различного рода изменениях – либо во внешнем положении человека, либо в его эмоциональном мире, либо в его «философии», точке зрения на действительность.

Два названных аспекта – интерес к личностному началу и акцент на динамике – наиболее общие, интегрирующие признаки романной проблематики. Однако широта этих признаков такова, что они позволяют объединить в один тип весьма несхожие между собой произведения – такие, например, как

«Эфиопику» Гелиодора и «Преступление и наказание» Достоевского, «Тристан и Изольда» и «Мать» Горького и т.п. Тип романной проблематики оказывается, таким образом, гораздо более широким и расплывчатым в своем конкретном наполнении, чем любой другой из рассмотренных выше. А это и теоретически вызывает сомнения, и практически пользоваться такой типологией не очень удобно. Поэтому в сфере романной проблематики целесообразно и необходимо выделять самостоятельные типы (или подтипы, дело не в термине). Основанием для такого деления будет служить различие в специфике осмысления изображенной действительности, особый проблемный подход к ней.

Действительно, если взять общий для всего романного содержания проблемный интерес – интерес к личности, к личностному началу, – то легко можно заметить, что личность сама по себе, так сказать, многоаспектна и писатели могут подходить к ее осмыслению с нескольких принципиально различных сторон. Их произведения тогда будут, естественно, сильно различаться по своей проблематике. Отсюда необходимость и возможность дальнейшего типологического членения романной проблематики.

В истории литературы мы встречаемся по меньшей мере с двумя проблемными типами романного содержания. Исторически первым таким типом можно считать проблематику, в которой писатели делали основной акцент на динамике внешних изменений в судьбе и положении личности. Идейный интерес писателей сосредоточивался на том, какие превратности выпадают на долю человека, как благоприятные и неблагоприятные случайности стремительно меняют его положение и как сам человек «держится» в этом потоке несущих его событий. Произведения с такого рода проблематикой часто называют авантюрными романами; сохраняя термин, мы будем называть этот подтип романной проблематики «авантюрным».

Истоки такого типа романов мы находим еще в фольклоре на самых ранних стадиях развития искусства слова: так, «Одиссея» Гомера, представляющая собой литературную обработку фольклорных источников, может быть отнесена по своей проблематике именно к этому типу. В так называемой «мифологии» разных народов также встречаются, хотя и не часто, сюжеты, воплощающие этот тип проблематики; наиболее известными примерами будут здесь, пожалуй, библейская легенда об Иосифе, проданном в рабство своими братьями, миф об Эдипе и его позднейшие интерпретации в древнегреческой трагедии, многие сюжеты «Тысячи и одной ночи» (в частности, знаменитые путешествия Синбада); наконец, многие русские «волшебные сказки», в которых герой «без роду без племени» отправляется искать счастья, попадает в различные переделки и в конце концов обычно получает в награду царскую дочь и становится царем. Во всех этих сюжетах, несомненно, присутствует важнейший признак романной проблематики – специфический интерес к личностному началу, поскольку герой здесь «освобожден» от фиксированного социального положения, от профессиональных, корпоративных и иных связей и выступает «сам по себе». К нему вполне применима характеристика, которую В.В. Кожин дает Тиллю Уленшпигелю – герою романа гораздо более позднего и, естественно, более развитого: «Это обыкновенный смертный, опирающийся только на самого себя, на возможности единичного человеческого тела и духа»* и, добавим, опирающийся еще на случай, на счастливый поворот объективной и не зависящей от человека судьбы. Спецификой романной проблематики ранних стадий было именно пристальное внимание к судьбе личности, к ее «доле», «року».

* Кожин В.В. Происхождение романа. М., 1963. С. 84.

Другой признак романной проблематики – акцент на динамике – также присутствует в перечисленных произведениях. Правда, это динамика, осмысленная пока еще очень неглубоко, затрагивающая лишь наиболее очевидный пласт – изменения во внешнем положении человека. Сам же герой при этом остается на протяжении всего произведения практически одним и тем же. Но, это уже специфика авантюрного типа проблематики, а отчасти – и специфика художественного мышления породившей ее эпохи; само же наличие динамики не подлежит сомнению.

Второй тип романной проблематики ставит в центр внимания глубинную основу человеческой личности – идейно-нравственную сущность характера, поэтому такую проблематику мы будем называть идейно-нравственной. В ней интерес писателя сосредоточен на жизненной позиции человека и

на процессах изменения этой позиции; в центре произведения – философский и этический поиск, попытки человека ответить на вопросы о смысле жизни, о добре и зле, правде и справедливости. Процессы нравственного и идейного самоопределения личности, человек в поисках истины – вот что является важнейшим с точки зрения идейно-нравственной проблематики.

При этом важно, что происходит поиск именно личностной истины, то есть такой, которая основана не на авторитете, а на собственном, глубоко прочувствованном и эмоционально пережитом жизненном опыте. В процессе идейно-нравственного поиска человек ничего не принимает на веру, любая «правда» проверяется им самостоятельно – только выстраданная истина имеет для человека ценность. Именно поэтому идейно-нравственные искания героев носят неслучайный, напряженный характер, часто связаны с душевными драмами, страданиями, трагизмом. Вырабатывая собственную жизненную позицию и систему идейно-нравственных ценностей, человек тем самым решает и вопрос о личной нравственной ответственности.

Идейно-нравственный поиск, становление личности проходит в постоянном столкновении ее «правды», жизненной философии, во-первых, с фактами действительности, а во-вторых, с иными «правдами». Человек осмысляет подвижную и противоречивую действительность, постоянно проверяя, насколько верно и нравственно оправдано его отношение к ней, его концепция мира и человека. Иногда нравственный поиск героев становится настолько острым, а внутренние противоречия – настолько напряженными и плохо поддающимися разрешению, что герой совершает тот или иной поступок не ради его практического смысла, а с единственной целью проверить свои теории практикой, провести своего рода эксперимент, который дал бы ответ на неразрешимые вопросы.

Идейно-нравственная позиция человека формируется в активном взаимодействии с разными точками зрения на мир, с другими «правдами». Вбирая в себя или оспаривая ту или иную систему жизненных ценностей, личность все более точно и четко определяет «свое», собственную ценностную ориентацию в действительности. Идет постоянная проверка и взаимодействие разных философских и моральных принципов и подходов к жизни, причем особенностью идейно-нравственной проблематики является то, что чужие точки зрения на мир герой пропускает через себя, через свое сознание: сопоставление разных «правд» – это не внешнее столкновение разных по ценностной ориентации героев (хотя и это тоже), но прежде всего внутренняя работа души и мысли, часто спор с самим собой – внутренний диалог. В результате и та «правда», к которой приходит герой, – это не абстрактная безличная философия, но живое, эмоционально насыщенное, очень личностное и конкретное понимание мира героем.

Идейно-нравственная проблематика возникла, вероятно, в поздней античности, но в связи с гибелью античной культуры не получила дальнейшего развития. В западноевропейской литературе проблематика этого типа довольно отчетливо проявляется в эпоху Возрождения (наиболее ярко – в трагедиях Шекспира и в романе Сервантеса «Дон Кихот»), активно развивается в XVIII в., а начиная с XIX – становится ведущим типом во всей мировой романистике, достигая расцвета в произведениях Лермонтова, Толстого, Тургенева, Достоевского, Чехова, Стендаля, Бальзака, Флобера, Мопассана, Диккенса, Горького, Шолохова, Булгакова, Фолкнера, Камю, Пруста, Хемингуэя и многих других писателей.

Философская проблематика

Романной проблематикой завершается типология Г.Н. Пospelова. Однако думается, что четыре выделенных им типа проблематики не могут исчерпать всего проблемного многообразия литературы. По крайней мере еще один тип необходимо вводить в классификацию. Я имею в виду произведения с так называемой философской проблематикой. Идейный интерес писателей в этом случае направлен на осмысление наиболее общих, универсальных закономерностей бытия общества и природы, как в онтологическом, так и в гносеологическом аспектах. Истоки этого типа опять-таки лежат довольно глубоко: мы находим их в притчах Ветхого и Нового завета, в «Сократических диалогах» Платона, в «Диалогах в царстве мертвых» Лукиана. Впоследствии этот тип, впрочем, нечасто появляется в литературе, но зато в XIX и особенно XX в. заметно активизируется. Здесь можно назвать такие произведения как «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и «Пир во время чумы» Пушкина, «Изречение

Мельхиседека» Батюшкова, «Природа – сфинкс...» Тютчева, некоторые «Стихотворения в прозе» Тургенева и О. Уайльда, «Слепых» Метерлинка, такие пьесы Шоу, как «Горько, но правда», «Простак с Нежданных островов», Брехта «Добрый человек из Сезуана» и многие другие произведения, написанные в основном в жанрах притчи, иносказания, «параболы», в том числе и значительную часть так называемой «научной фантастики», в частности, повести Р. Шекли или братьев Стругацких.

До сих пор проблематика этого рода не выделялась в самостоятельный тип, а причислялась к одному из уже существующих. Так, Г.Н. Пospelов относит подобные произведения к этологической группе, а М.М. Бахтин – к романной. Оба решения, по-видимому, неудачны, потому что существенно нарушают единство этологического или романного типов. В самом деле, философская коллизия (если автора интересует ее разрешение, а не изображение философских систем как таковых) вряд ли может рассматриваться как одна из разновидностей социокультурной проблематики. Здесь принципиально иная направленность писательских интересов: не уклад жизни той или иной социальной группы, а истина «в конечной инстанции». Поэтому можно смело говорить о принципиальных, типологических отличиях философской проблематики от социокультурной.

Что же касается романа, особенно в его идейно-нравственной разновидности, то здесь, по-видимому, точек соприкосновения больше – тот же поиск истины, «правда», концепции жизни выступают на первый план. Но есть и существенные отличия, касающиеся опять же наиболее принципиальных признаков романной проблематики. Первое состоит в том, что если идейно-нравственную проблематику интересует, может быть, не столько сама истина, сколько процесс *личностного* поиска истины, то философская проблематика берет те или иные точки зрения на мир практически безразлично к их носителям. Если для идейно-нравственной проблематики характерно личностное переживание человеком своей жизненной позиции, то философская проблематика «озабочена» прежде всего логической и фактической доказательностью своих итоговых выводов. Таким образом, основная проблема романного мышления – проблема личности – практически не ставится в философском типе проблематики; если идейно-нравственная проблематика демонстрирует непосредственную, теснейшую связь человека и «идеи», то философская связывает их лишь в конечном итоге, а иногда такая связь осуществляется и вовсе за пределами произведения – на уровне взаимосвязей «автор–произведение» и «произведение–читатель».

Из сказанного легко можно сделать вывод и о втором принципиальном отличии романной и философской проблематики: последнюю почти не интересует динамика, акцент делается на статике. Для идейно-нравственной проблематики важен процесс формирования и изменения идейно-нравственных основ человеческой личности, характера; философская проблематика занята установлением, «констатированием» существующих устойчивых закономерностей.

Проблематика многих конкретных произведений часто выступает в своем типологически чистом виде. Так, если мы говорим, что в мифе о Прометее проявляется мифологическая проблематика, в «Полтаве» Пушкина – национальная, в «Герое нашего времени» – идейно-нравственная, в «Истории одного города» Щедрина – социокультурная и т.д., то имеется в виду, что другие типы проблематики не играют в содержании этих произведений существенной роли. И таких произведений, в которых в относительной чистоте воплощается какой-то один тип проблематики, в литературе довольно много. Но часто встречаются и такие произведения, в которых сочетаются два, реже три или четыре проблемных типа. Так, идейно-нравственная и социокультурная проблематика сочетаются в романах Диккенса, Бальзака, в «Евгении Онегине» Пушкина, в драмах Островского, в «Господах Головлевых» Щедрина, в рассказах Чехова. Любопытное и не частое сочетание национальной и идейно-нравственной проблематики мы встречаем в поэме Пушкина «Медный всадник», в трилогии Симонова «Живые и мертвые». Национальная и авантюрная проблематика часто соединяются в романах В. Скотта. Наконец, существуют и произведения, в которых встречается сочетание трех или четырех типов проблематики: таковы эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир», Шолохова «Тихий Дон», А.Н. Толстого «Хождение по мукам», Р.М. дю Гара «Семья Тибо», в которых объединяются социокультурная, национальная и идейно-нравственная проблематика; роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», в котором к этим типам добавляется еще проблематика философская, и некоторые другие произведения.

Наличие в содержании произведения разных типов проблематики – один из моментов

художественного своеобразия этого произведения. Однако при анализе следует иметь в виду, что не всегда разные типы проблематики существуют в произведении «на равных правах». Так, например, в повести Гоголя «Тарас Бульба» наряду с ведущим национальным типом существуют также романские аспекты проблематики, связанные с любовью Андрия к полячке. Они в определенной мере создают содержательное своеобразие повести и влияют на закономерности стилиобразования в ней. Но в общем художественном строении произведения эти аспекты занимают, бесспорно, подчиненное положение. С помощью романского конфликта подчеркивается острота конфликта национального, усиливается драматизм этой стороны содержания. Аналогичную вспомогательную роль играет социокультурный фон в идейно-нравственных романах Достоевского, романские аспекты в социокультурной по ведущему типу поэме Гоголя «Мертвые души» и т.п. Все это показывает, что анализ проблемного состава произведения, взаимодействия типов проблематики в системе одного художественного целого должен быть достаточно тонким и диалектичным.

В школьных условиях правильное определение типа проблематики имеет особую важность для анализа. Во-первых, именно проблематика зачастую оказывается тем «ключиком», которым открывается произведение. Во-вторых, в школьной практике есть определенная и довольно сильная тенденция искать в произведении лишь социокультурные, и прежде всего социальные проблемы, игнорируя зачастую иные аспекты проблематики, являющиеся в данном конкретном произведении центральными. Это сплошь и рядом происходит с шедеврами русской литературы, в которых ведущий тип проблематики – идейно-нравственный или философский. В качестве примера можно привести роман Лермонтова «Герой нашего времени», где акцент обыкновенно делается не на философской и идейно-нравственной проблематике, связанной с проблемами судьбы, предопределения и свободной воли, а на «борьбе Печорина с «водяным обществом», на социальном противостоянии незаурядной личности и светского общества 30-х годов. Споры нет, такая проблема тоже существует в структуре произведения, но как вторичная, вспомогательная, «фоновая», а в школьном изучении она становится центральной, что ведет к потере целостного восприятия романа (в подавляющем большинстве школьники удовлетворительно помнят лишь «Княжну Мери», а о «Фаталисте», где философская проблематика явно выходит на первый план, а социальными проблемами и не пахнет, не имеют никакого представления – с ними «этого не проходили»), а значит, и к существенно искаженной его интерпретации. То же можно сказать и о романе Достоевского «Преступление и наказание» – в его изучении до сих пор еще господствует социологический подход. Важнейшая и интереснейшая идейно-нравственная проблематика оказывается на периферии школьного изучения, а весь анализ идет совсем не в ту сторону, в какую нужно.

Конкретизация проблематики

После определения типа проблематики в произведении ее необходимо уточнить и конкретизировать. Так, определив проблематику произведения как социокультурную, необходимо затем перейти к более подробному делению и посмотреть, какие именно стороны устойчивого жизненного уклада интересуют писателя. Затем следует переходить уже непосредственно к тем конкретным проблемам, которые ставятся в данном произведении в рамках того или иного типа и подтипа проблематики. При этом существенную помощь оказывает такой важный инструмент анализа, как сравнение, так как именно на уровне проблематики можно выявить неповторимую авторскую индивидуальность и тем самым более тонко и глубоко понять волнующие его вопросы, свойственную ему точку зрения на действительность. Так, изучая, например, идейно-нравственную проблематику в рассказах и повестях Чехова, можно сопоставить его с Достоевским, Толстым, Тургеневым. Сразу же выявится, что Чехова, в отличие от многих других писателей, интересует идейно-нравственное развитие не исключительного, выдающегося, а обыкновенного, заурядного человека; проблема Чехова – это проблема идейно-нравственного развития обывающего сознания. Если Достоевский, например, имеет дело с самосознанием высочайшего уровня, с личностью, вполне проявившей свой собственный самобытный взгляд на мир, то Чехов художественно исследует в основном вопрос о становлении личностного отношения человека к миру. Отсюда путь развития чеховского героя – это путь обретения им своего

собственного, личного взгляда на мир, причем становление этого взгляда идет через преодоление расхожих жизненных норм и представлений, идейно-нравственных штампов, с которыми удобно жить, как в футляре, не определяя своего собственного нравственного отношения к миру. Для Гурова из «Дамы с собачкой» такими расхожими представлениями являются идеи «низшей расы», для Рагина из «Палаты № 6» – поверхностно усвоенная субъективно-идеалистическая философия, позволяющая не замечать вокруг себя человеческих страданий, несправедливости и т.п.; для Нади Шуминой («Невеста») – желание выйти замуж, для Никитина («Учитель словесности») – тихое семейное счастье и т.д. Процесс обретения личного сознания – это в то же время пробуждение в человеке чувства личной нравственной ответственности за происходящее, процесс осознания и обретения таких простых и необходимых нравственных ценностей, как честность, порядочность, способность сопротивления среде, чуткость к чужому страданию. Не случайно Чехов обыкновенно оставляет своих героев на пороге «новой жизни», той «новой, нервной, сознательной жизни, которая не в ладу с покоем и личным счастьем» («Учитель словесности»). Как сложится дальнейшая судьба героев – это Чехова интересует в меньшей степени, для него важно, что совершился процесс нравственного пробуждения обыденного сознания, процесс обретения человеком собственной, а не стереотипно-общепринятой жизненной позиции.

Анализ проблематики произведения – один из наиболее интересных и увлекательных моментов литературоведческого анализа. Именно здесь открываются возможности живого, эмоционального восприятия художественных произведений, возможность свободного диалога с автором, возможность проявить собственную позицию. Однако одновременно это и наиболее сложный этап анализа, требующий от читателя и аналитика внимания, вдумчивости, глубины проникновения в авторские проблемы. Здесь, как нигде, важно требование А.П. Скафтымова: «Нужно честно читать»*. Это значит, что на проблематику каждого данного произведения нужно смотреть максимально непредвзято, стараясь понять, что же в данном случае заставляет автора браться за перо, какими проблемами и вопросами он хочет поделиться с читателем. Именно в области проблематики с автором можно вступать в своеобразный диалог, то есть спорить, соглашаться или не соглашаться, но лишь после того, как есть определенная уверенность в том, что авторскую проблематику мы поняли правильно, не исказили видения автора собственным пристрастным или, еще хуже, предубежденным видением. «Спорить с автором, опровергать его, судить его или, наоборот, видеть в нем союзника, объявлять его своим единомышленником можно с достаточным основанием, лишь установив подлинный смысл его творений»*.

* Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического изучения в истории литературы // Введение в литературоведение. Хрестоматия. М., 1988. С. 176.

* Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. С. 4–5.

? КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Что такое художественная проблематика?
2. Почему проблематика является ключевой стороной художественного содержания?
3. Какое значение имеет проблематика для автора и читателя?
4. Как соотносятся между собой тематика и проблематика?
5. Какие вы знаете типы проблематики?
6. Кратко охарактеризуйте основные признаки мифологической, национальной и социокультурной проблематики.
7. Что такое романная проблематика? Что общего и в чем различие разновидностей романной проблематики – авантюрной и идейно-нравственной?
8. Что такое философская проблематика? В чем ее отличие от проблематики идейно-нравственной? Почему философскую проблематику необходимо выделять в отдельный тип?

Упражнения

1. Определите (с кратким обоснованием) тип проблематики в следующих произведениях:
Д.И. Фонвизин. Недоросль,
А.С. Пушкин. Пир во время чумы, Полтава,
Н.С. Лесков. Левша,
Ф.И. Тютчев. Умом Россию не понять...,
Л.Н. Толстой. Смерть Ивана Ильича,
А.П. Чехов. Дама с собачкой, Мужики,
М.А. Булгаков. Собачье сердце.
2. Какие типы проблематики сочетаются в следующих произведениях?
А.С. Пушкин. Евгений Онегин,
Ф.М. Достоевский. Униженные и оскорбленные,
Ф.М. Достоевский. Бесы,
Л.Н. Толстой. Воскресение,
А.Н. Толстой. Хождение по мукам,
М. Горький. Жизнь Клима Самгина,
К. Симонов. Живые и мертвые.
3. Определите, какая формулировка основной проблемы является правильной для следующих произведений:
 - а) *М.Ю. Лермонтов. Герой нашего времени*
– проблема фатализма и в связи с ней – проблема цели и смысла человеческого существования,
– проблема борьбы добра со злом,
– проблема борьбы Печорина со светским обществом.
 - б) *Н.А. Некрасов. Кому на Руси жить хорошо*
– проблема борьбы против крепостного права,
– проблема социально-бытового уклада русской крестьянской жизни,
– проблема: «кому на Руси жить хорошо?».
 - в) *М. Горький. На дне*
– проблема судьбы человека в капиталистическом обществе,
– проблема гуманизма,
– в чем причины нравственной деградации человека?
4. Сравните характер проблематики в следующих парах произведений, определив особенности каждого из них:
 - а) *А.С. Пушкин. Евгений Онегин* – *М.Ю. Лермонтов. Герой нашего времени,*
 - б) *И.С. Тургенев. Отцы и дети* – *Н.Г. Чернышевский. Что делать?,*
 - в) *Л.Н. Толстой. Анна Каренина* – *А.П. Чехов. Дама с собачкой,*
 - г) *А.С. Пушкин. Клеветникам России* – *М.Ю. Лермонтов. Родина,*
 - д) *Н.В. Гоголь. Шинель* – *Ф.М. Достоевский. Бедные люди.*

Итоговое задание

Проанализируйте проблематику приведенных ниже произведений по следующей примерной схеме:

- 1) Определите тип проблематики (с краткой аргументацией). Если в произведении не один, а несколько типов, проанализируйте их взаимодействие.
- 2) Сформулируйте ведущую проблему.
- 3) Расскажите (устно или письменно) о проблематике данного произведения (из расчета 10–25 мин. устного рассказа).
- 4) Сравните проблематику данного произведения с проблематикой двух-трех других произведений, схожих или контрастных.
- 5) Подведите итог и сделайте общий вывод.

А.С. Пушкин. Капитанская дочка,
М.Ю. Лермонтов. Демон,
А.Н. Островский. На всякого мудреца довольно простоты,
И.С. Тургенев. Дворянское гнездо,
Ф.М. Достоевский. Братья Карамазовы,
А.А. Блок. Двенадцать.

4. Идеальный мир

Обыкновенно в качестве третьего структурного компонента содержания наряду с тематикой и проблематикой называют идею. Однако на самом деле завершающий «этаж» содержания не сводится к идее, а оказывается гораздо сложнее, почему мы и вводим термин «идейный мир» произведения. В него целесообразно включать, помимо собственно идеи, еще систему авторских оценок, авторский идеал и пафос произведения.

Если тематика – это область отражения реальности, а проблематика – область постановки вопросов, то идейный мир – область художественных решений, это своего рода «завершение» художественного содержания. Это та сфера, где становится ясным авторское отношение к миру и к отдельным его проявлениям, авторская позиция; здесь определенная система ценностей утверждается или отрицается, отвергается автором.

Авторские оценки

Первым и наиболее очевидным проявлением авторской позиции становится система авторских оценок. Любой художественный образ не представляет собой механического копирования, в него вносится активное авторское пристрастно-избирательное отношение к изображенному. Достаточно часто система авторских оценок в литературном произведении понятна без специального анализа: так, нам ясно, что Фонвизин положительно оценивает характеры Правдина, Стародума, Милона, Софьи и отрицательно – Скотинина, Простаковой, Митрофанушки; очевидно положительное отношение Л. Толстого к семье, основанной на любви, и его отрицательное отношение к войне как к «противному человеческой природе» делу. Однако в реалистических произведениях мы все же чаще встречаемся со сложной авторской оценкой того или иного характера, с оценкой, включающей в себя как положительное, так и отрицательное. Это происходит в силу того, что сами характеры неоднозначны, содержат в себе противоположные тенденции, которые невозможно оценить только со знаком плюс или минус. Таковы характеры (и, соответственно, оценки характеров) Онегина и Ленского, Печорина, Раскольникова, Андрея Болконского, Лопахина и многих других литературных персонажей. В этих случаях особенно опасно делить героев на строго положительных и строго отрицательных – стремление во что бы то ни стало «отделить агнцев от козлищ» приводит в таких случаях к существенному искажению авторской мысли и в конечном счете – всего содержания произведения. Не менее опасно пытаться расчленить характер таким образом, чтобы он распался на группу положительных и группу отрицательных свойств – такую процедуру нередко проделывают в практике школьного анализа с наиболее сложными и неоднозначными характерами, такими, как Печорин, Базаров, Раскольников. В этом случае ошибка не столь явно выражена, однако не менее опасна: живая индивидуальность, созданная автором, превращается в схему, в некий «коктейль», в котором в той или иной пропорции «смешаны» положительные и отрицательные черты. Между тем реалистический характер представляет собой сложное единство, которое не поддается механическому разложению, и часто одна и та же его черта в зависимости от обстоятельств, формы проявления и т.п. поворачивается то своей позитивной, то негативной стороной. Прокомментируем сказанное на примере тургеневского Базарова. Безусловно

неправомерно, как это нередко делают, считать положительными сторонами его характера силу духа, практичность, умение отстаивать свои убеждения и т.п., а отрицательными – презрительное отношение к природе, искусству, «романтизму» в человеческих отношениях. Неправомерно прежде всего потому, что и те и другие свойства вырастают из общего корня – из высокой самооценки Базарова, из его гордости, неразлично переходящей в гордыню. Привыкший рассчитывать и опираться только на самого себя, Базаров отвергает все, чего не понимает – это-то отчасти и дает ему силу, стойкость, убежденность. Характер не поддается механическому разложению на качества «плохие» и «хорошие», словно дело как будто только в том, чтобы избавиться от плохих, сохранив хорошие, – и перед нами идеальный герой. В художественном мире, как и в жизни, все гораздо сложнее, и недостатки часто предстают продолжением достоинств или их модификацией.

Из сказанного ясно, что наличие в произведении сложной, неоднозначной оценки характеров и ситуаций – качественно особый случай, который нельзя свести к комбинации положительной и отрицательной оценок; к этому не следует и стремиться, не смущаясь тем обстоятельством, что тот или иной герой, с точки зрения авторской оценки, останется «неясным» – это нормально и естественно, как нормальны и естественны сложные оценки людей и явлений в самой действительности.

Авторский идеал

Основанием для системы авторских оценок служит авторский идеал – представление писателя о высшей норме человеческих отношений, о человеке, воплощающем мечты автора о том, какой должна быть личность. Надо сразу сказать, что авторский идеал лишь в редких случаях воплощается в произведении прямо и непосредственно, как, например, в романе Чернышевского «Что делать?». Там идеальные представления Чернышевского об обществе будущего наглядно воплощены в четвертом сне Веры Павловны, а идеальный, с точки зрения Чернышевского, человек – Рахметов, не имеющий слабостей «обыкновенных» «новых людей». Гораздо чаще авторский идеал как часть идейного мира произведения читателю приходится «реконструировать», сопоставляя положительные и отрицательные оценки, поскольку далеко не каждый положительный герой и есть авторский идеал. Это обстоятельство следует непременно иметь в виду при анализе идейного мира произведения – «положительно оцениваемый» еще не значит автоматически «идеальный». Так, как бы ни близка была автору «Евгения Онегина» Татьяна Ларина, в ней все же не нашел воплощения авторский идеал в его полном и законченном виде (когда Пушкин писал: «...Татьяны милый идеал...», – он имел в виду нечто совсем другое – мысленное представление о еще не созданном художественном образе). В Татьяне воплощены многие черты пушкинского идеала: безупречная, основанная на русских национальных традициях нравственность, умение вести себя ровно, не теряя собственной личности, в любой обстановке, верность чувству, ум и проницательность... Но Татьяне не хватает усвоения западноевропейской культуры в ее лучших и современных образцах, она, воспитанная на сентиментальных романах, не смогла «в просвещении стать с веком наравне». Однако еще дальше отстоит от авторского идеала (хотя и включает в себя отдельные его черты) главный герой произведения, Евгений Онегин, воспринявший европейскую образованность, но не обладающий тем нравственным потенциалом русской традиционной культуры, который бы позволил ему понять Татьяну. Взаимное непонимание героев – лучшее доказательство того, что оба они – еще не пушкинский идеал, хотя и приближены к нему, каждый по-своему. Идеалом же автора, как он выявляется в романе, представляется человек, органически сочетающий национальную самобытность культуры с чертами высшей европейской образованности; иными словами – исконно русский человек, способный в то же время «в просвещении стать с веком наравне».

Весьма часто (особенно в произведениях критического реализма) авторский идеал конструируется от противного – он прямо противоположен изображенной в произведении действительности. Так, если Салтыков-Щедрин сатирически изображает в своей «Истории одного города» произвол самодержавия и низкую социальную активность «обывателя», то ясно, что его идеал – демократический строй при высоком социальном самосознании всех граждан свободного общества. Если Маяковский направляет свое стихотворение «О дряни» против мещанства как социально-психологического явления, то ясно,

что его идеал – это человек, свободный от обывательщины и целиком преданный героико-романтической идее. Но в любом случае, независимо от прямой или косвенной формы выражения, авторский идеал остается важной стороной идейного мира произведения.

Художественная идея

Еще одной составляющей идейного мира произведения является художественная идея – главная обобщающая мысль или система таких мыслей (в последнем случае иногда говорят об идейном звучании произведения). Иногда идея или одна из идей непосредственно формулируются самим автором в тексте произведения – например, в «Войне и мире» Л. Толстого: «Нет величия там, где нет простоты, добра и правды». Иногда автор как бы «передоверяет» право высказать идею одному из персонажей: так, выражая авторскую идею, Фауст у Гете говорит в конце произведения: «Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день идет за них на бой». Однако здесь необходимо быть особенно внимательным и аккуратным при определении идеи: весьма часто персонаж высказывает лишь свои собственные мысли, за которые автор не несет никакой ответственности. Недоразумения такого рода, когда высказывания того или иного персонажа принимаются за идею всего произведения, встречаются очень часто и в истории литературы, и в современной практике преподавания. Когда, например, А.П. Чехову настойчиво приписывали те мысли, которые высказывает старый профессор, герой его повести «Скучная история», он немедленно отреагировал, разъяснив свою позицию следующим образом: «Если Вам предлагают кофе, то не старайтесь искать в нем пива. Если я преподношу Вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей» (Письмо А.С. Суворину от 17 октября 1889 г.)*. Следует помнить, что только в сравнительно редких случаях автор доверяет герою сформулировать одну из идей произведения; для этого необходима, как правило, большая слитность автора и его героя, своего рода автобиографичность; На практике следует помнить, что высказывание героя только тогда может претендовать на статус авторской идеи, когда ему не противоречит весь образный строй произведения, когда нет никаких сомнений в том, что автор сознательно оставляет за героем последнее слово, которое не опровергается ни другими персонажами, ни авторским отступлением, ни дальнейшим развитием событий и т.п. В сомнительных случаях лучше воздержаться и не отождествлять позиций автора и героя, а провести дополнительную аналитическую работу. Это очень важный методический принцип анализа содержания, который тем не менее сплошь и рядом игнорируется в практике преподавания, где стало уже дурным общим местом говорить: «Автор устами своего героя...» Такой методический прием, с позволения сказать, «анализа», конечно, избавляет от сложностей, связанных с внимательным прочтением: проще всего провозгласить героя рупором авторской идеи, но при этом во многих случаях существенно обедняется и искажается собственно идея произведения.

* Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. 3. С. 266.

Наиболее частый случай – когда идея не формулируется в тексте произведения, а как бы пропитывает всю его структуру. В этом случае идея требует для своего выявления аналитической работы, иногда очень кропотливой и сложной и не всегда оканчивающейся однозначным результатом. При рациональном вычленении идеи необходимо помнить, что она является результатом обобщения, абстрагирования, а потому неизбежно выпрямляет и несколько упрощает живой и богатый художественный смысл. Как говорил Л. Толстой, сформулированная критиком идея представляет собой «одну из правд, которую можно сказать» (Письмо Н.Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 г.)*, поскольку художественное произведение как целое всегда богаче рациональной идеи.

* Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 62. С. 268.

Для правильного понимания художественной идеи и ее значения в идейном мире произведения анализ этой стороны художественного содержания необходимо проводить в тесной связи с анализом

других составляющих идейного мира произведения, прежде всего с анализом пафоса, о котором мы будем говорить чуть ниже. В ряде случаев (особенно это касается лирических произведений, хотя и не только их, а вообще всех, отличающихся высоким и ярко выраженным эмоциональным накалом) в рациональном выделении идеи просто нет необходимости, поскольку она практически растворяется в пафосе. Не случайно В.Г. Белинский писал, что «поэтическая идея – это не силлогизм, не догмат, не правило, это – живая страсть, это пафос»*.

* Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 312.

Последнее замечание Белинского подсказывает нам очень важное методическое соображение: не следует сводить идею художественного произведения к извлекаемому из него нравственному «уроку» и формулировать ее в виде императивного требования к читателю: «Будьте такими, как Павлик Корчагин», «не будьте такими, как Плюшкин» и т.п. Такие формулировки в подавляющем большинстве случаев крайне далеки от действительной идеи произведения, да и воспитательных задач они как следует не выполняют, зато успешно упрощают и «засушивают» произведение, сводя его к скучному и унылому нравоучению. А этого применительно к такому живому делу, как литература, никак нельзя допускать.

Соотношение темы, проблемы и идеи

Одной из наиболее распространенных практических трудностей, возникающих при анализе содержания, является неразличение или отождествление темы, проблемы и идеи. Для того чтобы эту трудность преодолеть, необходимо помнить, что художественная логика – это во многом последовательность движения авторской и читательской мысли от темы через проблему к идее. На уровне тематики речь идет исключительно о предмете отражения, о материале для последующей постановки проблемы. В теме еще нет проблемности и оценочности, тема – это своего рода констатация: «автор отразил такие-то и такие-то характеры в таких-то и таких-то ситуациях». Уровень проблематики – это уровень постановки вопросов, обсуждения той или иной системы ценностей, установления значимых связей между явлениями действительности, это та сторона художественного содержания, где читатель приглашается автором к активному разговору. Наконец, область идей – это область решений и выводов, идея всегда что-то отрицает или утверждает. Так, в рассказе Чехова «Толстый и тонкий» темой будет мелкое русское чиновничество конца XIX в.; проблемой – добровольное холопство, господствующее в этой среде, вопрос о том, почему и ради чего человек идет на самоунижение, то есть проблематика социокультурная; идеей – утверждение чести и внутреннего достоинства, неприятие и отрицание добровольного лакейства. Как мы видим, тема сама по себе нейтральна, проблематика обнаруживает авторский подход к теме и сопоставляет различные жизненные ценности, идея утверждает одну систему ценностей и отрицает другую. Строгого следования теоретическим определениям вполне достаточно, чтобы не путаться в определении темы, проблемы и идеи; добавим еще, что во многом это дело навыка, как и любой другой технический прием, поэтому следует почаще тренироваться в самостоятельном определении сторон художественного содержания.

Пафос

Наконец, последним элементом, входящим в идейный мир произведения, является пафос, который можно определить как ведущий эмоциональный тон произведения, его эмоциональный настрой. Синонимом термина «пафос» является выражение «эмоционально-ценностная ориентация»*. Проанализировать пафос в художественном произведении – значит установить его типологическую разновидность, тип эмоционально-ценностной ориентации, отношения к миру и человеку в мире. К рассмотрению этих типологических разновидностей пафоса мы сейчас и обратимся.

* См.; Есин А.Б., Касаткина, Т.А. Система эмоционально-ценностных ориентации // Филологические науки. 1994. № 5–

Пафос *эпико-драматический* представляет собой глубокое и несомненное приятие мира в целом и себя в нем, что и составляет сущность эпического мировидения. В то же время это не бездумное приятие безоблачно гармонического мира: бытие осознается в его изначальной и безусловной конфликтности (драматизм), но сама эта конфликтность воспринимается как необходимая и справедливая сторона мира, ибо конфликты возникают и разрешаются, они обеспечивают само существование и диалектическое развитие бытия. Эпико-драматический пафос есть максимальное доверие к объективному миру во всей его реальной многосторонности и противоречивости. Заметим, что этот тип пафоса редко представлен в литературе, еще реже он выступает в чистом виде. В качестве основанных в целом на эпико-драматическом пафосе произведений можно назвать «Илиаду» и «Одиссею» Гомера, роман Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», пьесу Шекспира «Буря», стихотворение Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», роман-эпопею Толстого «Война и мир», поэму Твардовского «Василий Теркин».

Объективной основой пафоса *героики* служит борьба отдельных личностей или коллективов за осуществление и защиту идеалов, которые обязательно осознаются как возвышенные. При этом действия людей непременно связаны с личным риском, личной опасностью, сопряжены с реальной возможностью утраты человеком каких-то существенных ценностей – вплоть до самой жизни. Еще одно условие проявления героического в действительности – свободная воля и инициатива человека: вынужденные действия, как указывал еще Гегель, не могут быть героическими. Идеино-эмоциональное осознание писателем объективно героического приводит к возникновению пафоса героики. «Героический пафос в литературе <...> утверждает величие подвига отдельной личности или целого коллектива, ценность и необходимость его для развития нации, народа, человечества»*. Стремление переделать мир, устройство которого кажется несправедливым, или желание отстоять мир идеальный (а также близкий к идеалу и кажущийся таковым) – вот эмоциональная основа героики.

* Руднева Е.Г. Пафос художественного произведения. М., 1977. С. 160.

В литературе нетрудно найти произведения, целиком или в основном построенные на героическом пафосе, причем конкретные ситуации, равно как и возвышенные идеалы героики, могут быть весьма различны. С героикой мы встречаемся в «Песне о Роланде» и в «Слове о полку Игореве», в «Тарасе Бульбе» Гоголя и в «Оводе» Войнич, в романе Горького «Мать», в рассказах Шолохова и многих других произведениях.

С героикой как пафосом, основанном на возвышенном, соприкасаются другие виды пафоса, имеющие возвышенный характер, – прежде всего это трагизм и романтика. *Романтику* роднит с героикой стремление к возвышенному идеалу. Но если героика – сфера активного действия, то романтика – область эмоционального переживания и стремления, не переходящего в действие. Объективной основой романтики становятся такие ситуации в личной и общественной жизни, когда реализация возвышенного идеала либо невозможна в принципе, либо неосуществима в данный исторический момент. Однако на такой объективной основе может в принципе возникать не только пафос романтики, но и трагизм, и ирония, и сатира, так что решающим в романтике является все же субъективный момент, момент переживания неустранимого разрыва между мечтой и реальностью.

Один из частных (и очень распространенных) случаев романтики – мечта о героическом, ориентация на героический идеал при отсутствии возможности претворить его в действительность. Такого рода романтика свойственна, например, молодежи в «спокойные» периоды истории: юношам и девушкам часто кажется, что они «опоздали родиться», чтобы участвовать в революциях и войнах – примером такого типа романтики может служить раннее творчество В. Высоцкого: «...А в подвалах и полуподвалах // Ребятишкам хотелось под танки // Не досталось им даже по пуле...» Однако сфера романтики шире этой тяги к героике. Эта эмоционально-ценностная ориентация относит все ценности в область принципиально недостижимого. Естественный мир романтики – мечта, фантазия, греза, поэтому романтические произведения так часто обращены либо к прошлому («Бородино» и «Песня про

купца Калашникова» Лермонтова, «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого, «Суламифь» Куприна), либо к откровенной экзотике (южные поэмы Пушкина, «Мцыри» Лермонтова, «Жираф» Гумилева), либо к чему-то принципиально не существующему («Двойник» А. Погорельского, «Демон» Лермонтова, «Аэлита» А.Н. Толстого).

В истории литературы пафосом романтики отмечены многие произведения. Романтику не следует путать с романтизмом как литературным направлением конца XVIII–начала XIX в.; она обнаруживается в самых разных исторических эпохах, на что указывал еще Белинский*. Очевидно, романтический пафос зародился еще в античной лирике; из произведений, более близких к нам, укажем «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, «Мцыри» Лермонтова, «Первую любовь» Тургенева, «Старуху Изергиль» Горького, раннее творчество Блока и Маяковского.

* Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. С. 144–183.

Пафос романтики может выступать в литературе и в сочетании с другими видами пафоса, в частности, с иронией (Блок), героикой («Хорошо!» Маяковского), сатирой (Некрасов).

Пафос *трагизма* – это осознание утраты, причем утраты непоправимой, каких-то важных жизненных ценностей – человеческой жизни, социальной, национальной или личной свободы, возможности личного счастья, ценностей культуры и т.п. Объективной основой трагического литературоведа и эстетики довольно давно считают неразрешимый характер того или иного жизненного конфликта*. В принципе это верно, но не совсем точно, ведь неразрешимость конфликта – вещь, строго говоря, условная и не обязательно трагичная. Первое условие трагического – закономерность этого конфликта, такая ситуация, когда с его неразрешенностью нельзя мириться. Во-вторых, под неразрешимостью конфликта мы подразумеваем невозможность его благополучного разрешения – оно непременно связано с жертвами, с гибелью тех или иных бесспорных гуманистических ценностей. Таков, например, характер конфликта в «Маленьких трагедиях» Пушкина, «Грозе» Островского, «Белой гвардии» Булгакова, стихотворениях Твардовского «Я убит подо Ржевом...», «Я знаю, никакой моей вины...» и т.п.

* См., напр.: Боров Ю. Эстетика. М., 1981. С. 80; Литературный энциклопедический словарь. С. 442.

Трагическая ситуация в жизни может возникать и случайно, как результат неблагоприятного стечения обстоятельств, но такие ситуации не очень интересуют литературу. Ей более свойствен интерес к трагическому закономерному, вытекающему из сущности характеров и положений. Наиболее плодотворным для искусства становится такой трагический конфликт, когда неразрешимые противоречия – в душе героя, когда герой находится в ситуации свободного выбора между двумя равно необходимыми, но взаимоисключающими друг друга ценностями. В этом случае трагическое приобретает максимальную глубину, на таком трагизме построены «Гамлет» Шекспира, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Преступление и наказание» Достоевского, «Тихий Дон» Шолохова, «Падение» Камю, «Осквернитель праха» Фолкнера и многие другие произведения.

В *сентиментальности* – еще одном типе пафоса – мы, как и в романтике, наблюдаем преобладание субъективного над объективным. Сентиментальность в буквальном переводе с французского значит чувствительность; она представляет собой одно из первых проявлений гуманизма, но весьма своеобразного. В отдельных ситуациях почти каждому человеку случается проявлять сентиментальность – так, большинство нормальных людей не могут пройти равнодушно мимо страданий ребенка, беспомощного человека или даже животного. Сентиментальность как способность «жалеть» весьма часто совмещает в себе субъект и объект (человек жалеет самого себя; это чувство, по-видимому, знакомо всем по детским годам и нашло идеальное художественное воплощение в «Детстве» Толстого). Но даже если сентиментальная жалость направлена на явления окружающего мира, в центре всегда остается реагирующая на него личность – умиляющаяся, сострадающая. При этом сочувствие другому в сентиментальности принципиально бездейственно, оно выступает своего рода психологическим заменителем реальной помощи (таково, например, художественно выраженное

сочувствие крестьянину в творчестве Радищева и Некрасова).

В своем развитом виде сентиментальность появляется в литературе в середине XVIII в., дав название литературному направлению сентиментализма. Часто главенствующую роль пафос сентиментальности играл в произведениях Ричардсона, Руссо, Карамзина, Радищева, отчасти Гете и Стерна. В дальнейшем развитии литературы мы также встречаемся, хотя и нечасто, с пафосом сентиментальности, например, в «Старосветских помещиках» и «Шинели» Гоголя, некоторых рассказах из «Записок охотника» Тургенева («Певцы», «Бежин луг»), в его же повести «Муму», в произведениях Диккенса, Достоевского («Униженные и оскорбленные», «Бедные люди»), Некрасова.

Переходя к рассмотрению следующих типологических разновидностей пафоса – юмора и сатиры – отметим, что они базируются на общей основе комического. Проблемой определения комического и его сущности литературоведы и эстетики занимались чрезвычайно много, отмечая в основном, что комическое основывается на внутренних противоречиях предмета или явления*. Сущность комического конфликта, пожалуй, наиболее точно определил Н.Г. Чернышевский: «внутренняя пустота и ничтожность, прикрываемая внешностью, имеющей притязание на содержание и реальное значение»**. Шире объективную основу комического можно обозначить как противоречие идеала и действительности, нормы и реальности. Следует только отметить, что не всегда и не обязательно субъективное осмысление такого противоречия будет происходить в комическом ключе.

* О различных теориях комического см.: Дземидок Б. О комическом. М, 1974. С. 560.

** Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М, 1949. Т. II. С. 31.

Сатирическое изображение появляется в произведении в том случае, когда объект сатиры осознается автором как непримиримо противоположный его идеалу, находящийся с ним в антагонистических отношениях. Ф. Шиллер писал, что «в сатире действительность, как некое несовершенство, противопоставляется идеалу как высшей реальности»*. Сатира направлена на те явления, которые активно препятствуют установлению или бытию идеала, а иногда прямо опасны для его существования. Сатирический пафос известен в литературе с древнейших времен (например, высмеивание врага в фольклорных сказаниях и песнях, сатирические сказки и т.п.), однако в развитом виде сатира вызывается к жизни прежде всего общественной борьбой, поэтому широкое распространение сатирического пафоса мы находим в литературе античности. Возрождения и Просвещения; такова сатира русских революционных демократов, сатира в отечественной литературе XX в.

* Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.; Л., 1935. С. 344.

Иногда объект сатиры оказывается настолько опасным для существования идеала, а его деятельность – настолько драматичной и даже трагичной по своим последствиям, что смеха его осмысление уже не вызывает – такая ситуация складывается, например, в романе Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». При этом нарушается связь сатиры с комическим, поэтому такой отрицающий пафос, не связанный с высмеиванием, следует, очевидно, считать особым, самостоятельным типом идейно-эмоционального отношения к жизни, обозначая этот тип термином «инвектива». Такое решение мы находим, в частности, в Литературном энциклопедическом словаре: «существует, впрочем, и не комическая сатира, воодушевленная одним негодованием (см. Инвектива)»*. О необходимости особо выделять несатирическое, но отрицающее отношение к действительности говорил и такой крупный специалист в этой области, как Е.Я. Эльсберг**.

* Литературный энциклопедический словарь. С. 162. Ср. также с. 121.

** Эльсберг Я.Е. Вопросы теории сатиры. М., 1957. С. 287 и след.

Пафосом инвективы обладает, например, стихотворение Лермонтова «Прощай, немытая Россия...». В нем выражается резко отрицательное отношение к самодержавно-полицейскому государству, но нет высмеивания, комизма, расчета на смех. В произведении не использован ни один элемент собственно

сатирической поэтики, рассчитанный на создание комического эффекта: нет ни гиперболизма, ни гротеска, ни нелепых, алогичных ситуаций и речевых конструкций. По форме и содержанию это короткий лирический монолог, выражающий очень серьезное чувство поэта – чувство ненависти к «стране рабов, стране господ». Пафос этого же типа свойствен и стихотворению Лермонтова «На смерть поэта» (вернее, второй его части), многим «сатирам» Горация, публицистическим обличениям в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева, рассказу А. Платонова «Неодушевленный враг», стихотворению Симонова «Если дорог тебе твой дом...» (которое, кстати, в первой редакции 1942 г. – носило название «Убей его!») и многим другим произведениям.

Определенные сложности для типологии вызывает разграничение сатиры и юмора. В широком литературоведческом обиходе эти виды пафоса различаются как соответственно «беспощадное высмеивание» и «мягкая насмешка». Это до известной степени верно, но недостаточно, так как здесь фиксируются скорее количественные, чем качественные различия и остается непонятным, почему в одном случае возникает смех уничтожающий, а в другом – наоборот.

Для того, чтобы определить качественное своеобразие юмористического пафоса, следует учесть, что юмор является выражением принципиально иной ценностной ориентации, чем сатира и инвектива. В известном смысле он прямо противопоставлен им по исходным установкам.

«Бескомпромиссность суждений о предмете осмеяния, откровенная тенденциозность – присущий именно сатире способ выражения авторской индивидуальности, стремящийся установить непроходимую границу между собственным миром и предметом обличения»*. То же, и может быть, в еще большей степени, относится и к инвективе. В юморе же соотношение объекта и субъекта иное; иное и отношение к жизненным противоречиям, несоответствиям. Юмор преодолевает объективный комизм действительности (присущие ей противоречия и несообразности) тем, что принимает их как неизбежную и – более того – необходимую часть жизни, как источник не гнева, а радости и оптимизма. Юмор, в отличие от сатиры и инвективы, прежде всего не отрицающий, а утверждающий пафос, хотя, разумеется, он вполне может раскрывать и несостоятельность тех или иных явлений, выполняя тем самым отрицающую функцию. Но по отношению к бытию в его цельности юмор утверждает.

* Литературный энциклопедический словарь. С. 370.

В отличие от сатиры, субъект юмористического мироощущения не отделяет себя от всего остального мира, а следовательно, видит не только недостатки и противоречия действительности, но и свои собственные. Умение и готовность посмеяться над самим собой – важнейшая субъективная предпосылка юмора.

Таким образом, юмор в своей глубинной основе есть выражение оптимизма, душевного здоровья, приятия жизни – не случайно часто говорят о жизнеутверждающем юморе. В полной мере это проявляется в таких произведениях, как «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Легенда о Тиле Уленшпигеле» Ш. де Костера, «Похождения бравого солдата Швейка» Гашека, «Василий Теркин» Твардовского и др. Однако на той общей идейно-эмоциональной основе, о которой сейчас шла речь, могут возникать и иные варианты юмористического пафоса. Диапазон юмористического смеха чрезвычайно широк, как и диапазон ситуаций, возбуждающих юмористический пафос. Значительное место юмор занимает в таких произведениях, как «Дон-Кихот» Сервантеса, «Посмертные записки Пиквикского клуба» Диккенса, «Старосветские помещики» и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, в комедиях Островского, Чехова, Шоу, О. Уайльда, в рассказах и повестях Лескова, Чехова, Шолохова, Шукшина и др. Даже в таких, казалось бы, неподходящих жанрах, как трагедия, юмор подчас играет важную роль – вспомним, например, трагедии Шекспира «Гамлет» и «Король Лир»: в первой носителями юмористического мироощущения являются могильщики, во второй – шут.

Юмором обычно завершают рассмотрение разновидностей пафоса, однако представляется необходимым ввести в эту типологию еще одну его разновидность – *иронию*. Понятие о ней недостаточно разработано в современном литературоведении. Чаще всего ирония так или иначе отождествляется с одной из разновидностей юмора или сатиры, отличаясь от них лишь формой выражения насмешки*. В таком виде выделение иронии в самостоятельный тип, конечно, не

оправданно. Но между тем у иронии есть и свое «поле деятельности», не совпадающее с «полем деятельности» юмора и сатиры. Ироническое видение мира отличается глубоким своеобразием. Главная субъективная основа иронии – скептицизм, которого юмор и сатира обыкновенно лишены.

* См.: Там же. С. 132; Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 109-110, 146.

Помимо субъективной, у иронии как пафоса есть и объективная специфика. В отличие от всех других видов пафоса, она направлена не на предметы и явления действительности как таковые, а на *их идейное или эмоциональное осмысление* в той или иной философской, этической, художественной системе. Пафос иронии в том, что она «не согласна» с той или иной оценкой (чаще – высокой) характера, или ситуации, или жизни в целом. Так, например, в философской повести Вольтера «Кандид» характер Панглосса осмысливается Вольтером юмористически. Но не в этом главный пафос повести, поскольку в ней в центре внимания автора не характер как таковой, а философская система «безудержного оптимизма», проповедуемая Панглоссом. И здесь вступает в свои права пафос иронии. Вольтер не согласен с абсолютностью оптимизма Панглосса, показывая (в частности, на примере его соотнесенной судьбы), что далеко не «все к лучшему в этом лучшем из миров». Но – и в этом характерная черта иронии – обратное мнение («все к худшему в этом худшем из миров»), которого придерживается оппонент Панглосса, тоже не принимается Вольтером. Пафос повести, таким образом, состоит в насмешливом скептицизме по отношению к крайним, абсолютистским философским системам. Это и есть пафос иронии.

Ирония базируется на несоответствии между явлением и суждением о нем, насмешливо-скептически развенчивая это суждение, но не в пользу суждения противоположного, в чем отличие иронии от любого другого пафоса, сочетающего в себе отрицание с утверждением противоположного. Именно в таком качестве – насмешливо развенчивать всякое высказывание о мире – ирония появилась в мировой литературе как особый вид пафоса. Впервые это произошло, вероятно, в «сократических диалогах» Платона. Ирония Сократа в них направлена не на сам предмет спора, а на его понимание оппонентом – поспешное, неточное, противоречивое, завышенно-оценочное и т.п. На исходе античности тот же пафос мы встречаем у Лукиана. Например, в его «Диалогах в царстве мертвых» ироническое изображение богов-олимпийцев направлено не против самих богов как таковых (Лукиан в них не верит), и не против воплощенных в них человеческих характеров (которые лишь схематично-условно намечены), а против определенной философско-религиозной системы взглядов, против традиционной концепции мира.

«Ирония, – пишет Т. Манн, – есть пафос середины; она является интеллектуальной оговоркой, которая резвится между контрастами и не спешит встать на чью-либо сторону и принять решение, ибо она полна предчувствия, что в больших вопросах, где дело идет о человеке, любое решение может оказаться преждевременным и несостоятельным и что не решение является целью, а гармония, которая, поскольку дело идет о вечных противоречиях, быть может, лежит где-то в вечности, но которую уже несет в себе шаловливая оговорка по имени ирония»*.

* Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1954. Т. 9. С. 603-604.

Из сказанного ясно, что ирония занимает исключительное место среди других идейно-эмоциональных ориентации, поскольку универсально им противопоставлена – особенно это касается видов пафоса, основанных на возвышенном. Наиболее часто ироническому переосмыслению подвергается пафос романтики и сентиментальности – укажем, в частности, на «Обыкновенную историю» Гончарова, «Вишневый сад» Чехова.

До сих пор речь шла о пафосе всего произведения, который отражает авторскую идейно-эмоциональную ориентацию. Но для анализа часто важно определить и идейно-эмоциональное отношение автора к тому или иному конкретному герою, а зачастую – и собственную идейно-эмоциональную ориентацию этого героя. Поясним, что имеется в виду. Например, общий пафос романа-эпопеи Толстого «Война и мир» вполне можно определить как эпико-драматический. Но в то же время в системе этой общей идейно-эмоциональной ориентации автора его отношение к разным

персонажам различно. Так, в отношении к Элен Курагиной или к Наполеону преобладает пафос инвективы, в образе Андрея Болконского акцентирован трагизм, Тихон Щербатый, капитан Тушин, капитал Тимохин воплощают героический пафос и т.д. Даже один и тот же герой в разные моменты повествования может выражать разные идейно-эмоциональные ориентации. Так, при общем эпико-драматическом пафосе в поэме Твардовского «Василий Теркин» на первый план выступает то трагизм, то юмор, то героика, то инвектива. Вся эта достаточно сложная гамма идейно-эмоциональных ориентации составляет своеобразие идейного мира произведения и требует обязательного анализа.

Не менее важно иногда определить идейно-эмоциональную ориентацию самого героя, то есть установить его отношение к миру. Так, например, для анализа содержания произведения необходимо понять, что Ленский в «Евгении Онегине» Пушкина воплощает романтическую мироориентацию; идейно-эмоциональная сущность гоголевского Чичикова – сочетание сентиментальности и цинизма; в «Преступлении и наказании» Достоевского Раскольников воплощает идейно-эмоциональный конгломерат из трагизма, героики и инвективы; Соня ближе всего к эпико-драматической ориентации с немалой добавкой сентиментальности; Свидригайлов – типичный ироник, Лужин – циник и т.д. Процесс определения идейно-эмоциональной ориентации персонажей, как правило, не только полезен, но и интересен – это один из плодотворных путей к живому постижению не только идейного мира, но и проблематики писателя.

Изучение типов пафоса – необходимое условие анализа отдельного произведения. Правильно определить вид пафоса в том или ином конкретном произведении – это значит понять один из существеннейших аспектов его содержания и открыть путь для последующего уяснения художественного своеобразия. Кроме того, определение типа пафоса оказывается чрезвычайно важным для выборочного анализа, о чем речь пойдет ниже.

? КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Что такое идейный мир и каковы его функции в структуре произведения?
2. Какие стороны содержит в себе идейный мир?
3. Какой бывает авторская оценка? Что делать, если невозможно однозначно определить авторскую оценку в отношении к тому или иному герою?
4. Что такое авторский идеал и как он выражается в художественном произведении?
5. Что такое идея произведения и каковы способы ее художественного выражения?
6. Идея – это рациональная или эмоциональная сторона идейного мира?
7. Чем принципиально различаются между собой тема, проблема и идея произведения?
8. Что такое пафос художественного произведения?
9. Какие типологические разновидности пафоса вы знаете?
10. Кратко охарактеризуйте основные отличительные особенности каждого вида пафоса.
11. В чем состоит разница
 - а) между героикой и романтикой, б) между сатирой и юмором, в) между сатирой и инвективой?
12. В чем состоит уникальность иронии как вида пафоса?

Упражнения

1. Что в приведенных ниже суждениях характеризует систему авторских оценок, что – авторский идеал, что – идею, что – пафос, а что вообще не имеет отношения к идейному миру?
 - а) В романе Ф.М. Достоевского «Бедные люди» преобладает жалость к несправедливо униженному «маленькому человеку».
 - б) Персонажи комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль» четко делятся на положительных и отрицательных.
 - в) В романе М. Горького «Мать» изображена жизнь пролетариата в канун первой русской

революции.

- г) Возвышенным натурам не дано обрести гармонии, они обречены на одиночество – так можно понять поэму М.Ю. Лермонтова «Демон».
- д) В «Вишневом саде» А.П. Чехов мягко посмеивается над Раневской, ненавидит лакея Яшу, в отношении же к Лопахину сочувствие сочетается с сомнением и скептицизмом.
- е) В пьесе «Баня» В.В. Маяковский изображает современную ему жизнь с точки зрения «коммунистического далеко».
- ж) Может ли человек перенести «кровь по совести» – вот главный вопрос романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».
- з) Прочитав рассказ Л. Андреева «Красный смех», невольно приходишь к мысли, что жизнь человека ничтожна и бессмысленна.

2. Опишите систему авторских оценок в следующих произведениях:

А.С. Грибоедов. Горе от ума,
А.С. Пушкин. Капитанская дочка,
И.С. Тургенев. Накануне,
Л.Н. Толстой. Анна Каренина,
А.П. Чехов. Палата № 6.

3. Попробуйте сформулировать авторский идеал, указав также форму его воплощения, в следующих произведениях:

А.С. Пушкин. Моцарт и Сальери,
Н.В. Гоголь. Старосветские помещики,
Н.С. Лесков. Очарованный странник,
Л.Н. Толстой. Воскресение,
М. Горький. На дне.

4. Оцените по трехбалльной системе («плохо» – «допустимо» – «хорошо») следующие формулировки идеи рассказа М. Горького «Старуха Изергиль»:

- а) В жизни всегда есть место подвигам.
 - б) Надо отдавать людям свое сердце, как Данко.
 - в) Если ты не за себя, то кто за тебя? Но если ты только для себя, зачем ты?
 - г) Гордыня губит человека и делает его несчастным.
 - д) За все на свете нужно платить.
 - е) Каждый живет, как умеет, и человека нельзя осуждать за его жизненную позицию.
5. Проанализируйте систему видов пафоса (идейно-эмоциональных ориентации) в приведенных ниже произведениях по следующей схеме:
- а) общий пафос произведения,
 - б) идейно-эмоциональное освещение отдельных героев,
 - в) идейно-эмоциональные ориентации героев.
- И.С. Тургенев. Накануне,*
И.А. Гончаров. Обрыв,
Ф.М. Достоевский. Бесы,
А.П. Чехов. Три сестры.

Итоговое задание

Руководствуясь вопросами и схемами упражнений, дайте анализ идейного мира в следующих произведениях:

А.С. Пушкин. Евгений Онегин,
Л.Н. Толстой. Детство,

Ф.М. Достоевский. Идиот,
А.П. Чехов. Чайка,
С.А. Есенин. Пугачев.

* * *

Закончив рассмотрение разных сторон художественного содержания, мы переходим теперь к анализу художественной формы, которая также имеет сложный состав и структуру. В художественной форме мы будем различать три структурных уровня: изображенный мир, художественную речь и композицию. В принципе безразлично, с какой из сторон художественной формы начинать анализ, надо, лишь учитывать, что все три стороны взаимосвязаны и все вместе создают эстетическое единство художественной формы – стиль.

5. Изображенный мир

Начнем со свойств изображенного мира. Под изображенным миром в художественном произведении подразумевается та условно подобная реальному миру картина действительности, которую рисует писатель: люди, вещи, природа, поступки, переживания и т.п. В художественном произведении создается как бы модель мира реального. Эта модель в произведениях каждого писателя своеобразна; изображенные миры в разных художественных произведениях чрезвычайно разнообразны и могут в большей или меньшей степени быть похожими на мир реальный. Но в любом случае следует помнить, что перед нами созданная писателем художественная реальность, не тождественная реальности первичной.

Художественные детали

Картина изображенного мира складывается из отдельных *художественных деталей*. Под художественной деталью мы будем понимать мельчайшую изобразительную или выразительную художественную подробность: элемент пейзажа или портрета, отдельную вещь, поступок, психологическое движение и т.п. Будучи элементом художественного целого, деталь сама по себе является мельчайшим образом, микрообразом. В то же время деталь практически всегда составляет часть более крупного образа; его образуют детали, складываясь в «блоки»: так, привычка при ходьбе не размахивать руками, темные брови и усы при светлых волосах, глаза, которые не смеялись, – все эти микрообразы складываются в «блок» более крупного образа – портрета Печорина, который, в свою очередь, вливается в еще более крупный образ – целостный образ человека.

Для удобства анализа художественные детали можно подразделить на несколько групп. В первую очередь выделяются детали *внешние* и *психологические*. Внешние детали, как легко догадаться из их названия, рисуют нам внешнее, предметное бытие людей, их наружность и среду обитания. Внешние детали, в свою очередь, подразделяются на портретные, пейзажные и вещные. Психологические детали рисуют нам внутренний мир человека, это отдельные душевные движения: мысли, чувства, переживания, желания и т.п.

Внешние и психологические детали не разделены непроходимой границей. Так, внешняя деталь становится психологической, если передает, выражает те или иные душевные движения (в таком случае мы говорим о психологическом портрете) или включается в ход размышлений и переживаний героя (например, реальный топор и образ этого топора в душевной жизни Раскольникова).

По характеру художественного воздействия различаются *детали-подробности* и *детали-символы*. Подробности действуют в массе, описывая предмет или явление со всех мыслимых сторон, символическая деталь единична, старается схватить сущность явления разом, выделяя в ней главное. Современный литературовед Е. Добин в этой связи предлагает разделять подробности и детали,

полагая, что деталь художественно выше подробности*. Однако вряд ли это так. И тот, и другой принцип использования художественных деталей равноценны, каждый из них хорош на своем месте. Вот, например, использование детали-подробности в описании интерьера в доме Плюшкина: «На бюро ... лежало множество всякой всячины: куча исписанных мелко бумажек, накрытых мраморным позеленевшим прессом с яичком наверху, какая-то старинная книга в кожаном переплете с красным обрезом, лимон, весь высохший, ростом не более лесного ореха, отломленная ручка кресел, рюмка с какой-то жидкостью и тремя мухами, накрытая письмом, кусочек сургучика, кусочек где-то поднятой тряпки, два пера, запачканные чернилами, высохшие, как в чахотке, зубочистка, совершенно пожелтевшая». Здесь Гоголю необходимо именно множество подробностей, чтобы усилить впечатление бессмысленной скупости, мелочности и убогости жизни героя. Деталь-подробность создает также особую убедительность в описаниях предметного мира. С помощью детали-подробности передаются и сложные психологические состояния, здесь этот принцип использования детали незаменим. Символическая же деталь имеет свои преимущества, в ней удобно выражать общее впечатление о предмете или явлении, с ее помощью хорошо улавливается общий психологический тон. Деталь-символ часто с большой ясностью передает и авторское отношение к изображаемому – таков, например, халат Обломова в романе Гончарова.

* Добин ЕС. Искусство детали: Наблюдения и анализ. Л., 1975. С. 14.

Перейдем теперь к конкретному рассмотрению разновидностей художественных деталей.

Портрет

Под литературным портретом понимается изображение в художественном произведении всей внешности человека, включая сюда и лицо, и телосложение, и одежду, и манеру поведения, и жестикуляцию, и мимику. С портрета обыкновенно начинается знакомство читателя с персонажем. Всякий портрет в той или иной степени характерологичен – это значит, что по внешним чертам мы можем хотя бы бегло и приблизительно судить о характере человека. При этом портрет может быть снабжен авторским комментарием, раскрывающим связи портрета и характера (например, комментарий к портрету Печорина), а может действовать сам по себе (портрет Базарова в «Отцах и детях»). В этом случае автор как бы полагается на читателя, что выводы о характере человека он сделает сам. Такой портрет требует более пристального внимания. Вообще полноценное восприятие портрета требует несколько усиленной работы воображения, так как читатель должен по словесному описанию представить себе зримый образ. При быстром чтении этого сделать невозможно, поэтому необходимо приучать начинающих читателей делать после портрета небольшую паузу; возможно, перечитать описание еще раз. Для примера приведем портрет из тургеневского «Свидания»: «...на нем было коротенькое пальто бронзового цвета ... розовый галстучек с лиловыми кончиками и бархатный черный картуз с золотым галуном. Круглые воротнички его белой рубашки немилосердно подпирали ему уши и резали щеки, а накрахмаленные рукавчики закрывали всю руку вплоть до красных и кривых пальцев, украшенных серебряными и золотыми кольцами с незабудками из бирюзы». Здесь чрезвычайно важно обратить внимание на цветовую гамму портрета, наглядно представить себе ее пестроту и безвкусицу, чтобы оценить не только портрет сам по себе, но и тот эмоционально-оценочный смысл, который за ним стоит. Это, естественно, требует и замедленного чтения, и дополнительной работы воображения.

Соответствие черт портрета чертам характера – вещь довольно условная и относительная; она зависит от принятых в данной культуре взглядов и убеждений, от характера художественной условности. На ранних стадиях развития культуры предполагалось, что красивому внешнему облику соответствует и душевная красота; положительные герои нередко изображались прекрасными и по наружности, отрицательные уродливыми и отвратительными. В дальнейшем связи внешнего и внутреннего в литературном портрете существенно усложняются. В частности, уже в XIX в. становится возможным совершенно обратное соотношение между портретом и характером: положительный герой

может быть уродливым, а отрицательный – прекрасным. Пример – Квазимодо В. Гюго и миледи из «Трех мушкетеров» А. Дюма. Таким образом, мы видим, что портрет в литературе всегда выполнял не только изображающую, но и оценочную функцию.

Если рассматривать историю литературного портрета, то можно заметить, что эта форма литературной изобразительности двигалась от обобщенно-абстрактной портретной характеристики ко все большей индивидуализации. На ранних стадиях развития литературы герои зачастую наделены условно-символической внешностью; так, мы почти не можем различить по портрету героев поэмы Гомера или русских воинских повестей. Такой портрет нес лишь весьма общую информацию о герое; происходило это потому, что литература еще не научилась в то время индивидуализировать сами характеры. Зачастую литература ранних стадий развития вообще обходилась без портретной характеристики («Слово о полку Игореве»), предполагая, что читатель отлично представляет себе внешний облик князя, воина или княжеской жены; индивидуальные же различия в портрете, как было сказано, не воспринимались как существенные. Портрет символизировал прежде всего социальную роль, общественное положение, а также выполнял оценочную функцию.

С течением времени портрет все более индивидуализировался, то есть наполнялся теми неповторимыми чертами и черточками, которые уже не давали нам спутать одного героя с другим и в то же время указывали уже не на социальный или иной статус героя, но на индивидуальные различия в характерах. Литература эпохи Возрождения знала уже очень развитую индивидуализацию литературного портрета (прекрасный пример – Дон-Кихот и Санчо Панса), которая в дальнейшем усиливалась в литературе. Правда, и в дальнейшем были возвращения к стереотипному, шаблонному портрету, но они воспринимались уже как эстетический недостаток; так, Пушкин, говоря в «Евгении Онегине» о внешности Ольги, иронически отсылает читателя к распространенным романам:

Глаза, как небо, голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан,
Все в Ольге... но любой роман
Возьмите, и найдете, верно,
Ее портрет: он очень мил,
Я прежде сам его любил,
Но надоел он мне безмерно.

Индивидуализированная деталь, закрепляясь за персонажем, может становиться его постоянным признаком, знаком, по которому опознается данный персонаж; таковы, например, блестящие плечи Элен или лучистые глаза княжны Марьи в «Войне и мире».

Наиболее простой и вместе с тем наиболее часто применяющейся формой портретной характеристики является *портретное описание*. В нем последовательно, с разной степенью полноты, дается своего рода перечень портретных деталей, иногда с обобщающим выводом или авторским комментарием относительно характера персонажа, проявившегося в портрете; иногда с особым подчеркиванием одной-двух ведущих деталей. Таков, например, портрет Базарова в «Отцах и детях», портрет Наташи в «Войне и мире», портрет капитана Лебядкина в «Бесах» Достоевского.

Другим, более сложным видом портретной характеристики является *портрет-сравнение*. В нем важно уже не только помочь читателю более ясно представить себе внешность героя, но и создать у него определенное впечатление от человека, его внешности. Так, Чехов, рисуя портрет одной из своих героинь, использует прием сравнения: «И в этих немигающих глазах, и в маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное; зеленая, с желтой грудью, с улыбкой, она глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову» («В овраге»).

Наконец, самой сложной разновидностью портрета является *портрет-впечатление*. Своеобразие его состоит в том, что портретных черт и деталей здесь как таковых нет вообще, остается только впечатление, производимое внешностью героя на стороннего наблюдателя или на кого-нибудь из персонажей произведения. Так, например, тот же Чехов характеризует внешность одного из своих

героев так: «Лицо его как будто дверью прищемлено или мокрой Тряпкой прибито» («Двое в одном»). Нарисовать иллюстрацию по подобной портретной характеристике практически невозможно, но Чехову и не нужно, чтобы читатель наглядно представлял себе все портретные черты героя, важно, что достигнуто определенное эмоциональное впечатление от его внешности и достаточно легко сделать заключение и о его характере. Надо отметить, что этот прием был известен в литературе задолго до нашего времени. Достаточно сказать, что его применял еще Гомер. В своей «Илиаде» он не дает портрета Елены, понимая, что словами передать всю ее совершеннейшую красоту все равно невозможно. Он вызывает у читателя ощущение этой красоты, передавая впечатление, которое произвела Елена на троянских старцев: они сказали, что из-за такой женщины можно вести войну.

Особо следует сказать о психологическом портрете, рассеяв при этом одно терминологическое недоразумение. Часто в учебной и научной литературе любой портрет называется психологическим на том основании, что он раскрывает черты характера. Но в таком случае следует говорить о характеристическом портрете, а собственно психологический портрет появляется в литературе тогда, когда он начинает выражать то или иное психологическое состояние, которое персонаж испытывает в данный момент, или же смену таких состояний. Психологической портретной чертой является, например, подрагивающая губа Раскольникова в «Преступлении и наказании», или же такой портрет Пьера из «Войны и мира»: «Осунувшееся лицо его было желто. Он, видимо, не спал эту ночь». Очень часто автор комментирует то или иное мимическое движение, имеющее психологический смысл, как, например, в следующем отрывке из «Анны Карениной»: «Она никак не могла бы выразить тот ход мыслей, который заставил ее улыбаться; но последний вывод был тот, что муж ее, восхищающийся братом и уничтожающий себя перед ним, был неискренен. Кити знала, что эта неискренность его происходила от любви к брату, от чувства совестливости за то, что он слишком счастлив, и в особенности от неоставляющего его желания быть лучше, – она любила это в нем и потому улыбалась».

Пейзаж

Пейзажем в литературе называется изображение в произведении живой и неживой природы. Далеко не в каждом литературном произведении мы встречаемся с пейзажными зарисовками, но когда они появляются, то, как правило, выполняют существенные функции. Первая и простейшая функция пейзажа – обозначать место действия. Однако как бы проста на первый взгляд эта функция ни была, ее эстетическое воздействие на читателя не следует недооценивать. Зачастую место действия имеет принципиальное для данного произведения значение. Так, например, очень многие русские и зарубежные романтики использовали в качестве места действия экзотическую природу Востока: яркая, красочная, непривычная, она создавала в произведении романтическую атмосферу исключительного, что и было необходимо. Столь же принципиальны пейзажи Украины в гоголевских «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и в «Тарасе Бульбе». И наоборот, в лермонтовской «Родине», например, автору надо было подчеркнуть обыденность, обыкновенность нормального, типичного пейзажа средней полосы России – при помощи пейзажа Лермонтов создает здесь образ «малой родины», противопоставленный официальной народности.

Пейзаж как место действия важен еще и потому, что оказывает незаметное, но тем не менее очень важное воспитывающее влияние на формирование характера. Классический пример такого рода – пушкинская Татьяна, «русская душою» в значительной мере благодаря постоянному и глубокому общению с русской природой.

Зачастую отношение к природе показывает нам некоторые существенные стороны характера или мировоззрения персонажа. Так, равнодушие Онегина к пейзажу показывает нам крайнюю степень разочарованности этого героя. Дискуссия о природе, проходящая на фоне прекрасного, эстетически значимого пейзажа в романе Тургенева «Отцы и дети», выявляет различия в характерах и мировоззрении Аркадия и Базарова. Для последнего отношение к природе однозначно («Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник»), а у Аркадия, который задумчиво смотрит на расстилающийся перед ним пейзаж, обнаруживается подавленная, но многозначимая любовь к природе, способность эстетически ее воспринимать.

Местом действия в литературе нового времени часто становится город. Более того, в последнее время природа как место действия все больше и больше уступает в этом качестве городу, в полном соответствии с тем, что происходит и в реальной жизни. Город как место действия обладает теми же функциями, что и пейзаж; в литературе появился даже неточный и оксюморонный термин: «городской пейзаж». Так же, как и природная среда, город обладает способностью воздействовать на характер и психику людей. Кроме того, у города в любом произведении есть свой неповторимый облик, и это не удивительно, так как каждый писатель не просто создает топографическое место действия, но в соответствии со своими художественными задачами строит определенный *образ* города. Так, Петербург в «Евгении Онегине» Пушкина – прежде всего «неугомонный», суетный, светский. Но в то же время он – законченный, эстетически ценный цельный город, которым можно любоваться. И наконец, Петербург – вместилище высокой дворянской культуры, прежде всего духовной. В «Медном всаднике» Петербург олицетворяет силу и мощь государственности, величие дела Петра, и в то же время он враждебен «маленькому человеку». Для Гоголя Петербург, во-первых, город чиновничества, а во-вторых, некое почти мистическое место, в котором могут происходить самые невероятные вещи, выворачивающие действительность наизнанку («Нос», «Портрет»). Для Достоевского Петербург – враждебный исконной человеческой и божеской природе город. Он показывает его не со стороны его парадного великолепия, но прежде всего со стороны трущоб, углов, дворов-колодцев, переулков и т.п. Это город, давящий человека, угнетающий его психику. Образу Петербурга почти всегда сопутствуют такие черты, как вонь, грязь, жара, духота, раздражающий желтый цвет. Для Толстого Петербург – город официальный, где господствует неестественность и бездушие, где царит культ формы, где сосредоточен высший свет со всеми его пороками. Петербург в романе Толстого противопоставлен Москве как городу исконно русскому, где люди мягче, добрее, естественнее, – недаром именно в Москве живет семья Ростовых, недаром именно за Москву идет великое Бородинское сражение. А вот Чехов, например, принципиально переносит действие своих рассказов и пьес из столиц в средний русский город, уездный или губернский, и его окрестности. Образ Петербурга у него практически отсутствует, а образ Москвы выступает как заветная мечта многих героев о жизни новой, светлой, интересной, культурной и т.д. Наконец, у Есенина город – это город вообще, без топографической конкретики (ее нет даже в «Москве кабацкой»). Город есть нечто «каменное», «стальное», словом, неживое, противопоставленное живой жизни деревни, дерева, жеребенка и т.п. Как видим, у каждого писателя, а иногда и в каждом произведении свой образ города, который надо внимательно проанализировать, поскольку это крайне важно для понимания общего смысла и образной системы произведения.

Возвращаясь собственно к литературному изображению природы, надо сказать еще об одной функции пейзажа, которую можно назвать психологической. С давних пор было замечено, что определенные состояния природы так или иначе соотносятся с теми или иными человеческими чувствами и переживаниями: солнце – с радостью, дождик – с грустью; ср. также выражения типа «душевная буря». Поэтому пейзажные детали с самых ранних этапов развития литературы успешно использовались для создания в произведении определенной эмоциональной атмосферы (например, в «Слове о полку Игореве» радостный финал создается при помощи образа солнца) и как форма косвенного психологического изображения, когда душевное состояние героев не описывается прямо, а как бы передается окружающей их природе, причем часто этот прием сопровождается психологическим параллелизмом или сравнением («То не ветер ветку клонит, Не дубравушка шумит. То мое сердечко стонет. Как осенний лист дрожит»), В дальнейшем развитии литературы этот прием становился все более изощренным, появляется возможность не прямо, а косвенно соотносить душевные движения с тем или иным состоянием природы. При этом настроение персонажа может ему соответствовать, а может и наоборот – контрастировать с ним. Так, например, в XI главе «Отцов и детей» природа как бы аккомпанирует мечтательно-грустному настроению Николая Петровича Кирсанова – и он «не в силах был расстаться с темнотой, с садом, с ощущением свежего воздуха на лице и с этой грустью, с этой тревогой...» А для душевного состояния Павла Петровича та же самая поэтическая природа предстает уже контрастом: «Павел Петрович дошел до конца сада, и тоже задумался, и тоже поднял глаза к небу. Но в его прекрасных темных глазах не отразилось ничего, кроме света звезд. Он не был рожден романтиком, и не умела мечтать его щегольски-сухая и страстная, на французский лад

мизантропическая душа».

Особо следует оговорить нечасто встречающийся случай, когда природа становится как бы действующим лицом художественного произведения. Здесь не имеются в виду басни и сказки, потому, что принимающие в них участие персонажи-животные по сути дела являются лишь масками людских характеров. Но в некоторых случаях животные становятся действительными персонажами произведения, со своей собственной психологией и характером. Наиболее известными произведениями такого рода являются повести Толстого «Холстомер» и Чехова «Каштанка» и «Белолобый».

Мир вещей

Чем дальше, тем больше человек живет не в окружении природы, а в окружении рукотворных, созданных человеком предметов, совокупность которых иногда называют «второй природой». Естественно, что мир вещей отражается и в литературе, причем с течением времени приобретает все большую значимость.

На ранних стадиях развития мир вещей не получал широкого отражения, а сами вещные детали были мало индивидуализированы. Вещь изображалась лишь постольку, поскольку она оказывалась знаком принадлежности человека к определенной профессии или же знаком общественного положения. Непременными атрибутами царского сана были трон, корона и скипетр, вещи воина – это прежде всего его оружие, земледельца – соха, борона и т.п. Такого рода вещь, которую мы назовем аксессуарной, еще никак не соотносилась с характером конкретного персонажа, то есть здесь шел тот же процесс, что и в портретной детализации: индивидуальность человека еще не; была освоена литературой, а следовательно, не было еще надобности индивидуализировать саму вещь. С течением времени аксессуарная вещь хотя и остается в литературе, но утрачивает свое значение, не несет сколько-нибудь значимой художественной информации.

Другая функция вещной детали, развивается позже, начиная примерно с эпохи Возрождения, но зато становится ведущей для этого типа деталей. Деталь становится способом характеристики человека, выражением его индивидуальности.

Особое развитие эта функция вещных деталей получила в реалистической литературе XIX в. Так, в романе Пушкина «Евгений Онегин» характеристика героя через принадлежащие ему вещи становится едва ли не важнейшей. Вещь становится даже показателем изменения характера: сравним, например, два кабинета Онегина – петербургский и деревенский. В первом –

Янтарь на трубках Цареграда,
Фарфор и бронза на столе,
И, чувств изнеженных отрада,
Духи в граненом хрустале...

В другом же месте первой главы говорится, что полку с книгами Онегин «задернул траурной тафтой». Перед нами «вещный портрет» богатого светского щеголя, не особенно занятого философскими вопросами смысла жизни. Совсем другие вещи в деревенском кабинете Онегина: это портрет «лорда Байрона», статуэтка Наполеона, книги с пометками Онегина на полях. Это прежде всего кабинет человека думающего, а любовь Онегина к таким незаурядным и противоречивым фигурам, как Байрон и Наполеон, о многом говорит вдумчивому читателю.

Есть в романе описание и третьего «кабинета», дяди Онегина:

Онегин шкафы отворил:
В одном нашел тетрадь расхода,
В другом наливки целый строй,
Кувшины с яблочной водой
Да календарь осьмого года.

О дяде Онегина мы не знаем практически ничего, кроме описания того мира вещей, в котором он жил, но этого достаточно, чтобы с исчерпывающей полнотой представить себе характер, привычки, склонности и образ жизни обыкновенного деревенского помещика, которому кабинет, собственно, и не нужен.

Вещная деталь иногда может чрезвычайно выразительно передавать психологическое состояние персонажа; особенно любил пользоваться этим приемом психологизма Чехов. Вот как, например, изображается при помощи простой и обыденной вещной детали психозе, логическое состояние героя в повести «Три года»: «Дома он увидел на стуле зонтик, забытый Юлией Сергеевной, схватил его и жадно поцеловал. Зонтик был шелковый, уже не новый, перехваченный старою резинкой; ручка была из простой, белой кости, дешевая. Лаптев раскрыл его над собой, и ему показалось, что около него даже пахнет счастьем».

Вещная деталь обладает способностью одновременно и характеризовать человека, и выражать авторское отношение к персонажу. Вот, например, вещная деталь в романе Тургенева «Отцы и дети» – пепельница в виде серебряного лаптя, стоящая на столе у живущего за границей Павла Петровича. Эта деталь не только характеризует показное народолюбие персонажа, но и выражает отрицательную оценку Тургенева. Ирония детали в том, что самый грубый и одновременно едва ли не самый насущный предмет мужицкого быта здесь выполнен из серебра и выполняет функцию пепельницы.

Совершенно новые возможности в использовании вещных деталей, можно сказать, даже новая их функция открылись в творчестве Гоголя. Под его пером мир вещей стал относительно самостоятельным объектом изображения. Загадка гоголевской вещи в том, что она *не полностью* подчинена задаче более ярко и убедительно воссоздать характер героя или социальную среду. Вещь у Гоголя перерастает рамки привычных для нее функций. Конечно, обстановка в доме Собакевича – классический пример – есть косвенная характеристика человека. Но не только. Даже в этом случае у детали остается возможность жить собственной, независимой от человека жизнью, иметь свой характер. «Хозяин, будучи сам человек здоровый и крепкий, казалось, хотел, чтобы и комнату его украшали люди тоже крепкие и здоровые», но – неожиданным и необъяснимым диссонансом «между крепкими греками, неизвестно каким образом и для чего, поместился Багратион, тощий, худенький, с маленькими знаменами и пушками внизу и в самых узеньких рамках». Такого же рода деталь – часы Коробочки или ноздревская шарманка: по меньшей мере наивно было бы видеть в характере этих вещей прямую параллель характеру их хозяев.

Вещи интересны Гоголю сами по себе, в значительной мере независимо от их связей с конкретным человеком. Гоголь впервые в мировой литературе осознал, что, изучая мир вещей как таковой, вещное окружение человека, можно многое понять – не о жизни того или иного лица, но об *укладе жизни в целом*.

Отсюда – и необъяснимая избыточность гоголевской детализации. Любое описание Гоголя максимально подобно, он не торопится перейти к действию, любовно и со вкусом останавливаясь, например, на изображении накрытого стола, на котором стояли «грибки, пирожки, скородумки, шанижки, пряглы, блины, лепешки со всякими припеками: припекой с лучком, припекой с маком, припекой с творогом, припекой со сметочками». А вот еще примечательное описание: «Комната была обвешана старенькими полосатыми обоями, картины с какими-то птицами, между окон старинные маленькие зеркала с темными рамками в виде свернувшихся листьев, за всяким зеркалом заложены были или письмо, или старая колода карт, или чулок; стенные часы с нарисованными цветами на циферблате... *невмочь было более ничего заметить*» (курсив мой. – А.Е.). Вот в этом прибавлении к описанию, кажется, заключен главный эффект: куда уж «более»! Но нет, подробнейшим образом обрисовав каждую мелочь, Гоголь сетует, что больше уж описывать нечего, он с сожалением отрывается от описания, как от любимого занятия...

Гоголевская деталь кажется избыточной потому, что он продолжает описание, перечисление, даже нагнетание мелочей уже после того, как детализация уже выполнила свою привычную вспомогательную функцию. Например, повествователь завидует «аппетиту и желудку господ средней руки, что на одной станции потребуют ветчины, на другой поросенка, на третьей ломоть осетра или какую-нибудь запеканную колбасу с луком («с луком» – уже необязательное уточнение: какая нам, в самом деле, разница – с луком или без? – А.Е.) и потом как ни в чем не бывало садятся за стол в какое

хочешь время (кажется, здесь можно и остановиться: что такое «аппетит и желудок господ средней руки», мы поняли уже очень ощутимо. Но Гоголь продолжает. – *А.Е.*) и стерляжья уха с налимами и молоками (снова необязательное уточнение. – *А.Е.*) шипит и ворчит у них меж зубами (хватит? Гоголю нет. – *А.Е.*), заедаемая расстегаям или кулебякой (все? нет еще. – *А.Е.*) с сомовым плесом».

Вспомним вообще подробнейшие гоголевские описания-перечни: и добра Ивана Ивановича, и того, что вывесила проветривать баба Ивана Никифоровича, и устройства шкатулки Чичикова, и даже перечень действующих лиц и исполнителей, который читает на афише Чичиков, и такое, например: «Каких бричек и повозок там не было! Одна – зад широкий, а перед узенький, другая – зад узенький, а перед широкий. Одна была и бричка и повозка вместе, другая ни бричка ни повозка, иная была похожа на огромную копну сена или на толстую купчиху, другая на растрепанного жида или скелет, еще не совсем освободившийся от кожи, иная была в профиле совершенная трубка с чубуком, другая была ни на что не похожа, представляя какое-то странное существо ... подобие кареты с комнатным окном, перекрещенным толстым переплетом».

При всей иронической интонации повествования очень скоро начинаешь ловить себя на мысли, что ирония здесь – только одна сторона дела, а другая – в том, что все это действительно страшно интересно. Мир вещей под пером Гоголя предстает не вспомогательным средством для характеристики мира людей, а, скорее, особой ипостасью этого мира.

Психологизм

При анализе психологических деталей следует обязательно иметь в виду, что в разных произведениях они могут играть принципиально различную роль. В одном случае психологические детали немногочисленны, носят служебный, вспомогательный характер – тогда мы говорим об элементах психологического изображения; их анализом можно, как правило, пренебречь. В другом случае психологическое изображение занимает в тексте существенный объем, обретает относительную самостоятельность и становится чрезвычайно важным для уяснения содержания произведения. В этом случае в произведении возникает особое художественное качество, называемое психологизмом. Психологизм – это освоение и изображение средствами художественной литературы внутреннего мира героя: его мыслей, переживаний, желаний, эмоциональных состояний и т.п., причем изображение, отличающееся подробностью и глубиной.

Существуют три основные формы психологического изображения, к которым сводятся в конечном счете все конкретные приемы воспроизведения внутреннего мира. Две из этих трех форм были теоретически выделены И.В. Страховым: «Основные формы психологического анализа возможно разделить на изображение характеров «изнутри», – то есть путем художественного познания внутреннего мира действующих лиц, выражаемого при посредстве внутренней речи, образов памяти и воображения; на психологический анализ «извне», выражающийся в психологической интерпретации писателем выразительных особенностей речи, речевого поведения, мимического и других средств внешнего проявления психики»*.

* *Страхов И.В.* Психологический анализ в литературном творчестве. Саратов 1973 Ч.1. С. 4.

Назовем первую форму психологического изображения прямой, а вторую косвенной, поскольку в ней мы узнаем о внутреннем мире героя не непосредственно, а через внешние симптомы психологического состояния. О первой форме мы еще будем говорить чуть ниже, а пока приведем пример второй, косвенной формы психологического изображения, которая особенно широко использовалась в литературе на ранних ступенях развития:

Мрачное облако скорби лицо Ахиллеса покрыло.
Обе он горсти наполнивши пеплом, главу им осыпал:
Лик молодой почернел, почернела одежда, и сам он
Телом великим пространство покрывши великое, в прахе

Перед нами типичный пример косвенной формы психологического изображения, при котором автор рисует лишь внешние симптомы чувства, нигде не вторгаясь прямо в сознание и психику героя.

Но у писателя существует еще одна возможность, еще один способ сообщить читателю о мыслях и чувствах персонажа – с помощью называния, предельно краткого обозначения тех процессов, которые протекают во внутреннем мире. Будем называть такой способ суммарно-обозначающим. А.П. Скафтымов писал об этом приеме, сравнивая особенности психологического изображения у Стендаля и Толстого: «Стендаль идет по преимуществу путями вербального обозначения чувства. Чувства названы, но не показаны»*, а Толстой подробно прослеживает процесс протекания чувства во времени и тем самым воссоздает его с большей живостью и художественной силой.

* Скафтымов А.П. О психологизме в творчестве Стендаля и Толстого // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 175.

Итак, одно и то же психологическое состояние можно воспроизвести с помощью разных форм психологического изображения. Можно, например, сказать: «Я обиделся на Карла Ивановича за то, что он разбудил меня», – это будет *суммарно-обозначающая* форма. Можно изобразить внешние признаки обиды: слезы, нахмуренные брови, упорное молчание и т.п. – это *косвенная форма*. А можно, как это и сделал Толстой, раскрыть внутреннее состояние при помощи *прямой* формы психологического изображения: «Положим, – думал я, – я маленький, но зачем он тревожит меня? Отчего он не бьет мух около Володиной постели? Вон их сколько? Нет, Володя старше меня, а я меньше всех: оттого он меня и мучит. Только о том и думает всю жизнь, – прошептал я, – как бы мне делать неприятности. Он очень хорошо видит, что разбудил и испугал меня, но выказывает, как будто не замечает... противный человек! И халат, и шапочка, и кисточка – какие противные!»

Естественно, что каждая форма психологического изображения обладает разными познавательными, изобразительными и выразительными возможностями. В произведениях писателей, которых мы привычно называем психологами – Лермонтова, Толстого, Флобера, Мопассана, Фолкнера и других, – для воплощения душевных движений используются, как правило, все три формы. Но ведущую роль в системе психологизма играет, разумеется, прямая форма – непосредственное воссоздание процессов внутренней жизни человека.

Кратко познакомимся теперь с основными *приемами* психологизма, с помощью которых достигается изображение внутреннего мира. Во-первых, повествование о внутренней жизни человека может вестись как от первого, так и от третьего лица, причем первая форма исторически более ранняя. Эти формы обладают разными возможностями. Повествование от первого лица создает большую иллюзию правдоподобия психологической картины, поскольку о себе человек рассказывает сам. В ряде случаев психологическое повествование от первого лица приобретает характер исповеди, что усиливает впечатление. Эта повествовательная форма применяется главным образом тогда, когда в произведении – один главный герой, за сознанием и психикой которого следит автор и читатель, а остальные персонажи второстепенны, и их внутренний мир практически не изображается («Исповедь» Руссо, «Детство», «Отрочество» и «Юность» Толстого и др.).

Повествование от третьего лица имеет свои преимущества в плане изображения внутреннего мира. Это именно та художественная форма, которая позволяет автору без всяких ограничений вводить читателя во внутренний мир персонажа и показывать его наиболее подробно и глубоко. Для автора нет тайн в душе героя – он знает о нем все, может проследить детально внутренние процессы, объяснить причинно-следственную связь между впечатлениями, мыслями, переживаниями. Повествователь может прокомментировать самоанализ героя, рассказать о тех душевных движениях, которые сам герой не может заметить или в которых не хочет себе признаться, как, например, в следующем эпизоде из «Войны и мира»: «Наташа со своей чуткостью тоже мгновенно заметила состояние своего брата. Она

заметила его, но ей самой так весело было в ту минуту, так далека она была от горя, грусти, упреков, что она <...> нарочно обманула себя. "Нет, мне слишком весело теперь, чтобы портить свое веселье сочувствием чужому горю", почувствовала она и сказала себе: "Нет, я, верно, ошибаюсь, он должен быть так же весел, как и я"».

Одновременно повествователь может психологически интерпретировать внешнее поведение героя, его мимику и пластику и т.п., о чем говорилось выше в связи с психологическими внешними деталями.

Повествование от третьего лица дает широкие возможности для включения в произведение самых разных приемов психологического изображения: в такую повествовательную стихию легко и свободно вливаются внутренние монологи, публичные исповеди, отрывки из дневников, письма, сны, видения и т.п.

Повествование от третьего лица наиболее свободно обращается с художественным временем, оно может подолгу останавливаться на анализе скоротечных психологических состояний и очень кратко информировать о длительных периодах, имеющих в произведении, например, характер сюжетных связок. Это дает возможность повышать удельный вес психологического изображения в общей системе повествования, переключать читательский интерес с подробностей событий на подробности чувства. Кроме того, психологическое изображение в этих условиях может достигать максимальной детализации и исчерпывающей полноты: психологическое состояние, которое длится минуты, а то и секунды, может растягиваться в повествовании на несколько страниц; едва ли не самый яркий пример тому – отмеченный еще Н.Г. Чернышевским эпизод смерти Праскухина в «Севастопольских рассказах» Толстого*.

* См. *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. III. С. 423–424.

Наконец, повествование от третьего лица дает возможность изобразить внутренний мир не одного, а многих героев, что при другом способе повествования сделать гораздо сложнее.

К приемам психологического изображения относятся *психологический анализ* и *самоанализ*. Суть обоих приемов в том, что сложные душевные состояния раскладываются на составляющие и тем самым объясняются, становятся ясными для читателя. Психологический анализ применяется в повествовании от третьего лица, самоанализ – в повествовании как от первого, так и от третьего лица. Вот, например, психологический анализ состояния Пьера из «Войны и мира»:

«... он понял, что эта женщина может принадлежать ему.

"Но она глупа, я сам говорил, что она глупа, – думал он. – Что-то гадкое есть в том чувстве, которое она возбудила во мне, что-то запрещенное <...>» – думал он; и в то же время, как он рассуждал так (еще рассуждения эти оставались неоконченными), он заставлял себя улыбающимся и сознавал, что другой ряд рассуждений всплывал из-за первых, что он в одно и то же время думал о ее ничтожестве и мечтал о том, как она будет его женой <...> И он опять видел ее не какой-то дочерью князя Василья, а видел все ее тело, только прикрытое серым платьем. "Но нет, отчего же прежде не приходила мне в голову эта мысль?" И опять он говорил себе, что это невозможно, что что-то гадкое, противоестественное, как ему казалось, нечестное было бы в этом браке <...> Он вспомнил слова и взгляды Анны Павловны, когда она говорила ему о доме, вспомнил тысячи таких намеков со стороны князя Василья и других, и на него нашел ужас, не связал ли он уж себя чем-нибудь в исполнении такого дела, которое, очевидно, нехорошо и которое он не должен делать. Но в то же время, как он сам себе выражал это решение, с другой стороны души всплывал ее образ со всею своею женственною красою».

Здесь сложное психологическое состояние душевной смятенности аналитически расчленено на составляющие: прежде всего выделены два направления рассуждений, которые, чередуясь, повторяются то в мыслях, то в образах. Сопровождающие эмоции, воспоминания, желания воссозданы максимально подробно. То, что переживается одновременно, развертывается у Толстого во времени, изображено в последовательности, анализ психологического мира личности идет как бы поэтапно. В то же время сохраняется и ощущение одновременности, слитности всех компонентов внутренней жизни, на что указывают слова «в то же время». В результате создается впечатление, что внутренний мир героя представлен с исчерпывающей полнотой, что прибавить к психологическому анализу уже просто

нечего; анализ составляющих душевной жизни делает ее предельно ясной для читателя.

А вот пример психологического самоанализа из «Героя нашего времени»: «Я часто спрашиваю себя, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь? К чему это женское кокетство? Вера меня любит больше, чем княжна Мери будет любить когда-нибудь; если б она мне казалась непобедимой красавицей, то, может быть, я завлекся бы трудностью предприятия <...>

Но ничуть не бывало! Следовательно, это не та беспокойная потребность любви, которая нас мучит в первые годы молодости <...>

Из чего же я хлопочу? Из зависти к Грушницкому? Бедняжка! Он вовсе ее не заслуживает. Или это следствие того скверного, но непобедимого чувства, которое заставляет нас уничтожать сладкие заблуждения ближнего <...>

А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся душой!.. Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы. Сам я больше не способен безумствовать под влиянием страсти; честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие – подчинять моей воле все, что меня окружает».

Обратим внимание на то, насколько аналитичен приведенный отрывок: это уже почти научное рассмотрение психологической задачи, как по методам ее разрешения, так и по результатам. Сначала поставлен вопрос, со всей возможной четкостью и логической ясностью. Затем отбрасываются заведомо несостоятельные объяснения («обольстить не хочу и никогда не женюсь»). Далее начинается рассуждение о более глубоких и сложных причинах: в качестве таковых отвергается потребность в любви, зависть и «спортивный интерес». Отсюда делается вывод уже прямо логический: «Следовательно...». Наконец аналитическая мысль выходит на правильный путь, обращаясь к тем положительным эмоциям, которые доставляет Печорину его замысел и предчувствие его выполнения: «А ведь есть необъятное наслаждение...». Анализ идет как бы по второму кругу: откуда это наслаждение, какова его природа? И вот результат: причина причин, нечто бесспорное и очевидное («Первое мое наслаждение...»).

Важным и часто встречающимся приемом психологизма является *внутренний монолог* – непосредственная фиксация и воспроизведение мыслей героя, в большей или меньшей степени имитирующее реальные психологические закономерности внутренней речи. Используя этот прием, автор как бы «подслушивает» мысли героя во всей их естественности, непреднамеренности и необработанности. У психологического процесса своя логика, он прихотлив, и его развитие во многом подчиняется интуиции, иррациональным ассоциациям, немотивированным на первый взгляд сближения представлений и т.п. Все это и отражается во внутренних монологах. Кроме того, внутренний монолог обычно воспроизводит и речевую манеру данного персонажа, а следовательно, и его манеру мышления. Вот, в качестве примера отрывок из внутреннего монолога Веры Павловны в романе Чернышевского «Что делать?»:

«Хорошо ли я сделала, что заставила его зайти?..

И в какое трудное положение поставила я его!..

Боже мой, что со мной, бедной, будет?

Есть одно средство, говорит он, – нет, мой милый, нет никакого средства.

Нет, есть средство; вот оно: окно. Когда будет уже слишком тяжело, брошусь из него.

Какая я смешная: «когда будет слишком тяжело» – а теперь-то?

А когда бросишься в окно, как быстро, быстро полетишь <...> Нет, это хорошо <...>

Да, а потом? Будут все смотреть: голова разбитая, лицо разбитое, в крови, в грязи <...>

А в Париже бедные девушки задушаются чадом. Вот это хорошо, это очень, очень хорошо. А бросаться из окна нехорошо. А это хорошо».

Внутренний монолог, доведенный до своего логического предела, дает уже несколько иной прием психологизма, нечасто употребляющийся в литературе и называемый *«потоком сознания»*. Этот прием создает иллюзию абсолютно хаотичного, неупорядоченного движения мыслей и переживаний. Вот

пример этого приема из романа Толстого «Война и мир»:

«"Должно быть, снег – это пятно; пятно – une tach" – думал Ростов. – "Вот тебе и не таш..."

"Наташа, сестра, черные глаза. На... ташка... (вот удивится, когда я ей скажу, как я увидал государя!) Наташку... ташку возьми... Да, бишь, что я думал? – не забыть. Как с государем говорить буду? Нет, не то, это завтра. Да, да! На ташку наступить... тупить нас – кого? Гусаров. А гусары и усы... По Тверской ехал этот гусар с усами, я еще подумал о нем, против самого Гурьева дома... Старик Гурьев... Эх, славный малый Денисов! Да, все это пустяки. Главное теперь – государь тут. Как он на меня смотрел, и хотелось ему что-то сказать, да он не смел... Нет, это я не смел. Да это пустяки, а главное – что я что-то нужное думал, да. На-ташку, нас-тупить, да, да, да. Это хорошо"».

Еще одним приемом психологизма является так называемая *диалектика души*. Термин принадлежит Чернышевскому, который так описывает этот прием: «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других, как чувство, непосредственно вытекающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь по всей цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается все дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексией о настоящем»*.

* Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. III. С. 422–423.

Иллюстрацией этой мысли Чернышевского могут быть многие страницы книг Толстого, самого Чернышевского, других писателей. В качестве примера приведем (с купюрами) отрывок из размышлений Пьера в «Войне и мире»:

«То ему представлялась она (Элен. – А.Е.) в первое время после женитьбы, с открытыми плечами и усталым, страстным взглядом, и тотчас же рядом с нею представлялось красивое, наглое и твердо-насмешливое лицо Долохова, каким оно было на обеде, и то же лицо Долохова, бледное, дрожащее и страдающее, каким оно было, когда он повернулся и упал на снег.

«Что ж было? – спрашивал он сам себя. – Я убил любовника, да, убил любовника своей жены. Да. Это было. Отчего? Как я дошел до этого? – Оттого, что ты женился на ней», – отвечал внутренний голос.

«Но в чем же я виноват? – спрашивал он. – В том, что ты женился, не любя ее, в том, что ты обманул и себя и ее, – и ему живо представилась та минута после ужина у князя Василья, когда он сказал эти не выходившие из него слова: "Je vous aime"*». Все от этого! Я и тогда чувствовал, – думал он, – я чувствовал тогда, что это было не то, что я не имел на это права. Так и вышло». Он вспомнил медовый месяц и покраснел при этом воспоминании <...>».

* Я вас люблю (фр.).

А сколько раз я гордился ею <...> – думал он <...> – Так вот чем я гордился?! Я тогда думал, что не понимаю ее <...> а вся разгадка была в том страшном слове, что она развратная женщина: сказал себе это страшное слово, и все стало ясно!» <...>

Потом он вспомнил грубость, ясность ее мыслей и вульгарность выражений <...> «Да я никогда не любил ее, – говорил себе Пьер, – я знал, что она развратная женщина, – повторял он сам себе, – но не смел признаться в этом.

И теперь Долохов, вот он сидит на снегу и насильно улыбается и умирает, может быть притворным каким-то молодечеством отвечая на мое раскаяние!» <...>

«Она во всем, во всем она одна виновата, – говорил он сам себе. – Но что ж из этого? Зачем я себя связал с нею, зачем я ей сказал это: "Je vous aime", которое было ложь, и еще хуже, чем ложь, – говорил он сам себе. – Я виноват <...>

Людовика XVI казнили за то, что *они* говорили, что он был бесчестен и преступник (пришло Пьеру в голову), и они были правы с своей точки зрения, так же, как правы и те, которые за него умирали

мученической смертью и причисляли его к лику святых. Потом Робеспьера казнили за то, что он был деспот. Кто прав, кто виноват? Никто. А жив – и живи: завтра умрешь, как я мог умереть час тому назад. И стоит ли того мучиться, когда жить остается одну секунду в сравнении с вечностью?» Но в ту минуту, как он считал себя успокоенным такого рода рассуждениями, ему вдруг представлялась *она* и те минуты, когда он сильнее всего выказывал ей свою неискреннюю любовь, – и он чувствовал прилив крови к сердцу, и должен был опять вставать, двигаться, и ломать, и рвать попадающиеся ему под руку вещи. Зачем я сказал ей "Je vous aime"? – все повторял он сам себе».

Отметим еще один прием психологизма, несколько парадоксальный на первый взгляд, – это прием умолчания. Он состоит в том, что писатель в какой-то момент вообще ничего не говорит о внутреннем мире героя, заставляя читателя самого производить психологический анализ, намекая на то, что внутренний мир героя, хотя он прямо и не изображается, все-таки достаточно богат и заслуживает внимания. Как пример этого приема приведем отрывок из последнего разговора Раскольникова с Порфирием Петровичем в «Преступлении и наказании». Возьмем кульминацию диалога: следовательно только что прямо объявил Раскольникову, что считает убийцей именно его; нервное напряжение участников сцены достигает высшей точки:

«– Это не я убил, – прошептал было Раскольников, точно испуганные маленькие дети, когда их захватывают на месте преступления.

– Нет, это вы-с, Родион Романыч, вы-с, и некому больше-с, – строго и убежденно прошептал Порфирий.

Оба они замолчали, и молчание длилось до странности долго, минут с десять. Раскольников облокотился на стол и молча ерошил пальцами свои волосы. Порфирий Петрович сидел смирно и ждал. Вдруг Раскольников презрительно посмотрел на Порфирия.

– Опять вы за старое, Порфирий Петрович! Все за те же ваши приемы: как это вам не надоест, в самом деле?»

Очевидно, что в эти десять минут, которые герои провели в молчании, психологические процессы не прекращались. И разумеется, у Достоевского была полная возможность изобразить их детально: показать, что думал Раскольников, как он оценивал ситуацию и какие чувства испытывал по отношению к Порфирию Петровичу и себе самому. Словом, Достоевский мог (как не раз делал в других сценах романа) «расшифровать» молчание героя, наглядно продемонстрировать, в результате каких мыслей и переживаний Раскольников, сначала растерявшийся и сбитый с толку, уже, кажется готовый признаться и покаяться, решает все-таки продолжать прежнюю игру. Но психологического изображения как такового здесь нет, а между тем сцена насыщена психологизмом. Психологическое содержание этих десяти минут читатель додумывает, ему без авторских пояснений понятно, что может переживать в этот момент Раскольников.

Наиболее широкое распространение прием умолчания приобрел в творчестве Чехова, а вслед за ним – многих других писателей XX в.

Наряду с перечисленными приемами психологизма, которые являются наиболее распространенными, писатели иногда используют в своих произведениях специфические средства изображения внутреннего мира, такие, как имитация интимных документов (романы в письмах, введение дневниковых записей и т.п.), сны и видения (особенно широко эта форма психологизма представлена в романах Достоевского), создание персонажей-двойников (например, Черт как своеобразный двойник Ивана в романе «Братья Карамазовы») и др. Кроме того, как прием психологизма применяются также внешние детали, о чем речь шла выше*.

* Подробнее о психологизме см.: *Есин А.Б.* Психологизм русской классической литературы. М, 1988.

Формы художественной условности

Выше мы говорили, что художественный мир *условно* подобен первичной реальности. Однако мера и степень условности в разных произведениях различна. В зависимости от степени условности различаются такие свойства изображенного мира, как *жизнеподобие* и *фантастика**, в которых

отражается разная мера отличия изображенного мира от мира реального. Жизнеподобие предполагает «изображение жизни в формах самой жизни», по словам Белинского, то есть без нарушения известных нам физических, психологических, причинно-следственных и иных закономерностей. Фантастика предполагает нарушение этих закономерностей, подчеркнутое неправдоподобие изображенного мира. Так, например, повесть Гоголя «Невский проспект» жизнеподобна по своей образности, а его же «Вий» – фантастичен. Чаще всего мы встречаемся в произведении с отдельными фантастическими образами – например, образы Гаргантюа и Пантагрюэля в одноименном романе Рабле, но фантастика может быть и сюжетной, как, например, в повести Гоголя «Нос», в которой цепь событий от начала до конца совершенно невозможна в реальном мире.

* Фантастику как одно из универсальных свойств художественного мира не следует путать с той литературой (преимущественно XX в.), которую в обиходе также называют фантастикой (научная фантастика, фэнтези).

Функции фантастики

Основная функция фантастики в художественных произведениях – доводить то или иное явление до логического предела, причем неважно, какое именно явление изображается с помощью фантастики: это может быть, скажем, народ, как в образах былинных богатырей, философская концепция, как в пьесах Шоу или Брехта, социальный институт, как в «Истории одного города» Щедрина, или же быт и нравы, как в баснях Крылова. В любом случае фантастика позволяет выявить в исследуемом явлении его главные черты, причем в максимально заостренной форме, показать, что будет представлять из себя явление в полном своем развитии.

Из этой функции фантастики прямо вытекает другая – прогностическая функция, то есть способность фантастики как бы заглядывать в будущее. На основе тех или иных черт и черточек сегодняшнего дня, которые пока малозаметны или же им не придается серьезного внимания, писатель строит фантастический образ будущего, заставляя читателя представить себе, что будет, если ростки сегодняшних тенденций в жизни человека, общества, человечества разовьются через некоторое время и проявят все свои потенции. Прекрасным примером прогностической фантастики может служить роман-антиутопия Е. Замятина «Мы». На основе тех тенденций, которые Замятин наблюдал в общественной жизни первых послереволюционных лет, он смог нарисовать образ будущего тоталитарного государства, предвосхитив в фантастической форме многие его основные черты: стирание человеческой индивидуальности вплоть до замены имен номерами, полная унификация жизни каждого индивидуума, манипулирование общественным мнением, система слежки и доносов, полное принесение личности в жертву ложно понимаемым общественным интересам и т.д.

Следующей функцией фантастики является выражение разных видов и оттенков комического – юмора, сатиры, иронии. Дело в том, что комическое основывается на несоответствии, несообразности, а фантастика – это и есть несоответствие изображенного в произведении мира миру реальному, а очень часто – и несообразность, нелепость. Связь фантастики с различными разновидностями комического мы видим в романе Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», в «Дон Кихоте» Сервантеса, в повести Вольтера «Простодушный», во многих произведениях Гоголя и Щедрина, в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» и во многих других произведениях*.

* Подробнее о связи комического и фантастики см.: *Бахтин ММ.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Наконец, не следует забывать и о такой функции фантастики, как развлекательная. При помощи фантастики повышается напряженность сюжетного действия, создается возможность строить необычный и тем интересный художественный мир. Тем самым возбуждается читательский интерес и внимание, а интерес читателя к необычному и фантастическому носит устойчивый характер на протяжении веков.

Формы и приемы фантастики

Условно-фантастическая образность реализуется с помощью ряда форм и приемов.

Во-первых, это то, что можно назвать собственно фантастическим – когда писатель вымысливает несуществующие в природе сущности или свойства. Так происходит, например, в повести Гоголя «Вий», где действует всяческая нечистая сила, в природе не существующая. Такого же рода фантастическое и в «Пиковой даме» Пушкина, где три карты наделены таинственной способностью приносить непоколебимый выигрыш. Фантастика этого типа наиболее часто используется в произведениях художественной литературы.

Во-вторых, существует форма иносказательной фантастики, которая основана на реализации в изображенном мире того или иного речевого тропа*. Чаще всего эта форма фантастического основана на гиперболе (великаны, богатыри, исполинские животные и т.п.), литоте (карлики, гном, Мальчик с пальчик, Дюймовочка и т.п.) и аллегии (басенная образность, где животные, растения, предметы выступают как действующие лица, воплощая в себе ту или иную аллегию человеческих характеров).

* О тропах см. ниже, гл. «Художественная речь».

Следующий прием, который мы рассмотрим, это гротеск – соединение фантастического и реального в одном образе, причем для гротеска характерно соединение фантастического не просто с реальным, а с приземленно-бытовым, обыденным. Так, в сказке Щедрина «Медведь на воеводстве» медведь, отправляясь на свое воеводство (фантастическая черта) собирается разорять типографии и университеты (не просто бытовая, но остросовременная, разрушающая сказочную атмосферу деталь). В духе гротеска выдержан и тот, скажем, эпизод в романе Булгакова «Мастер и Маргарита», когда один из приближенных Воланда Бегемот выдает Николаю Ивановичу справку, выдержанную строго в духе канцелярской стилистики, да еще и оттискивает на ней штамп «Уплочено».

Наконец, еще одним приемом фантастического является алогизм – нарушение в произведении причинно-следственных связей, необъяснимость, парадоксальность ситуаций, сюжетных ходов, отдельных предметов и т.п. Блестящим примером алогизма как формы фантастического может служить повесть Гоголя «Нос». Первый парадокс, который никак не объясним с позиций логики, ждет нас уже в завязке повести: у героя ни с того ни с сего, без всяких причин вдруг пропадает нос и на лице остается гладкое место. Необъяснимым же образом он вдруг оказывается *одновременно* в пироге у цирюльника и превращается в важного господина. Без всяких видимых причин полицейский обращает внимание на цирюльника, собравшегося выбросить нос, необъяснимым образом нос вдруг возвращается на свое место. В общем, любой сюжетный ход в повести алогичен, немотивирован, и именно потому фантастичен.

Разные формы фантастики могут сочетаться друг с другом в системе одного произведения. Так, в той же повести «Нос» алогизм сочетается с гротеском (фантастические события происходят с самым заурядным, пошлым человеком, на фоне прозаической, бытовой, пошлой действительности); в сказках Щедрина гротеск сочетается с иносказанием и т.п.

Свойства изображенного мира

Жизнеподобие и фантастика являются основными свойствами изображенного мира, так же как психологизм, сюжетность и описательность. Про психологизм подробно говорилось выше, кратко охарактеризуем теперь сюжетность и описательность. Сюжетность выражается в преобладании в произведении событийной динамики. Она связана, как правило, с динамическим сюжетом, который несет существенную содержательную нагрузку, в огромной мере воплощая особенности художественного содержания. При этом статические элементы в произведении – внесюжетные элементы, психологические мотивировки событий и действий и т.п. – сведены к минимуму. Напротив, описательность характеризуется преобладанием в стиле произведения статических моментов, подробной детализацией внешнего мира, акцентов на внешних формах бытия. При описательности

сюжет ослаблен, так же, как и психологизм; эти свойства художественной формы начинают играть вспомогательную роль.

Художественное время и художественное пространство

Естественными формами существования изображенного мира (как, впрочем, и мира время и реального) являются время и пространство. Время и пространство в литературе представляют собой своего рода условность, от характера которой зависят разные формы пространственно-временной организации художественного мира.

Среди других искусств литература наиболее свободно обращается со временем и пространством (конкуренцию в этом отношении может составить лишь искусство кино). В частности, литература может показывать события, происходящие одновременно в разных местах: для этого рассказчику достаточно ввести в повествование формулу «А тем временем там-то происходило то-то» или аналогичную. Так же просто литература переходит из одного временного пласта в другой (особенно из настоящего в прошлое и обратно); наиболее ранними формами такого временного переключения были воспоминания и рассказ какого-либо героя – их мы встречаем уже у Гомера.

Еще одним важным свойством литературного времени и пространства является их дискретность (прерывность). Применительно ко времени это особенно важно, поскольку литература воспроизводит не весь временной поток, а выбирает из него лишь художественно значимые фрагменты, обозначая «пустые» интервалы формулами типа «долго ли, коротко ли», «прошло несколько дней» и т.п. Такая временная дискретность служит мощным средством динамизации сначала сюжета, а впоследствии и психологизма.

Фрагментарность художественного пространства отчасти связана со свойствами художественного времени, отчасти же имеет самостоятельный характер. Так, мгновенная смена пространственно-временных координат, естественная для литературы (например, перенесение действия из Петербурга в Обломовку в романе Гончарова «Обломов») делает ненужным описание промежуточного пространства (в данном случае – дороги). Дискретность же собственно пространственных образов состоит в том, что в литературе то или иное место может описываться не во всех деталях, а лишь обозначаться отдельными приметами, наиболее значимыми для автора и имеющими высокую смысловую нагрузку. Остальная же (как правило, большая) часть пространства «достраивается» в воображении читателя. Так, место действия в «Бородино» Лермонтова обозначено всего четырьмя отрывочными деталями: «большое поле», «редут», «пушки и леса синие верхушки». Так же отрывочно, например, описание деревенского кабинета Онегина: отмечены лишь «лорда Байрона портрет», статуэтка Наполеона и – чуть позже – книги. Такая дискретность времени и пространства ведет к значительной художественной экономии и повышает значимость отдельной образной детали.

Характер условности литературного времени и пространства в сильнейшей степени зависит от рода литературы. В лирике эта условность максимальна; в лирических произведениях может, в частности, вообще отсутствовать образ пространства – например, в стихотворении Пушкина «Я вас любил...». В других случаях пространственные координаты присутствуют лишь формально, являясь условно-иносказательными: так, невозможно, например, говорить, что пространством пушкинского «Пророка» является пустыня, а лермонтовского «Паруса» – море. Однако в то же время лирика способна и воспроизводить предметный мир с его пространственными координатами, которые обладают большой художественной значимостью. Так, в стихотворении Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...» противопоставление пространственных образов бального зала и «царства дивного» воплощает очень важную для Лермонтова антитезу цивилизации и природы.

С художественным временем лирика обращается так же свободно. Мы часто наблюдаем в ней сложное взаимодействие временных пластов: прошлого и настоящего («Когда для смертного умолкнет шумный день...» Пушкина), прошлого, настоящего и будущего («Я не унижусь пред тобою...» Лермонтова), бренного человеческого времени и вечности («С горы скатившись, камень лег в долине...» Тютчева). Встречается в лирике и полное отсутствие значимого образа времени, как, например, в стихотворениях Лермонтова «И скучно и грустно» или Тютчева «Волна и дума» – временную

координату таких произведений можно определить словом «всегда». Бывает, напротив, и очень острое восприятие времени лирическим героем, что характерно, например, для поэзии И. Анненского, о чем говорят даже названия его произведений: «Миг», «Тоска мимолетности», «Минута», не говоря уже о более глубинных образах. Однако во всех случаях лирическое время обладает большой степенью условности, а часто и абстрактности.

Условность драматического времени и пространства связана в основном с ориентацией драмы на театральную постановку. Разумеется, у каждого драматурга свое построение пространственно-временного образа, но общий характер условности остается неизменным: «Какую бы значительную роль в драматических произведениях ни приобретали повествовательные фрагменты, как бы ни дробилось изображаемое действие, как бы ни подчинялись звучащие вслух высказывания персонажей логике их внутренней речи, драма привержена к замкнутым в пространстве и времени картинам»*.

* Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 46.

Наибольшей свободой обращения с художественным временем и пространством обладает эпический род; в нем же наблюдаются и наиболее сложные и интересные эффекты в этой области.

По особенностям художественной условности литературное время и пространство можно разделить на абстрактное и конкретное. Особенно важно это разделение для художественного пространства. Абстрактным будем называть такое пространство, которое обладает высокой степенью условности и которое в пределе можно воспринимать как пространство «всеобщее», с координатами «везде» или «нигде». Оно не имеет выраженной характерности и поэтому не оказывает никакого влияния на художественный мир произведения: не определяет характер и поведение человека, не связано с особенностями действия, не задает никакого эмоционального тона и т.п. Так, в пьесах Шекспира место действия либо вообще вымышлено («Двенадцатая ночь», «Буря»), либо не оказывает никакого влияния на характеры и обстоятельства («Гамлет», «Кориолан», «Отелло»). По верному замечанию Достоевского, «его итальянцы, например, почти сплошь те же англичане»*. Подобным же образом строится художественное пространство в драматургии классицизма, во многих романтических произведениях (баллады Гете, Шиллера, Жуковского, новеллы Э. По, «Демон» Лермонтова), в литературе декадентства (пьесы М. Метерлинка, Л. Андреева) и модернизма («Чума» А. Камю, пьесы Ж.-П. Сартра, Э. Ионеско).

* Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч., В 30 т. М., 1984. Т. 26. С. 145.

Напротив, пространство конкретное не просто «привязывает» изображенный мир к тем или иным топографическим реалиям, но активно влияет на всю структуру произведения. В частности, для русской литературы XIX в. характерна конкретизация пространства, создание образов Москвы, Петербурга, уездного города, усадьбы и т.п., о чем говорилось выше в связи с категорией литературного пейзажа.

В XX в. ясно обозначилась еще одна тенденция: своеобразное сочетание в пределах художественного произведения конкретного и абстрактного пространства, их взаимное «перетекание» и взаимодействие. При этом конкретному месту действия придается символический смысл и высокая степень обобщения. Конкретное пространство становится универсальной моделью бытия. У истоков этого явления в русской литературе стояли Пушкин («Евгений Онегин», «История села Горюхина»), Гоголь («Ревизор»), далее Достоевский («Бесы», «Братья Карамазовы»); Салтыков-Щедрин «История одного города»), Чехов (практически все зрелое творчество). В XX же веке эта тенденция находит выражение в творчестве А. Белого («Петербург»), Булгакова («Белая гвардия», «Мастер и Маргарита»), Вен. Ерофеева («Москва-Петушки»), а в зарубежной литературе – у М. Пруста, У. Фолкнера, А. Камю («Посторонний») и др.

(Интересно, что аналогичная тенденция превращать реальное пространство в символическое наблюдается в XX в. и в некоторых других искусствах, в частности, в кино: так, в фильмах Ф. Копполы «Апокалипсис сегодня» и Ф. Феллини «Репетиция оркестра» вполне конкретное вначале пространство постепенно, к концу трансформируется в нечто мистико-символическое.)

С абстрактным или конкретным пространством обыкновенно связаны и соответствующие свойства художественного времени. Так, абстрактное пространство басни сочетается с абстрактным временем: «У сильного *всегда* бессильный виноват...», «И в сердце льстец *всегда* отыщет уголок...» и т.п. В данном случае осваиваются наиболее универсальные закономерности человеческой жизни, вневременные и внепространственные. И наоборот: пространственная конкретика обыкновенно дополняется временной, как, например, в романах Тургенева, Гончарова, Толстого и др.

Формами конкретизации художественного времени выступают, во-первых, «привязка» действия к реальным историческим ориентирам и, во-вторых, точное определение «циклических» временных координат: времен года и времени суток. Первая форма получила особенное развитие в эстетической системе реализма XIX–XX вв. (так, Пушкин настойчиво указывав, что в его «Евгении Онегине» время «расчислено по календарю»), хотя возникла, конечно, гораздо раньше, видимо, уже в античности. Но мера конкретности в каждом отдельном случае будет разной и в разной степени акцентированной автором. Например, в «Войне и мире» Толстого, «Жизни Клима Самгина» Горького, «Живых и мертвых» Симонова и т.п. художественных мирах реальные исторические события непосредственно входят в текст произведения, а время действия определяется с точностью не только до года и месяца, но часто и одного дня. А вот в «Герое нашего времени» Лермонтова или «Преступлении и наказании» Достоевского временные координаты достаточно расплывчаты и угадываются по косвенным признакам, но вместе с тем привязка в первом случае к 30-м, а во втором к 60-м годам достаточно очевидна.

Изображение времени суток издавна имело в литературе и культуре определенный эмоциональный смысл. Так, в мифологии многих стран ночь – это время безраздельного господства тайных и чаще всего злых сил, а приближение рассвета, возвещаемого криком петуха, несло избавление от нечистой силы. Явственные следы этих верований можно легко обнаружить в литературе вплоть до сегодняшнего дня («Мастер и Маргарита» Булгакова, например).

Эти эмоционально-смысловые значения в определенной мере сохранились и в литературе XIX–XX вв. и даже стали устойчивыми метафорами типа «заря новой жизни». Однако для литературы этого периода более характерна иная тенденция – индивидуализировать эмоционально-психологический смысл времени суток применительно к конкретному персонажу или лирическому герою. Так, ночь может становиться временем напряженных раздумий («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» Пушкина), тревоги («Подушка уже горяча...» Ахматовой), тоски («Мастер и Маргарита» Булгакова). Утро тоже может менять эмоциональную окраску на прямо противоположную, становясь временем печали («Утро туманное, утро седое...» Тургенева, «Пара гнедых» А.Н. Апухтина, «Хмурое утро» А.Н. Толстого). Вообще индивидуальных оттенков в эмоциональной окраске времени существует в новейшей литературе великое множество.

Время года было освоено в культуре человечества с самых давних времен и ассоциировалось в основном с земледельческим циклом. Почти во всех мифологиях осень – это время умирания, а весна – возрождения. Эта мифологическая схема перешла в литературу, и ее следы можно найти в самых разных произведениях. Однако более интересными и художественно значимыми являются индивидуальные образы времени года у каждого писателя, исполненные, как правило, психологического смысла. Здесь наблюдаются уже сложные и неявные соотношения между временем года и душевным состоянием, дающие очень широкий эмоциональный разброс («Я не люблю весны...» Пушкина – «Я более всего весну люблю...» Есенина). Соотнесение психологического состояния персонажа и лирического героя с тем или иным сезоном становится в некоторых случаях относительно самостоятельным объектом осмысления – здесь можно вспомнить чуткое ощущение Пушкиным времен года («Осень»), «Снежные маски» Блока, лирическое отступление в поэме Твардовского «Василий Теркин»: «А в какое время года // Легче гибнуть на войне?» Одно и то же время года у разных писателей индивидуализируется, несет разную психологическую и эмоциональную нагрузку: сравним, например, тургеневское лето на природе и петербургское лето в «Преступлении и наказании» Достоевского; или почти всегда радостную чеховскую весну («Чувствовался май, милый май!» – «Невеста») с весной в булгаковском Ершалаиме («О какой страшный месяц нисан в этом году!»).

Как и локальное пространство, конкретное время может обнаруживать в себе начала времени

абсолютного, бесконечного, как, например, в «Бесах» и «Братьях Карамазовых» Достоевского, в поздней прозе Чехова («Студент», «По делам службы» и др.), в «Мастере и Маргарите» Булгакова, романах М. Пруста, «Волшебной горе» Т. Манна и др.

Как в жизни, так и в литературе пространство и время не даны нам в чистом виде. О пространстве мы судим по заполняющим его предметам (в широком смысле), а о времени – по происходящим в нем процессам. Для практического анализа художественного произведения важно хотя бы качественно («больше – меньше») определить заполненность, насыщенность пространства и времени, так как этот показатель часто характеризует стиль произведения. Например, стилю Гоголя присуще в основном максимально заполненное пространство, о чем мы говорили выше. Несколько меньшую, но все-таки значимую насыщенность пространства предметами и вещами находим у Пушкина («Евгений Онегин», «Граф Нулин»), Тургенева, Гончарова, Достоевского, Чехова, Горького, Булгакова. А вот в стилевой системе, например, Лермонтова пространство практически не заполнено. Даже в «Герое нашего времени», не говоря уже о таких произведениях, как «Демон», «Мцыри», «Боярин Орша» мы не можем представить себе ни одного конкретного интерьера, да и пейзаж чаще всего абстрактен и отрывочен. Нет предметной насыщенности пространства и у таких писателей, как Л.Н. Толстой, Салтыков-Щедрин, В. Набоков, А. Платонов, Ф. Искандер и др.

Интенсивность художественного времени выражается в его насыщенности событиями (при этом под «событиями» будем понимать не только внешние, но и внутренние, психологические). Здесь возможны три варианта: средняя, «нормальная» заполненность времени событиями; увеличенная интенсивность времени (возрастает количество событий на единицу времени); уменьшенная интенсивность (насыщенность событиями минимальна). Первый тип организации художественного времени представлен, например, в «Евгении Онегине» Пушкина, романах Тургенева, Толстого, Горького. Второй тип – в произведениях Лермонтова, Достоевского, Булгакова. Третий – у Гоголя, Гончарова, Лескова, Чехова.

Повышенная насыщенность художественного пространства сочетается, как правило, с пониженной интенсивностью художественного времени, и наоборот: пониженная заполненность пространства – с усиленной насыщенностью времени.

Для литературы как временного (динамического) вида искусства организация художественного времени в принципе более важна, чем организация пространства. Важнейшей проблемой здесь становится соотношение между временем изображенным и временем изображения. Литературное воспроизведение любого процесса или события требует определенного времени, которое, конечно, варьируется в зависимости от индивидуального темпа чтения, но все же обладает некоторой определенностью и так или иначе соотносится с временем протекания изображенного процесса. Так, «Жизнь Клима Самгина» Горького, которая охватывает сорок лет «реального» времени, требует для прочтения, конечно, гораздо меньшего временного промежутка.

Изображенное время и время изображения или, иначе, реальное и художественное время, как правило, не совпадают, что нередко создает значимые художественные эффекты. Например, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя между основными событиями сюжета и последним приездом рассказчика в Миргород проходит около полутора десятков лет, крайне скупо отмеченных в тексте (из событий этого периода упоминаются лишь смерти судьи Демьяна Демьяновича и кривого Ивана Ивановича). Но эти годы не были и абсолютно пустыми: все это время продолжалась тяжба, главные герои старели и приближались к неотвратимой смерти, занятые все тем же «делом», в сравнении с которым даже поедание дыни или чаепитие в пруду представляются занятиями, исполненными смысла. Временной интервал подготавливает и усиливает грустное настроение финала: что поначалу было только смешно, то делается печальным и едва ли не трагичным спустя полтора десятка лет.

В литературе зачастую возникают довольно сложные отношения между реальным и художественным временем. Так, в некоторых случаях реальное время вообще может равняться нулю: это наблюдается, например, при различного рода описаниях. Такое время называется бессобытийным. Но и событийное время, в котором хоть что-то происходит, внутренне неоднородно. В одном случае перед нами события и действия, существенно меняющие или человека, или взаимоотношения людей,

или ситуацию в целом – такое время называется сюжетным. В другом случае рисуется картина устойчивого бытия, т.е. действий и поступков, повторяющихся изо дня в день, из года в год. В Системе такого художественного времени, которое часто называют «хроникально-бытовым», практически ничего не меняется. Динамика такого времени максимально условна, а его функция – воспроизводить устойчивый уклад жизни. Хороший пример такой временной организации – изображение культурно-бытового уклада семейства Лариных в «Евгении Онегине» Пушкина («Они хранили в жизни мирной // Привычки милой старины...»). Здесь, как и в некоторых других местах романа (изображение повседневных занятий Онегина в городе и в деревне, например), воспроизводится не динамика, а статика, не однократно бывшее, а всегда бывающее.

Умение определять тип художественного времени в конкретном произведении – очень важная вещь. Соотношение времени бессобытийного («нулевого»), хроникально-бытового и событийно-сюжетного во многом определяет темповую организацию произведения, что, в свою очередь, обуславливает характер эстетического восприятия, формирует субъективное читательское время. Так, «Мертвые души» Гоголя, в которых преобладает бессобытийное и хроникально-бытовое время, создают впечатление медленного темпа и требуют соответствующего «режима чтения» и определенного эмоционального настроя: художественное время неторопливо, таково же должно быть и время восприятия. Совершенно противоположной темповой организацией обладает, например, роман Достоевского «Преступление и наказание», в котором преобладает событийное время (напомним, что к «событиям» мы относим не только сюжетные перипетии, но и события внутренние, психологические). Соответственно и модус его восприятия, и субъективный темп чтения будут иными: зачастую роман читается просто «взахлеб», на одном дыхании, особенно в первый раз.

Историческое развитие пространственно-временной организации художественного мира обнаруживает вполне определенную тенденцию к усложнению. В XIX и особенно в XX в. писатели используют пространственно-временную композицию как особый, осознанный художественный прием; начинается своего рода «игра» со временем и пространством. Ее мысль, как правило, состоит в том, чтобы, сопоставляя разные времена и пространства, выявить как характерные свойства «здесь» и «сейчас», так и общие, универсальные законы человеческого бытия, независимые от времени и пространства; это осмысление мира в его единстве. Эту художественную идею очень точно и глубоко выразил Чехов в рассказе «Студент»: «Прошлое, – думал он, – связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой <...> правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле».

В XX в. сопоставление, или, по меткому слову Толстого, «сопряжение» пространственно-временных координат стало характерным для очень многих писателей – Т. Манна, Фолкнера, Булгакова, Симонова, Айтматова и др. Один из наиболее ярких и художественно значимых примеров этой тенденции – поэма Твардовского «За далью – даль». Пространственно-временная композиция создает в ней образ эпического единства мира, в котором находится законное место и прошлому, и настоящему, и будущему; и маленькой кузнице в Загорье, и великой кузнице Урала, и Москве, и Владивостоку, и фронту, и тылу, и еще многому другому. В этой же поэме Твардовский образно и очень ясно сформулировал принцип пространственно-временной композиции:

Есть два разряда путешествий:
Один – пускаться с места вдаль,
Другой – сидеть себе па месте,
Листать обратно календарь.
На этот раз резон особый
Их сочетать позволит мне.
И тот, и тот – мне кстати оба,
И путь мой выгоден вдвойне.

Таковы основные элементы и свойства той стороны художественной формы, которую мы называли изображенным миром. Следует подчеркнуть, что изображенный мир – чрезвычайно важная сторона всего художественного произведения: от его особенностей зачастую зависит стилевое, художественное своеобразие произведения; не разобравшись с особенностями изображенного мира, трудно выйти на анализ художественного содержания. Напоминаем об этом потому, что в практике школьного преподавания изображенный мир вообще не выделяется в качестве структурного элемента формы, а следовательно, и анализом его часто пренебрегают. А между тем, как сказал один из ведущих писателей современности У. Эко, «для рассказывания прежде всего необходимо сотворить некий мир, как можно лучше обустроив его и продумав в деталях»*.

* Эко У. Имя розы. М., 1989. С. 438.

? КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Что понимается в литературоведении под термином «изображенный мир»? В чем проявляется его нетождественность первичной реальности?
2. Что такое художественная деталь? Какие существуют группы художественных деталей?
3. В чем различие между деталью-подробностью и деталью-символом?
4. Для чего служит литературный портрет? Какие разновидности портрета вы знаете? В чем различие между ними?
5. Какие функции выполняют образы природы в литературе? Что такое «городской пейзаж» и зачем он нужен в произведении?
6. С какой целью в художественном произведении описываются вещи?
7. Что такое психологизм? Зачем он применяется в художественной литературе? Какие формы и приемы психологизма вы знаете?
8. Что такое фантастика и жизнеподобие как формы художественной условности?
9. Какие функции, формы и приемы фантастики вы знаете?
10. Что такое сюжетность и описательность?
11. Какие типы пространственно-временной организации изображенного мира вы знаете? Какие художественные эффекты писатель извлекает из образов пространства и времени? Как соотносятся время реальное и время художественное?

Упражнения

1. Определите, какой тип художественных деталей (деталь-подробность или деталь-символ) характерен для «Повестей Белкина» А.С. Пушкина, «Записок охотника» И.С. Тургенева, «Белой гвардии» М.А. Булгакова.
2. К какому типу портрета (портрет-описание, портрет-сравнение, портрет-впечатление) принадлежат:
 - а) портрет Пугачева («Капитанская дочка» А.С. Пушкина),
 - б) портрет Собакевича («Мертвые души» Н.В. Гоголя),
 - в) портрет Свидригайлова («Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского),
 - г) портреты Гурова и Анны Сергеевны («Дама с собачкой» А.П. Чехова),
 - д) портрет Ленина («В.И. Ленин» М. Горького),
 - е) портрет Биче Сэниэль («Бегущая по волнам» А. Грина).
3. В примерах из предыдущего упражнения установите тип связи между портретом и чертами характера:
 - прямое соответствие,
 - контрастное несоответствие,
 - сложная взаимосвязь.

4. Определите, какие функции выполняет пейзаж в следующих произведениях:
Н.М. Карамзин. Бедная Лиза,
А. С. Пушкин. Цыганы,
И.С. Тургенев. Лес и степь,
А. П. Чехов. Дама с собачкой,
М. Горький. Городок Окуров,
В.М. Шукшин. Охота жить.
5. В каких из приведенных ниже произведений существенную роль играет изображение вещей? Определите функцию мира вещей в этих произведениях.
А.С. Грибоедов. Горе от ума,
М.Ю. Лермонтов. Герой нашего времени,
Н.В. Гоголь. Старосветские помещики,
Л.Н. Толстой. Воскресение,
А.А. Блок. Двенадцать,
А.И. Солженицын. Один день Ивана Денисовича,
А. и Б. Стругацкие. Хищные вещи века.
6. Определите преобладающие формы и приемы психологизма в следующих произведениях:
М.Ю. Лермонтов. Герой нашего времени,
Н.В. Гоголь. Портрет,
И.С. Тургенев. Ася,
Ф.М. Достоевский. Подросток,
А. П. Чехов. Новая дача,
М. Горький. На дне,
М.А. Булгаков. Собачье сердце.
7. Определите, в каких из приведенных ниже произведений фантастика является существенной характеристикой изображенного мира. В каждом из случаев проанализируйте преобладающие функции и приемы фантастики.
Н.В. Гоголь. Пропавшая грамота,
М.Ю. Лермонтов. Маскарад,
И.С. Тургенев. Стучит!,
Н.С. Лесков. Очарованный странник,
М.Е. Салтыков-Щедрин. Чижиково горе, Пропала совесть,
Ф.М. Достоевский. Бобок,
С.А. Есенин. Черный человек,
М.А. Булгаков. Роковые яйца.
8. Определите, в каких из приведенных ниже произведений существенной характеристикой изображенного мира является сюжетность, описательность и психологизм:
Н.В. Гоголь. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем, Женитьба,
М.Ю. Лермонтов. Герой нашего времени,
А.Н. Островский. Волки и овцы,
Л.Н. Толстой. После бала,
А. П. Чехов. Крыжовник,
М. Горький. Жизнь Клима Самгина.
9. Как и зачем используются пространственно-временные эффекты в следующих произведениях:
А. С. Пушкин. Борис Годунов,
М.Ю. Лермонтов. Демон,
Н.В. Гоголь. Заколдованное место,
А.П. Чехов. Чайка,
М.А. Булгаков. Дьяволиада,
А.Т. Твардовский. Страна Муравия,
А. и Б. Стругацкие. Полдень. XXII век.

Итоговое задание

Проанализируйте строение изображенного мира в двух-трех из приведенных ниже произведений по следующему алгоритму:

1. Для изображенного мира существенны:
 - 1.1. сюжетность,
 - 1.2. описательность
 - 1.2.1. проанализировать:
 - а) портреты,
 - б) пейзажи,
 - в) мир вещей.
 - 1.3. психологизм
 - 1.3.1. проанализировать:
 - а) формы и приемы психологизма,
 - б) функции психологизма.
2. Для изображенного мира существенно
 - 2.1. жизнеподобие
 - 2.1.1. определить функции жизнеподобия,
 - 2.2. фантастика
 - 2.2.1. проанализировать:
 - а) тип фантастической образности,
 - б) формы и приемы фантастики,
 - в) функции фантастики.
3. Какой тип художественных деталей преобладает
 - 3.1. детали-подробности
 - 3.1.1. проанализировать на одном-двух примерах художественные особенности, характер эмоционального воздействия и функции деталей-подробностей,
 - 3.2. детали-символы
 - 3.2.1. проанализировать на одном-двух примерах художественные особенности, характер эмоционального воздействия и функции деталей-символов.
4. Время и пространство в произведении характеризуются
 - 4.1. конкретностью
 - 4.1.1. проанализировать художественное воздействие и функции конкретного пространства и времени,
 - 4.2. абстрактностью
 - 4.2.1. проанализировать художественное воздействие и функции абстрактного пространства и времени,
 - 4.3. абстрактность и конкретность времени и пространства сочетаются в художественном образе
 - 4.3.1. проанализировать художественное воздействие и функции такого сочетания.

Сделайте резюме из предшествующего анализа о художественных особенностях и функциях изображенного мира в данном произведении.

Тексты для анализа

А.С. Пушкин. Капитанская дочка, Пиковая дама,
Н.В. Гоголь. Майская ночь, или Утопленница, Нос, Мертвые души,
М.Ю. Лермонтов. Демон, Герой нашего времени,
И.С. Тургенев. Отцы и дети,
Н.С. Лесков. Старые годы в селе Плодомасове, Очарованный странник,

И.А. Гончаров. Обломов,
Н.А. Некрасов. Кому на Руси жить хорошо,
Л.Н. Толстой. Детство, Смерть Ивана Ильича,
Ф.М. Достоевский. Преступление и наказание,
А.П. Чехов. По делам службы, Архиерей,
Е. Замятин. Мы,
М.А. Булгаков. Собачье сердце,
А.Т. Твардовский. Теркин на том свете,
А. И. Солженицын. Один день Ивана Денисовича.

6. Художественная речь

Литературный образ может существовать не иначе, как в словесной оболочке. Все детали изображенного мира, о которых шла речь выше, получают художественное бытие, только будучи обозначенными словом. Слово, язык – «первоэлемент» литературы, материальный носитель ее образности. Естественно поэтому, что словесно-речевому строю произведения всегда уделялось и уделяется большое внимание.

В название главы вынесено сочетание «художественная речь». Однако в учебной и методической литературе для обозначения соответствующей стороны формы часто можно встретить более традиционные термины «художественный» или «поэтический язык». Такое словоупотребление неточно, поскольку художественная литература не создает своего языка, а использует один из существующих национальных языков. В термине «поэтический язык» игнорируется различие между языком и речью, проведенное еще Ф. де Соссюром*.

* Подробнее об этом см.: Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Пospelова. М., 1988. С. 271-272.

Итак, художественная литература использует общенациональный язык, все его богатства и возможности. Каковы же эти выразительно-изобразительные возможности языка и как их использует литература?*

* Подробные сведения о языковых возможностях и их реализации в художественной литературе можно получить из любого учебника по курсу «Введение в литературоведение», поэтому здесь этот материал предельно сокращен и носит справочный характер.

Лексика и стилистика

В первую очередь это лексические и стилистические возможности языка. Лингвисты выделяют в лексике ряд языковых пластов, для художественной же литературы достаточно стилистического выделения трех срезов: нейтральной, сниженной и возвышенной лексики. Употребление слов из последних двух групп придает произведению патетическое (например, «Пророк» Пушкина), либо приземленно-бытовое звучание (например, рассказ Чехова «Ванька»). Впрочем, при помощи употребления возвышенной лексики может достигаться и заранее рассчитанный комический эффект, когда возвышенные слова употреблены иронически либо когда они не соответствуют ситуации и контексту (вспомним, например, пятистопные ямбы Васисуалия Лоханкина из «Золотого тельца» Ильфа и Петрова, насыщенные возвышенной лексикой). Особый эффект производит употребление возвышенной и сниженной лексики в том случае, если в языке то или иное слово входит в синонимический ряд: употребленное в тексте слово как бы оттеняется нейтральным синонимом. Так, в пушкинском «Пророке» вместо нейтрального «глаза», «губы», «смотри», «слушай» употреблены соответствующие возвышенные синонимы «зеницы», «уста», «виждь», «внемли»; а в рассказе Чехова

«Ванька» вместо нейтрального «лицо» употреблены сниженные синонимы «морда», «харя». Заметим, что если возвышенная или сниженная лексика употребляется в речи персонажа, то она, естественно, становится существенной частью его речевой характеристики: так, для Чацкого в комедии Грибоедова «Горе от ума» характерна возвышенная, а для Хлестовой, например, – сниженная лексика. Если же в речи повествователя, персонажа или лирического героя преобладает нейтральная лексика и отсутствуют возвышенные и сниженные слова и обороты, то это тоже важный стилистов показатель; он понадобится нам позже, когда мы будем определять типологические свойства художественной речи и ее доминанту.

Для литературоведческого анализа существенно выявление в произведении таких лексических пластов, как архаизмы, историзмы и неологизмы. Историзмы – это те слова, которые вышли из общего употребления, потому что утратились соответствующие понятия: кибитка, почтмейстер, кафтан и др. Архаизмы – устаревшие слова, вытесненные из живого современного языка синонимами: «десница» – правая рука, «шуйца» – левая, «чело» – лоб и т.п. Большинство архаизмов относится к возвышенной лексике и выполняет, следовательно, все ее функции, но кроме того используется для воссоздания исторического колорита эпохи (например, в романе А. Толстого «Петр I»). Историзмы же в художественной литературе используются исключительно в этой последней функции. Неологизмы – слова, употребленные впервые или недавно вошедшие в национальный язык. Для целей литературоведческого анализа следует строго различать неологизмы общеязыковые (например, неологизмы сугубо нашего времени: обналичивать, растаможивание, консенсус, конверсия и др.) и авторские. Первые возникают потому, что в жизни общества появилось новое явление, требующее себе обозначения. Общеязыковые неологизмы безразличны к стилистике художественного текста и не несут в себе никакой эстетической выразительности. Авторский же неологизм возникает именно из-за потребности найти более выразительное и меткое название для вещи или явления – неважно, старого или нового. Так, неологизм Тургенева «нигилист» (от латинского «*nihil*» – ничто) в романе «Отцы и дети» насыщен смыслом и оказался очень удачной и выразительной кличкой разночинцев-демократов; выразителен и неологизм Маяковского «любёночек», которым поэт назвал «маленькую», только что зарождающуюся любовь; удачен неологизм современного писателя В. Полякова «апофигей», составленный из слова «апогей» и просторечного выражения «все по фигу». Авторские неологизмы могут привиться в языке и стать общеязыковыми, а затем и войти в общенациональный язык уже в качестве нормативной лексики. Так случилось с приведенным выше тургеневским неологизмом, со словом «летчик», исключительно удачно придуманным В. Хлебниковым взамен иностранных синонимов «авиатор», «пилот». Но, разумеется, далеко не всякий неологизм ждет такая судьба, большинство употребляется в тексте художественного произведения однократно и в дальнейшем в общенациональный язык не входит. Для литературоведческого анализа, как понятно из вышесказанного, имеют значение только авторские неологизмы.

Интересно использование в художественной литературе варваризмов – слов иностранного происхождения, не ассимилировавшихся еще в русском языке. В простейшем случае они обозначают явления и понятия, отсутствующие в русском культурном обиходе, например, ленч, фиеста, импичмент и т.п. Для литературоведческого анализа этот случай не представляет большого интереса. Но часто варваризм становится специфическим выразительным средством. Так, Пушкин в «Евгении Онегине» обыгрывает варваризмы в полемике с пуристами, отвергавшими всякое употребление иностранных слов; после одного из варваризмов следует лукавое замечание:

Она казалась верный снимок
Du comme il faut... Шишков, прости,
Не знаю как перевести.

В другом случае варваризм становится емкой и точной характеристикой героини; попутно Пушкин опять размышляет о языке в коротком авторском отступлении, а ведь язык – это часть культуры:

Никто бы в ней найти не смог
Того, что модой самовластной

В высоком лондонском кругу
Зовется vulgar. Не могу...
Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести:
У нас оно покамест ново,
И вряд ли быть ему в чести
Оно б годилось в эпиграмме...

Иной раз варваризм становится основой образа; так происходит, например, в «автобиографической» трилогии Толстого с французским выражением «comme il faut». Это выражение становится знаком, символом определенного социального мира, а само понятие включается в круг настойчивых размышлений героя о том, как надо жить, на какой идеал ориентироваться. Размышления о людях «comme il faut» – важный этап в нравственном становлении героя. Варваризм здесь подчеркивает неестественность, нерусскость, чуждость выраженного в этом понятии нравственного идеала, создает художественный образ.

Из прочих языковых средств, используемых в художественной литературе, следует еще отметить необщеупотребительные слова – диалектизмы, профессиональную лексику, жаргонизмы и т.п. Эти слова употребляются в основном в речи героев, дополняя их речевую характеристику. Диалектные слова иногда применяются и в повествовательной речи для создания «местного колорита».

Тропы

Важнейшую роль в художественной речи играют тропы – слова и выражения, употребленные не в прямом, а в переносном значении. Тропы создают в произведении так называемую иносказательную образность, когда образ возникает из сближения одного предмета или явления с другим. В этом и состоит наиболее общая функция всех тропов – отражать в структуре образа способность человека мыслить по аналогии, воплощать, по словам поэта, «сближение вещей далековатых», подчеркивая таким образом единство и целостность окружающего нас мира. При этом художественный эффект тропа, как правило, тем сильнее, чем дальше отстоят друг от друга сближаемые явления: таково, например, тютчевское уподобление зарниц «глухонемым демонам». На примере этого тропа можно проследить и другую функцию иносказательной образности: выявлять сущность того или иного явления, обычно скрытую, потенциальный поэтический смысл, заключенный в нем. Так, в нашем примере Тютчев при помощи довольно сложного и неочевидного тропа заставляет читателя внимательнее взглянуть в такое ординарное явление, как зарница, увидеть его с неожиданной стороны. При всей сложности троп очень точен: действительно, отблески молнии без грома естественно обозначить эпитетом «глухонемые».

Для литературоведческого анализа (в отличие от анализа лингвистического) крайне важно различать тропы общезыковые, то есть те, которые вошли в систему языка и употребляются всеми его носителями, и тропы авторские, которые однократно употреблены писателем или поэтом в данной конкретной ситуации. Только тропы второй группы способны создавать поэтическую образность, первая же группа – тропы общезыковые – по вполне понятным причинам не должна учитываться в анализе. Дело в том, что общезыковые тропы от частого и повсеместного употребления как бы «стираются», теряют свою образную выразительность, воспринимаются как штамп и в силу этого функционально тождественны лексике без всякого переносного значения. Так, в строчке Пушкина «С окрестных гор уже снега Сбежали мутными ручьями» заключен общезыковой троп – олицетворение «сбежали», но при чтении текста мы об этом даже не задумываемся, да такой задачи автор себе и не ставил, употребляя уже потерявшую свое выразительное значение конструкцию. Правда, надо заметить, что иногда общезыковой, стершийся троп может быть «освежен» путем переосмысления, введения добавочных значений и т.п. Так, общезыковая метафора «дождь – слезы» уже не впечатляет, но вот как переосмысляет этот образ Маяковский: «Слезы из глаз, из опущенных глаз водосточных труб». При помощи введения новых поэтических значений (олицетворяются дома, и водосточные трубы

ассоциируются с глазами) образ приобретает новую изобразительную и выразительную силу.

Одним из самых распространенных приемов «освежения» общезыкового тропа является прием его реализации; чаще всего реализуется метафора. При этом троп обрастает подробностями, которые как бы заставляют читателя воспринимать его не в переносном, а в прямом смысле. Приведем два примера из творчества Маяковского, который часто пользовался этим приемом. В поэме «Облако в штанах» реализована общезыковая метафора «расходились нервы»:

Слышу:
тихо,
как больной с кровати,
спрыгнул нерв.
И вот,
Сначала прошелся
едва-едва,
потом забегал,
взволнованный,
четкий.
Теперь и он и новые два
Мечутся отчаянной чечеткой.
Рухнула штукатурка в нижнем этаже.
Нервы
большие,
маленькие,
многие!
скачут бешеные,
и уже
у нервов подкашиваются ноги!

Другой пример: реализация метафорического выражения «делать из мухи слона». Ясно, что в общезыковом «слоне» не предполагается никакой конкретики: это не реальный, а метафорический слон, Маяковский же придает ему именно черты слона реального: «Из мухи делает слона и продает слоновую кость». У метафорического слона никакой слоновой кости быть не может, он просто обозначение, знак чего-то очень большого в противоположность чему-то очень маленькому – мухе. Маяковский придает слону конкретность, тем самым делая образ неожиданным, останавливающим внимание и производящим поэтическое впечатление.

В анализе конкретного произведения важно не только и даже не столько разобрать тот или иной троп (хотя и это бывает полезно для того, чтобы учащиеся уяснили себе механизм действия художественного микрообраза), сколько оценить, насколько иносказательная образность характерна для данного произведения или данного писателя, насколько важна она в общей образной системе, в складывании художественного стиля. Так, для Лермонтова или Маяковского характерно частое и регулярное употребление тропов, а для Пушкина и Твардовского, например, – наоборот, редкое и скупое применение иносказательной образности; там образная система строится при помощи других средств.

Существует довольно большое количество разновидностей тропов; поскольку о них можно прочитать в учебных и справочных изданиях, мы просто перечислим здесь важнейшие без определений и примеров. Итак, к тропам относятся: сравнение, метафора, метонимия, синекдоха, гипербола, литота, аллегория, символ, ирония (не путать с типологической разновидностью пафоса!), оксиморон (или оксюморон), перифраз и др.

Синтаксис и интонация

Еще одним важным языковым средством художественной литературы является синтаксическая

выразительность. На изучение синтаксического строя речи в школе обыкновенно не обращают внимания, и напрасно, поскольку это одно из самых специфических литературных и выразительных художественных средств. Почему же так важен для художественного произведения его поэтический синтаксис, вплоть до длины фразы и расположения слов в ней? Дело в том, что первоначально искусство слова существовало не в печатном тексте, а в форме устного рассказа, повествования, песни и т.д. Литература очень хорошо помнит о своем происхождении из звучащего слова и никогда не порывает с ним. В отличие от других видов письменной речи (научной, деловой и т.п.), литературная речь есть речь потенциально звучащая. Поэтому художественный текст нельзя просто пробежать глазами, фиксируя смысл; его надо хотя бы мысленно слышать – без этого теряется очень многое: может утрачиваться какая-то сторона смысла (чаще всего в таких случаях ускользает эмоциональная тональность), обедняется представление о художественном своеобразии, да и удовольствие от чтения многих художественных произведений при чтении только глазами во многом уменьшается, а то и вовсе пропадает. Вот поэтому в художественном произведении так важен синтаксис: в нем воплощаются, опредмечиваются живые *интонации* звучащего слова. Недаром многие писатели стремились к музыкальности своей фразы, а Чехов писал, что запятые служат «нотами при чтении».

Сравним с точки зрения интонаций и синтаксиса два отрывка из Гоголя; первый из «Мертвых душ», второй из повести «Нос»:

«Ибо не признает современный суд, что равно чудны стекла, озирающие солнца и передающие движенья незамеченных насекомых; ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания; ибо не признает современный суд, что высокий восторженный смех достоин встать рядом с высоким лирическим движеньем и что целая пропасть между ним и кривляньем балаганного скомороха!»

«Но что страннее, что непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уже совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы. Просто я не знаю, что это...»

Соразмерные, закругленные периоды первого отрывка, с постоянным повтором в начале каждого колона* настраивают нас на торжественные интонации публичной, ораторской, проповеднической речи; во фрагменте создается возвышенный эмоциональный настрой. Синтаксис второго отрывка, с его неоконченными фразами, многоточиями, повторами, не создающими соразмерности, разной длиной фраз воплощает в себе интонации речи бытовой, неупорядоченной; это сбивчивая, прерываемая отнюдь не ораторскими паузами речь простодушного человека, чем-то настолько сбитого с толку, что он буквально не может найти слов.

* Колоном называется речевой ритмико-интонационный отрезок в прозе, выделенный с двух сторон паузами и создающий ритм прозы.

Если синтаксическое построение так важно в речи повествователя, то еще важнее оно в речи персонажа. Тот же Гоголь, например, это очень хорошо понимал, и оставляя свои замечания для актеров, точно указал на речевую манеру каждого героя: так, Городничий «говорит ни громко, ни тихо, ни много, ни мало. Его каждое слово значительно». Хлестаков: «Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно». Ляпкин-Тяпкин «говорит басом с продолговатой растяжкой, хрипом и сапом, как старинные часы, которые прежде шипят, а потом уже бьют», Бобчинский и Добчинский: «Оба говорят скороговоркою» и т.д. И посмотрите, как точно соответствует синтаксическое построение речи героев обозначенной Гоголем интонационной манере.

Городничий: «Без сомнения, проезжающий чиновник захочет прежде всего осмотреть подведомственные вам богоугодные заведения – и потому вы сделайте так, чтобы все было прилично: колпаки были бы чистые, и больные не походили бы на кузнецов, как обыкновенно они ходят по-домашнему».

Хлестаков: «Да что? Мне нет никакого дела до них... Я не знаю, однако ж, зачем вы говорите о злодеях; или о какой-то унтер-офицерской вдове... Унтер-офицерская жена совсем другое, а меня вы не

смете высечь. До этого вам далеко... Вот еще! Смотри ты какой!.. я заплачу, заплачу деньги, но у меня теперь нет. Я потому и сижу здесь, что у меня нет ни копейки».

Бобчинский: «Позвольте, позвольте: я все по порядку. Как только имел я удовольствие выйти от вас после того, как вы изволили смутиться полученным письмом, да-с – так я тогда же забежал... Уж пожалуйста не перебивайте, Петр Иванович. Я уж все, все, все знаю-с. – Так я, вот изволите видеть, забежал к Коробкину. А не заставши Коробкина-то дома, заворотил к Растаковскому, а не заставши Растаковского, зашел вот к Ивану Кузмичу, чтобы сообщить ему полученную вами новость, да идучи оттуда, встретился с Петром Ивановичем...».

Ляпкин-Тяпкин: «Я думаю, Антон Антонович, что тут тонкая и больше политическая причина. Это значит вот что: Россия... да... хочет вести войну, и министерия-то, вот видите, и подослала чиновника, чтобы узнать, нет ли где измены... Нет, я вам скажу, вы не того... Вы не... Начальство имеет тонкие виды: даром, что далеко, а оно себе мотает на ус».

Манера построения фразы зачастую становится стилистическим признаком, по которому легко опознать писателя даже в небольшом отрывке текста. Вот, например, два таких отрывка:

«Проснувшись поутру довольно поздно, я увидел, что буря утихла. Солнце сияло. Снег лежал ослепительной пеленою на необозримой степи. Лошади были запряжены. Я расплатился с хозяином, который взял с нас такую умеренную плату, что даже Савельич с ним не заспорил и не стал торговаться по своему обыкновению, и вчерашние подозрения изгладились совершенно из головы его. Я позвал вожатого, благодарил за оказанную помощь и велел Савельичу дать ему полтину на водку. Савельич нахмурился».

Это, конечно, Пушкин, с его короткой и просто построенной фразой, точно выражающей без единого лишнего слова то, что собирался сказать автор. «Точность и краткость – вот первые достоинства прозы», – писал Пушкин.

«И с Нехлюдовым случилось то, что часто случается с людьми, живущими духовной жизнью. Случилось то, что мысль, представлявшаяся ему сначала как странность, как парадокс, даже как шутка, все чаще и чаще находя себе подтверждение в жизни, вдруг предстала ему как самая простая, несомненная истина. Так выяснилась ему теперь мысль о том, что единственное и несомненное средство спасения от того ужасного зла, от которого страдают люди, состояло только в том, чтобы люди признавали себя всегда виноватыми перед Богом и потому неспособными ни наказывать, ни исправлять других людей».

А это, разумеется, Толстой: длинный период, включающий в себя несколько предложений, неритмические повторы, сложное построение фразы; за этими особенностями синтаксиса стоит желание Толстого как можно подробнее объяснить читателю свою мысль.

Кроме индивидуальных синтаксических приемов, которые применяются писателями, существует набор так называемых синтаксических фигур – устойчивых приемов синтаксического построения той или иной части текста. Все они имеют функцию повысить выразительность текста и усилить эмоциональное воздействие на читателя. С синтаксическими фигурами мы поступим здесь так же, как и с разновидностями тропов – просто перечислим важнейшие – и по той же причине: сведения о них легко доступны и не представляют большой сложности для уяснения. Итак, к важнейшим синтаксическим фигурам относятся эпитет, различные виды повторов, антитеза, восклицание, риторический вопрос, риторическое обращение, градация, бессоюзие, многосоюзие, эллипсис, инверсия и др.

Темпоритм. Стих и проза

С интонационно-синтаксическим строем художественной речи связана также ее ритмическая и темповая организация. Наибольшей мерой ритмичности отличается, разумеется, стихотворная речь. С очень давних пор люди заметили, что слова, сложенные в стройные стихотворные строки, легче запоминаются (что было немаловажным, когда искусство слова бытовало только в своем устном варианте), легче воспринимаются, а главное, становятся красивыми и приобретают особое воздействие на слушателя (поэтому, кстати, в древности стихотворной формой пользовались не только в

произведениях художественной словесности, но и в научных, скажем, трудах; например, знаменитая научная поэма Лукреция Кара «О природе вещей» написана стихами). Две последние функции остались ведущими для стихотворной речи и в современности: придавать художественному тексту эстетическое совершенство и усиливать эмоциональное воздействие на читателя.

В стихах ритмичность достигается за счет равномерного чередования речевых элементов – стихотворных строк, пауз, ударных и безударных слогов и т.д. Конкретная ритмическая организация стиха во многом зависит от системы стихосложения, а та, в свою очередь – от особенностей национального языка. Так, в силу ряда особенностей русского языка (характер ударения, неразличение долгих и кратких слогов в безударном положении и др.) в нашем стихосложении совершенно не привилась силлабическая система, которая оказывалась очень плодотворной в польском и французском языках; зато в русском стихосложении нашли свое место и силлаботоника, и дольник, и декламационная тоническая система*.

* О системах стихосложения и вообще о стиховедческом анализе подробнее см.: Введение в литературоведение. С. 357–390.

Итак, стих есть ритмически упорядоченная, ритмически организованная речь. Однако свой ритм, иногда более, иногда менее ощутимый, есть и в прозе, хотя там он не подчинен строгому ритмическому канону – метру. Достигается ритмичность в прозе прежде всего за счет приблизительной соразмерности колонов, что связано с интонационно-синтаксической структурой текста, а также различного рода ритмическими повторами. Проследим, например, ритмическую организацию одного отрывка из романа Булгакова «Мастер и Маргарита» (знаком «//» отмечены границы колонов): «В белом плаще с кровавым подбоем, // шаркающей кавалерийской походкой, // ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана // в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого // вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат». Вспомните также отрывок из гоголевских «Мертвых душ», приведенный выше: там к соразмерности колонов добавляется еще такое ритмическое средство, как повтор.

В приведенных примерах ритмичность прозаического текста чувствуется явно, однако гораздо чаще она существует в прозе как бы в скрытом виде, делая фразы эстетически значимыми, но не привлекая особенного внимания читателя и не отвлекая его от идей, героев, сюжета и т.д.

Не менее, чем ритмическая, важна и темповая организация художественного текста; впрочем, на практике эти две стороны художественного синтаксиса настолько неотрывны друг от друга, что иногда говорят о *темпоритме* произведения. Темпоритм имеет своей функцией прежде всего создание определенной эмоциональной атмосферы в произведении. Дело в том, что разные типы темповой и ритмической организации прямо и непосредственно воплощают в себе определенные эмоциональные состояния и обладают способностью с необходимостью вызывать именно эти эмоции в сознании читателя, слушателя, зрителя; в таких искусствах, как музыка или танец, эта закономерность видна очень ясно. Прослеживается она и в художественной литературе. Посмотрим, например, как действует темпоритм в одном из эпизодов чеховской «Дамы с собачкой»: «Сидя рядом с молодой женщиной, которая на рассвете казалась такой красивой, успокоенный и очарованный в виду этой сказочной обстановки – моря, гор, облаков, широкого неба, – Гуров думал о том, как в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве».

Роль особого, плавного, размеренного построения фразы в создании эмоционального колорита сцены очевидна, она ощущается без всякого анализа. Торжественный и возвышенный строй мыслей героя представлен здесь с помощью темповой и ритмической организации текста буквально с физической ощутимостью. А скажи об атом иначе – короткими фразами, например, – и тут же пропала бы психологическая атмосфера*.

* Более подробно о темпоритме прозы см.: Гиришман М.М. Ритм художественной Прозы. М., 1982.

Речевая организация произведения

Таковы основные способы речевой изобразительности и выразительности. Посмотрим теперь, с какими речевыми стихиями мы встречаемся в литературных произведениях. В значительной мере это зависит от рода произведения. Проще всего обстоит дело в лирике там в каждом отдельном произведении господствует, как правило, одна речевая стихия – речь лирического героя. В драме присутствует речь различных персонажей, часто сильно различающихся между собой по своей речевой манере. Наконец, в эпосе мы наблюдаем наиболее сложную картину к речи персонажей там добавляется речь повествователя.

Особенностями речи лирического героя мы займемся несколько позже, когда будем говорить о специфике анализа лирического произведения. Пока же для нас важно отметить, что лирическое произведение с точки зрения художественной речи монологично, то есть в нем реализуется в подавляющем большинстве случаев одна единственная речевая манера на протяжении всего произведения. В эпических и драматических произведениях дело обстоит сложнее.

Повествование и образ повествователя

Начнем с анализа эпической речи как более сложной. В ней отчетливо выделяются две речевые стихии: речь героев и повествование. (Повествованием в литературоведении принято называть то, что остается от текста эпического произведения, если из него убрать прямую речь героев). Если речи героев в школьном литературоведении уделяется некоторое внимание (хотя далеко не всегда анализ бывает грамотным и плодотворным), то на речь повествователя, как правило, внимания не обращается, и напрасно, потому что это существеннейшая сторона речевой структуры эпического произведения. Допускаю даже, что большинство читателей привыкли к несколько иной терминологии в этом вопросе: обычно в школьном изучении литературы говорят о речи персонажей и речи автора. Ошибочность такой терминологии сразу становится ясной, если взять произведение с ярко выраженной повествовательной манерой. Вот, например: «Славная бекеша у Ивана Ивановича! Отличнейшая! А какие смушки! Сизые с морозом! Вы нарочно посмотрите сбоку, когда он станет с кем-нибудь говорить: объядение! Господи боже ты мой, отчего у меня нет такой бекешки!» Это начало «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», но неужели это говорит автор, то есть Николай Васильевич Гоголь? И неужели это собственный голос великого писателя мы слышим, когда читаем: «Иван Иванович несколько боязливого характера, у Ивана Никифоровича, *напротив того*, шаровары в таких широких складках, что в них можно упрятать весь дом с амбарами и строениями» (курсив мой. – А.Е.)? Очевидно, что перед нами не автор, не авторская речь, а какая-то речевая маска, субъект повествования, никак не отождествляющийся с автором – *повествователь*. Повествователь – это особый художественный *образ*, точно так же придуманный писателем, как и все остальные образы. Как всякий образ, он представляет собой некоторую художественную условность, принадлежность вторичной, художественной реальности. Именно поэтому и недопустимо отождествление повествователя с автором даже в тех случаях, когда они очень близки: автор – реальный живой человек, а повествователь – созданный им образ. Другое дело, что в некоторых случаях повествователь может выражать авторские мысли, эмоции, симпатии и антипатии, давать оценки, совпадающие с авторскими и т.п. Но так бывает далеко не всегда, и в каждом конкретном случае нужны доказательства близости автора и повествователя; из этого ни в коем случае нельзя исходить как из чего-то само собой разумеющегося.

Образ повествователя – особый образ в структуре произведения. Основное, а зачастую и единственное средство создания этого образа – присущая ему речевая манера, за которой просматривается определенный характер, способ мышления, мировоззрение и т.п. Что мы, например, знаем о повествователе в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»? Кажется, очень немного: ведь нам неизвестны его возраст, профессия, социальное положение, внешний облик; он не совершает на протяжении повести ни одного поступка... И все-таки характер перед нами как живой, и это только благодаря чрезвычайно выразительной манере речи, за которой

стоит определенная манера мышления. В течение почти всей повести повествователь представляется нам наивным, простодушным провинциальным чудачком, круг интересов которого не выходит за пределы уездного мирка. Но последняя фраза повествователя – «Скучно на этом свете, господа!» – меняет наше представление о нем на прямо противоположное: это горькое замечание заставляет нас предположить, что первоначальные наивность и прекраснотушность были лишь маской умного, ироничного, философски настроенного человека, что это была своего рода игра, предложенная читателю автором, специфический прием, который позволил глубже высветить нелепость и несообразности, «скуку» миргородской, а шире – человеческой жизни. Как мы видим, образ оказался сложным, двуслойным и очень интересным, а ведь создан он был при помощи исключительно речевых средств.

В большинстве случаев даже в большом по объему произведении выдерживается одна повествовательная манера, но это не обязательно должно быть так, и с возможностью незаметного, не заявленного изменения повествовательной манеры по ходу произведения следует всегда считаться. (Заявленная смена повествователей, как, например, в «Герое нашего времени», не представляет такой сложности для анализа.) Хитрость здесь в том, что повествователь вроде бы один и тот же, а на самом деле в разных фрагментах текста он разный по своей речевой манере. Например, в «Мертвых душах» Гоголя основная повествовательная стихия аналогична повествованию в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» – маска наивности и простотуши скрывает иронию и лукавство, которые иногда прорываются явно в сатирических авторских отступлениях. Но в патетических авторских отступлениях («Счастлив путник...», «Не так ли и ты, Русь...» и др.) повествователь уже не тот – это писатель, трибун, пророк, проповедник, философ, – словом, образ, близкий, почти тождественный личности самого Гоголя. Аналогичная, но еще более сложная и тонкая структура повествования присутствует в романе Булгакова «Мастер и Маргарита». В тех случаях, когда рассказывается о московских пройдохах из Варьете или Массолита, о похождениях шайки Воланда в Москве, повествователь надевает речевую маску московского обывателя, мыслит и говорит в его тоне и духе. В рассказе о Мастере и Маргарите он романтичен и восторжен. В повествовании о «князе тьмы» и в ряде авторских отступлений («Но нет, никаких Караибских морей нет на свете...», «О боги, боги мои, как грустна вечерняя земля!..» и др.) предстает умудренным опытом философом, чье сердце отравлено горечью. В «евангельских» главах повествователь – строгий и точный историк. Такая сложная повествовательная структура соответствует сложности проблематики и идейного мира «Мастера и Маргариты», сложной и в то же время единой личности автора, и понятно, что, не разобравшись в ней, невозможно ни адекватно воспринять особенности художественной формы романа, ни «пробиться» к его непростому содержанию.

Существует несколько форм и типов повествования. Две основные повествовательные формы – это повествование от первого и от третьего лица. При этом следует учитывать, что каждая форма может применяться писателями в самых различных целях, но в общем виде можно сказать, что повествование от первого лица усиливает иллюзию достоверности рассказываемого и зачастую акцентирует внимание на образе повествователя; при этом повествовании автор почти всегда «прячется», и его нетождественность повествователю выступает наиболее отчетливо. Повествование же от третьего лица дает автору большую свободу в ведении рассказа, поскольку не связано ни с какими ограничениями; это как бы эстетически нейтральная сама по себе форма, которая может быть применена в разных целях. Разновидностью повествования от первого лица является имитация в художественном произведении дневников (журнал Печорина), писем («Бедные люди» Достоевского) или иных документов.

Особой формой повествования является так называемая несобственно-прямая речь. Это повествование от лица нейтрального, как правило, повествователя, но выдержанное полностью или отчасти в речевой манере героя, не являясь в то же время его прямой речью. Писатели новейшего времени особенно часто прибегают к этой форме повествования, желая воссоздать внутренний мир героя, его внутреннюю речь, через которую просматривается определенная манера мышления. Эта форма повествования была излюбленным приемом Достоевского, Чехова, Л. Андреева, многих других писателей. Приведем в качестве примера отрывок несобственно-прямой внутренней речи из романа

«Преступление и наказание»: «И вдруг Раскольникову ясно припомнилась вся сцена третьего дня под воротами; он сообразил, что, кроме дворников, там стояло тогда еще несколько человек <...> Так вот, стало быть, чем разрешился весь этот вчерашний ужас. Всего ужаснее было подумать, что он действительно чуть не погиб, чуть не погубил себя из-за такого *ничтожного* обстоятельства. Стало быть, кроме найма квартиры и разговоров о крови, этот человек ничего не может рассказать. Стало быть, и у Порфирия тоже нет ничего, ничего, кроме этого *бреда*, никаких фактов, кроме *психологии*, которая о *двух концах*, ничего положительного. Стало быть, если не явится никаких больше фактов (а они не должны уже более являться, не должны, не должны!), то... то что же могут с ним сделать? Чем же могут его обличить окончательно, хоть и арестуют? И, стало быть, Порфирий только теперь, только сейчас узнал о квартире, а до сих пор и не знал».

В повествовательной речи здесь возникают слова, характерные для героя, а не повествователя (частично они выделены курсивом самим Достоевским), имитируются структурные речевые особенности внутреннего монолога: двойной ход мыслей (обозначенный скобками), отрывочность, паузы, риторические вопросы – все это свойственно речевой манере Раскольникова. Наконец, фраза в скобках – это уже почти прямая речь, и образ повествователя в ней уже почти «растаял», но только почти – это все же не речь героя, а имитация его речевой манеры повествователем. Форма несобственно-прямой речи разнообразит повествование, приближает читателя к герою, создает психологическую насыщенность и напряженность.

Разделяют персонифицированных и неперсонифицированных повествователей. В первом случае повествователь – одно из действующих лиц произведения, часто он имеет все или некоторые атрибуты литературного персонажа: имя, возраст, наружность; так или иначе участвует в действии. Во втором случае повествователь есть фигура максимально условная, он представляет собой субъект повествования и внеположен изображенному в произведении миру. Если повествователь персонифицирован, то он может быть либо главным героем произведения (Печорин в последних трех частях «Героя нашего времени»), либо второстепенным (Максим Максимыч в «Бэле»), либо эпизодическим, практически не принимающим участия в действии («публикатор» дневника Печорина в «Максиме Максимыче»). Последний тип часто называют повествователем-наблюдателем, иногда этот тип повествования чрезвычайно похож на повествование от третьего лица (например, в романе Достоевского «Братья Карамазовы»)*.

* Персонифицированного повествователя иногда еще называют рассказчиком. В Других случаях термин «рассказчик» выступает как синоним термину «повествователь».

В зависимости от того, насколько выражена речевая манера повествователя, выделяются несколько типов повествования. Наиболее простым типом является так называемое нейтральное повествование, построенное по нормам литературной речи, ведущееся от третьего лица, причем повествователь неперсонифицирован. Повествование выдержано в основном в нейтральной стилистике, а речевая манера де акцентирована. Такое повествование мы встречаем в романах Тургенева, в большинстве повестей и рассказов Чехова. Заметим, что в этом случае можно с наибольшей вероятностью предполагать, что по своей манере мышления и речи, по своей концепции действительности повествователь максимально близок к автору.

Другой тип – повествование, выдержанное в более или менее ярко выраженной речевой манере, с элементами экспрессивной стилистики, со своеобразным синтаксисом и т.п. Если повествователь персонифицирован, то речевая манера повествования обыкновенно так или иначе соотносится с чертами его характера, явленными при помощи других средств и приемов. Такой тип повествования мы наблюдаем в творчестве Гоголя, в романах Толстого и Достоевского, в творчестве Булгакова и др. В этом случае тоже возможна максимальная близость между повествователем и автором (например, у Толстого), но здесь надо быть уже очень осторожным, так как соответствия между позициями автора и повествователя могут быть, во-первых, очень сложны и многоплановы (Гоголь, Булгаков), а во-вторых, здесь возможны случаи, когда повествователь является прямым антиподом автора («Нос» Гоголя, «История одного города» Щедрина, повествователи в «Повестях Белкина» Пушкина и др.).

Следующий тип – повествование-стилизация, с ярко выраженной речевой манерой, в которой обычно нарушаются нормы литературной речи – ярким примером могут быть рассказы и повести А. Платонова. В этом третьем типе выделяется очень важная и интересная разновидность повествования, называемая *сказом*. Сказ – это повествование, в своей лексике, стилистике, интонационно-синтаксическом построении и прочих речевых средствах имитирующее устную речь, причем чаще всего простонародную. Исключительным и, пожалуй, непревзойденным мастерством сказа владели такие писатели, как Гоголь («Вечера на хуторе близ Диканьки»), Лесков, Зощенко.

В анализе повествовательной стихии произведения первостепенное внимание необходимо уделять, во-первых, всем видам персонифицированных повествователей, во-вторых, повествователю, обладающему ярко выраженной речевой манерой (третий тип), и в-третьих, такому повествователю, чей образ сливается с образом автора (не с самим автором!).

Речевая характеристика персонажей

Нам осталось сказать несколько слов о речевой характеристике персонажей, но этот вопрос для учителя-практика не представляет обыкновенно большой сложности. Единственно от чего следует предостеречь, так это от смешения понятий при анализе речи героев. Зачастую под речевой характеристикой персонажа подразумевают содержание его высказываний, то есть то, *что* персонаж говорит, какие мысли и суждения высказывает. На деле же речевая характеристика персонажа – это нечто совсем другое. Как писал Горький, «не всегда важно, что говорят, но всегда важно, как говорят». Речевая характеристика персонажа и создается именно этим «как» – манерой речи, ее стилистической окрашенностью, характером лексики, построением интонационно-синтаксических конструкций и т.п.

Общие свойства художественной речи

Какие же наиболее общие характеристики присущи художественной речи в том или ином конкретном произведении? Таких характеристик шесть – три пары. Во-первых, речевая форма произведения может быть *прозаической* или *стихотворной* – это понятно и не требует комментариев. Во-вторых, ее может отличать *монологизм* или *разноречие*. Монологизм предполагает единую речевую манеру для всех героев произведения, совпадающую, как правило, с речевой манерой повествователя. Разноречие представляет собой освоение разнокачественности речевых манер, в нем речевой мир становится объектом художественного изображения. Монологизм как стилевой принцип связан с авторитарной точкой зрения на мир, разноречие – с вниманием к разнообразным вариантам осмысления действительности, так как в разнокачественности речевых манер отражается разнокачественность мышления о мире. В разноречии целесообразно выделять две разновидности: одна связана с воспроизведением речевых манер разных персонажей как взаимно изолированных («Кому на Руси жить хорошо» Некрасова, очерки Н. Успенского, рассказы Чехова и т.п.) и случай, когда речевые манеры разных героев и повествователя определенным образом взаимодействуют, «проникают» друг в друга (романы Толстого, Тургенева и в особенности Достоевского). Последний тип разноречия в работах М.М. Бахтина получил название *полифонии*.

В-третьих, наконец, речевая форма произведения может характеризоваться *номинативностью* или *риторичностью*. Номинативность предполагает акцент прежде всего на точности художественного слова при использовании нейтральной лексики, простых синтаксических конструкций, отсутствии тропов и т.д. Риторичность, напротив, использует в большом количестве средства лексической выразительности (возвышенную и сниженную лексику, архаизмы и неологизмы и проч.), тропы и синтаксические фигуры: повторы, антитезы, риторические вопросы и обращения и т.п. В номинативности акцентируется прежде всего сам объект изображения, в риторичности – изображающее объект слово. Номинативна, в частности, стилистика таких произведений, как «Капитанская дочка» Пушкина, «Отцы и дети» Тургенева, «Дама с собачкой» Чехова. Риторичность наблюдается, например, в лирике Лермонтова, в рассказах Лескова, романах Достоевского и т.д.

Рассмотренные свойства называются речевыми *доминантами* произведения.

? КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Какие лексические средства применяет писатель для большей выразительности художественной речи?
2. Назовите известные вам тропы (с примерами из художественной литературы). На одном-двух примерах покажите их художественную функцию.
3. Что такое синтаксическая организация и зачем ее нужно анализировать?
4. Что такое темпоритм художественного произведения? На одном-двух примерах покажите значение темпоритма для создания определенного эмоционального рисунка произведения или его фрагмента.
5. В чем различие между прозой и стихом? Назовите известные вам стихотворные размеры в русском стихосложении.
6. Какие художественные функции имеет речевая характеристика персонажа? С помощью каких приемов индивидуализируется речь каждого из персонажей?
7. Что такое повествование? В чем своеобразие образа повествователя? Какие бывают типы повествования? Почему нужно анализировать характер повествования и речевую манеру повествователя в художественном произведении?
8. В чем состоит различие между монологизмом и разноречием? Какие разновидности разноречия вы знаете и чем они различаются между собой?
9. В чем состоит различие между номинативностью и риторичностью?

Упражнения

1. Сравните стихотворения А.С. Пушкина «Деревня» и «Когда за городом задумчив я брожу...» по следующей схеме:
 - а) характер лексики,
 - б) большее или меньшее употребление тропов,
 - в) синтаксическое построение фразы и ее темпоритм,
 - г) стихотворный размер.
2. Определите, является ли речевая характеристика персонажей существенной для Максима Максимыча («Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова), Платона Каратаева («Война и мир» Л.Н. Толстого) и Громова («Палата № 6» А.П. Чехова). Если
 - а) нет, то почему,
 - б) да, то в чем это выражается и какие черты характера героев она выявляет?
3. Проанализируйте характер повествования и образ повествователя в «Пиковой даме» А.С. Пушкина, «Левше» Н.С. Лескова и «Даме с собачкой» А.П. Чехова по следующей схеме:
 - а) повествование ведется от первого лица или от третьего,
 - б) повествователь персонифицирован или нет,
 - в) создается ли в произведении особый речевой образ повествователя,
 - г) если нет, то почему, если да, то в чем это выражается,
 - д) повествователь близок автору или нет.
4. Определите характер речевых доминант в «Пире во время чумы» А.С. Пушкина, «Мцыри» М.Ю. Лермонтова, «Бесах» Ф.М. Достоевского по следующей схеме:
 - а) монологизм или разноречие,
 - б) если разноречие, то какого типа,
 - в) номинативность или риторичность.

Итоговое задание

Проанализируйте организацию художественной речи двух-трех из следующих произведений (по

выбору):

А.С. Пушкин, Борис Годунов, Капитанская дочка,
М.Ю. Лермонтов. Демон,
Ф.М. Достоевский. Игрок,
Л.Н. Толстой. Хаджи-Мурат,
М.А. Булгаков. Собачье сердце,
В.М. Шукшин. До третьих петухов.

7. Анализ композиции

Общее понятие композиции

Детали изображенного мира и их словесные обозначения в литературном произведении располагаются определенным образом, с особым художественным смыслом. Такое расположение и составляет третью структурную сторону художественной формы – композицию. В практике школьного литературоведения анализу композиции отводится очень мало времени и внимания. В сущности, понятие о композиции в подавляющем большинстве случаев сводится к понятию о сюжете и его элементах. Даже само определение композиции, которое дается школьниками в 90% случаев («композиция – это построение произведения»), является, по сути дела, метафорой, смысл «которой остается темным и неясным: как же *построено* произведение *словесного*, динамического искусства – это ведь не дом, не церковь, не театр... Поэтому главу о композиции мы начнем с точного, научного ее определения: композиция – это состав и определенное *расположение* частей, элементов и образов произведения в некоторой значимой временной *последовательности*. Последовательность эта никогда не бывает случайной и всегда несет содержательную и смысловую нагрузку; она всегда, иначе говоря, функциональна. Показать это можно на простейшем примере: нарушить последовательность частей, например, в детективе – начав читать книгу, заглянуть сразу в конец. На практике, разумеется, никто так не делает, потому что такое нарушение композиционной последовательности лишает смысла дальнейшее чтение и уж во всяком случае лишает читателя доброй половины удовольствия. Но это, конечно, пример элементарный; в более сложных случаях требуется и более пристальный анализ, чтобы уяснить себе логику и смысл композиционного построения того или иного художественного целого.

В широком смысле слова композиция – это структура художественной формы, и первая ее функция – «держат» элементы целого, делать целое из отдельных частей; без обдуманной и осмысленной композиции невозможно создать полноценное художественное произведение. Вторая функция композиции – самим расположением и соотношением образов произведения выражать некоторый художественный смысл; как это происходит на практике, мы и посмотрим в дальнейшем.

Многие учителя ориентируют своих учеников на изучение внешнего слоя композиции произведения: деления его на тома, части, главы и т.п. Этого, как правило, делать не следует, потому что этот внешний слой композиции лишь в редких случаях имеет самостоятельную художественную значимость. Разделение произведения на главы носит всегда вспомогательный характер, служит для удобства чтения и подчинено более глубоким слоям композиционного строения произведения. Обращать внимание здесь надо только на специфические, не всегда встречающиеся элементы внешней композиции: предисловия, прологи, эпиграфы, интерлюдии и т.п. Особый смысл имеет анализ эпиграфов: иногда они помогают раскрыть главную мысль произведения (например, в «Капитанской дочке» Пушкина), иногда, наоборот, ставят перед читателем загадку, которую необходимо разгадать в ходе чтения (например, в романе А. Грина «Бегущая по волнам»), иногда обозначают основную проблему произведения («Так кто же ты? – Я часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо» – эпиграф к роману М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»). Любопытно бывает и соотношение эпиграфа к главе с содержанием самой главы: так, в той же «Капитанской дочке» первая глава как бы вступает в диалог со своим эпиграфом. Эпиграф кончается вопросом: «Да кто его отец?», а глава начинается словами: «Отец мой, Андрей Петрович Гринев...».

Композиционные приемы

Прежде чем приступить к анализу более глубоких слоев композиции, нам надо познакомиться с основными композиционными приемами. Их немного; основных всего четыре: повтор, усиление, противопоставление и монтаж.

Повтор – один из самых простых и в то же время самых действенных приемов композиции. Он позволяет легко и естественно «закруглить» произведение, придать ему композиционную стройность. Особенно эффектной выглядит так называемая кольцевая композиция, когда устанавливается композиционная переключка между началом и концом произведения; такая композиция часто несет в себе особый художественный смысл. Классическим примером использования кольцевой композиции для выражения содержания может служить миниатюра Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...»:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века,
Все будет так. Исхода нет.
Умрешь – начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Здесь замкнутый круг жизни, возврат к уже пройденному как бы физически воплощается в композиции стихотворения, в композиционном тождестве начала и конца.

Часто повторяющаяся деталь или образ становится лейтмотивом всего произведения, как, например, образ грозы в одноименном произведении Островского, образ воскресения Лазаря в «Преступлении и наказании» Достоевского, строчки «Да, были люди в наше время, Не то, что нынешнее племя» в «Бородине» Лермонтова. Разновидностью повтора является рефрен в стихотворных произведениях: например, повтор строчки «Но где же прошлогодний снег?» в балладе Ф. Вийона «Дамы былых времен».

Близким к повтору приемом является *усиление*. Этот прием применяется в тех случаях, когда простого повтора недостаточно для создания художественного эффекта, когда требуется усилить впечатление путем подбора однородных образов или деталей. Так, по принципу усиления построено описание внутреннего убранства дома Собакевича в «Мертвых душах» Гоголя: всякая новая деталь усиливает предыдущую: «все было прочно, неуклюже в высочайшей степени и имело какое-то странное сходство с хозяином дома; в углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах, совершенный медведь. Стол, кресла, стулья – все было самого тяжелого и беспокойного свойства, – словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: "и я тоже Собакевич!" или «и я тоже очень похож на Собакевича!»».

По тому же принципу усиления действует подбор художественных образов в рассказе Чехова «Человек в футляре»: «Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле из серой замши, и когда вынимал перочинный нож, чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник. Он носил темные очки, фуфайку, уши закладывал ватой, и когда садился на извозчика, то приказывал поднимать верх».

Противоположным повтору и усилению приемом является *противопоставление*. Из самого названия ясно, что этот композиционный прием основан на антитезе контрастных образов; например, в стихотворении Лермонтова «Смерть поэта»: «И вы не смаете всей вашей *черной* кровью Поэта *праведную* кровь». Здесь подчеркнутые эпитеты образуют композиционно значимое противопоставление. В более широком смысле противопоставлением называется всякое противоположение образов: например, Онегин и Ленский, Базаров и Павел Петрович, образы бури и

покоя в стихотворении Лермонтова «Парус» и т.п. Противопоставление – очень сильный и выразительный художественный прием, на который всегда надо обращать внимание при анализе композиции.

Контаминация, объединение приемов повтора и противопоставления, дает особый композиционный эффект: так называемую зеркальную композицию. Как правило, при зеркальной композиции начальные и конечные образы повторяются с точностью до наоборот. Классическим примером зеркальной композиции может служить роман Пушкина «Евгений Онегин». В нем в развязке как бы повторяется завязка, только с переменной положений: в начале Татьяна влюблена в Онегина, пишет ему письмо и выслушивает его холодную отповедь, в конце – все наоборот: влюбленный Онегин пишет письмо и выслушивает отповедь Татьяны. Прием зеркальной композиции – один из сильных и выигрышных приемов; его анализу требуется уделить достаточно внимания.

Последний композиционный прием – *монтаж*, при котором два образа, расположенные в произведении рядом, рожают некоторый новый, третий смысл, который появляется именно от их соседства. Так, например, в рассказе Чехова «Ионыч» описание «художественного салона» Веры Иосифовны соседствует с упоминанием о том, что из кухни слышалось звяканье ножей и доносился запах жареного лука. Вместе эти две детали создают ту атмосферу пошлости, которую и старался воспроизвести в рассказе Чехов.

Все композиционные приемы могут выполнять в композиции произведения две функции, несколько отличающиеся друг от друга: они могут организовывать либо отдельный небольшой фрагмент текста (на микроуровне), либо весь текст (на макроуровне), становясь в последнем случае *принципом композиции*. Выше мы рассматривали, как организует повтор композицию всего произведения; приведем пример, когда повтор организует строение небольшого фрагмента:

Ни слава, купленная кровью,
Ни полный гордого доверия покой,
Ни темной старины заветные преданья
Не шевелят во мне отрадного мечтанья.

Лермонтов. Родина

Наиболее распространенным приемом организации микроструктур стихотворного текста является звуковой повтор в конце стихотворных строк – рифма.

То же самое можно наблюдать, например, и в использовании приема усиления: в приведенных выше примерах из Гоголя и Чехова он организует отдельный фрагмент текста, а, скажем, в стихотворении Пушкина «Пророк» становится общим принципом композиции всего художественного целого (кстати, это очень ярко проявляется в исполнении Ф.И. Шаляпиным романса П. Римского-Корсакова на стихи Пушкина).

Точно так же монтаж может становиться композиционным принципом организации всего произведения – это можно наблюдать, например, и «Борисе Годунове» Пушкина, «Мастере и Маргарите» Булгакова и т.п.

Таким образом, в дальнейшем мы будем различать повтор, противопоставление, усиление и монтаж как собственно композиционные приемы и как принцип композиции.

Таковы основные композиционные приемы, с помощью которых строится композиция в любом произведении. Перейдем теперь к рассмотрению тех уровней, на которых в конкретном произведении реализуются композиционные эффекты. Как уже говорилось, композиция охватывает собой всю художественную форму произведения и организует ее, действуя, таким образом, на всех уровнях. Первый уровень, который мы рассмотрим, – уровень образной системы.

Композиция образной системы

Художественная форма произведения складывается из отдельных образов. Их последовательность и

взаимодействие между собой – важный момент, который непременно должен быть проанализирован, без чего зачастую нельзя понять ни оттенки художественного содержания, ни своеобразие воплощающей его формы. Так, в стихотворении Лермонтова «Дума» размышления поэта о своем поколении сопровождаются рядом однопорядковых образов (используется прием повтора), выражающих состояние бессилия, пустоты, бессмысленности: «ровный путь без цели», «пир на празднике чужом», «тощий плод, до времени созрелый», «едва касались мы до чаши наслажденья», «зарытый скупостью и бесполезный клад». Этот ряд образов ведет к последнему, финальному, самому выразительному и подводящему итог всему стихотворению: «И прах наш, с строгостью судьи и гражданина, / Потомок оскорбит презрительным стихом, / Насмешкой горькою обманутого сына / Над промотавшимся отцом». Исследование образного строя и его композиции в данном случае позволяет проникнуть не только в смысл рациональных рассуждений поэта, но и в эмоциональный мир стихотворения, уловить силу и остроту лермонтовской тоски и горечи, силу его презрения к собственному поколению, не исключая из него и самого себя. Становится понятен и принцип единства произведения, который осуществляется прежде всего композиционными средствами.

Вообще построение образной системы часто вносит единство и целостность даже и очень разнородные по составу композиционные элементы произведения; в этом состоит одна из функций композиции. Так в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» особое значение имеет переключка образов в ершалаимских и московских главах (снова применен прием повтора). Это образы (часто имеющие символическое значение) солнца, луны, «черной желтобрюхой тучи», грозы и некоторые другие. Они создают смысловую и эмоциональную связь между событиями в Москве и в древнем Ершалаиме, работают на создание смыслового, эмоционального и эстетического единства произведения, по-своему подчеркивая ту мысль, что, несмотря на разницу в двадцать веков, речь-то и в том и в другом случае идет об одном и том же: о человеческой натуре, трусости и храбрости, нравственной ответственности и совести, добре и зле, свете и тьме. Композиционное единство образной системы романа является здесь отражением представлений Булгакова о единстве мира.

Вообще к повторяющимся образам в композиции произведения следует проявлять повышенное внимание: они зачастую не только служат объединяющим целое моментом, но и несут повышенную смысловую нагрузку, воплощая какую-то важную для автора мысль. Так, в поэме Твардовского «Теркин на том свете» повторяющийся образ «пушки к бою едут задом» настойчиво указывают читателю на иносказательный смысл образной системы произведения, напоминают о необходимости самому мыслить над строками этого рассказа, который сам автор определяет как «необычный, может стать; странный, может быть, подчас», раскрывая авторский подтекст фантастического сюжета и образности:

Суть не в том, что рай ли с адом,
Черт ли, дьявол – все равно...
Пушки к бою едут задом –
Это сказано давно.

Столь же, а может быть, и более важную смысловую и эмоциональную нагрузку несет повторяющийся образ дороги в поэме Гоголя «Мертвые души». Являясь то в путешествиях Чичикова, то в авторских отступлениях, этот образ противостоит мертвому застою русской обыденной жизни, указывая на движение, на живые силы Руси, и композиционно подготавливает один из ключевых образов поэмы – образ скачущей тройки.

Важны для композиции произведения не только повторяющиеся, но и противопоставленные друг другу образы. Так, во многих произведениях Есенина («Сорокоуст», «Я последний поэт деревни...» и др.) наличествует важное в смысловом отношении композиционное противопоставление образов города и деревни, мертвого и живого, причем живое для Есенина воплощается в образах природы (всегда одушевленной у поэта), дерева, соломы и т.п., а мертвое – в образах железа, камня, чугуна – то есть чего-то тяжелого, косного, неестественного, противостоящего нормальному течению живой жизни:

Видели ли вы, как бежит по степям,
В туманах озерных кроясь,
Железной ноздрей храпя,
На лапах *чугунных* поезд?

А за ним по большой траве,
Как па празднике отчаянных гонок,
Тонкие ноги закидывая к голове,
Скачет краспогивый *жеребенок*.

Или:

Вот сдавили за шею *деревню*
Каменные руки шоссе.

Или:

На тропу голубого поля
Скоро выйдет *железный* гость.
Злак овсяный, зарею пролитый,
Соберет его черпая горсть.

(Курсив везде мой. – А.Е.)

В последнем примере есть и еще одно важное для Есенина образное противопоставление: цветовое. Черный цвет «скверного гостя», цвет неживой противопоставлен здесь разноцветью живой жизни: напрямую дан голубой цвет, но подразумевается еще желтый («овсяный») и розовый («зарю пролитый»). Противопоставление в образной системе приобретает, таким образом, более напряженный характер.

Для Есенина (как, впрочем, и для многих других поэтов и писателей) вообще очень важны цветовые образы. Так, в его поэме «Черный человек» нельзя пройти мимо двух буквально вспыхивающих на черно-белом фоне цветовых пятен:

Жил мальчик в простой крестьянской семье,
Желтоволосый, с *голубыми* глазами.

Вообще в образной композиции произведения возможны самые неожиданные находки. Так, в пьесе Чехова «Вишневый сад» чрезвычайно важен для создания эмоционального колорита звуковой образ: «замирающий, печальный звук лопнувшей струны». Звуковые же, а точнее, музыкальные образы играют важную роль в композиции произведений Тургенева. Они появляются, как правило, тогда, когда в структуру повествования просится авторское отступление, прямое высказывание автора. В тургеневском, принципиально нейтральном повествовании такому высказыванию нет места, поэтому намеком на авторское понимание жизни звучит музыка. Как видим, музыкальные образы занимают чрезвычайно важное место.

Интересно посмотреть, как строится произведение на каком-то одном образе, что довольно часто случается в лирике. В таких случаях образ обыкновенно раскрывается постепенно, часто как бы «играет» разными своими гранями; композиция произведения сводится в этом случае к раскрытию истинного и полного смысла образа. Например, и стихотворении Лермонтова «Тучи» первая строфа задает образ и начинает уподобление туч человеку, его судьбе:

Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,

С милого севера в сторону южную.

Вторая строфа продолжает, усиливает этот смысл образа (применяется прием усиления), все больше и больше уподобляя природу человеку. Кажется, что смысл образа исчерпан, но в третьей строфе неожиданный поэтический ход все меняет:

Чужды вам страсти и чужды страдания;
Вечно-холодные, вечно-свободные,
Нет у нас родины, нет вам изгнания.

В природе не существует тех страстей и понятий, что в человеческой жизни, только человеку дано мучиться изгнанием, иметь родину. Так, применяя на этот раз прием противопоставления, Лермонтов создает аффект обманутого ожидания: чем больше читатель поверил в уподобление туч человеку, тем более неожиданно, а следовательно, и сильно звучит последнее четверостишие, окончательно завершающее образную систему.

В конкретном художественном произведении композиция образов может быть сколь угодно разнообразной. Композиционное построение произведения, как правило, индивидуально, хотя и базируется на четырех основных приемах и их контаминации, поэтому дать какие-то общие рецепты для анализа композиции образов представляется затруднительным. Однако – и из приведенных примеров это понятно – мы хотели заострить внимание прежде всего на композиции таких образов, которые не имеют отношения к сюжету, то есть событийной канве произведения. Именно образы этого рода чаще всего ускользают от внимания, а между тем они содержат в себе немало интересного и важного.

Система персонажей

Перейдем теперь к более знакомому материалу. При анализе эпических и драматических произведений много внимания приходится уделять композиции системы персонажей, то есть действующих лиц произведения (подчеркнем – анализу не самих персонажей, а их взаимных связей и отношений, то есть композиции). Для удобства подхода к этому анализу принято различать персонажей главных (которые в центре сюжета, обладают самостоятельными характерами и прямо связаны со всеми уровнями содержания произведения), второстепенных (также довольно активно участвующих в сюжете, имеющих собственный характер, но которым уделяется меньше авторского внимания; в ряде случаев их функция – помогать раскрытию образов главных героев) и эпизодических (появляющихся в одном-двух эпизодах сюжета, зачастую не имеющих собственного характера и стоящих на периферии авторского внимания; их основная функция – давать в нужный момент толчок сюжетному действию или же оттенять те или иные черты персонажей главных и второстепенных). Казалось бы, очень простое и удобное деление, а между тем на практике оно нередко вызывает недоумение и некоторую путаницу. Дело в том, что категорию персонажа (главный, второстепенный или эпизодический) можно определять по двум различным параметрам. Первый – степень участия в сюжете и, соответственно, объем текста, который этому персонажу отводится. Второй – степень важности данного персонажа для раскрытия сторон художественного содержания. Просто анализировать в тех случаях, когда эти параметры совпадают: например, в романе Тургенева «Отцы и дети» Базаров – главный герой по обоим параметрам, Павел Петрович, Николай Петрович, Аркадий, Одинцова – персонажи по всем статьям второстепенные, а Ситников или Кукшина – эпизодические. Но зачастую бывает и так, что параметры персонажа не совпадают между собой; чаще всего в том случае, если второстепенное или эпизодическое с точки зрения сюжета лицо несет на себе большую содержательную нагрузку. Так, например, явно второстепенный (а если брать его необходимость для развития сюжета – так и вовсе эпизодический) персонаж романа «Что делать?» Рахметов оказывается важнейшим, главным с точки зрения воплощения авторского идеала («соль соли земли»), что Чернышевский даже специально оговаривает, беседуя с «проницательным читателем» о том, что Рахметов явился на страницы романа не

для того, чтобы принять участие в сюжете, но для того, чтобы удовлетворить главному требованию художественности – соразмерности композиции: ведь если читателю не показать хотя бы краешком авторский идеал, «особенного человека», то он ошибется в оценке таких героев романа, как Кирсанов, Лопухов, Вера Павловна. Другой пример – из повести Пушкина «Капитанская дочка». Казалось бы, нельзя представить себе более эпизодический образ, чем императрица Екатерина: она, кажется, существует лишь для того, чтобы привести довольно запутанную историю главных героев к благополучной развязке. Но для проблематики и идеи повести это образ первостепенного значения, потому что без него не получила бы смыслового и композиционного завершения важная идея повести – идея милосердия. Как Пугачев в свое время вопреки всем обстоятельствам милует Гринева, так и Екатерина милует его, хотя обстоятельства дела как будто указывают против него. Как Гринев встречается с Пугачевым как человек с человеком и лишь впоследствии тот оборачивается самодержцем, так и Маша встречается с Екатериной, не подозревая, что перед ней государыня, – тоже как человек с человеком. И не будь этого образа в системе персонажей повести, композиция не замкнулась бы, а следовательно, не прозвучала бы и художественно убедительно идея человеческой связи всех людей, без различия сословий и положений, идея того, что «творить милостыню» – одно из лучших проявлений человеческого духа, а прочное основание человеческого общежития – не жестокость и насилие, а добро и милосердие.

В некоторых художественных системах мы встречаемся с такой организацией системы персонажей, что вопрос об их разделении на главных, второстепенных и эпизодических теряет всякий содержательный смысл, хотя в ряде случаев и сохраняются различия между отдельными персонажами с точки зрения сюжета и объема текста. Не зря Гоголь писал о своей комедии «Ревизор», что «тут всякий герой; течение и ход пьесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело». Продолжая далее сравнение колес в машине с персонажами пьесы, Гоголь замечает, что некоторые герои лишь формально могут преобладать над другими: «И в машине одни колеса заметней и сильней движутся, их можно только назвать главными».

Тот же принцип в композиции системы персонажей выдержан Гоголем и в поэме «Мертвые души», а между тем всех ли созданных писателем людей мы замечаем при анализе? В орбите нашего внимания прежде всего Чичиков – «главный» герой (слово «главный» поневоле приходится брать в кавычки, потому что он, как постепенно выясняется, не главнее всех прочих). Далее в поле нашего зрения попадают помещики, иногда чиновники и – если позволяет время – один-два образа из числа плюшкинских «душ». И это необычайно мало по сравнению с той толпой людей, которая населяет пространство гоголевской поэмы. Количество людей в поэме просто поражает, они – на каждом шагу, и прежде, чем мы знакомимся с Чичиковым, мы уже увидели «двух русских мужиков», без имени и внешних примет, не играющих никакой роли в сюжете, никак не характеризующих Чичикова и вообще, кажется, ни к чему не нужных. И таких фигур мы потом встретим великое множество – они появляются, мелькнут и исчезают вроде бы без следа: дядя Миняй и дядя Митяй, «зять» Ноздрева Мижуев, мальчишки, просящие у Чичикова подаюния у ворот гостиницы, и особенно один из них, «большой охотник становиться на запятки», и штабс-ротмистр Поцелуев, и некий заседатель Дробяжкин, и Фетинья, «мастерица взбивать перины», «какой-то приехавший из Рязани поручик, большой, по-видимому, охотник до сапогов, потому что заказал уже четыре пары и беспрестанно примеривал пятую»... Перечислить всех или хотя бы значительную часть нет никакой возможности. А самое интересное в гоголевской системе «эпизодических» персонажей – это то, что каждый из них незабываемо-индивидуален, а между тем ни один не несет никаких функций, обычных для этого типа персонажей; они не дают толчков сюжетному действию и не помогают характеризовать главных героев. Кроме того, обратим внимание и на подробность, детализацию в обрисовке этих персонажей, явно избыточную для «проходного», периферийного героя. Путем придания своим персонажам своеобразной манеры поведения, особого речевого лица, характеристической черты портрета и т.п. Гоголь создает образ яркий и запоминающийся – вспомним хоть мужиков, рассуждавших о Маниловке и Заманиловке, Ивана Антоновича Кувшинное рыло, супругу Собакевича, дочку старого повытчика, у которой на лице «происходила по ночам молотьба гороху», покойного мужа Коробочки, который любил, чтобы кто-нибудь почесал ему на ночь пятки, а без этого никак не засыпал...

В композиции гоголевской поэмы эпизодические персонажи отличаются от главных лишь количественно, а не качественно: по объему изображения, но не по степени авторского интереса к ним, так что какой-нибудь Сысой Пафнутьевич или вовсе безымянная хозяйка придорожного трактира оказываются для автора не менее интересны, чем Чичиков или Плюшкин. А это уже создает особую установку, особый содержательный смысл композиции: перед нами уже не образы отдельных людей, а нечто более широкое и значительное – образ населения, народа, нации; мира, наконец.

Почти такая же композиция системы персонажей наблюдается в пьесах Чехова, причем здесь дело еще больше осложняется: главных и второстепенных персонажей невозможно различить даже по степени участия в сюжете и объему изображения. И здесь близкий, но несколько иной, чем у Гоголя, содержательный смысл несет такая композиция: Чехову необходимо показать некоторое множество обыкновенных людей, обыденное сознание, в среде которого нет выдающихся, незаурядных героев, на образах которых можно построить пьесу, но в массе своей они тем не менее интересны и значительны. Для этого и надо показать множество равноправных персонажей, не выделяя из них главных и второстепенных; только так и раскрывается в них нечто общее, а именно присущая обыденному сознанию драма несостоявшейся жизни, жизни, прошедшей или проходящей зря, без смысла и даже без удовольствия.

Между персонажами произведения могут возникать довольно сложные композиционные и смысловые взаимоотношения. Наиболее простой и часто встречающийся случай – противопоставление двух образов друг другу. По такому принципу контраста построена, например, система персонажей в «Маленьких трагедиях» Пушкина: Моцарт – Сальери, Дон Гуан – Командор, Барон – его сын, священник – Вальсингам. Несколько более сложный случай, когда один персонаж противопоставлен всем другим, как, например, в комедии Грибоедова «Горе от ума», где важны даже количественные соотношения: недаром Грибоедов писал, что в его комедии «двадцать пять глупцов на одного умного человека». Гораздо реже, чем противопоставление, применяется прием своеобразного «двойничества», когда персонажи композиционно объединены по сходству; классическим примером могут служить Бобчинский и Добчинский у Гоголя.

Зачастую композиционная группировка персонажей осуществляется в соответствии с теми темами и проблемами, которые эти персонажи воплощают. Так, в «Анне Карениной» Толстого основная композиционная группировка персонажей – по заявленному в начале романа тематическому принципу: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Различные семьи в романе по-разному развивают эту тему. Точно так же в «Отцах и детях» Тургенева, помимо очевидного и реализованного в сюжете противопоставления Базарова едва ли не всем остальным персонажам, осуществляется и другой, более скрытый и не получающий воплощения в сюжете композиционный принцип, а именно сопоставленность по сходству двух групп персонажей: с одной стороны – это Аркадий и Николай Петрович, с другой – Базаров и его родители. И в том и в другом случае эти персонажи воплощают в себе одну и ту же проблему – проблему взаимоотношения поколений. И Тургенев показывает, что, какими бы ни были отдельные люди, проблема по своей сути остается одной и той же: это горячая любовь к детям, для которых, собственно, старшее поколение и живет, это неизбежное непонимание, стремление детей доказать свою «взрослость» и превосходство, драматические внутренние коллизии вследствие этого, и все-таки, в конце концов неизбежное духовное единение поколений.

Сложные композиционные взаимоотношения персонажей особенно интересно и полезно анализировать тогда, когда они не получают выражения в сюжете: тогда между образами устанавливаются скрытые на первый взгляд, но очень значимые композиционные связи, к тому же начинаешь лучше понимать гармоническую цельность в построении произведения. Что, скажем, общего между Наполеоном и Элен; Кутузовым и Наташей? На первый взгляд – ничего, это персонажи из разных сюжетных линий романа. Но в том-то и дело, что разные, казалось бы, абсолютно обособленные линии связаны прочными композиционными скрепами, в частности, в области системы персонажей. И с этой точки зрения все персонажи романа делятся на две группы: одни живут естественной жизнью и воплощают в себе дорогие Толстому нравственные начала любви и духовного самоусовершенствования; жизнь других неестественна, подчинена ложным целям, безнравственна в

своей основе и воплощает в себе идею разъединения людей, глубоко ненавистную Толстому. В таком рассмотрении оказываются связанными между собой Наташа и Кутузов, и Николай, и Марья Волконская, и Пьер, которые в то же время противопоставлены Наполеону, Элен, Анатолю, Бергам и др.

Еще более сложные и неочевидные композиционные связи между персонажами устанавливаются в романе Достоевского «Преступление и наказание». Система персонажей организована вокруг главного героя Раскольникова; остальные персонажи находятся с ним в сложных соотношениях, причем не только сюжетных; и именно во внесюжетных связях обнаруживается богатство композиции романа. В первую очередь Раскольников композиционно связан с Соней. По своей жизненной позиции они прежде всего противопоставлены. Но не только. В них есть и общее, прежде всего в боли за человека и в страдании, вот почему так легко и сразу понимает Соня Раскольникова. Кроме того, как подчеркивает сам Раскольников, они оба преступники, оба убийцы, только Соня убила себя, а Раскольников другого. Здесь кончается сопоставление и начинается снова противопоставление: для Достоевского совсем не равноценны эти два «убийства», более того, они имеют принципиально противоположный мировоззренческий смысл. И все-таки оба преступники, которых объединяет евангельский мотив жертвы за человечество, креста, искупления, не случайно Достоевский подчеркнул странное соседство «убийцы и блудницы, сошедшихся за чтением вечной книги». Итак, Соня одновременно и антипод и своеобразный двойник Раскольникова. Остальные персонажи также организованы вокруг Раскольникова по тому же принципу; он как бы многократно отражается в своих двойниках, но отражается с искажениями, или же неполно. Так, Разумихин сближается с Раскольниковым своей рассудочностью и уверенностью, что жизнь можно устроить без Бога, опираясь лишь на себя самого, но резко противопоставлен ему, так как не приемлет идею «крови по совести». Порфирий Петрович – антипод Раскольникова, но и в нем есть что-то раскольниковское, потому что он быстрее и лучше всех понимает главного героя. Лужин берет практическую часть теории Раскольникова о праве на преступление, но полностью выхолащивает из нее весь возвышенный смысл. В «новых течениях» он видит лишь оправдание своего беспредельного эгоизма, полагая, что новая мораль дает ему санкцию стараться только для своей пользы, не останавливаясь ни перед какими нравственными запретами. Лужин отражает философию Раскольникова в кривом зеркале цинизма, и сам Раскольников с отвращением смотрит на Лужина и его теорию – таким образом, перед нами еще один двойник, еще один близнец-антипод. Свидригайлов, как это свойственно иронике, доводит идеи Раскольникова до логического конца, советуя ему бросить думать о благе человечества, о вопросах «человека и гражданина». Но, как всякий проницатель, Свидригайлов не приемлет теории Раскольникова лично для себя, скептически относясь к любой философии. И Свидригайлов вызывает у Раскольникова отвращение; они опять-таки оказываются несовпадающими двойниками, близнецами-антиподами. Такая композиция системы персонажей вызвана необходимостью поставить и решить сложные нравственно-философские вопросы, рассмотреть теорию главного героя и ее воплощение на практике в самых различных применениях и аспектах. Композиция здесь, таким образом, работает на раскрытие проблематики.

Композиция художественной речи

Композиционно организуется и речевая ткань произведения. В частности, для эпического произведения очень важна организация повествования, особенно в том случае, если на протяжении произведения происходит смена повествовательных манер. Так происходит, например, в романе Лермонтова «Герой нашего времени». Повествование о главном герое открывает Максим Максимыч. Его речевая манера строится Лермонтовым как имитация устной, в значительной степени разговорной речи. Это дает, так сказать, бытовой взгляд на Печорина, взгляд с точки зрения человека по-житейски опытного, но очень далекого от главного героя по всем параметрам, в том числе и по речевой манере. В таком освещении характер Печорина предстает как странный, но не более того. Продолжает повествование условный автор, «публикатор» дневника Печорина. Речевая манера резко меняется: мы имеем дело, во-первых, с правильной литературной речью; во-вторых, с речью явно образованного и искушенного в познании света человека; в-третьих, его речевая манера предельно объективна. Умение

подметить внешние черты облика и по ним сделать заключение о внутренних качествах героя – отличительная черта этого повествователя. Перед нами вновь взгляд со стороны, но уже гораздо более приближенный к герою. В таком повествовательном освещении характер Печорина предстает уже не просто странным, но загадочным. И наконец третья повествовательная стихия – речь самого Печорина. Отличаясь той же литературной правильностью, она в то же время глубоко субъективна, экспрессивна, чего мы не замечали у повествователя «Максима Максимыча». Второе важнейшее свойство повествовательной манеры Печорина – глубокая аналитичность; можно сказать, что в трех последних частях романа перед нами холодный ум, анатомирующий горячую душу. Повествование от лица главного героя завершает композицию романа, постепенно раскрывая читателю характер Печорина в его глубинных философских и нравственных основах. Композиция повествования, таким образом, служит, помимо того, что выражает содержание, еще и созданию эмоционального напряжения на протяжении всего произведения.

Бывают художественные создания, в которых организация речевых форм становится основой всей композиции. Так происходит, например, в поэме Блока «Двенадцать». Как известно, Блоку революция представлялась музыкой, которую надобно внимательно слушать. Эту музыку революции он воспроизводит в поэме. Уже при первом чтении поражает богатство речевых манер, соединенных в этом произведении. Уже в первой, экспозиционной главке звучит прямая речь старушки, писателя, барыни, проститутки; кроме того, звучат слова, неизвестно кому принадлежащие, но несомненно не лирического героя-повествователя: «Вся власть Учредительному Собранию!», «Что нынче невеселый, товарищ поп?», «Эй, бедняга! Подходи – Поцелуемся... Хлеба! Что впереди? Проходи!» и т.д. В дальнейшем обилие речевых манер возрастает: здесь и просторечие городской улицы, и революционная фразеология, и имитация революционной песни, и пародия на городскую романс, и другие речевые стихии. Примечательно в блоковской поэме вот что: за ее разноречием совсем не слышно голоса лирического героя-повествователя, который лишь в начале некоторых главок дает скупую информационную картину и тут же переходит в чей-то иной голос. Например, первая главка начинается как будто с нейтрально-повествовательной речевой манеры:

Черный вечер,
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер
На всем божьем свете!

Но тут же в речь повествователя вторгается какой-то иной речевой слой, с неизвестно откуда взявшимися уменьшительными суффиксами, с то ли сочувственной, то ли издевательской интонацией:

Завивает ветер
Белый снежок.
Под снежком – ледок.
Скользко, тяжко,
Всякий ходок
Скользит – ах, бедняжка!

Вторая главка начинается тоже как будто лирико-повествовательной речью, но уже с третьей строфы она незаметно переходит в чью-то другую, а в четвертой – уже подчеркнуто неавторская речевая манера:

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.

Винтовок черные ремни,
Кругом – огни, огни, огни...

В зубах цыгарка, примят картуз,
На спину б надо бубновый туз!

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!
Тра-та-та!

Иногда же с самого начала строфы или главы подбором лексики, использованием суффиксов, интонацией создается речевая манера, отличная от манеры повествователя:

Снег крутит, лихач кричит,
Ванька с Катюкою летит
Електрический фонарик
На оглобелях...
Ах, ах, пади!..

Примечательно то, что в большинстве случаев у разнообразных речевых манер в поэме Блока нет конкретного носителя-персонажа, они всегда передают *чью-то* речь, речь стихии, улицы, революционного разгула или обывательского страха. Но что же лирический герой-повествователь? Он появится лишь в конце, для своеобразного подведения итогов изображенного речевого хаоса, сперва – намеком – в начале одиннадцатой главки:

...И идут без имени святого
Все двенадцать вдаль,
Ко всему готовы,
Ничего не жаль...

Окончательно же выйдет на сцену лирический герой-повествователь со своей речевой манерой в абсолютном конце произведения:

...Так идут державным шагом
Позади – голодный пес,
Впереди – с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью падвьюжной.
Снежной россыпью жемчужной.
В белом венчике из роз
Впереди – Исус Христос.

По каким признакам здесь можно опознать лирического героя? По четкому и относительно нейтральному ритму – четырехстопный хорей. По отсутствию разговорных интонаций. По резкому изменению лексического состава – нет уменьшительных суффиксов, просторечных и разговорных слов, стилистика напоминает лирические стихи Блока-символиста: «державный», «кровавый», «нежный», «надвьюжный», «жемчужный», «в белом венчике из роз». Наконец, по образной системе, которая тоже напоминает лирику символистов. Таким образом, слово лирического героя-повествователя замыкает поэму, осмысливает ее разноголосицу и является в произведении единственным абсолютно авторитетным словом.

Сюжет и конфликт

Теперь займемся анализом несколько более привычной категории – сюжета и его места в композиции произведения. Прежде всего уточним термины, ибо под сюжетом и практическом литературоведении нередко понимают самые разные вещи. Мы же будем называть сюжетом систему событий и действий, заключенную в произведении, его событийную цепь, причем именно в той последовательности, в которой она дана нам в произведении. Последнее замечание немаловажно, поскольку довольно часто о событиях рассказывается не в хронологической последовательности, и о том, что произошло раньше, читатель может узнать позже. Если же взять лишь основные, ключевые эпизоды сюжета, безусловно необходимые для его понимания, и расположить их в хронологическом порядке, то мы получим *фабулу* – схему сюжета или, как иногда говорят, «выпрямленный сюжет». Фабулы в различных произведениях могут быть весьма схожими между собой, сюжет же всегда неповторимо индивидуален.

Сюжет – это динамическая сторона художественной формы, он предполагает движение, развитие, изменение. В основе же всякого движения, как известно, лежит противоречие, являющееся двигателем развития. Есть такой двигатель и у сюжета – это *конфликт* – художественно значимое противоречие. Конфликт – одна из тех категорий, которые как бы пронизывают всю структуру художественного произведения. Когда мы говорили о тематике, проблематике и идейном мире, мы тоже пользовались этим термином. Дело в том, что конфликт в произведении существует на разных уровнях. В подавляющем большинстве случаев писатель не выдумывает конфликтов, а черпает их из первичной реальности – так конфликт переходит из самой жизни в область тематики, проблематики, пафоса. Это конфликт на *содержательном* уровне (иногда для его обозначения применяют еще иной термин – «коллизия»). Содержательный конфликт воплощается, как правило, в противоборстве персонажей и в движении сюжета (во всяком случае, так бывает в эпических и драматических произведениях), хотя есть и внесюжетные способы реализации конфликта – так, в «Незнакомке» Блока конфликт бытового и романтического выражается не сюжетно, а композиционными средствами – противопоставлением образов. Но нас в данном случае интересует конфликт, воплощающийся в сюжете. Это уже – конфликт на уровне формы, воплощающий содержательную коллизию. Так, в «Горе от ума» Грибоедова содержательный конфликт двух дворянских группировок – дворянства крепостнического и дворянства декабристского – воплощается в конфликте Чацкого с Фамусовым, Молчалиным, Хлестовой, Тугоуховской, Загорецким и др. Разделение содержательного и формального планов в анализе конфликта важно потому, что позволяет раскрыть мастерство писателя в воплощении жизненных коллизий, художественное своеобразие произведения и нетождественность его первичной реальности. Так, Грибоедов в своей комедии делает конфликт дворянских группировок предельно ощутимым, сталкивая на узком пространстве конкретных героев, каждый из которых преследует свои цели; одновременно конфликт обостряется, поскольку герои сталкиваются по существенно важным для них поводам. Все это делает из довольно абстрактного жизненного конфликта, драматически нейтрального самого по себе, захватывающее противоборство живых, конкретных людей, которые волнуются, гневаются, смеются, переживают и т.п. Художественным, эстетически значимым, конфликт становится только на уровне формы.

На формальном уровне следует различать несколько видов конфликтов. Самый простой – это конфликт между отдельными персонажами и группами персонажей. Рассмотренный выше пример с «Горем от ума» – хорошая иллюстрация этого вида конфликта; подобный же конфликт присутствует в «Скупом рыцаре» и «Капитанской дочке» Пушкина, в «Истории одного города» Щедрина, «Горячем сердце» и «Бешеных деньгах» Островского и во многих других произведениях.

Более сложный вид конфликта – это противостояние героя и уклада жизни, личности и среды (социальной, бытовой, культурной и т.п.). Отличие от первого вида в том, что герою здесь не противостоит никто конкретно, у него нет противника, с которым можно было бы бороться, которого можно было бы победить, разрешив тем самым конфликт. Так, в «Евгении Онегине» Пушкина главный герой не вступает в сколько-нибудь существенные противоречия ни с одним персонажем, но сами

устойчивые формы русской социальной, бытовой, культурной жизни противостоят потребностям героя, подавляют его обыденностью, приводя к разочарованию, бездействию, «хандре» и скуке. Так, в «Вишневом саде» Чехова все герои – милейшие люди, которым, по сути дела, нечего между собой делить, все между собой в прекрасных отношениях, но тем не менее главным героям – Раневской, Лопахину, Варе – плохо, неуютно в жизни, их стремления не реализуются, но в этом никто не виноват, кроме, опять-таки, устойчивого уклада русской жизни конца XIX в., которую Лопахин справедливо назовет «нескладной» и «несчастливой».

Наконец, третий вид конфликта – это конфликт внутренний, психологический, когда герой не в ладу с самим собой, когда он несет в самом себе те или иные противоречия, заключает в себе иногда несовместимые начала. Такой конфликт свойствен, например, «Преступлению и наказанию» Достоевского, «Анне Карениной» Толстого, «Даме с собачкой» Чехова и многим другим произведениям.

Бывает и так, что в произведении мы сталкиваемся не с одним, а с двумя или даже всеми тремя видами конфликтов. Так, в пьесе Островского «Гроза» внешний конфликт Катерины с Кабанихой многократно усиливается и углубляется конфликтом внутренним: Катерина не может жить без любви и свободы, но в ее положении и то, и другое – грех, и сознание собственной греховности ставит героиню в поистине безвыходное положение.

Для понимания конкретного художественного произведения очень важно правильно определить вид конфликта. Выше мы приводили пример с «Героем нашего времени», в котором школьное литературоведение упорно отыскивает конфликт Печорина с «водяным» обществом вместо того, чтобы обратить внимание на гораздо более существенный и универсальный в романе психологический конфликт, заключающийся в непримиримых идеях, существующих в уме Печорина: «есть предопределение» и «нет предопределения». В результате неправильно формулируется тип проблематики, страшно мельчает характер героя, из входящих в состав романа повестей изучается почти исключительно «Княжна Мери», характер героя предстает совершенно не тем, что он есть в действительности, Печорина ругают за то, за что его ругать нелепо и неправомерно (за эгоизм, например) и хвалят за то, в чем нет никакой заслуги (отход от светского общества), – словом, роман прочитывается «с точностью до наоборот». А в начале этой цепи ошибок лежало неправильное определение вида художественного конфликта.

С другой точки зрения можно выделить два типа конфликтов.

Один тип – он называется локальный – предполагает принципиальную возможность разрешения при помощи активных действий; обычно герои и предпринимают эти действия по ходу сюжета. На таком конфликте построена, например, поэма Пушкина «Цыганы», где конфликт Алеко с цыганами в конце разрешается изгнанием героя из табора; роман Достоевского «Преступление и наказание», где психологический конфликт также находит разрешение в нравственном очищении и воскресении Раскольникова, роман Шолохова «Поднятая целина», где социально-психологический конфликт в среде казачества кончается победой коллективистских настроений и колхозного строя, а также многие другие произведения.

Второй тип конфликтов – он называется субстанциальный – рисует нам устойчиво конфликтное бытие, причем немислимы никакие реальные практические действия, могущие разрешить этот конфликт. Условно этот тип конфликта можно назвать неразрешимым в данный период времени. Таков, в частности, рассмотренный выше конфликт «Евгения Онегина» с его противостоянием личности и общественного уклада, которое не может быть принципиально разрешено или снято никакими активными действиями; таков и конфликт рассказа Чехова «Архиерей», где рисуется устойчиво конфликтное бытие в среде русской интеллигенции конца XIX в; таков конфликт трагедии Шекспира «Гамлет», в которой психологические противоречия главного героя также носят постоянный, устойчивый характер и не разрешаются до самого конца пьесы. Определение типа конфликта в анализе важно потому, что на разных конфликтах строятся разные сюжеты, от чего зависит дальнейший путь анализа.

Сюжетные элементы

Конфликт развивается по мере движения сюжета. Стадии развития конфликта получили название сюжетных элементов. Это экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Следует обратить особое внимание на то, что выделение этих элементов целесообразно только в связи с конфликтом. Дело в том, что в школе часто встречается упрощенный подход к определению элементов сюжета, по типу: «завязка – это когда завязывается действие». Подчеркнем, что решающим для определения элементов сюжета является характер конфликта в каждый данный момент. Итак, *экспозиция* – это часть произведения, как правило, начальная, которая предшествует завязке. Она обыкновенно знакомит нас с действующими лицами, обстоятельствами, местом и временем действия. В экспозиции конфликт еще отсутствует. Например, в «Смерти чиновника» Чехова: «В один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор, Иван Дмитрич Червяков, сидел во втором ряду кресел и глядел в бинокль на "Корневильские колокола"». Экспозиция кончается не в тот момент, когда Червяков чихнул – в этом еще ничего конфликтного нет, – а тогда, когда он увидел, что случайно обрызгал генерала. Этот момент будет *завязкой* произведения, то есть моментом возникновения или обнаружения конфликта. Далее следует *развитие действия*, то есть ряд эпизодов, в которых действующие лица стараются активно разрешить конфликт (Червяков ходит извиняться к генералу), но тот тем не менее приобретает все большую и большую остроту и напряженность (генерал от извинений Червякова все больше свирепеет, а Червякову от этого становится все хуже). Важная черта в мастерстве построения сюжета – так нагнетать перипетии, чтобы не допустить возможности преждевременного разрешения конфликта. Наконец, конфликт доходит до момента, когда противоречия больше не могут существовать в своем прежнем виде и требуют немедленного разрешения, конфликт достигает максимального развития. На эту же точку по замыслу автора обыкновенно приходится и наибольшее напряжение читательского внимания и интереса. Это – *кульминация*: после того, как генерал закричал на него и затопал ногами, «в животе у Червякова что-то оторвалось». Вслед за кульминацией в непосредственной близости к ней (иногда уже в следующей фразе или эпизоде) следует *развязка* – момент, когда конфликт исчерпывает себя, причем развязка может либо разрешать конфликт, либо наглядно демонстрировать его неразрешимость: «Придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лег на диван и... помер».

Следует заметить, что определение в тексте сюжетных элементов носит, как правило, формально-технический характер и необходимо для того, чтобы точнее представить себе внешнюю структуру фабулы. Впрочем, в некоторых случаях, о которых речь пойдет ниже, анализ элементов сюжета имеет и содержательный смысл.

В определении элементов сюжета могут встретиться различные сложности, которые необходимо предусмотреть; особенно это касается крупных по объему произведений. Во-первых, в произведении может быть не одна, а несколько сюжетных линий; для каждой из них, как правило, будет иметь место свой набор сюжетных элементов. Так, завязки сюжетных линий, связанных с Пьером и Андреем, в романе Толстого «Война и мир» происходят уже в первой сцене, завязка сюжетной линии Наташи – позже, сюжетной линии Отечественной войны – еще позже и т.д. Во-вторых, в крупном произведении, как правило, встречается не одна, а несколько кульминаций, после каждой из которых создается видимость ослабления конфликта и действие слегка идет на спад, а затем опять начинает восходящее движение к следующей кульминации. Кульминация в этом случае часто представляет собой мнимое разрешение конфликта, после которого читатель может перевести дух, но тут же новые события приводят к дальнейшему развитию сюжета, оказывается, что конфликт не исчерпан, и т.д. до новой кульминации. Так, в «Преступлении и наказании» Достоевского такими промежуточными кульминациями основного сюжета являются убийство старухи, разговор Раскольникова с Соней и особенно с Порфирием Петровичем, явление «человека из-под земли», разговор со Свидригайловым и некоторые другие моменты действия. Даже покаяние Раскольникова является такой промежуточной кульминацией, лишь мнимо разрешающей конфликт и приводящей сюжет к завершению: ведь Достоевский пишет не историю раскрытия преступления, а историю человеческой души, и за покаянием Раскольникова следует эпилог с главной, действительно окончательной кульминацией: болезнью Раскольникова и его последующим возрождением.

Наконец, надо иметь в виду и такие случаи, когда анализ элементов сюжета либо вовсе невозможен, либо, хотя формально и возможен, но практически и содержательно не имеет смысла. А это зависит от того, с каким типом сюжета мы имеем дело.

Типы сюжетов

Существуют сюжеты двух типов. В первом типе развитие действия происходит напряженно и сколько возможно стремительно, в событиях сюжета заключается основной смысл и интерес для читателя, сюжетные элементы четко выражены, а развязка несет огромную содержательную нагрузку. Такой тип сюжета встречается, например, в «Повестях Белкина» Пушкина, «Накануне» Тургенева, «Игроке» Достоевского и др. Назовем этот тип сюжета *динамическим*. В другом типе сюжета – назовем его, в противоположность первому, *адинамическим* – развитие действия замедлено и не стремится к развязке, события сюжета не заключают в себе особого интереса (у читателя не появляется специфического напряженного ожидания: «А что случится дальше»), элементы сюжета выражены нечетко или вовсе отсутствуют (конфликт при этом воплощается и движется не с помощью сюжетных, а с помощью иных композиционных средств), развязка либо вовсе отсутствует, либо является чисто формальной, в общей композиции произведения много внесюжетных элементов (о них смотри чуть ниже), которые часто перемещают на себя центр тяжести читательского внимания. Такой тип сюжета мы наблюдаем, например, в «Мертвых душах» Гоголя, «Мужиках», «Моей жизни» и других произведениях Чехова, «Похождениях бравого солдата Швейка» Гашека и т.д. Есть достаточно простой способ проверки, с каким сюжетом имеешь дело: произведения с адинамическим сюжетом можно перечитывать с любого места, для произведений с сюжетом динамическим характерно чтение и перечитывание только от начала до конца. Естественно, что при адинамическом сюжете анализ сюжетных элементов не требуется, а иногда и вовсе невозможен.

Динамические сюжеты, как правило, построены на локальных конфликтах, адинамические – на субстанциальных. Указанная закономерность не имеет характера жесткой стопроцентной зависимости, но все же в большинстве случаев это соотношение между типом конфликта и типом сюжета имеет место.

Сюжет и композиция

Как соотносится сюжет с композицией произведения? Из сказанного выше ясно, что понятие композиции является более широким и универсальным, чем понятие сюжета. Сюжет вписывается в общую композицию произведения, занимая в нем то или иное, более или менее важное место в зависимости от намерений автора. Существует также и внутренняя композиция сюжета к рассмотрению которой мы сейчас и переходим.

В зависимости от соотношения сюжета и фабулы в конкретном произведении говорят о разных видах и приемах композиции сюжета. Самым простым случаем является тот, когда события сюжета линейно располагаются в прямой хронологической последовательности без каких-либо изменений, что мы видели в чеховском рассказе «Смерть чиновника». Такую композицию называют еще *прямой* или *фабульной* последовательностью. Более сложен прием, при котором о событии, случившемся раньше остальных, мы узнаем в самом конце произведения – этот прием называется *умолчанием*. Прием этот очень эффектен, поскольку позволяет держать читателя в неведении и напряжении до самого конца, а в конце поразить его неожиданностью сюжетного поворота. Благодаря этим свойствам прием умолчания почти всегда используется в произведениях детективного жанра, хотя, разумеется, и не только в них. Другим приемом нарушения хронологии или фабульной последовательности является так называемая *ретроспекция*, когда по ходу развития сюжета автор делает отступления в прошлое, как правило, во время, предшествующее завязке и началу данного произведения. Так, в «Отцах и детях» Тургенева по ходу сюжета мы сталкиваемся с двумя существенными ретроспекциями – предысториями жизни Павла Петровича и Николая Петровича Кирсановых. Начинать роман с их юности не входило в намерения Тургенева, да и загромождало бы композицию романа, а дать понятие о прошлом этих героев казалось

автору тем не менее необходимым – тут кстати пришелся именно прием ретроспекции. Наконец, фабульная последовательность может быть нарушена таким образом, что разновременные события даются вперемешку; повествование все время возвращается из момента совершающегося действия в разные предыдущие временные пласты, потом опять обращается к настоящему, чтобы тотчас же вернуться в прошлое. Такая композиция сюжета часто мотивирована воспоминаниями героев. Она называется *свободной композицией* и в той или иной мере используется разными писателями довольно часто: так, элементы свободной композиции мы можем найти у Пушкина, Толстого, Достоевского, Чехова, Горького и у многих других писателей. Однако бывает, что свободная композиция становится главным и определяющим принципом построения сюжета, в этом случае мы, как правило, и говорим собственно о свободной композиции. Надо заметить, что это явление характерно преимущественно для XX в. и отражает обострившееся и углубившееся понимание писателями связей прошлого и настоящего. В отечественной литературе как на пример свободной композиции можно указать на поэму Твардовского «За далью – даль», романы Ю. Бондарева, Ч. Айтматова; в зарубежной литературе особенно любил эту форму У. Фолкнер.

Внесюжетные элементы

Помимо сюжета, в композиции произведения существуют еще и так называемые внесюжетные элементы, которые зачастую бывают не менее, а то и более важны, чем сам сюжет. Если сюжет произведения – это динамическая сторона его композиции, то внесюжетные элементы – статическая; внесюжетными называются такие элементы, которые не продвигают действия вперед, во время которых ничего не случается, а герои остаются в прежних положениях. Различают три основные разновидности внесюжетных элементов: описание, авторские отступления и вставные эпизоды (иначе их называют еще вставными новеллами или вставными сюжетами). *Описание* – это литературное изображение внешнего мира (пейзажа, портрета, мира вещей и т.п.) или устойчивого жизненного уклада, то есть тех событий и действий, которые совершаются регулярно, изо дня в день и, следовательно, также не имеют отношения к движению сюжета. Описания – наиболее распространенный вид внесюжетных элементов, они присутствуют практически в каждом эпическом произведении. *Авторские отступления* – это более или менее развернутые авторские высказывания философского, лирического, автобиографического и т.п. характера; при этом данные высказывания не характеризуют отдельных персонажей или взаимоотношений между ними. Авторские отступления – необязательный элемент в композиции произведения, но когда они там все же появляются («Евгений Онегин» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя, «Мастер и Маргарита» Булгакова и др.), они играют, как правило, важнейшую роль и подлежат обязательному анализу. Наконец, *вставные эпизоды* – это относительно законченные фрагменты действия, в которых действуют другие персонажи, действие переносится в иное время и место и т.п. Иногда вставные эпизоды начинают играть и в произведении даже большую роль, чем основной сюжет: например, в «Мертвых душах» Гоголя или в «Похождениях бравого солдата Швейка» Гашека.

В некоторых случаях к внесюжетным элементам можно отнести также психологическое изображение, если душевное состояние или размышления героя не являются следствием или причиной сюжетных событий, выключаются из сюжетной цепи (например, большинство внутренних монологов Печорина в «Герое нашего времени»). Однако, как правило, внутренние монологи и другие формы психологического изображения так или иначе включаются в сюжет, поскольку определяют дальнейшие поступки героя и, следовательно, дальнейшее течение сюжета.

При анализе общей композиции произведения следует в первую очередь определить соотношение сюжета и внесюжетных элементов: что важнее – и исходя из этого, продолжать анализ в соответствующем направлении. Так, при анализе, например, «Преступления и наказания» Достоевского сюжет важен, еще важнее его увязки с психологическим состоянием героя и его размышлениями, а, скажем, в «Мертвых душах» Гоголя сюжетом можно спокойно не заниматься, зато первостепенное внимание следует уделить внесюжетным элементам, которые у Гоголя даже по объему занимают большую часть текста. Бывают, впрочем, и такие случаи, когда в произведении равно важны и сюжет, и внесюжетные элементы – например, в «Евгении Онегине» Пушкина. В этом случае особое значение

приобретает взаимодействие сюжетных и внесюжетных фрагментов текста: как правило, внесюжетные элементы размещены между событиями сюжета не в произвольном, а строго логичном порядке: так, отступление Пушкина «Мы все глядим в Наполеоны...» могло появиться только после того, как мы достаточно узнали характер Онегина из его поступков и только в связи с его дружбой с Ленским; отступление о Москве не только формально приурочено к приезду Татьяны в старую столицу, но и сложным образом соотносится с событиями сюжета: образ «родной Москвы» с ее историческими корнями противопоставлен неукорененности Онегина в русской жизни, его оторванности от того, что Достоевский впоследствии назовет «почвой», его бесцельным странствиям и т.п.; описание гостей Лариных противопоставлено изображению деревенской жизни Онегина, Татьяны и Ленского. Вообще же внесюжетные элементы зачастую имеют слабую или чисто формальную связь с сюжетом и представляют собой отдельную композиционную линию.

Наблюдается такая тенденция: при сюжете динамическом количество и значение внесюжетных элементов падает, при адинамическом – наоборот, возрастает; соответственно в первом случае внимание исследователя при прочих равных направлено на сюжет, во втором – на внесюжетные элементы.

Опорные точки композиции

Композиция любого литературного произведения строится с таким расчетом, чтобы от начала к концу читательское напряжение не ослабевало, а усиливалось. В произведении, небольшом по объему, композиция чаще всего представляет из себя линейное развитие по возрастающей, устремленное к финалу, концовке, в которой и находится точка наивысшего напряжения. В более крупных по объему произведениях в композиции чередуются подъемы и спады напряжения при общем развитии по восходящей. Точки наибольшего читательского напряжения мы будем называть опорными точками композиции. Их анализ имеет первостепенную важность, так как они не только «ведут» читателя по художественному произведению, но и имеют глубокий содержательный смысл: в опорных точках с наибольшей очевидностью проявляются, выходят наружу, обнажаются пласты содержания, главным образом проблематика и идейный мир. Собственно, и начинать анализ композиции целого произведения необходимо именно с опорных точек, а там уж будет яснее видно, на что еще обратить внимание. Анализ же опорных точек – ключ к пониманию логики композиции, а значит, и всей внутренней логики произведения как целого.

Возникает закономерный вопрос: где искать эти опорные точки, на что обращать внимание? Универсального ответа здесь нет, так как у разных писателей, в разных художественных системах опорные точки могут располагаться в самых разных фрагментах текста, что тесно связано с индивидуальным стилем писателя и системой доминант этого стиля. Однако есть и некоторые общие закономерности, которые позволяют дать определенные практические рекомендации по поводу «местонахождения» опорных точек.

Самый простой случай: опорные точки композиции совпадают с элементами сюжета, прежде всего с кульминацией и развязкой. С этим мы встречаемся тогда, когда динамический сюжет составляет не просто основу композиции произведения, но по сути исчерпывает ее своеобразие. Композиция в этом случае практически не содержит внесюжетных элементов, в минимальной мере пользуется композиционными приемами. Прекрасный пример такого построения – рассказ-анекдот, типа рассмотренного выше рассказа Чехова «Смерть чиновника».

В том случае, если сюжет проследивает разные повороты внешней судьбы героя при относительной или абсолютной статичности его характера, полезно поискать опорные точки в так называемых перипетиях – резких поворотах в судьбе героя. Именно такое построение опорных точек было характерно, например, для античной трагедии, лишенной психологизма, а в дальнейшем использовалось и используется в приключенческой литературе. Однако и в «большой литературе» можно встретить такое построение, например, в романах Стендаля «Красное и черное» и «Пармская обитель» – в них опорными точками становятся изменения во внешнем положении героя.

Почти всегда одна из опорных точек приходится на финал произведения (но не обязательно на

развязку, которая может не совпадать с финалом!). В небольших, по преимуществу лирических произведениях это, как уже было сказано, зачастую единственная опорная точка, а все предыдущее лишь подводит к ней, повышает напряжение, обеспечивая его «взрыв» в концовке. Рассмотрим с этой точки зрения одну миниатюру Твардовского:

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны.
В том, что они – кто старше, кто моложе –
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, по не сумел сберечь.
Речь не о том, и все же, все же, все же...

Первые пять строк и даже часть шестой имеют одно назначение – подвести читателя к этому заключительному «и все же, все же, все же...», заключающему в себе весь смысл стихотворения – не отпускавшее Твардовского до конца жизни чувство невольной вины перед павшими, вины за то, что они погибли, а он остался в живых. Заявленная в первых двух строках мысль усиливается, развивается в следующих, чтобы подготовить неожиданный поворот-взрыв в последней строке, благодаря чему она производит исключительно сильное впечатление. Переход к финалу Твардовский готовит и ритмически, за счет рифмовки. В последних четырех строках применена несколько необычная для русской поэзии кольцевая рифмовка (обычная и привычная, так сказать, естественная для читателя – перекрестная рифмовка – *абаб*), а это создает своеобразный художественный эффект, подчеркивающий значимость именно последней строки. Дело в том, что слух, привыкший к естественному чередованию подъемов и спадов в перекрестной рифмовке, ожидает в третьей строке рифмы к первой, но ее нет, благодаря чему создается ощущение задержки дыхания перед сильным выдохом – четвертой строкой. Такое построение можно еще уподобить волне, которая вместо того, чтобы плавно опуститься в третьей строке, продолжает в ней набирать высоту, чтобы с тем большей силой обрушиться вниз со всей накопленной дополнительной энергией. Наконец, важность и значимость последней строки подчеркивается и синтаксической фигурой – единственным приемом выразительности во всем стихотворении – повтором.

В крупных художественных произведениях концовка тоже, как правило, включает в себе одну из опорных точек. Например, в поэме Пушкина «Анжело» в развязке выясняется преступное вероломство главного героя, но не этим кончается поэма, а фразой «И дюк его простил». В этой короткой фразе как бы сконцентрирован весь идейный смысл поэмы, во всяком случае, одна из наиболее дорогих Пушкину идей – идея милосердия и прощения, и эта финальная фраза буквально поражает читателя своей, казалось бы, нелогичностью, неожиданностью. Но в такой концовке – весь Пушкин.

Не случайно многие писатели говорили о том, что над последней фразой они работают особенно тщательно, а Чехов указывал начинающим писателям, что она должна звучать «музыкально». Не случайно и булгаковский Мастер еще в самый разгар работы над своим романом точно знал, что его последними словами будут слова «пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат». Один же из современных русских писателей закончил свое произведение не точкой и не многоточием, а запятой с тире, желая этим показать «открытость» финала, и справедливо рассердился на редакцию, заменившую эти знаки препинания тривиальной и неподходящей по смыслу точкой... Все это показывает, насколько важна опорная точка в финале произведения.

Иногда – хотя и не так часто – одна из опорных точек композиции находится, напротив, в самом начале произведения, как, например, в романе Толстого «Воскресение»: «Как ни старались люди, собравшись в одно место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и ни выгоняли всех животных и птиц, – весна была весною даже и в городе».

Здесь любимое толстовское противопоставление естественности и красоты природы и неестественности и безобразия цивилизации становится нравственным камертоном для всего

последующего повествования.

Еще пример: любое вступление к поэме у Маяковского становится важной опорной точкой композиции, своего рода программным заявлением, во многом определяющим дальнейший ход произведения.

Опорные точки композиции могут иногда располагаться в начале и конце (чаще) частей, глав, актов и т.п. Так, в «Войне и мире» Толстого многие части открываются важными для автора философскими раздумьями или обобщениями. В поэмах Маяковского каждая глава обязательно заканчивается ударным финалом, как бы обобщающим ее содержание, подводящим эмоционально-смысловый итог. Об особенностях такого композиционного построения пьесы выразительно говорил Чехов: «Все действие я веду мирно и тихо, а в конце даю зрителю по морде»*, – отмечая при этом, что так же он строит и свои рассказы.

* Письмо Ал. П. Чехову от 10–12 октября 1887 г. // Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. 2. С. 128.

Часто опорные точки композиции – это наиболее сильные художественные эффекты и приемы, легко воспринимаемые как таковые на фоне достаточно «спокойном». Так, Пушкин в стихотворении «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор..») выдерживает основной тон произведения довольно спокойным – нет ни особенно взволнованных интонаций, ни бросающейся в глаза иносказательной образности – Пушкин обходится в основном общепозитическими в его время тропами «холодный свет», «сын севера», «блуждающая судьба» и т.п. Но в двух фрагментах стихотворения все обстоит иначе, здесь Пушкин создает яркие, свежие, запоминающиеся образы, его интонация становится явно приподнятой и даже восторженной в одном случае и элегически-печальной в другом. Первая опорная точка – выразительнейшая, вошедшая едва ли не в семью крылатых слов седьмая строфа, находящаяся примерно в середине стихотворения:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он как душа, неразделим и вечен –
Неколебим, свободен и беспечен,
Срастался он под сенью дружных муз.
Куда бы нас ни бросила судьбина,
И счастье куда б ни повело,
Все те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село.

Вторая опорная точка, как и полагается, в концовке, в последних двух строфах, где возникает глубоко трогательный и поэтически неожиданный образ последнего лицеиста, которому «под старость день Лицея / Торжествовать придется одному». Здесь же и самый финал, как всегда у Пушкина мудрый и умиротворяющий:

Пускай же он с отрадой хоть печальной
Тогда сей день за чашей проведет,
Как ныне я, затворник ваш опальный,
Его провел без горя и забот.

В другом стихотворении Пушкина, «Клеветникам России», одна из опорных точек непосредственно перед концовкой выделяется интонационно: на фоне опять-таки довольно обычных интонаций здесь шесть раз подряд повторен риторический вопрос, после чего дан повтор в форме синтаксического параллелизма, причем от начала к концу этого фрагмента интонационный напор ощутимо усиливается, достигая апогея в последней строчке:

Иль старый богатырь, покойный на постеле,

Не в силах завинтить свой измайльский штык?
Иль русского царя уже бессильно слово?
Иль нам с Европой спорить ново?
Иль русский от побед отвык?
Иль мало нас? Или от Перми до Тавриды,
От финских хладных скал до пламенной Колхиды,
От потрясенного Кремля
До стен недвижного Китая,
Стальной щетиною сверкая,
Не встанет русская земля?..

Отметим, между прочим, что здесь для усиления звучания последней строки применен уже известный нам прием кольцевой рифмовки. Вторая же опорная точка в композиции, стихотворения – последние четыре строки – с максимальной силой воплощает ту интонацию, которая характерна для стихотворения в целом – интонацию спокойной силы, уверенности и достоинства:

Так высылайте ж нам, витии,
Своих озлобленных сынов:
Есть место им в полях России,
Среди не чуждых им гробов.

В «Войне и мире» у Толстого, вообще-то не склонного к частому употреблению иносказательной образности, кульминационные точки отмечены бросающимися в глаза метафорами, при помощи которых он описывает внутреннее состояние своих героев в наиболее острые, кризисные моменты их нравственно-философских поисков; часто – в те моменты, когда герои почти разуверились в смысле жизни. Вот в качестве примера два фрагмента; первый изображает состояние Пьера после дуэли с Долоховым и перед встречей с Баздеевым, второй – его же состояние после расстрела пленных;

«О чем бы он ни начинал думать, он возвращался к одним и тем же вопросам, которых он не мог разрешить и не мог перестать задавать себе. Как будто в голове его *свернулся* тот главный винт, на котором держалась вся его жизнь. Винт не входил дальше, не выходил вон, а вертелся, ничего не захватывая, все на том же нарезе, и нельзя было перестать вертеть его».

«С той минуты, как Пьер увидел это страшное убийство, совершенное людьми, не хотевшими этого делать, в душе его как будто вдруг выдернута была та пружина, на которой все держалось и представлялось живым, и все завалилось в кучу бессмысленного сора».

Зачастую наиболее выразительный образ писатель «приберегает» под конец, и опорная точка оказывается отмеченной в тексте дважды: и особой силой художественного эффекта, и своим положением в финале произведения; таков, например, образ черного солнца на черном небе в концовке шолоховского «Тихого Дона».

Если в произведении осуществлен повтор как композиционный принцип, то в местах повтора, как правило, находятся опорные точки. Выше уже приводились примеры того, как повторяющиеся образы, детали, интонации и т.п. организуют художественное целое. То же следует сказать и об антитезе: если на ней построено произведение как на композиционном принципе, то моменты наиболее открытого проявления антитетичности чаще всего бывают опорными точками. Например, роман Достоевского «Братья Карамазовы» основан на композиционном противопоставлении «двух бездн в душе человека», «идеала содомского» и «идеала мадонны». Опорными точками становятся те моменты, в которых явственнее всего видно, как «дьявол с богом борется»: приход Алеши к Грушеньке, разговор Алеши с Иваном, «кошмар Ивана Федоровича» и т.п.

Типы композиции

В заключение скажем о тех общих свойствах или типах композиции, в которых воплощается

художественное своеобразие произведения. В самом общем виде можно выделить два типа композиции – назовем их условно простым и сложным. В первом случае функция композиции сводится лишь к объединению частей произведения в единое целое, причем это объединение осуществляется всегда самым простым и естественным путем. В области сюжетосложения это будет прямая хронологическая последовательность событий, в области повествования – единый повествовательный тип на протяжении всего произведения, в области предметных деталей – простой их перечень без выделения особо важных, опорных, символических деталей и т.п.

При сложной композиции в самом построении произведения, в порядке сочетания его частей и элементов воплощается особый художественный смысл. Так, например, последовательная смена повествователей и нарушение хронологической последовательности в «Герое нашего времени» Лермонтова акцентируют внимание на нравственно-философской сущности характера Печорина и позволяют «подобраться» к ней, постепенно разгадывая характер. Так, в чеховском рассказе «Ионыч» сразу же за описанием «салона» Туркиных, где Вера Иосифовна читает свой роман, а Котик из всех сил бьет по клавишам фортепьяно, не случайно идет упоминание о стуке ножей и запахе жареного лука – в этом композиционном сопоставлении деталей заключен особый смысл, выражена авторская ирония. А вот пример сложной композиции речевых элементов из «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина: «Казалось, чаша бедствий выпита до дна. Ан нет: наготове еще целый ушат». Здесь первое и второе предложения композиционно сталкиваются, создавая контраст между торжественной, высокой стилистикой (и соответствующей интонацией) метафорического оборота «чаша бедствий выпита до дна» и разговорной лексикой и интонацией («ан нет», «ушат»). В результате возникает необходимый автору комический эффект.

Простой и сложный типы композиции иногда с трудом поддаются выявлению в конкретном художественном произведении, поскольку различия между ними оказываются до определенной степени чисто количественными: мы можем говорить о большей или меньшей сложности композиции того или иного произведения. Существуют, конечно, и чистые типы: так, композиция, допустим, басен Крылова или рассказа Гоголя «Коляска» проста по всем параметрам, а «Братьев Карамазовых» Достоевского или «Дамы с собачкой» Чехова по всем параметрам сложна. Но вот, например, такой рассказ Чехова, как «Дом с мезонином» достаточно прост с точки зрения сюжетной и повествовательной композиции и сложен в области композиции речи и деталей, а «Василий Теркин» Твардовского, наоборот, в этом отношении достаточно прост, зато обладает сложной структурой сюжета и повествовательных форм. Все это делает вопрос о типе композиции достаточно сложным, но в то же время очень важным, поскольку простой и сложный типы композиции могут становиться стилевыми доминантами произведения и, таким образом, определять его художественное своеобразие.

? КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Что такое композиция? Почему распространенное определение композиции как «построения произведения» является неточным и недостаточным?
2. Каковы две основные функции композиции?
3. Какие вы знаете композиционные приемы? В чем состоит их сущность и художественный смысл?
4. Как в композиции образной системы проявляется единство произведения?
5. С помощью каких категорий описывается система персонажей?
6. Что такое сюжет? Каково соотношение понятий «сюжет», «фабула», «композиция»?
7. Что такое конфликт? Как связаны между собой сюжет и конфликт? Какие существуют разновидности конфликтов?
8. Дайте определение каждому из сюжетных элементов. Как сюжетные элементы соотносятся с развитием конфликта?
9. В чем разница между динамическим и адинамическим типами сюжета?
10. Что такое внесюжетные элементы? В чем их функции в произведении? Какие виды внесюжетных элементов вам известны?
11. Что такое опорные точки композиции и в какой области они чаще всего проявляются?

12. В чем различие между простым и сложным типами композиции?

Упражнения

1. Определите, какой композиционный прием является принципом композиции в следующих произведениях:
А.С. Пушкин. Моцарт и Сальери,
Н.В. Гоголь. Старосветские помещики,
Л.Н. Толстой. После бала,
Л. Андреев. Рассказ о семи повешенных,
К. Симонов. Жди меня, и я вернусь...
2. Самостоятельно найдите в художественной литературе примеры действия композиционных приемов на микроуровне.
3. Опишите своеобразие композиции на уровне образной системы в следующих произведениях:
М.Ю. Лермонтов. Утес,
И.С. Тургенев. Лес и степь,
Н.А. Некрасов. Коробейники,
А.П. Чехов. По делам службы,
Е.А. Евтушенко. Братская ГЭС.
4. В следующих произведениях проанализируйте своеобразие системы персонажей и укажите функции эпизодических персонажей:
А.С. Пушкин. Пиковая дама,
М.Ю. Лермонтов. Маскарад,
Н.А. Некрасов. Кому на Руси жить хорошо,
Н.Г. Чернышевский. Что делать?,
М. Горький. Мать.
5. Определите тип конфликта в следующих произведениях; укажите, в каком из них объединяются два типа:
А.С. Пушкин. Капитанская дочка,
И.С. Тургенев. Отцы и дети,
Л.Н. Толстой. Отец Сергей,
А.П. Чехов. Невеста,
М.А. Булгаков. Собачье сердце.
6. Исправьте ошибки в определении типа сюжета (не все определения обязательно ошибочны):
А.С. Пушкин. Выстрел – сюжет адинамический,
Н.В. Гоголь. Вий – сюжет динамический,
И.С. Тургенев. Бежин луг – сюжет динамический,
М.Е. Салтыков-Щедрин. Дикий помещик – сюжет динамический,
Л.Н. Толстой. Кавказский пленник – сюжет адинамический,
Ф.М. Достоевский. Бобок – сюжет динамический,
А.П. Чехов. По делам службы – сюжет адинамический.
7. В каких из приведенных ниже произведений нецелесообразно анализировать элементы сюжета и почему?
А.С. Пушкин. Барышня-крестьянка,
Н.В. Гоголь. Иван Федорович Шпонька и его тетушка,
Н.А. Некрасов. Современники.
Л.Н. Толстой. Детство,
Н.С. Лесков. Воительница,
И.С. Тургенев. Дым,
Ф.М. Достоевский. Преступление и наказание,
А.П. Чехов. Степь.

8. Найдите элементы сюжета в следующих произведениях:

А.С. Пушкин. Метель,
Н.В. Гоголь. Страшная месть,
А.Н. Островский. Гроза,
М. Горький. Челкаш,
И.А. Бунин. Господин из Сан-Франциско.

9. В произведениях из предыдущего упражнения опишите внутреннюю композицию сюжета.

10. Какой тип внесюжетных элементов преобладает в следующих произведениях?

Н.В. Гоголь. Невский проспект,
Н.А. Некрасов. Мороз, Красный нос, Кому на Руси жить хорошо,
Н.Г. Чернышевский. Что делать?
Л.Н. Толстой. Воскресение.

11. Определите опорные точки композиции в следующих произведениях:

М.Ю. Лермонтов. Бородино,
Н.В. Гоголь. Коляска,
И.С. Тургенев. Ася,
Н.С. Лесков. Левша,
Ф.М. Достоевский. Записки из подполья,
Л.Н. Толстой. Метель,
А. П. Чехов. По делам службы,
И.А. Бунин. Легкое дыхание,
А.А. Блок. Двенадцать,
В.В. Маяковский. Я и Наполеон,
С.А. Есенин. Черный человек,
Н.С. Гумилев. Основатели.

12. Определите тип композиции в следующих произведениях:

А.С. Пушкин. Сказка о царе Салтане,
М.Ю. Лермонтов. Тучи,
Н.В. Гоголь. Нос,
Н.С. Лесков. Очарованный странник,
Ф.М. Достоевский. Бесы,
Л.Н. Толстой. Смерть Ивана Ильича,
М.А. Булгаков. Мастер и Маргарита,
А. Т. Твардовский. За далью – даль.

Итоговое задание

Проанализируйте композицию указанных ниже произведений по следующему примерному алгоритму*:

* Блоки 1, 2, 3 могут находиться как в начале, так и в конце анализа в зависимости от конкретного произведения.

1. Определение типа композиции (с кратким обоснованием).

1.1. Простой тип,

1.2. Сложный тип

1.2.1. Показать художественные эффекты, достигаемые при помощи сложной композиции,

1.2.2. Определить функцию сложной композиции (какие аспекты содержания она воплощает).

2. Определить опорные точки композиции.

3. Проанализировать действие композиционных приемов (повтор, усиление, противопоставление, монтаж).

3.1. На макроуровне,

- 3.2. На микроуровне.
4. Проанализировать композицию образной системы.
5. *Определить род произведения.
 - 5.1. Лирическое произведение – анализ закончен,
 - 5.2. Эпическое, лиро-эпическое или драматическое произведение – продолжение анализа.
6. Анализ сюжета.
 - 6.1. Определение типа сюжета
 - 6.1.1. Сюжет адинамический – не анализируется. Переход к блоку 7,
 - 6.1.2. Сюжет динамический – анализ продолжается.
 - 6.2. Описать художественный конфликт и определить его тип.
 - 6.3. Одна или несколько сюжетных линий
 - 6.3.1. Одна сюжетная линия,
 - 6.3.2. Несколько сюжетных линий – определить точки их пересечения.
 - 6.4. Определить элементы сюжета.
 - 6.5. Описать внутреннюю композицию сюжета
 - 6.5.1. Определить наличие прямой хронологической последовательности, умолчания, ретроспекций, свободной композиции,
 - 6.5.2. Установить содержательный и эстетический смысл композиции сюжета.
7. Проанализировать внесюжетные элементы.
 - 7.1. Внесюжетные элементы отсутствуют или не являются существенными – конец анализа.
 - 7.2. Внесюжетные элементы важны.
 - 7.2.1. Установить преобладание одного из типов внесюжетных элементов (описания, авторские отступления, вставные эпизоды). Если два или три типа художественно равноправны – отметить.
 - 7.2.2. Установить функции внесюжетных элементов и характер их воздействия на читателя.
8. Подвести итог и сделать общие выводы о характере композиции.

Тексты для анализа

А.С. Пушкин. Евгений Онегин,
Н.В. Гоголь. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем,
Л.Н. Толстой. Казаки,
Ф.М. Достоевский. Братья Карамазовы,
М.Ю. Лермонтов. Парус,
А.А. Блок. Незнакомка,
А.В. Вампилов. Утиная охота.

* Блок 5 носит вспомогательный характер. При затруднении обращаться к разделу IV, гл. 1.

III

ЦЕЛОСТНОЕ РАССМОТРЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Анализ и синтез в литературоведении

Анализ – важнейший метод научного постижения литературного произведения. Но аналитическое расчленение целого на составляющие не может быть самоцелью. Художественное произведение есть система, во многом похожая на живой организм, а это значит, что она обладает свойством целостности, которая богаче, чем сумма составляющих систему элементов. Конечная цель научного рассмотрения литературно-художественного произведения – познание именно этой эстетической целостности. Только такое познание адекватно самой природе искусства, которое и по своей структуре, и по способу воздействия на читателя является целостным организмом. Таким образом, анализ в научном

рассмотрении произведения предстает хотя и важным, но все же вспомогательным этапом работы, он подготавливает синтетическое, целостное осмысление художественного произведения.

Синтетическое, нерасчлененное впечатление от произведения существует в нашем сознании изначально, представляя из себя донаучный этап освоения художественной реальности. Работа любого ученого-литературоведа начинается с того, что он воспринимает произведение просто как читатель (правда, читатель грамотный, квалифицированный). В результате непосредственного воздействия эстетической реальности на воспринимающее сознание формируется первое впечатление от произведения, первое, синкретическое, еще не расчлененное представление о содержании произведения и его художественном своеобразии. На этом этапе восприятие во многом эмоционально, стихийно, в значительной мере подсознательно. Такое восприятие естественно и органично для области эстетического. Но не менее естественное явление представляет собой и последующий этап освоения художественной реальности (который уже встречается не всегда, а лишь у читателя искушенного, квалифицированного, развитого) – стремление разобраться в своих впечатлениях, подвергнуть их рационально-понятийной обработке. По выражению Г. Товстоногова, после восприятия непосредственной целостности художественного произведения в сознании читателя происходит «обмен чувств на мысли», и этот период эстетической рецепции является переходным от «живого созерцания к абстрактному мышлению», он подготавливает собственно научное осмысление эстетического целого. Это осмысление и проходит первоначально в форме анализа, призванного в идеале обогатить наши представления о смысловых и художественных особенностях произведения, не утратив при этом живого эмоционального контакта с ним. Важнейшей функцией научного анализа является также проверка, корректировка, а иногда изменение первоначальных, целостных и донаучных представлений о произведении. В этом процессе огромную роль играет неоднократное внимательное перечитывание текста, что дает возможность не только углубить первоначальное осмысление произведения, но и проверить его правильность. Первичное читательское восприятие субъективно, и в силу этого после первого прочтения нельзя быть до конца уверенным в том, что произведение понято правильно и тем более достаточно полно – при перечитывании всегда открывается нечто новое, а иногда и неожиданное, заставляющее менять первоначальное суждение. Перечитывание – не частный, а принципиальный прием литературоведческого анализа, о чем хорошо сказал В.Ф. Асмус в статье с примечательным заглавием «Чтение как труд и творчество»: «Длительность чтения во времени и "мгновенность" каждого отдельного кадра восприятия необычайно повышают требования к творческому труду читателя. До тех пор, пока не прочитана последняя страница или строка произведения, в читателе не прекращается сложная работа, обусловленная необходимостью воспринимать вещь во времени <...> До прочтения последней страницы не прекращается также работа соотнесения каждой отдельной детали произведения с его целым <...> Поэтому, не рискуя впасть в парадоксальность, скажем, что, строго говоря, подлинным первым прочтением произведения, подлинным первым прослушиванием симфонии может быть только вторичное их прослушивание. Именно вторичное прочтение может быть таким прочтением, в ходе которого восприятие каждого отдельного кадра уверенно относится читателем и слушателем к целому. Только в этом случае целое уже известно из предшествующего – первого – чтения или слушания. По той же причине наиболее творческий читатель всегда склонен перечитывать выдающееся художественное произведение. Ему кажется, что он еще не прочитал его ни разу»*.

* Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 66.

С другой стороны, не зря говорят, что первое впечатление – самое сильное, поэтому одна из задач научного постижения художественного произведения – это по мере возможности максимально сохранить остроту и свежесть первого контакта с эстетическим объектом.

Научный анализ – проверка объективными методами субъективного впечатления. В процессе анализа первоначальное представление о смысле и художественном своеобразии произведения поддерживается текстовыми и логическими доказательствами, превращается из гипотезы в научную концепцию. Анализ дает возможность в конце работы над произведением вновь придти к синтезу, но уже на новом, качественно более высоком витке спирали. Целостность освоения произведения на этом

заключительном этапе уже не та, что при первоначальном восприятии: она базируется на доказательствах и претендует на статус научной истины.

Каков же путь перехода от анализа к научному синтезу? В процессе анализа, с одной стороны, происходит выделение существенных для данного произведения свойств и качеств и отсеивание несущественных, идет процесс своеобразного научного обобщения. Мы получаем представление о ведущих эстетических принципах построения данной художественной системы, которые и создают собственно ее целостность, органичность. При этом, используя прием сопоставления (один из важнейших, принципиальных приемов анализа), сравнивая данное художественное произведение с другими, мы все лучше понимаем его эстетическую уникальность, неповторимое своеобразие. С другой стороны, в процессе анализа наблюдается повышенное внимание к тем «мелочам» текста, которые могут ускользать при первом чтении. Расширяя и углубляя наше представление о смысловой и эстетической сторонах произведения, анализ в этом случае одновременно работает и на идею единства художественного мира, поскольку выясняется, что все «мелочи» и частности пронизаны идеей целого, подчиняются единым художественным принципам.

В процессе анализа мы рассматривали отдельно элементы содержания произведения и отдельно – его формы, хотя, как уже говорилось, и имели постоянно в виду их взаимодействие, связь, выражающуюся главным образом в функциональности формальных элементов по отношению к содержанию. Синтетическое рассмотрение произведения призвано еще более тесно увязать в нашем представлении элементы формы и содержания; можно сказать, что объектом синтетического рассмотрения является не форма и содержание сами по себе, но феномен содержательной формы. Для того, чтобы анализ эмоционально-смысловой стороны произведения был убедительным, необходимо обращаться к доказательствам, получаемым при анализе формальных элементов, и наоборот – постижение художественной формы в ее целостности и единстве невозможно без понимания содержательной нагрузки, которую она несет. Однако здесь следует учитывать и относительную самостоятельность формы и содержания, почему само синтетическое рассмотрение произведения может иметь двоякую направленность: либо на раскрытие преимущественно эмоционально-смысловой стороны, либо на освоение эстетического своеобразия. В соответствии с этим можно разграничить два направления целостного анализа: преимущественное внимание к содержанию дает нам в конечном результате *интерпретацию*, преимущественное внимание к форме образует представление о целостности *стиля*. Рассмотрим эти два направления подробнее.

2. Постижение смысла. Интерпретация

Понятие интерпретации

В литературоведении термин «интерпретация» означает толкование, постижение целостного смысла художественного произведения, его идеи, концепции. Различают интерпретацию читательскую (первичную), научную и творчески-образную. Первичная интерпретация базируется на том общем впечатлении и понимании художественного произведения, которое получает читатель при его прочтении; первичная интерпретация не всегда оформляется в сознании читателя в логические конструкции, оставаясь часто в виде переживания, настроения, чувства. Литературовед, отправляясь от своих читательских впечатлений (первичной интерпретации) формулирует их достаточно четко и затем проверяет анализом, в результате чего рождается научная интерпретация, которая претендует уже на статус объективной истины и от которой поэтому требуется фактическая, логическая и эмоциональная доказательность. Творчески-образная интерпретация – это «перевод» литературно-художественных произведений на язык других искусств (экранизация, сценическая постановка и т.п.).

В силу присущей художественному образу сложности, а иногда и многозначности многие художественные произведения могут порождать различные, зачастую прямо противоположные интерпретации, что вызывает литературно-критические и научные дискуссии. Поэтому центральной проблемой теории и практики интерпретации была и остается проблема ее верности, адекватности. «К деятельности интерпретатора приложим критерий правильности – ложности», – пишет современный

литературовед В.Б. Катаев*. Изначально произведение интерпретировалось для того, чтобы верно понять его смысл, адекватно воспринять то содержание, которое в него вложено. Проблемы верности, правильности интерпретации всегда были в центре внимания интерпретаторов, являлись предметом критических дискуссий. И познавательные задачи интерпретации нельзя подменять никакими другими целями – ни самовыражением, ни стремлением выигрышно продемонстрировать концепцию, ни желанием проанализировать художественное своеобразие произведения, ни, наконец, стремлением во что бы то ни стало дать свое, оригинальное прочтение. В формуле «интерпретация – это свое понимание» сущность дела выражается именно последним словом, а «свое» – это настолько обязательно и естественно для любого восприятия художественного произведения, что не требует акцентировки, само собой подразумевается и не составляет отличительного признака интерпретации. «Свое» – в смысле «лично пережитое», но вовсе не в смысле противопоставленности «чужому», авторскому, в частности. «Как только интерпретация становится фактом науки о литературе, мы обязаны взыскивать с нее соответствие уже не внутренним потребностям, но внешним критериям достоверности»**.

* Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 4.

** Берман Б. За порогом интерпретаций // Вопросы литературы. 1981. № 3. С. 262.

Здесь стоит вспомнить, что самые оригинальные интерпретации рождаются, как правило, не из стремления к оригинальности, а благодаря глубокому постижению произведения. Взять хотя бы пушкинское: «Отелло от природы не ревнив – напротив: он доверчив»*. Что может быть оригинальнее; даже парадоксальнее этого суждения о шекспировском герое, самое имя которого стало синонимом ревности! А между тем совершенно очевидно, что именно пристальное внимание к тексту и стремление понять его наиболее точно стало причиной пушкинского высказывания. В самом деле: стоит представить Отелло ревнивцем по натуре, и сразу же не сходятся концы с концами: избыточной и непонятной становится дьявольски хитрая и сложная интрига Яго, психологически неправдоподобными – все страдания и поведение Отелло, сам трагизм становится внешним, а коллизии и расстановка характеров превращаются в плоскую схему, в которой перед нами уже не «существа живые», а «типы такой-то страсти», говоря словами Пушкина.

* Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 12. С. 157.

Стоит же предположить, что «Отелло от природы не ревнив – напротив: он доверчив», – и сразу все становится на свои места, трагедия обретает подлинный глубокий смысл. Оригинальность интерпретации выступает здесь не как самоцель, а возникает естественно, как момент, сопутствующий верности понимания, которое проецируется на общепринятое, шаблонное, но тем не менее неточное, искажающее «прочтение».

Проблема адекватности интерпретации

Основную и наиболее общую проблему, которая встает перед теорией интерпретации, можно, по-видимому, сформулировать так: возможна ли (хотя бы в принципе, теоретически) адекватная интерпретация? При этом адекватность предполагает объективное и достоверное знание об объекте, обладающее к тому же определенным уровнем «объясняющей силы»: так, можно сказать о «Евгении Онегине» Пушкина, что в романе обличается светское общество – это верно, но мало что объясняет в специфике художественного содержания именно пушкинского романа. Такая «обуженная» интерпретация, при относительной верности, будет все же неадекватной.

Главная трудность адекватной интерпретации состоит, по-видимому, в том, что художественный смысл необходимо выразить нехудожественными (словесно-понятийными) средствами. С точки зрения семиотики этот процесс представляет собой один из случаев экстралингвистического перевода, при котором совершенно неизбежны искажения (не только и не обязательно потери, но и приобретения –

однако так или иначе искажения). Из этого, конечно, не следует, что мы должны отказаться от всех попыток дать адекватную интерпретацию – ведь не отказываемся же мы, например, от художественного перевода с языка на язык, хотя и здесь искажения неизбежны. Не повод это и для того, чтобы усомниться в теоретической возможности адекватной интерпретации. Искажения семиотического характера вряд ли могут иметь решающее значение. Во-первых, добросовестный, а тем более талантливый интерпретатор всегда стремится свести эти искажения к такому минимуму, при котором они практически перестают ощущаться. Часто это вполне удается. Во-вторых, – и это важнее – зная характер и направленность возникающих искажений, мы можем их учитывать и корректировать таким образом интерпретацию. Например, зная, что понятийное мышление имеет тенденцию рационализировать художественный смысл, мы должны повышенное внимание уделить пафосу произведения и оттенкам его выражения; зная, что толкование текста зачастую «выпрямляет» художественные идеи, мы постараемся учитывать нюансы, противоречия, вообще всю художественную диалектику, и т.д. Все это, разумеется, достаточно схематично, но нам сейчас важно показать, что теоретически непреодолимых преград для адекватной интерпретации нет. Конкретный же опыт толкования с его приемами, достижениями и ошибками – это уже другой вопрос.

Еще одна сложность, еще один аспект, связанный с предыдущим. Интерпретация – это постижение художественного целого средствами *науки*. Возможно ли такое адекватное постижение? Способна ли наука осуществить его без ощутимых потерь? Или интерпретатор рискует неизбежно уподобиться Сальери и может только «разъять, как труп», живое целое?

Сомнения этого порядка были обстоятельно и доказательно проанализированы А.С. Бушминым в статье «Об аналитическом рассмотрении художественного произведения». Рассматривая «предубеждения против научной интерпретации художественного произведения»*, исследователь приходит, в частности, к следующему весьма важному для теории интерпретации выводу: «Научная форма не исчерпывает художественного образа, не улавливает всей полноты его многозначного смысла, не заменяет производимого им впечатления. Если бы это было возможно, то ненужным оказалось бы искусство. Но, с другой стороны, если бы были невозможны какие-либо соотношения между художественным образом и его выражением в научной форме, то не осталось бы почвы для науки об искусстве.

* Бушмин А.С. Наука о литературе. М., 1980. С. 112.

Художественный образ *нельзя свести* к логическим понятиям, но его *можно перевести* на язык логических понятий».

Здесь, по существу, утверждается очень важное положение, о котором часто забывают: адекватность отражения не есть тождество. Когда от научной интерпретации требуют познать художественное целое, не утратив при этом ни эмоциональной насыщенности, ни специфической художественной убедительности, ни прочих свойств эстетического объекта, – от нее требуют не адекватности, а тождества, а это, как легко понять, не только невыполнимо, но и бессмысленно.

Однако установление принципиальной возможности адекватного толкования – это не конец, а первое звено в цепи проблем интерпретирования, среди которых выделяется, пожалуй, главная и наверняка наиболее острая – проблема адекватности *разных* толкований художественного произведения. Возникает она из осознания разнокачественности интерпретаций, из факта их множественности. Если перед нами ряд разных, причем иногда, взаимоисключающих «прочтений» одного и того же литературно-художественного произведения, то естественно поставить вопрос: какие из них верны, а какие ложны? Шире – сколько вообще может быть разных, но тем не менее адекватных и относительно верных интерпретаций одного и того же художественного целого и как эти интерпретации между собой соотносятся? Как можно определить и доказать адекватность или неадекватность той или иной интерпретации?

В зависимости от ответов на эти вопросы (или ухода от них, что тоже есть своего рода ответ) меняется понимание интерпретационной деятельности, ее смысла и функций в системе литературоведческого знания. При всех индивидуальных оттенках и особенностях можно выделить две

точки зрения на эти проблемы.

Первая, утверждающая предельно свободные отношения между интерпретацией и художественным произведением, возникла в системе немецкой романтической эстетики (Ф. Шеллинг) и нашла свое наиболее четкое воплощение в теориях А.А. Потебни и его последователей. Потебня исходил из того, что понимание (речевого высказывания или художественного произведения) есть, собственно, не постижение чужой идеи, а генерирование своей, лишь приблизительно соотносящейся с тем, что было воспринято. Число «смыслов» художественного произведения оказывается у Потебни бесконечным, а само произведение – неисчерпаемым: «Как слово своим представлением побуждает понимающего создавать *свое* значение, определяя только направление этого творчества, так поэтический образ в каждом понимающем и в каждом отдельном случае понимания вновь и вновь создает себе значение <...> Кто разъясняет идеи, тот предлагает свое собственное научное или поэтическое произведение»*. Еще более ясно говорил о равноправии отдельных интерпретаций ученик и последователь Потебни А.Г. Горнфельд: «Понимать значит вкладывать свой смысл»**. Такая точка зрения, естественно, предполагает крайне скептическое отношение к возможности адекватной интерпретации. Она фактически снимает вопрос о верных и неверных толкованиях, узаконивая любое прочтение, как бы далеко от «оригинала» оно ни удалялось.

* Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М, 1976. С. 331.

** Горнфельд А.Г. О толковании художественного произведения // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. 7. С. 15.

В своих крайних проявлениях теория «множественности интерпретаций» почти всегда вызывает неудовлетворение у большинства литературоведов. Вот что пишут, например, по интересующему нас вопросу крупные зарубежные теоретики литературы Р. Уэллек и О. Уоррен: «Если поэзия есть духовный опыт ее читателей, значит, верно абсурдное предположение, что поэзия не существует, если она не воспринимается читателем, и что поэзия творится заново при каждом новом читательском опыте. Иными словами, нет единой "Божественной комедии", а есть столько творений Данте, сколько было и еще будет читателей. Это ведет к полному скепсису и анархии <...> Если мы всерьез отнесемся к "психологической" теории, нам не объяснить, почему опыт одного читателя выше опыта любого другого читателя той же самой поэмы и почему толкование этой поэмы определенным читателем может быть скорректировано»*.

* Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978. С. 159.

Представления о безгранично широком круге допустимых интерпретаций, о принципиальной равноправности всех (или большинства) толкований художественного смысла и абсурдности их сравнения между собой в гносеологическом плане довольно широко распространены и в современном литературоведении. Показательной для теорий этого рода является, например, статья М. Эпштейна «Интерпретация», опубликованная в девятом томе Краткой литературной энциклопедии. Концепция М. Эпштейна базируется на представлении о смысловой неисчерпаемости художественного образа, и основные ее положения сразу же вызывают поэтому ряд недоуменных вопросов, которые мы и задаем в последующей цитате в скобках. «Интерпретация, – пишет М. Эпштейн, – основана на принципиальной "открытости", многозначности художественного образа (любого?), который требует неограниченного множества толкований (в том числе и заведомо ложных?) для полного выявления своей сути»*. Значит, полный смысл художественного образа, а тем более целого художественного произведения человечество может познать лишь в бесконечно удаленном будущем; вчерашнее же и сегодняшнее наше понимание неизбежно неполноценно, ущербно? Сомнительна и «принципиальная открытость» художественного образа, узаконивающая в конечном итоге любую интерпретацию.

* Краткая литературная энциклопедия. М., 1978. Т. 9. С. 330.

Наличие множества *равноправных* (при этом иногда взаимоисключающих!) толкований М. Эпштейн связывает в основном с исторической жизнью литературного произведения: «Интерпретация <...> – толкование смысла произведения в определенной культурно-исторической ситуации его прочтения»; «интерпретации доступна только личностная истина, укорененная во времени». В связи с этим возникают два вопроса. Первый: как быть, когда разные и противоречащие друг другу толкования «укоренены» в одном и том же времени, возникают практически одновременно? Например, толкование «Героя нашего времени» Белинским, Герценом, Булгариным, Николаем I; «Отцов и детей» – Антоновичем, Писаревым, Катковым, самим Тургеневым; «Грозы» – Писаревым и Добролюбовым и т.п. На основании концепции М. Эпштейна невозможно не только ответить на вопрос, кто в этих случаях прав, кто глубже и точнее понял смысл произведения, – в его теории такой вопрос вообще может представиться «некорректным». Мало того, невозможно даже и понять, как могли возникнуть столь разные интерпретации, коль скоро они принадлежат одной и той же «культурно-исторической ситуации прочтения».

Второй неизбежный вопрос, который вызывает концепция М. Эпштейна: как соотнести между собой с точки зрения адекватности, истинности одновременные прочтения произведения? Эта проблема в статье тоже обойдена и, думается, не случайно.

Акцентируя внимание на исторической изменчивости интерпретаций, М. Эпштейн на первый план выдвигает момент своего прочтения, новизны интерпретации, открывающей в произведении новые пласты смысла. Но ведь у медали две стороны: какие-то смыслы прочтение открывает, а какие-то, бывает, и наоборот, и сомнение, высказанное современным искусствоведам Е. Сергеевым по поводу некоторых творчески-образных интерпретаций, выглядит вполне обоснованным: «<...> трудно определить, чем вызваны отклонения от первоисточника – желанием переосмыслить и дополнить, либо неумением осмыслить и сохранить? <...> что перед тобой – вынесенное на общий суд собственное видение или публичное признание в непонимании глубины первоисточника?»*.

* Сергеев Е. Перевод с оригинала. М., 1980. С. 29.

Это одно соображение, а есть и другое. Очевидно, наряду с моментом исторической изменчивости интерпретаций следует учитывать и момент их исторической стабильности. Думается, что любым поколением читателей «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева воспринимается и будет восприниматься как гневный протест против крепостничества, «Борис Годунов» Пушкина – как трагедия совести, «История одного города» Щедрина как сатира на произвол самодержавия и историческую пассивность народа и т.д. Совершенно правильно писал по этому поводу М.Б. Храпченко: «Восприятие художественных произведений, будучи индивидуально-конкретным, имеет у определенных групп читателей свои общие черты. И чем крупнее литературное явление, тем больше людей оно увлекает, сближая их, вызывая у них сходные чувства и мысли»*.

* Храпченко М.Б. Собр. соч.: В 4 т. М., 1981. Т. 3. С. 239.

О необходимости сохранять знание, добытое историческим опытом предшествующих интерпретаций, хорошо сказал П.А. Николаев: «Важно <...> чтобы новые трактовки не порождали отказа от исторически апробированных истин, от тех положений, которые являются фундаментальными для наших представлений о социальных, нравственных, этических ценностях прошлого»*.

* Николаев П.А. Новые импульсы, новые рубежи // Вопросы литературы. 1981. № 7. С. 44.

Теория множественности интерпретаций была подвергнута обстоятельной и концептуальной критике еще в 20-е годы, применительно к работам А.А. Потебни и его школы, и сделал это замечательный теоретик и историк литературы А.П. Скафтымов в статье «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы».

Центральным для концепции ученого представляется следующее положение: «Смена мнений о

художественном объекте говорит лишь о том, что меняется, совершенствуется и изощряется понимание и степень глубины эстетического постижения, но сам по себе объект в своей значимости остается все же неизменным. Здесь явление общее всякому научному прогрессу: то, что раньше не умели видеть, теперь рассмотрели и почувствовали»*. Выводы Скафтымова четки и ясны: «Изменчивость интерпретации свидетельствует о различной степени совершенства постижения, но нисколько не узаконивает всякое постижение, каково бы оно ни было. Признать законность произвола в понимании художественных произведений значило бы уничтожить их фактичность перед наукой. Всякая наука, вместо знания о фактах, должна была бы превратиться в перечень мнений о фактах. Нужна ли такая наука?!».

* Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Введение в литературоведение. Хрестоматия. М., 1988. С. 175.

Статья Скафтымова ценна прежде всего тем, что утверждает принципиальную возможность адекватно постичь художественное произведение, художественный смысл. Именно на эту задачу и должно, по мысли Скафтымова, ориентироваться научное литературоведение – иначе о нем нельзя говорить как о научном, объективно достоверном знании.

Система взглядов на интерпретацию, изложенная в статье Скафтымова, логически приводит к мысли о *единственно правильной* интерпретации, которая, может быть, тем или иным уровнем литературоведения и не достигнута, но стоит перед литературной наукой как идеал и как задача. В применении к научным интерпретациям ориентация на единственно верное постижение смысла представляется в принципе правильной. Однако в практике преподавания приходится в настоящее время акцентировать другую сторону проблемы – объективную многозначность художественного образа и субъективный характер его постижения и интерпретации. Это необходимо потому, что долгое время наше преподавание было нацелено на догматическое усвоение некоей «истины» о произведении (которая часто вовсе не была таковой), зафиксированной в учебнике или в словах преподавателя. Тем самым приглушалась инициативность восприятия, резко снижался интерес к литературе, из которой выхолащивалось ее живое, субъективное содержание. В настоящее время в практике преподавания представляется правильным такой путь: признать за обучаемым право на свое истолкование и даже ошибку, но постепенно подводить его к мысли о том, что не всякое постижение и истолкование произведения законно и адекватно. В любом случае к истине в области гуманитарных наук необходимо приходиться через личный опыт и связанные с ним неизбежные ошибки.

Идеи Скафтымова в настоящее время представляются многим литературоведам излишне крайними, полемически заостренными. Так, В.Е. Хализев, который, кстати, написал статью об интерпретации в Литературном энциклопедическом словаре, считает формулировки Скафтымова «излишне резкими», поскольку «все-таки художественные произведения "многомысленны" и могут интерпретироваться по-разному»*. Ни в какой мере не призывая считать все интерпретации равноправными и законными и указывая на неполноценность субъективистского подхода к толкованию произведения, В.Е. Хализев подчеркивает и опасность подхода догматического. Стремясь снять крайности этих двух воззрений – найти, так сказать, золотую середину между Потебней и Скафтымовым, – он выдвигает идею «диапазона» научно корректных, объективно достоверных интерпретаций одного и того же художественного произведения. «Это понятие позволяет отказаться одновременно и от шеллинговско-потебнианской крайности провозглашения «бесконечной множественности» художественных смыслов, привносимых в произведение читателями, и от догматически-одностороннего убеждения в однозначности, статичности и неизменности содержания произведения, могущего быть исчерпанным его единичной научной трактовкой».

* Хализев В.Е. К теории литературной критики // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1977. № 1. С. 8

Идея диапазона допустимых интерпретаций представляется, с одной стороны, очень

привлекательной, с другой же – недостаточной. Привлекательность ее прежде всего в том, что она учитывает непреложный факт дискуссионности многих литературных произведений и индивидуально-личностный аспект в постижении художественных созданий. Разнообразные интерпретации, среди которых бывает нелегко, а то и невозможно выбрать одну верную, часто именно этими факторами и порождены. Настаивать в этих случаях на непреложной однозначности прочтения значило бы действительно проявлять неплодотворный догматизм.

Во-вторых, идея В.Е. Хализева привлекает тем, что, очерчивая круг интерпретаций «научно-корректных», ставит тем самым определенный заслон интерпретациям некорректным, явно субъективным, натянутым, искажающим смысл. Но тут уже начинает проявляться то, что мы назвали недостаточностью концепции. Не говоря уже о том, что «диапазон» можно растягивать и сужать в зависимости от того, насколько широко понимать «научную корректность» конкретных интерпретаций, возникают и другие вопросы. Например: как соотносятся между собой интерпретации внутри допустимого диапазона? Они или в принципе равноправны и несводимы друг к другу (при этом среди интерпретаций возможны и взаимоисключающие?), или являются вариантами некоторой одной, «идеальной» интерпретации, различаясь по степени глубины, полноты и т.д. В первом случае открывается опасный простор интерпретационному произволу, так как в принципе непонятно, откуда может взяться *множество* равноправных толкований *одного, единого* художественного целого. И поскольку в этих условиях совершенно неясно, чем же определяется «научная корректность», мы неизбежно возвращаемся к «шеллинговско-потембинским крайностям».

Второй случай представляется логически менее противоречивым, однако тогда, собственно, не обязательно говорить о «диапазоне» – скорее, речь должна идти о том, что среди многих относительно верных, научно корректных интерпретаций есть или может быть одна верная, остальные же относятся к ней как варианты, в той или иной мере приближенные к идеалу или отдаленные от него. Тогда это – принципиальное возвращение к точке зрения Скафтымова.

Может быть, лучше и продуктивнее остальных представлял себе диалектику объективного и субъективного в гуманитарном познании (а следовательно, и в интерпретации) М.М. Бахтин. Он различал два типа познания – познание вещи и познание личности. Первое в пределе может и должно быть абсолютно объективно, ибо вещь можно до конца «исчислить» и без ущерба для ее сущности превратить в «вещь для нас», так как вещь, предстающая как чистый объект, сама по себе начисто лишена субъективности. Познание же личности, по определению, не может быть совершенно объективным, ибо такое познание есть всегда «встреча» двух субъективностей, в результате чего это познание осуществляется как *диалог*. Сущность же диалога Бахтин определял как взаимопроникновение двух сознаний, при котором «активность познающего сочетается с активностью открывающегося (диалогичность); умение познать – с умением выразить себя <...> Кругозор познающего взаимодействует с кругозором познаваемого. Здесь "я" существую для другого и с помощью другого»*. Отсюда и принципиальные различия между науками естественными и гуманитарными, точностью естественнонаучной и литературоведческой: «В литературоведении *точность* – преодоление чуждости чужого без превращения его в чистое свое <...> Точные науки – это монологическая форма знания; интеллект созерцает *вещь* и высказывается о ней. Здесь только один субъект – познающий (созерцающий) и говорящий (высказывающийся). Ему противостоит только *безгласная вещь* <...> Но субъект (личность) как таковой не может восприниматься и изучаться как вещь, ибо, как субъект, он не может, оставаясь субъектом, быть *безгласным*, следовательно, познание его может быть только *диалогическим*».

* Бахтин М.М. К методологии литературоведения // Контекст – 1974: Литературно-теоретические исследования. М., 1975. С 205.

Развивая идеи Бахтина, хорошо пишет о специфике филологического познания С.С. Аверинцев: «Как служба понимания филология помогает выполнению одной из главных человеческих задач – понять *другого* человека (и другую культуру, другую эпоху), не превращая его ни в "исчислимую" вещь, ни в отражение собственных эмоций»*.

Идеи Бахтина в значительной мере объясняют и факт неоднозначного прочтения произведения, и границы, отделяющие корректные интерпретации от некорректных. На этих идеях во многом строится и теория диапазона допустимых интерпретаций. Но если теоретически здесь все более или менее ясно, то практически разделить корректные и некорректные интерпретации оказывается весьма непросто, и сомнения, высказанные нами в связи с теорией В.Е. Хализева, остаются в силе. Как оградить произведение от интерпретационного произвола, не утратив в то же время и необходимой гибкости по отношению к разным интерпретациям, как сохранить при этом за литературоведением статус научности, не впадая при этом в унылый формализм, – думается, эти проблемы для сегодняшнего литературоведения следует признать открытыми.

Что можно посоветовать литературоведу-практику, приступающему к процессу интерпретирования? Во-первых, очевидно, забыть по возможности все предшествующие опыты интерпретаций, которые ему известны. Для школьной практики это особенно важно, ибо школьное литературоведение с первых своих шагов было авторитарным и догматичным. И учителей, и учеников постоянно заставляли понимать произведение «как надо», тем самым убивая личностное, живое восприятие. Итак, первое, что необходимо сделать, это прочесть произведение свежим, не отягощенным догмами взглядом, прочесть его как бы в первый раз, постаравшись при этом выяснить, о чем говорит писатель лично с вами. Затем следует обычный для литературоведения путь, о котором мы говорили выше: формулировка интерпретации в первом приближении и целенаправленный анализ-перечитывание, ставящий целью скорректировать, расширить и углубить первичную интерпретацию.

Во-вторых – и это самое важное и практически нужное – необходимо определить содержательные доминанты произведения, то есть те свойства художественного содержания, которые объединяют все его конкретные элементы, тот проблемно-смысловой стержень, который обеспечивает системно-целостное единство содержания. Следует особо подчеркнуть, что содержательные доминанты в подавляющем большинстве случаев лежат не в объективной, а в субъективной стороне художественного содержания. Это замечание особенно важно для школьного преподавания, поскольку в нем традиционно (и совершенно напрасно) львиная доля времени и усилий сосредоточена на анализе тематики. Для правильного определения содержательных доминант следует учитывать, что ими могут становиться не отдельные художественные приемы, а лишь те наиболее общие свойства произведения, которые являются как бы художественными принципами построения целого, те организующие параметры, которые «пронизывают» все содержательные элементы. Чаще всего содержательными доминантами становятся типы художественной проблематики, разновидности пафоса и идея произведения. Правильное выделение этих доминант в большей мере гарантирует корректность и адекватность интерпретации, поскольку как раз и указывает на практические границы допустимого диапазона прочтений. Так, правильное определение проблемной доминанты, например, в «Преступлении и наказании» Достоевского (идейно-нравственная проблематика) исключает такие некорректные интерпретации, как выражение социального протеста или нахождение в романе системы психоаналитических символов: правильное прочтение пафоса того же романа (трагико-оптимистический в сочетании с эпико-драматическим) не позволяет трактовать его основной смысл как призыв к социальной борьбе и т.п. Следует отметить, что обыкновенно содержательные доминанты не требуют для своего обнаружения специального анализа, они постигаются даже в первом–втором чтении (разумеется, непредвзятом) как бы сами собой, эмпирически и в значительной мере интуитивно, внерационально. Задачей интерпретатора в этом случае становится рациональное упорядочение впечатлений, «перевод» их на понятийный язык и затем «вышивание по канве» – дополнение и расширение интерпретации в рамках заданного доминантами направления.

И наконец, в-третьих, для проверки верности интерпретации следует обратиться к анализу поэтики данного произведения, к своеобразию его стиля, к поискам стилевых доминант. Дело в том, что смысловые и формальные доминанты очень точно соответствуют друг другу (как – об этом речь ниже), что и дает возможность проверки интерпретации принципами и приемами поэтики.

? КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Что такое интерпретация?
2. Какие виды интерпретации вы знаете? Чем они различаются между собой?
3. Какой критерий является важнейшим при интерпретации и почему?
4. Почему возможны разные интерпретации смысла одного и того же художественного произведения?
5. Как решалась в литературной науке проблема адекватности интерпретации? Какая позиция кажется вам наиболее верной и почему?
6. Каковы общие критерии адекватной интерпретации?
7. Каковы основные принципы научного интерпретирования художественного текста?

Упражнения

1. Дайте интерпретацию «Капитанской дочки» А.С. Пушкина, «Очарованного странника» Н.С. Лескова, «Ионыча» А.П. Чехова по следующей схеме:
 - а) внимательно прочитайте текст,
 - б) определите основной эмоциональный тон (пафос) произведения и его содержательные доминанты,
 - в) кратко сформулируйте основную идею и общий смысл произведения,
 - г) еще раз перечитайте текст. Найдите и зафиксируйте по ходу чтения те художественные особенности, которые подтверждают вашу первичную интерпретацию. Особо отметьте те особенности текста, которые не согласовываются с вашей интерпретацией, противоречат ей,
 - д) при необходимости скорректируйте первичную интерпретацию и подкрепите каждое положение примерами,
 - е) еще раз проделайте операции, предусмотренные в пункте г), ж) сформулируйте окончательную интерпретацию.
2. Оцените адекватность интерпретации пьесы А.Н. Островского «Гроза» Н.А. Добролюбовым и Д.И. Писаревым по следующей схеме:
 - а) прочитайте пьесу А.Н. Островского «Гроза». Сформулируйте свою интерпретацию ее смысла и, в частности, понимание образа Катерины,
 - б) прочитайте статью Н.А. Добролюбова «Луч света в темном царстве» и статью Д.И. Писарева «Мотивы русской драмы»,
 - в) сопоставьте интерпретации Н.А. Добролюбова и Д.И. Писарева по следующим позициям:
 - в чьей интерпретации меньше противоречий?
 - в чьей интерпретации в большей степени учтен эмоциональный тон (пафос) произведения?
 - чья интерпретация в большей степени подтверждается поэтикой (художественными особенностями) пьесы А.Н. Островского?
 - г) ответьте на следующие вопросы:
 - можно ли считать интерпретации Н.А. Добролюбова и Д.И. Писарева равноправными?
 - можно ли считать их одинаково допустимыми?
 - можно ли отдать предпочтение той или иной интерпретации и на каком основании?
 - можно ли считать одну из интерпретаций (или обе) абсолютно неадекватной?
3. Проанализируйте любую драматическую (спектакль), телевизионную или киноинтерпретацию произведения русской классической литературы, руководствуясь схемами к 1-му и 2-му упражнению. Дополнительно ответьте на такие вопросы:
 - соответствует ли режиссерская позиция авторской?
 - можно ли оценить трактовку литературных образов актерами как адекватную или нет, и почему?
 - в каком случае выше сила эмоционального воздействия – при чтении произведения или при его творчески-образном восприятии?

- обогащает ли данная экранизация (спектакль, телефильм) наше представление о произведении или наоборот?
- можно ли назвать данную интерпретацию адекватной?
- 4. Какую интерпретацию романа Ф.М. Достоевского «Бесы» можно считать адекватной, какую – допустимой, какую – сомнительной, какую – неадекватной?
 - а) это памфлет против революционного движения в России,
 - б) это критика западничества и утверждение славянофильства,
 - в) это философский роман, в котором ставятся такие вопросы, как проблема смысла жизни, вера и неверие, связь личности с людьми и т.п.,
 - г) это произведение, утверждающее бессмысленность жизни и вседозволенность личности.

Итоговое задание

Руководствуясь контрольными вопросами и схемами упражнений, дайте развернутую и доказательную интерпретацию одному-двум из следующих произведений:

А. С. Пушкин. Медный всадник, Когда для смертного умолкнет шумный день...,
Н.В. Гоголь. Вий,
М.Ю. Лермонтов. Демон, Из Гете,
Ф.М. Достоевский. Игрок,
А.П. Чехов. Дом с мезонином,
М.А. Булгаков. Мастер и Маргарита,
Б.Л. Пастернак. Доктор Живаго,
В.М. Шукшин. Срезал.

3. Познание формы. Стиль

Общее понятие стиля

При целостном анализе формы в ее содержательной обусловленности на первый план выходит категория, отражающая эту цельность, – стиль. Под стилем в литературоведении понимается эстетическое единство всех элементов художественной формы, обладающее определенной оригинальностью и выражающее известную содержательность*. В этом значении стиль представляет собой эстетическую, а следовательно, оценочную категорию. Когда мы говорим, что произведение обладает стилем, мы подразумеваем, что в нем художественная форма достигла известного эстетического совершенства, приобрела способность эстетически воздействовать на воспринимающее сознание. В этом смысле стиль противопоставлен, с одной стороны, бесстильности (отсутствию всякого эстетического значения, эстетической невыразительности художественной формы), а с другой – эпигонской стилизации (отрицательное эстетическое значение, простое повторение уже найденных художественных эффектов).

* Не путать с лингвистическим понятием стиля как функциональной разновидности языка (стиль деловой, научный, публицистический и т.д.). Литературоведческая категория стиля описывает произведение искусства, лингвистическая же – характеризует сферу языка.

Эстетическое воздействие художественного произведения на читателя обусловлено именно наличием стиля. Как всякое эстетически значимое явление, стиль может вызывать эстетическую полемику; говоря проще, стиль может нравиться или не нравиться. Этот процесс происходит на уровне первичного читательского восприятия. Естественно, что эстетическая оценка определяется как объективными свойствами самого стиля, так и особенностями воспринимающего сознания, которые, в свою очередь, обусловлены самыми разными факторами: психологическими и даже биологическими свойствами личности, воспитанием, предшествующим эстетическим опытом и т.п. Вследствие этого

различные свойства стиля возбуждают в читателе либо положительную, либо отрицательную эстетическую эмоцию: кому-то нравится стиль гармонический и не нравится дисгармония, кто-то предпочитает яркость и красочность, а кто-то – спокойную сдержанность, кому-то нравится в стиле простота и прозрачность, кому-то наоборот, сложность и даже запутанность. Подобного рода эстетические оценки на уровне первичного восприятия естественны и законны, но для постижения стиля недостаточны. Надо учитывать, что любой стиль, независимо от того, нравится он нам или нет, обладает объективной эстетической значимостью. Научное постижение стиля и призвано в первую очередь эту значимость раскрыть, выявить; показать неповторимую красоту самых разных стилей. Развитое эстетическое сознание отличается от неразвитого в первую очередь тем, что способно оценить красоту и прелесть возможно большего числа эстетических явлений (что, разумеется, не исключает наличия индивидуальных стилевых предпочтений). В этом направлении и должна развиваться работа над стилем в преподавании литературы: ее задача – расширить эстетический диапазон учащихся, научить эстетически воспринимать и гармонию пушкинского стиля, и дисгармонию стиля Блока, романтическую яркость стиля Лермонтова и сдержанную простоту стиля Твардовского и т.п.

Стилевые закономерности

Как уже говорилось, стиль есть выражение эстетической целостности произведения. Это предполагает подчинение всех элементов формы единой художественной закономерности, наличие организующего принципа стиля. Этот организующий принцип как бы пронизывает всю структуру формы, определяя характер и функции любого ее элемента. Так, в романе-эпопее Л. Толстого «Война и мир» главным стилевым принципом, закономерностью стиля становится контраст, отчетливое и резкое противопоставление, которое реализуется в каждой «клеточке» произведения. Заявленный уже в заглавии, контраст затем выступает организующим принципом композиции, изображенного мира и речевой формы. Композиционно этот принцип воплощается в постоянной парности образов, в противопоставлении войны и мира, русских и французов, Наташи и Сони, Наташи и Элен, Платона Каратаева и Тихона Щербатого, Кутузова и Наполеона, Пьера и Андрея, Москвы и Петербурга, естественного и искусственного, внешнего и внутреннего бытия и т.п. В области психологизма стилевая закономерность воплощается в форме постоянной внутренней борьбы, контрастного соединения в сознании героя противоположных жизненных впечатлений, в противопоставлении сознания и подсознания. В области предметной изобразительности стилевой принцип проявляется в ярких, четко очерченных портретах с выделением ведущей черты, в несоответствии внешнего облика и душевных движений, в контрастных пейзажах (например, два описания дуба) и т.п. Речевые формы также подчиняются принципу контраста: либо в речи героев соединяются разнородные стилистические пласты (так, для речи Пьера, Наташи, отчасти, князя Андрея характерно соединение возвышенной и разговорной лексики), либо различные речевые манеры противопоставляются друг другу (русский и французский языки, противопоставление «разговорной машины» в салоне Шерер простой и естественной речи Пьера и т.п.); речь повествователя отчетливо отделена от речи героев.

Стиль является не элементом, а свойством художественной формы, он не локализован (как, например, элементы сюжета или художественная деталь), а как бы разлит во всей структуре формы. Поэтому организующий принцип стиля обнаруживается в любом фрагменте текста, каждая текстовая «точка» несет на себе отпечаток целого (отсюда вытекает, между прочим, возможность реконструировать целое по отдельным сохранившимся фрагментам – так, мы можем судить о художественном своеобразии даже тех произведений, которые дошли до нас в отрывках, как «Золотой осел» Апулея или «Сатирикон» Петрония).

В то же время в тексте произведения всегда есть некоторые точки, в которых стиль, по мысли П.В. Палиевского, «проступает наружу». Такие точки служат своеобразным стилевым «камертоном», настраивают читателя на определенную эстетическую «волну»*.

* См. об этом: *Палиевский П.В.* Постановка проблемы стиля // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1965. Кн. 3. С. 10.

Стилевые доминанты

Целостность стиля с наибольшей отчетливостью проявляется в системе *стилевых доминант*, с выделения и анализа которых и следует начинать рассмотрение стиля. Стилевыми доминантами могут становиться наиболее общие свойства различных сторон художественной формы: в области изображенного мира это *сюжетность, описательность и психологизм, фантастика и жизнеподобие*, в области художественной речи – *монологизм и разноречие, стих и проза, номинативность и риторичность*, в области композиции – *простой и сложный* типы*. В художественном произведении обыкновенно выделяется от одной до трех стилиевых доминант, которые и составляют эстетическое своеобразие произведения. Подчинение доминанте всех элементов и приемов в области художественной формы и составляет собственно принцип стилиевой организации произведения. Так, например, в поэме Гоголя «Мертвые души» стилиевой доминантой является ярко выраженная описательность. Задаче всесторонне воссоздать уклад русской жизни в ее культурном и бытовом планах подчиняется все строение формы. Так, среди художественных деталей преобладают детали портрета и в особенности вещного мира, при этом используются обыкновенно детали-подробности, действующие на читателя прежде всего своей массой. Преобладают внешние детали, внутренние же практически отсутствуют. Характер образности жизнеподобный, что важно для создания общего впечатления достоверности описания. Подчиняется описательности как стилиевой доминанте и область композиции. Резко, насколько это возможно в эпическом произведении, ослаблена сюжетность и соответственно возрастает значение внесюжетных элементов – авторских отступлений, вставных эпизодов и особенно описаний. Практически основной сюжет у Гоголя существует для того, чтобы беспрестанно от него отвлекаться, самостоятельного значения он не имеет, а ведущий конфликт (противоречие «мертвого», застойного и «живого», развивающегося) реализуется вне сюжета, на других уровнях композиции (прежде всего в противопоставлении картин действительности и авторских отступлений). В соответствии с принципом описательности строится и композиция системы персонажей. Во-первых, их в гоголевской поэме чрезвычайно много, а во-вторых, они в своей сути равноправны и равно интересны автору; разделение на главных, второстепенных и эпизодических можно провести лишь формально (об этой особенности «Мертвых душ» подробно говорилось выше). Среди композиционных приемов особое значение приобретают повтор и усиление, нагнетание однопорядковых деталей, впечатлений, персонажей и проч., что также содействует описательности.

* Подробно об этих категориях см.: раздел II, гл. 5, 6, 7.

В области художественной речи следует отметить, во-первых, номинативность, которая необходима при описательности для того, чтобы создать полное и точное представление о предметах и явлениях, не отвлекаясь на речевые «красоты», и во-вторых, относительно медленный, неторопливый и размеренный темпоритм, усиливающий впечатление обстоятельности, дотошности изображения-описания. Важным свойством является также разноречие, при котором разные речевые манеры противопоставлены друг другу абсолютно, не проникая друг в друга; это также работает на описательность, создавая еще и речевой образ различных укладов жизни.

Другой пример – организация стиля в романах Достоевского. Стилевыми доминантами в них являются психологизм и разноречие в форме полифонии. Подчиняясь этим доминантам, художественно ориентируются все элементы и стороны формы. Естественно, что среди художественных деталей внутренние преобладают над внешними, а сами внешние детали так или иначе психологизируются – либо становятся эмоциональным впечатлением героя (топор, кровь, крест и т.п.), либо отражают изменения во внутреннем мире (детали портрета). Описательности как таковой практически нет. Используются в основном не детали-подробности, а единичные детали-символы, способные в большой степени психологизироваться. Интересную трансформацию претерпевает сюжет. Он не ослабляется, как можно было бы ожидать, наоборот, сюжет у Достоевского всегда стремителен и напряжен, изобилует перипетиями. Но ни в одном романе Достоевского сюжет не имеет самодовлеющего

значения, он работает на разноречие и психологизм: острые, экстремальные ситуации, то и дело возникающие по ходу сюжета, призваны прежде всего провоцировать идейно-эмоциональную реакцию героев, стимулировать их идеологическую и речевую активность. В композиции романов небывало большое место занимает прямая речь героев, как внешняя, так и внутренняя. Принцип полифонии реализуется и в характере повествования: слово повествователя так же инициативно и напряжено, как и слово героя, и так же «открыто» для, чужой речи, показателем чего может прежде всего служить активное использование такой повествовательной формы, как несобственно-прямая речь. Таким образом, доминантные свойства прямо определяют те законы, по которым отдельные элементы художественной формы складываются в эстетическое единство – стиль.

Стиль как содержательная форма

Однако не только наличием доминант, управляющих строением формы, создается целостность стиля. В конечном итоге эта целостность, как и само появление той или иной стилиевой доминанты, диктуется принципом функциональности стиля, под которым подразумевается его способность адекватно воплощать художественное содержание: ведь стиль – это содержательная форма. «Стиль, – писал А.Н. Соколов, – категория не только эстетическая, но и идеологическая. Необходимость, в силу которой закон стиля требует именно такой системы элементов, не только художественная и тем более не только формальная. Она восходит к идейному содержанию произведения. Художественная закономерность стиля основывается на закономерности идейной. Поэтому полное понимание художественного смысла стиля достигается только при обращении к его идейным основам. Вслед за художественным смыслом стиля мы обращаемся к его идейному значению»*. О той же закономерности позже писал и Г.Н. Пospelов: «Если литературный стиль есть свойство образной формы произведений на всех ее уровнях, вплоть до интонационно-синтаксической и ритмического строя, то на вопрос о факторах, создающих стиль в пределах произведения, ответить как будто бы нетрудно. Это – содержание литературного произведения в единстве всех его сторон»**.

* Соколов А.Н. Теория стиля. М., 1968. С. 42. Употребление терминов «идеологическая» и «идейный», разумеется, неудачно в данном контексте, но это дань времени, а в целом мысль ученого совершенно верна.

** Пospelов Г.Н. Проблемы литературного стиля. М, 1970. С. 61–62.

Почему в художественном произведении возникают те, а не иные стилиевые закономерности, стилиевые доминанты? Потому что именно их требуют конкретные содержательные задачи. Так, принцип контраста, который мы отмечали в стиле «Войны и мира», обусловлен прежде всего содержанием романа-эпопеи, стремлением Толстого четко противопоставить верные и неверные этические принципы, истинное и ложное, естественное и неестественное, духовное и животное, добро и зло. Это стержень как проблематики, так и аксиоматики Толстого, сущность идейной направленности его произведения, выражение этической бескомпромиссности автора. Появление описательности как доминанты стиля «Мертвых душ» объясняется тем, что Гоголь ставил своей задачей нарисовать, по его словам, «образ многого», в своем произведении он дает не образы отдельных лиц и судеб, но картину культурно-бытового уклада России, образ жизни, образ мира, нации, этноса; социокультурная проблематика стала содержательной доминантой поэмы. Психологизм и разноречие как стилиевые доминанты романов Достоевского обусловлены их содержательной доминантой – идейно-нравственной проблематикой, которая предполагает поиск личностной истины, своего «слова о мире», оформляющегося в постоянном взаимодействии с «чужим словом», с иными точками зрения на мир.

Стиль и оригинальность

В понятии художественного стиля неотъемлемым признаком мыслится оригинальность, непохожесть на другие стили. Индивидуальный писательский стиль, таким образом, легко опознаваем в любом произведении или даже фрагменте, причем это опознание происходит как на уровне синтетическом

(первичное восприятие), так и на уровне анализа. Первое, что мы ощущаем при восприятии художественного произведения, – это общая эстетическая тональность, воплощающая в себе тональность эмоциональную – пафос произведения. Таким образом, стиль исходно воспринимается как содержательная форма. В процессе дальнейшего анализа первоначальное впечатление может быть подтверждено наблюдениями над свойствами и приемами поэтики. Покажем, как это происходит на практике. Возьмем для этого произведения разных поэтов, раскрывающих схожую тематику.

Вот пушкинский шедевр «Я вас любил...». С первого взгляда мы можем сказать, что он пушкинский – такие эстетические свойства его стиля, как легкость, прозрачность, «неслыханная простота», по выражению Б. Пастернака, бросаются в глаза даже при первом чтении. Через восприятие пушкинского стиля мы проникаемся гармоническим мироощущением, составляющим важнейшую содержательную черту творчества Пушкина. Углубляясь в анализ, можно выявить более конкретные черты поэтики, свойственные Пушкину. Во-первых, обращает на себя внимание краткость, малый объем и, как следствие, цельность переживания, причем отнюдь не простого по своей сути. Один из принципов пушкинской поэтики – даже о сложном говорить просто и коротко, художественно экономно. Далее поражает удивительная простота и даже бесхитростность в организации художественной речи: Пушкин не пользуется никакими изобразительно-выразительными средствами – нет ни сравнения, ни тропов, (если и есть метафора «любовь угасла», то общезыковая, стершаяся – катахреза), стилистика номинативна, что и производит в конечном итоге впечатление легкости и простоты. Согласно этой стилевой доминанте центр тяжести в стихотворении переносится на эпитеты, которые, не уступая тропам в точности, более экономны художественно. Ритмико-интонационный строй тоже своеобразен: обращение к пятистопному ямбу вместо более привычного четырехстопного и наличие частых пиррихий создают интонацию раздумчивую, спокойную, умиротворенную; внутреннее напряжение уже пережито, осталось позади, и даже темпоритмом своего послания лирический герой «не хочет печалиться» любимую женщину. Интересны и не сразу заметны особенности построения изображенного мира: в стихотворении нет ни одной внешней, изобразительной детали – ни пейзажа, ни мира вещей, ни примет внешности. Лирический мини-монолог представляет собой чистое выражение душевного состояния, переживания, что также создает ощущение легкости и простоты. Проста и композиция, представляющая собой спокойное, полого восходящее развитие темы к опорной точке в последней строке, которая звучит неожиданно (но в то же время логично) и поэтому естественно выполняет роль лирической кульминации. В композиции нет никаких приемов, усиливающих напряжение, – ни антитезы, ни монтажа; даже повтор мягок и ненавязчив. Композицию, как и темпоритм, можно охарактеризовать словами «спокойная», «умиротворенная». Все эти черты вместе взятые и создают исключительную цельность пушкинского стиля, выражающую такую же цельность лирического содержания.

Тематически сходно с пушкинским стихотворение Лермонтова «Я не унижусь пред тобою...». Здесь также ведущий мотив – расставание с любимой женщиной, но какая разница в субъективном осмыслении темы и как следствие – в чертах стиля! Первое впечатление от стихотворения Лермонтова – впечатление исключительной напряженности лирического переживания, энергии, решительности и силы. Другое впечатление – противоречивость: ведь любовь сплавлена с ненавистью и, может быть, даже презрением. Эти общие формально-содержательные свойства стиля воплощаются во всей системе построения поэтики. Наверное, в первую очередь обращает на себя внимание композиция – она построена на ярко выраженном приеме антитезы. Конфликт между «я» и «ты» заявлен уже в первой строчке, проходит через все стихотворение и с наибольшей силой звучит в концовке: «Такой души ты знала ль цену? Ты знала – я тебя не знал!» Основной контраст между лирическим героем и адресатом послания поддерживается другими антитезами: «И целый мир возненавидел. Чтобы тебя любить сильней», «Со всеми буду я смеяться, А плакать не хочу ни с кем», «Зачем ты не была сначала Какою стала наконец!» и др. Для усиления напряжения Лермонтов использует и прием повтора: «Ни твой привет, ни твой укор», «И так пожертвовал я годы... И так я слишком долго видел...», «Зачем так нежно обещала <...> Зачем ты не была сначала...» и т.п. В соответствии с общим стилевым принципом организуется и художественная речь. Для нее прежде всего характерна риторичность – наличие тропов и в особенности риторических фигур: восклицаний, антитез, риторических вопросов, анафор и проч.

Темп речи достаточно высокий, а фраза при этом «тяжелая», что создается использованием четырехстопного ямба и частично дополнительными ритмическими ударениями в середине строки: «Знай: мы чужие с этих пор», «Ты позабыла: я свободы...», «Я горд! – прости – люби другого», «Чтобы твою младую руку – Безумец – лишней раз пожать» и т.п. Все это придает синтаксису энергию и своего рода «наступательность». То же впечатление призван воплотить и лексический строй речи: если Пушкин использует в основном нейтральную лексику, то для Лермонтова характерно употребление слов, несущих ярко выраженную эмоциональность, экспрессию: «я не унижусь», «пожертвовал», «возненавидел», «дар чудесный», «не соделаюсь рабом» и проч. Характерен для Лермонтова и гиперболизм образности: «целый мир возненавидел», «Я дал бы миру дар чудесный, А мне за то бессмертье он», «Я был готов на смерть и муку, И целый мир на битву звать». В построении изображенного мира отметим глубокий психологизм, причем душевное состояние лирического героя далеко от спокойствия и умиротворенности, в нем преобладают раздражение, презрение, оскорбленное самолюбие, гордость, что ясно выражается в подборе соответствующих психологических деталей. В целом же перед нами типично лермонтовский романтический стиль с его яркостью, выразительностью и энергией, воплощающий «одну, но пламенную страсть».

Тема стихотворения Бунина «Одиночество» – также прощание с любимой женщиной. Стилиевая доминанта – особого рода психологизм, основанный на подтексте, на косвенном воспроизведении душевных движений. В нем уже явственно ощущается поэтика рубежа веков: такой психологизм оказывался возможен только после художественных открытий Достоевского, Чехова, Тютчева, Анненского и др. Прямое изображение душевных процессов в стихотворении встречается лишь однажды («И мне больно глядеть одному в предвечернюю серую тьму»), в остальном же внутреннее состояние передается косвенно, через систему внешних деталей, ритмику, прием умолчания и т.п. Эмоциональный тон задает образная заставка в первой строфе: через изображение природы чувствуется определенный психологический настрой. Образы природы затем будут поддерживать эту тональность на протяжении всего стихотворения. Психологическое изображение двупланово – на первый взгляд внутреннее состояние лирического героя можно охарактеризовать как уныние, элегическое смирение перед неизбежным (дважды повторенное «Что ж...»). Кажется, что лирический герой смирился с разлукой, успокоился. Но через отдельные психологические детали и еще больше через умолчание пробивается более глубокий пласт душевной жизни – боль, загнанная внутрь. Динамика стихотворения строится на психологической борьбе, на попытке подавить чувство горечи и, может быть, отчаяния, сжиться с ним, успокоиться. Эта психологическая борьба выходит наружу в опорных точках композиции – там, где Бунин дает читателю более или менее прямые указания на психологическое состояние («Что ж, прощай! Как-нибудь до весны Проживу и один – без жены...», «Что ж! Камин затоплю, буду пить... Хорошо бы собаку купить»). Особенно же четко эмоциональная неоднозначность внутреннего мира, заложенная в подтексте и «реконструируемая» читателем, выступает в концовке стихотворения, где боль одиночества скрыта под нейтральными, внешне спокойными фразами. Двуплановость психологического мира отражается и в одном из самых мощных средств подтекстового психологического изображения – в темпоритме фразы. Стихотворение написано трехсложным размером, его ритмической основой является трехстопный анапест – один из самых элегических размеров русской поэзии, великолепно передающий тоску и уныние в своем неторопливом ритме с безнадежными ударениями на конце стопы (и – обратим внимание – и абсолютном конце стихотворных строк. В бунинском стихотворении только мужские рифмы; на создаваемое этим приемом ощущение тяжести, мрачности, безнадежности указывал еще Белинский в анализе лермонтовской поэмы «Мцыри»). Но стихотворение написано не чистым анапестом: первые строчки каждого четверостишья и третьи в первой – третьей строфе – трехстопный амфибрахий, а это ломает ритм (не слишком резко – ведь амфибрахий тоже трехсложный размер и замена им анапеста в данном стихотворении воспринимается, пожалуй, как потеря начального безударного слога в строке анапеста), показывая тем самым, что внутренняя жизнь героя далеко не так монотонна, как кажется на первый взгляд. Элегия, уныние предполагают успокоенность, в стихотворении же Бунина перед нами лишь желание успокоиться, перевести душевную боль и надрыв в элегическую тональность, на самом же деле для нее еще не настало время, потому что еще слишком свежа душевная рана. Тот же принцип

психологического подтекста осуществляется и на уровне художественной речи: стилистика стихотворения сдержанная, в основном нейтральная, стилевая доминанта – номинативность. И это так и должно быть, поскольку психологизм здесь подтекстовый, а не напоказ, сам характер переживания предполагает сдержанное выражение, чувство прячется, и на поверхности остается спокойствие. Перед нами характерный для Бунина реалистический стиль конца XIX – начала XX в., основанный, как уже говорилось, на достижениях психологизма русской классической литературы.

По любой выбранной наугад строчке из стихотворения «Лиличка!» можно узнать его автора – Маяковского. Первое впечатление от стихотворения – впечатление экспрессии удивительной силы, за которой стоит дошедший до крайней, невыносимой степени трагический накал чувств. Силевые доминанты произведения – ярко выраженная риторичность, сложная композиция и психологизм. Щедрая, яркая, выразительная иносказательная образность – почти в каждой строчке, причем образы, как это свойственно Маяковскому вообще, броские, часто развернутые (сравнение со слоном и быком); для изображения чувства используется в основном овеещающая метафора («сердце в железе», «Любовь моя – тяжкая гиря ведь», «душу цветущую любовью выжег» и др.). Для усиления экспрессивности применяются излюбленные поэтом неологизмы – «крученыховский», «обезумлюсь», «иссечась», «выреветь», «опожаренный» и др. Этой же цели служат и сложные, составные рифмы, невольно останавливающие внимание. Синтаксис и связанный с ним темпоритм нервны, полны экспрессии, поэт часто прибегает к инверсии («В мутной передней долго не влезет сломанная дрожью рука в рукав», «Слов моих сухие листья ли заставят остановиться, жадно дыша?»), к риторическим обращениям. Ритм рваный, не подчиняющийся никакому метру: стихотворение написано в тонической системе стихосложения и приближается к малоупорядоченной ритмике верлибра, с чередованием длинных и коротких строк, с разбивкой строки в графике, чтобы подчеркнуть дополнительные эмоциональные ударения и паузы. Образная система призвана воплотить «громаду-любовь», сильное и всепоглощающее чувство, что достигается, в частности, повтором однородных образов («Кроме любви твоей, мне нету моря», «Кроме любви твоей, мне нету солнца», «мне ни один не радостен звон, кроме звона твоего любимого имени», «Надо мною, кроме твоего взгляда, не властно лезвие ни одного ножа»). Выразительна и общая композиция произведения с двумя опорными точками – одной в середине («Дай в последнем крике выреветь горечь обиженных жалоб») и другой – перекликающейся с первой – в концовке («Дай хоть последней нежностью выстелить твой уходящий шаг»). А главное – все стихотворение в целом и каждая строчка в нем неопровержимо свидетельствуют: так может только один поэт – Маяковский. «Его», «фирменная» метафора – «тело в улицу брошу я»; его умоляюще-нервная интонация: «Не надо этого, дорогая, хорошая, дай простимся сейчас», его сравнение, его неологизм, его порядок слов во фразе: «Захочет покоя уставший слон – царственный ляжет в опожаренном песке», – более чем довольно лишь этих двух строк, чтобы безошибочно опознать Маяковского.

Та же тема разлуки – в стихотворении Цветаевой «Никто ничего не отнял...». Его стилевой приметой, как и у Маяковского, становится экспрессивность и, соответственно, психологизм и риторичность речи, но у Цветаевой все иначе, чем у Маяковского. Прежде всего это очень женское стихотворение – от брошенных с вызовом первых строк («Никто ничего не отнял – Мне сладостно, что мы врозь!») – характерны здесь знаки препинания, выражающие заодно-вызывающую интонацию) до ласкающей нежности последней строфы. За стилем Цветаевой стоят экстаз, экзальтация, даже надрыв. Отсюда короткие, с ломающимся ритмом (дольник), очень энергичные строчки, обилие, восклицаний. Образы Цветаевой – смелые и выразительные («Целую вас – через сотни // Разъединяющих верст», «невоспитанный стих», «На страшный полет крещу вас...»). Экспрессивно нагружена и композиция, построенная на сочетании кольцевого повтора с антитезами внутри стихотворения (вся вторая строфа, последние две строчки третьей). Психологизм в стихотворении также прежде всего экспрессивен. Он не поражает изысканностью, сложностью картины внутреннего мира, но захватывает читателя цельностью и законченностью переживания. В результате создается стиль, главная задача которого – максимально ярко прочертить основной эмоциональный рисунок.

Закончим разговор об индивидуальной неповторимости стиля разбором стихотворения Есенина «Не бродить, не мять в кустах багряных...». Первое впечатление – почти пушкинская прозрачность и

легкость стиля, за которой стоит не боль и тоска утраты, а примирение с жизнью и мудрое спокойствие; гармоничности лирического переживания отвечает гармония стиля. Второе, на чем останавливается взгляд, – насыщенность изображенного мира образами природы, нечасто встречающаяся в лирике описательность как стилевая доминанта. Это свойство стиля принципиально важно у Есенина, и именно через него находит объяснение содержательная гармоничность. При воспоминании о прошедшем у лирического героя Есенина нет тоски, печали, разве что легкая грусть, но и она как бы растворяется в безусловномприятии мира и всего, что в мире происходит. Перед нами эпически цельное мироощущение, пафос максимального «доверия» к миру, который вечен и в котором нет места дисгармонии: все, что есть – хорошо и на своем месте. В этом исполненном эпического разума и покоя мире нет места утратам, трагизму, гипертрофии личностного самосознания, поэтому воспоминания не вызывают боли. «Зерна глаз твоих осыпались, завяли, Имя тонкое растаяло, как звук», – но в этом нет ничего трагичного, как нет ничего трагичного в ежегодной гибели колосьев. Сравнением с природой поэт как бы вводит образ любимой в тот мир, где все естественно и осмысленно, где и времени-то как такового почти не существует, ибо ничто не проходит в этом мире, все остается: «Но остался в складках смятой шали Запах меда от невинных рук», «Говор кроткий о тебе я слышу Водяных поющих с ветром сот». Умиротворенность и тишина господствуют в стиле Есенина. На создание этого впечатления работает и неторопливый темпоритм (относительно длинные и размеренные строчки пятистопного хорея), и подбор эпитетов («нежная», «светлая», «тонкое» «тихий», «кроткий», «светлый»), и, конечно же, специфическая есенинская образность – каким покоем, например, дышат строчки «В тихий час, когда заря на крыше. Как котенок, моет лапкой рот...». Разумеется, излишне говорить, что так написать мог только Есенин; его поэтический почерк чувствуется в любом образе. Интересную роль выполняет здесь кольцевая композиция: она, помимо того, что эстетически «замыкает» целостность текста, еще и работает на общее впечатление гармонии, подчеркивает, что в жизни ничего не кончается, конец смыкается с началом, и таким образом совершается вечный круговорот времени, в котором «было», «есть» и «будет» не различаются между собой принципиально. В результате складывается стиль, максимально ощутимо передающий эпическоеприятие мира в целом, в том числе и любви с ее неизбежным расцветом и столь же неизбежным, но не трагичным увяданием.

Итак, по-видимому, ясно, что существенным признаком стиля является его оригинальность, самобытность. Но в то же время стиль несводим к этим свойствам, и не всякая оригинальность может быть названа стилем. Еще на рубеже XVIII–XIX вв. эстетика почувствовала необходимость разделить категории стиля и *манеры*; одним из первых это сделал И.В. Гете. По его мысли, стиль – это высшая ступень развития искусства, это такая оригинальность художественной формы, которая покоится на глубокой оригинальности содержания, на новаторском и объективно верном «слове о мире». «Стиль, – писал Гете, – покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах»*. Манера, с точки зрения Гете, есть более низкая ступень искусства. Она либо может достигать достаточно высокого эстетического совершенства, либо, отходя от «природы» и тем самым от «твердыни познания», может становиться все более пустой и незначительной.

* Гёте И.В. Об искусстве М, 1975. С. 95.

Гегель, разделяя в целом понимание стиля, данное Гете, не видит никакого эстетического оправдания манере, которая, по его мысли, есть не подлинная оригинальность (достигаемая лишь в стиле как синтез объективного и субъективного), а пустое и поверхностное оригинальничанье*.

* См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 302-309.

Разделение стиля и манеры актуально для любой эпохи, ибо писатели и поэты, поражающие нас «лицом необщим выраженьем», всегда делятся более или менее четко на две группы: одни оригинальны и по форме, и по содержанию, другие – в основном по форме. У первых оригинальность стиля вызывается к жизни новаторской, не вмещающейся в «старые мехи» концепцией мира и человека, у

вторых – потребностью быть ни на кого не похожим. Легко опознаваемы не только Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский, Чехов, Маяковский, Есенин и другие гении, но в Озеров, Загоскин, Надсон, Северянин, Гиппиус, Евтушенко, Ахмадулина, Вознесенский и т.п., но в первом случае мы имеем собственно стиль, во втором уместнее говорить о манере.

Стиль – одна из важнейших категорий в постижении художественного произведения. Его анализ требует от литературоведа определенной эстетической искушенности, художественного чутья, которое обычно развивается обильным и вдумчивым чтением. Чем богаче в эстетическом плане личность литературоведа, тем больше интересного он замечает в стиле. Овладеть же основными, базовыми приемами анализа стиля не так уж трудно. Обычно работа над стилем проходит ряд стадий. Сначала – осознать первое идейно-эстетическое впечатление от стиля, попытаться сформулировать его на понятийном уровне. Далее – определить «закон» данного стиля, его доминанты. Затем сопоставить стиль данного произведения с другими стилями (того же и других писателей) для уяснения индивидуального своеобразия. После этого – выяснить содержательность стиля, соответствие стилевых и содержательных доминант. И наконец – посмотреть, как строение всех элементов художественной формы работает на закон стиля, подчиняется стилевой доминанте и обеспечивает, таким образом, эстетическую целостность.

? КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Что такое стиль?
2. В чем состоит эстетическое значение стиля?
3. В чем проявляется целостность стиля? Что такое организующий принцип стиля?
4. Какие вы знаете стилевые доминанты?
5. В чем заключается содержательность стиля?
6. В чем сходство и в чем различие понятий «стиль» и «манера»?

Упражнения

1. Из нижеследующего списка отметьте те качества, которые важны для определения стиля:
оригинальность,
принадлежность к определенному жанру,
историческая обусловленность,
целостность,
эстетическое воздействие на читателя,
наличие возвышенной или сниженной лексики,
содержательность.
2. Определите организующий принцип стиля и его проявления в «Шинели» Н.В. Гоголя, «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского, «На дне» М. Горького по следующей схеме:
а) формулировка общего принципа,
б) его проявление в
– построении изображенного мира,
– композиции,
– художественной речи.
3. Определите организующий принцип стиля и стоящую за ним содержательность в «Демоне» М.Ю. Лермонтова, «Чайке» А.П. Чехова, «Василии Теркине» А.Т. Твардовского. Постарайтесь объяснить, как связаны между собой содержание и стиль.
4. Найдите в русской литературе примеры на каждый тип стилевой доминанты. При затруднении обратитесь к главам II раздела: «Изображенный мир», «Художественная речь», «Анализ композиции».
5. Используя схему из упражнения – 2, сопоставьте стиль произведения в следующих парах:

«Облако в штанах» В.В. Маяковского – «Черный человек» С.А. Есенина,
"Смерть Ивана Ильича» Л.Н. Толстого – «Дама с собачкой» А.П. Чехова,
«Котлован» А.П. Платонова – «Поднятая целина» М.А. Шолохова,
«Пророк» А.С. Пушкина – «Пророк» М.Ю. Лермонтова,
"Свободы сеятель пустынный..." А.С. Пушкина – «Сеятелям» Н.А. Некрасова.

Итоговое задание

Проанализируйте стиль одного-двух из приведенных ниже произведений по следующей схеме:

- 1) сформулируйте общее эстетическое впечатление от произведения,
- 2) определите, какое содержание ему соответствует (при затруднении обращайтесь к главам II раздела: «Анализ проблематики» и «Идейный мир»),
- 3) определите организующий принцип стиля и его доминанты,
- 4) проанализируйте, как проявляется «закон стиля» в особенностях изображенного мира, художественной речи, композиции,
- 5) кратко резюмируйте результаты проделанного исследования.

Тексты для анализа:

А.С. Пушкин. Евгений Онегин,
Н.В. Гоголь. Ревизор,
М.Ю. Лермонтов. Дума,
М.Е. Салтыков-Щедрин. Повесть, о том, как один мужик двух генералов прокормил,
Ф.И. Тютчев. Как океан объемлет шар земной...,
Л.Н. Толстой. Метель,
Ф.М. Достоевский. Братья Карамазовы,
А.П. Чехов. Учитель словесности, Три сестры,
М.А. Булгаков. Белая гвардия,
А.Т. Твардовский. Дом у дороги.

4. Целостное рассмотрение художественного произведения и проблема выборочного анализа

Постановка проблемы

Чтобы более или менее исчерпывающе познать художественное произведение, необходимо в идеале пройти все три ступени его научного рассмотрения, ничего в них не пропуская. Это значит, что необходимо осознать произведение как целое на уровне первичного восприятия, затем провести скрупулезный анализ его по элементам и, наконец, завершить рассмотрение системно-целостным синтезом. Однако на практике такое рассмотрение было бы слишком громоздким, а кроме того, подробный анализ, касающийся всех элементов художественного содержания и формы, мог бы увести внимание в сторону от главного, распылить исследовательские усилия. В практическом литературоведении мы почти во всех случаях имеем дело с анализом выборочным, когда анализируются не все элементы произведения, а лишь те, которые представляются важными. В принципе это правильный и плодотворный путь, но здесь перед литературоведом неизбежно встает проблема: что выбрать, а чем пожертвовать? Обыкновенно этот вопрос разрешается либо интуитивно, либо следованием методическому шаблону. Первое преобладает в работах ученых-литературоведов, второе – в практике преподавания. Так, школьное литературоведение, как правило, придерживается следующего шаблона в анализе: рассматривается тема, характеры, идея – в области содержания и элементы сюжета, персонажи и некоторые особенности художественной речи (чаще всего – выбранные наудачу два-три тропа) – в области формы. Шаблон сам по себе не очень удачный, так как выборка

элементов произвольна, случайна, не опирается на сколько-нибудь серьезные научные основания. За пределами рассмотрения остаются такие важные стороны художественной структуры, как проблематика, пафос, композиция, изображенный мир. Такой выборочный анализ обедняет произведение и зачастую отвлекает внимание на второстепенные элементы. Но дело еще и в том, что шаблон применяется к любому произведению, независимо от его конкретных свойств, а следовательно, делает произведения похожими друг на друга, стирает их индивидуальность, закрывает путь к постижению их уникальности и неповторимости: Отсюда ясно, что в идеале методика анализа должна быть своей для каждого произведения, она должна диктоваться его идейно-художественными особенностями.

Чтобы выборочный анализ не был случайным и фрагментарным, он должен одновременно быть анализом целостным. Казалось бы, противоречие, но на самом деле это не так. Только при целостном взгляде на систему можно определить, какие стороны, элементы и связи в ней более существенны, а какие носят вспомогательный характер. В первую очередь необходимо познать «закон целого», принцип его организации, а уж он потом подскажет, на что конкретно обратить внимание.

Поэтому рассмотрение художественного произведения необходимо начинать не с анализа, а с синтеза. Необходимо прежде всего осознать свое целостное первое впечатление и, проверив его главным образом перечитыванием, сформулировать на понятийном уровне. На этом этапе уже возможно провести ключевую операцию для дальнейшего целостно-выборочного анализа – определить содержательные и стилевые доминанты произведения. Это и есть тот ключик, который открывает целостность строения художественного создания и определяет пути и направления дальнейшего анализа. Так, если доминанта содержания лежит в области проблематики, то тематику произведения вполне можно не анализировать, сосредоточившись на связи проблематики и идеи; если в области пафоса – то анализ тематики необходим, поскольку в пафосе естественным образом соединяются объективный и субъективный моменты, проблематика же в этом случае оказывается не так важна. Более конкретное определение доминант подсказывает и более конкретные пути анализа: так, идейно-нравственная проблематика требует пристального внимания к индивидуальной «философии» героя, к динамике его взглядов и убеждений, при этом его связи с социальной сферой оказываются, как правило, второстепенными. Проблематика же социокультурная, напротив, диктует повышенное внимание к статике, к неизменным чертам внешнего и внутреннего облика персонажей, к связям героя с породившей его средой. Выделение стилевых доминант также указывает на то, чем в произведении следует заниматься в первую очередь. Так, анализировать элементы сюжета не имеет смысла, если мы наблюдаем в качестве стилевой доминанты описательность или психологизм; тропы и синтаксические фигуры анализируются в том случае, если стилевая доминанта – риторичность; сложная композиция направляет внимание на анализ внесюжетных элементов, повествовательных форм, предметных деталей и т.д. В результате достигается поставленная задача: экономия времени и усилий сочетается с постижением индивидуального идейно-художественного своеобразия произведения, выборочный анализ оказывается одновременно и целостным.

Взаимосвязи доминант содержания и формы

К тому же следует учесть (и это очень важно для понимания принципа целостности), что на уровне доминант яснее всего прослеживается единство и соответствие формы и содержания. Конкретно это выражается в том, что наблюдается связь между доминантами стиля и содержания, их соответствие друг другу, так что если мы определили доминанты формы, мы можем с большой уверенностью предполагать в содержании определенный набор доминант, и наоборот – знание доминант содержательных позволяет «вычислить» наиболее вероятные доминанты стиля. Сейчас мы опишем эту систему взаимосвязей.

Национальная проблематика обнаруживает очень сильное тяготение к сюжетности (это легко понять), монологизму (что диктуется единством нравственной точки зрения на предмет) и несколько более слабое – к экспрессивности художественной речи и простой композиции. Кроме того, надо отметить, что произведения с национальной проблематикой имеют тенденцию к большому объему.

Произведения с социокультурной проблематикой обнаруживают такие стилевые тенденции: они обладают ярко выраженной описательностью, при этом сюжетность и психологизм в них максимально ослаблены, тяготеют более к прозе, чем к стиху (слабая зависимость) и обладают, как правило, простой композицией. Относительно устойчивыми свойствами этого типа являются также разноречие (но не полифония) и номинативность речи.

Авантюрная проблематика также, естественно, тяготеет к сюжетности, почти не допуская при этом психологизма и описательности – и то, и другое тормозит стремительное развитие действия. Для этого типа проблематики весьма характерны условные, а зачастую и прямо фантастические формы, что тоже понятно, поскольку нагнетание бесконечных перипетий уже представляет собой определенную условность, да и сам характер приключения требует особого, условного времени и пространства, освобожденного от обычных причинно-следственных связей, обстановки и проч. Кроме того, авантюрная проблематика обнаруживает слабую связь с прозаической организацией художественной речи, монологизмом и относительно сложной композицией (часто используется прием умолчания, отступления от главной сюжетной линии, объясняющие те или иные события, и т.п.). Объем произведений с авантюрной проблематикой, как правило, достаточно большой, что связано со сложностью сюжета и необходимостью развернуть значительное количество перипетий.

Проблематика идейно-нравственная имеет сильнейшую и очень устойчивую связь с психологизмом, так как этот тип содержания осваивает именно процесс постижения личностной истины, открывающийся в движении мыслей и переживаний. Иначе, чем через психологизм, такую динамику раскрыть просто невозможно. Не менее сильная связь у этого типа с разноречием – закономерность этой тенденции подробно прослежена М.М. Бахтиным*. Весьма ощутимая связь есть у идейно-нравственной проблематики со сложной композицией. Это также понятно, поскольку идейно-нравственная проблематика предполагает сложное соотнесение разных идей и впечатлений, разных «точек зрения» на мир, соотнесение имеющегося опыта и нового мыслительного материала и т.п. Кроме того, этот тип проблематики обнаруживает определенную тенденцию к большому объему и довольно последовательный отказ от описательности.

* См. об этом: *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 72–233, 447–483.

Наконец, проблематика философская своей основной стилевой формой имеет условный характер образности, поскольку, стремясь к истине в последней инстанции, зачастую вынуждает автора создавать в произведении особые, «экспериментальные» условия для проверки той или иной идеи. По тем же причинам, что и предшествующий тип проблематики, философская проблематика тяготеет к разноречию и сложной композиции и так же чуждается описательности.

Переходим теперь к характеристике стилевых соответствий применительно к различным видам пафоса. Заметим сразу, чтобы не повторяться в дальнейшем, что большинство видов пафоса имеют более или менее сильное тяготение к монологизму.

Пафос сентиментальности явно тяготеет к психологизму, раскрывающему стержневую для сентиментальности эмоциональную рефлексию автора и персонажей, а также к экспрессивности и риторичности художественной речи – в основном по той же причине.

Пафос романтики – также в силу присущей ему эмоциональной рефлексии – обнаруживает тенденцию к психологизму и риторичности, а кроме того, довольно тесно связан с такими свойствами формы, как условная образность и сложная композиция. Первая связь объясняется обычной для романтики неконкретностью (большей или меньшей) возвышенных идеалов, вторая – глубиной эмоционального переживания этих идеалов и нередкой сложностью их взаимоотношений с действительностью. Весьма тесную связь обнаруживает пафос романтики со стихотворной организацией речи (во всяком случае – с повышенной ее ритмичностью). Довольно последовательно романтика (когда она выступает в произведении в чистом виде, вне связи с героикой) отказывается от сюжетности и описательности. В силу указанных выше особенностей пафос романтики чаще проявляется в лирике, нежели в эпосе и драматургии.

Пафос героики обладает естественной и очень сильной тягой к сюжетности, ибо героика – по

преимуществу сфера активного действия, преодолевающего столь же активное противодействие. Сложные отношения у героики с такими стилевыми доминантами, как жизнеподобие и условность. С одной стороны, для героики характерны в основном жизнеподобные формы, так как героическое по своей природе безусловно – иначе в него трудно поверить. С другой стороны, для героики, особенно на ранних ступенях развития, характерна такая форма условности, как гиперболизация, временами переходящая в фантастику (но никогда – в гротеск или алогизм). Подобные формы призваны подчеркнуть противостоящую герою силу, равно как и величие его подвига. Определенную связь пафос героики обнаруживает с риторичностью художественной речи. В то же время для героики в чистом виде, вне связей с трагизмом и романтикой, характерен последовательный отказ от описательности и психологизма.

Пафос трагического имеет две сильные связи – с сюжетностью и психологизмом, причем последняя более устойчива, поскольку осознание героем неразрешимости противоречий, неизбежной гибели некоторых существенных ценностей (что и делает необходимым использование психологизма) придает пафосу подлинную глубину.

Сатирический пафос испытывает сильное тяготение к условным формам и к описательности (первое свойство позволяет нагляднее выразить авторское отношение к изображаемому, представить его в уродливом и смешном виде, второе создаст у читателя полное представление об отрицательных качествах осмеиваемого явления). Почти столь же сильная связь у сатиры с сюжетностью, так как зачастую отрицательные стороны характеров реализуются именно в системе действий – в них выявляется и социальная функция явления, подвергающегося сатирическому осмеянию. Сатира испытывает также определенное тяготение к риторичности художественной речи. В то же время она активно препятствует возникновению в произведении психологизма.

Во многом родственный сатире пафос инвективы очень сильно связан с риторичностью художественной речи и менее жестко – с описательностью и простой композицией.

Пафос иронии обнаруживает устойчивые связи с разноречием, условностью и особенно со сложной композицией, что легко понять, поскольку ирония связана с переосмыслением чужой точки зрения на мир, с сопоставлением идей, оценок, фактов, с частой замаскированностью, неочевидностью авторской идеи, что ведет к сложной организации формы произведения на всех его уровнях.

Надо сказать и о тех стилевых тяготениях, которые свойственны трем основным литературным родам – эпосу, лирике и драме*.

* Литературный род сам по себе представляет формально-содержательную категорию, но в нем возможно и необходимо различать начала собственно содержательные в «надстраивающуюся» над ними поэтику.

Эпос тяготеет к сюжетности и описательности, не препятствуя в то же время и возникновению психологизма. Для него характерна номинативность и прозаическая организация художественной речи. Изначально эпос возник как речь одного лица – рассказчика, и поэтому должен был бы тяготеть к монологизму, однако познавательные и изобразительные возможности этого рода оказались столь широки, что в нем совершенно свободно возникает и разноречие.

Драматургия, имеющая во многом общие с эпосом содержательные основы, имеет в основном те же стилевые тенденции, но, во-первых, явно ориентирована на разноречие, а во-вторых, не обнаруживает тяготения к описательности и отличается повышенной по сравнению с эпосом условностью формы. Что же касается лирики, то она по своим стилевым тенденциям противоположна и эпосу, и драматургии. Лирика тяготеет к психологизму (практически не допуская при этом сюжетности и в очень ограниченной мере описательность), условности, монологизму, риторичности речи, стихотворной ее организации. Кроме того, лирические произведения, как правило, невелики по объему.

Связи между доминантами содержания и формы, о которых шла речь, представляют из себя не столько жесткие и непреложные законы, сколько тенденции, указывающие на определенные закономерности стилеобразования. Некоторые из этих тенденций сильнее, другие слабее. В каждом конкретном произведении происходит сложное взаимодействие тенденций. Стиль конкретного

произведения формируется, таким образом, как некоторая «равнодействующая сил»*. Поэтому для того, чтобы с пользой применять закон соответствия содержательных и стиливых доминант, необходима практика и тренировка.

* Удачный и очень плодотворный образ «стиля как равнодействующей» впервые применил А.Н. Соколов; см. его кн. «Теория стиля» (С. 125–130).

Акцентируем внимание на следующем важном моменте: и содержательные, и стиливые доминанты определяются в значительной степени интуитивно, в процессе «обмена чувств на мысли», связанного с первичным восприятием. Поэтому при определении доминант от исследователя требуется, во-первых, некоторая эстетическая чуткость, вырабатываемая практикой, во-вторых, свобода от шаблона, «честное», по выражению А.П. Скафтымова и непредвзятое чтение, и в-третьих, умение грамотно использовать понятийно-терминологический аппарат. Проиллюстрируем последнее условие на примере анализа пафоса произведения.

Приемы анализа доминант

Общим местом в методической, учебной и даже научной литературе, не говоря уж о практике преподавания, стало, например, одинаковое для всех писателей определение критической направленности: «обличает и бичует» у нас и Лермонтов, и Гоголь, и Некрасов, и Толстой, и Щедрин, и Чехов... Тонкие различия в эмоциональном пафосе – одном из интереснейших и важнейших аспектов творчества – при таком словоупотреблении, естественно, стираются полностью. А между тем эти различия анализом доминанты улавливаются вполне, хотя и в «первом приближении». Применим категорию иронии – и обособится от иных типов художественного отрицания скептическая усмешка Чехова; понятие отрицающего трагизма выделит из общего ряда Достоевского; мы увидим чистую сатиру в стихотворении Маяковского «О дряни», сложный сплав сатиры с юмором в творчестве Гоголя, где и сострадание, и «смех сквозь слезы»; и инвективу лермонтовского стихотворения «Смерть поэта», где уже вовсе не до смеха.

Заметим, что, в отличие от шаблонных общих характеристик, в равной мере прилагаемых к самым разным писателям, правильное определение доминант прямо ведет к дальнейшей дифференциации, к дальнейшему сравнению, а следовательно, к более точному выявлению индивидуального своеобразия. Так, единый пафос сатиры по-разному конкретизируется применительно, например, к упомянутому выше стихотворению Маяковского, к «Войне и миру» Толстого, к «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина и др. Маяковский, высмеивая, издевается, но в его смехе явственная тревога («Скорее головы канарейкам сверните, чтобы коммунизм канарейками не был побит»). У Толстого в основе сатиры – презрение, иногда негодование и издевка, но без всякого оттенка трагизма. А сатирический смех Щедрина воистину горек.

С чего начинать анализ – с доминант формы или содержания? Как явствует из теоретических принципов, изложенных в первом разделе, это не имеет большого значения. Начинать надо с того, что легче определить. В одном случае это будут доминанты формы, в другом – содержания. Так, в частности, многие виды пафоса (особенно это касается сатиры, инвективы, романтики, героики), становясь доминантами, обнаруживаются легко и сразу. Они в этом случае почти однозначно подсказывают направление поиска стиливых доминант – при сатире это условность изображенного мира, при романтике повышенная риторичность и т.д. Другие же доминанты более скрыты (типы проблематики, пафос иронии, сентиментальности и т.п.), и для облегчения их поиска целесообразно начинать с бросающихся в глаза доминант стиля (сложная композиция, психологизм, описательность, фантастика и т.п.). Иногда же (например, в анализах лирических стихотворений) целесообразно идти от первого синтетического впечатления, в котором форма и содержание еще существуют в слитном виде, и затем уже разбираться в содержательных и стиливых доминантах. Во всех случаях выделением доминант дело не ограничивается, анализ идет дальше по пути, намеченному целостным восприятием, и «по дороге» обогащает наши представления о содержании и поэтике произведения, подготавливая

итоговый синтез.

Приведем несколько примеров целостно-выборочного анализа по доминантам.

В содержании и в стиле романа Пушкина «Капитанская дочка» нелегко, на первый взгляд, обнаружить доминанту. Начинаем со стиля, потому что это все-таки проще. Существенным свойством стиля становится сложная композиция, особенно в области сюжета и организации образной системы. При этом обратим внимание, что сюжет оказывается сложным и богатым перипетиями не за счет немотивированных внешних случайностей, меняющих положение действующих лиц внезапно и независимо от их воли, а за счет большого количества экстремальных ситуаций: почти все герои (а особенно Гринев) регулярно оказываются в ситуации свободного выбора. Иными словами, герои как бы сами определяют повороты сюжета, создают событийную цепь, руководствуясь при этом определенными этическими принципами. Отметим это обстоятельство: такого рода сюжетная динамика не свойственна национальному типу проблематики, в котором для героя не предусматривается постоянное этическое провоцирование (герой национальных по проблематике произведений совершает выбор максимум один раз – как князь Игорь в эпизоде солнечного затмения, – а затем уже действует, не обремененный нравственными проблемами). В композиции системы персонажей интерес представляет симметричное относительно Гринева положение Пугачева и Екатерины: оба решают его судьбу, представляя собой на данный момент высшую и решающую власть, причем в обоих случаях Гринев для этих персонажей враг, противник, человек из другого лагеря, но тем не менее и, кажется, вопреки всякой логике оба делают выбор в пользу Гринева. Заметим, что сложный тип композиции также не соотносится с национальной проблематикой.

Таким образом, в вопросе о содержательной доминанте приходится существенно скорректировать расхожее представление о том, что в центре внимания Пушкина в этом произведении проблемы крестьянского восстания и его вождя, социальное освобождение и т.п. Анализ доминант стиля говорит иное: на первый план выступают проблемы этики, которые разрабатываются литературой в системе таких типов проблематики, как идейно-нравственная и философская. Какой же конкретно тип реализуется в «Капитанской дочке»? Очевидно, второй, потому что для идейно-нравственной проблематики необходим в качестве стилевой доминанты психологизм, которого мы не наблюдаем, а кроме того, в произведении отсутствует динамика во внутреннем мире и нравственных позициях героев.

Итак, в пушкинском произведении на социальной теме поставлена философская проблема. Как ни крамольно это звучит с точки зрения традиционного школьного преподавания, можно пока оставить в стороне «образ Пугачева как вождя народного восстания» и характеристику «забитости народа на примере Савельича» и прямо обратиться к тем эпизодам, которые подсказываются содержательными и стилевыми доминантами. Остановимся на опорных точках сложной композиции: на ситуациях этического выбора, решения, – и посмотрим, какими нравственными мотивами руководствуются в эти моменты герои. Вопреки распространенному мнению, Гринев в своих поступках опирается не только на сословные, но и на общечеловеческие понятия чести и долга: это проявляется и во взаимоотношениях Гринева с Машей и Швабриным еще до прихода Пугачева, и в его абсолютной честности, с которой он беседует с грозным самозванцем (никакой сословный долг не требовал, в частности, от Гринева комментировать калмыцкую сказку-притчу, рассказанную ему Пугачевым), и в его поведении после ареста, и во многом другом. Заметим далее, что в ключевых моментах сюжета между героями устанавливается человеческий контакт, как бы стирающий различия в социальном статусе, а вернее, просто не знающий их. Так, первая встреча Гринева с Пугачевым, во многом предопределившая судьбу главного героя, – это встреча человека с человеком перед лицом стихии, равно угрожающей обоим, и спастись они могут только вместе. Гринев еще ничего не знает о своем попутчике, не догадывается, что тот вскоре будет определять его судьбу. Вспомнив о симметричной композиции, сопоставим этот эпизод с еще одной встречей, определяющей судьбу героя. Она проходит по тому же сценарию: Маша так же не догадывается, что перед ней императрица, их беседа – это контакт двух женщин, двух людей. Человеческие же, преодолевающие сословную, политическую и иную ограниченность отношения строятся, по Пушкину, на гуманности и милосердии: Гринев дарит Пугачеву заячий тулупчик не как низшему, а как человеку, Пугачев милует Гринева как человека, а не политического противника, так же

поступает и Екатерина, вопреки государственной логике.

Нравственная ориентация, достойная человека, человеческие отношения, которые выше должностных, сословных, ролевых и других – вот проблематика «Капитанской дочки». (Заметим, что, например, Швабрин трактуется в романе не как прогрессивный деятель, перешедший на сторону восставшего народа, а по нормам общечеловеческой морали – как предатель, низкий во всех своих речах, поступках и стремлениях; вспомним заодно, что в «Анчаре» не *господин раба*, а *«человека человек»* послал к анчару властным взглядом – в системе деспотии извращается сущность общечеловеческих связей и отношений.) Для Пушкина равно важны и осознание долга и чести как воплощение внутренней свободы, «самостоянья человека», и милосердие как один из краеугольных камней гуманизма, особенно необходимое в дисгармоничном во всех отношениях обществе: «...в мой жестокий век восславил я свободу И милость к падшим призывал».

Еще один пример выборочного анализа по доминантам – «Вишневый сад» Чехова. В стиле этого произведения, кажется, не за что особенно зацепиться, поэтому традиционный анализ связывается, как правило, с «характеристикой образов», преимущественно в плане их социальной определенности. Но приглядимся повнимательнее к стилевым доминантам чеховской пьесы. Сюжетная динамика максимально ослаблена, психологизм, в отличие от других чеховских пьес, выражен слабо. Как это ни парадоксально для драматического произведения, ведущим стилевым свойством оказывается описательность, только, конечно, своеобразная: внимание Чехова привлечено не к предметному миру, а к формам поведения людей, ставшим уже привычными и устойчивыми в данной среде. В соответствии со спецификой драматического рода акцент делается прежде всего на описании форм речевой деятельности героев. Вторая стилевая доминанта – разноречие, выполняющее здесь особые функции: в соединении с описательностью она выражает социокультурную проблематику, интерес Чехова к некоторым устойчивым чертам жизненного уклада.

Обозначив эти первоначальные ориентиры анализа, попробуем его углубить и конкретизировать. Какие именно стороны жизненного уклада привлекли внимание Чехова? Снова вернемся к стилевой доминанте – разноречию. Нетрудно заметить, что в высказываниях героев реализуются в основном два типа речевого поведения: либо речь персонажей абсолютно невыразительна, примитивно-заурядна, иногда неправильна и косноязычна, либо она, напротив, насыщена риторичностью и тогда гладко катится по рельсам шаблонного красноречия. Примером первого типа могут служить отрывистые фразы Гаева, пересыпанные биллиардными терминами, возмущенная реплика Лопухина «Всякому безобразию есть свое приличие», высказывания Шарлотты или, например, такой вот странный разговор ни о чем:

«Л ю б о в ь – А н д р е е в н а. ...Епиходов идет...

А н я (*задумчиво*). Епиходов идет...

Г а е в. Солнце село, господа.

Т р о ф и м о в. Да».

Примером второго – «Дорогой многоуважаемый шкаф...», «О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием...» Гаева, монолог Раневской «О мое детство, чистота моя!..», патетические речи Трофимова. В ряде случаев одна речевая манера мгновенно и естественно сменяется другой: постоянно у Гаева, часто у Раневской и Трофимова, как, например, в их диалоге в третьем действии.

И в той и в другой манере проявляется нечто общее: в обоих случаях речь героев минимально содержательна, фраза остается фразой, пустой формой, не наполненной ни личностным глубоким переживанием, ни, что важнее, соответствующим фразе действием. (Вспомним здесь резко ослабленную сюжетность, что на первый взгляд очень странно в драматическом произведении.) Особенно патетическая фразеология героев оказывается в конечном итоге ложью: таковы, например, лозунги и призывы Трофимова, не замечающего в своем порыве к светлому будущему ни реальных жизненных драм Раневской, Лопухина, Вари, ни торжествующего хамства Яши, ни гибели живой красоты вишневого сада, ни обреченности старого Фирса.

С другой стороны, иногда (реже) между формой и содержанием высказываний складываются и иные отношения, как, например, в одном из кульминационных диалогов Вари и Лопухина:

«В а р я (*долго осматривает вещи*). Странно, никак не найду...

Л о п а х и н. Что вы ищете?

В а р я. Сама уложила и не помню.

Пауза.

Л о п а х и н. Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?

В а р я. Я? К Рагулиным... Договорилась к ним посмотреть за хозяйством... в экономки, что ли.

Л о п а х и н. Это в Яшнево? Верст семьдесят будет.

Пауза.

Вот и кончилась жизнь в этом доме...

В а р я (*оглядывая вещи*). Где же это.. Или, может, я в сундук уложила... Да, жизнь в этом доме кончилась... больше уже не будет...

Л о п а х и н. А я в Харьков уезжаю сейчас... вот с этим поездом. Дела много. А тут во дворе оставляю Епиходова... Я его нанял.

В а р я. Что ж!» и т.д.

Если бездумно-риторические фразы легко катятся с языка героев, то здесь – нечто противоположное: для реального чувства, искреннего и глубокого переживания герои не могут найти слов. Двум людям мешает соединиться, переломить судьбу не что иное, как косноязычие. Перед нами две стороны единого процесса – утраты речевой культуры.

Итак, одним из главных «героев» пьесы «Вишневый сад» оказывается слово, утратившее связи с реальностью. Чехов, вероятно, одним из первых обратил внимание на инфляцию слова, на речевую беспомощность, увидев в этом симптом общего кризиса и неблагополучия культуры.

Теперь мы можем конкретизировать и содержательную доминанту пьесы: какая именно социокультурная проблема занимает Чехова. Становится ясным, что Чехов осмыслял русскую действительность своего времени не с точки зрения отношений социальных, политических, экономических, но с точки зрения состояния культуры, причем не в высших ее проявлениях, а в излюбленном писателем «среднем слое», в житейско-бытовом преломлении. Несостоятельность культурного уклада, отсутствие в массовом сознании высоких ценностей и соответствующих навыков культуры – одна из важнейших идей пьесы Чехова; отсюда, возможно, и настойчиво утверждаемый жанр пьесы – комедия.

В приведенных примерах анализ начинался с доминант стиля. Теперь продемонстрируем обратный порядок, который, как уже говорилось, применяется тогда, когда доминанты содержания более или менее очевидны.

В стихотворении Лермонтова «Как часто, пестрою толпой окружен...» безусловной содержательной доминантой является романтический пафос. С ним тесно связана и проблематика произведения: противопоставление героя и толпы, идеала и действительности. Характерны типично романтические мотивы идеализации прошлого, противопоставление природы и цивилизации. С первой связывается возвышенный идеал гармонии человека и мира, это типичная для романтического пафоса элегическая тоска по утраченной цельности бытия. Цивилизация же враждебна личности своей неестественностью и бездушием. Обратим внимание и на еще один чисто романтический мотив: в стихотворении отчетливо видно эмоциональное стремление к идеалу, но лишь стремление, не переходящее в действие, романтический идеал представлен безвозвратно утраченным. Именно в силу этого он и приобретает черты возвышенности. Романтическим настроением обусловлен и тематический мотив одиночества лирического героя среди толпы. С романтикой естественно сочетается пафос инвективы, направленный на светское общество. Такого строения художественного содержания, организованное романтическим пафосом как доминантой.

Соответствующие романтике стилевые доминанты – это сложная композиция, риторичность речи и психологизм; две первых особенно важны для организации целостного единства стиля в данном произведении. Ведущим принципом композиции становится контраст, что вообще характерно для стиля, проявляющего в себе романтический пафос. Контраст реализуется в основном на уровне образной системы: лирический герой противопоставлен безымянной толпе, настоящее – прошлому, образы людей – образам природы и т.п. Существенной стороной формы является эмоциональная экспрессивность, риторичность речи. Практически каждая строфа включает в себе по меньшей мере один иносказательный образ, причем не общеязыковой, а уникально-лермонтовский, экспрессивность

речи повышается к концу произведения, и самая выразительная метафора завершает композиционный ряд: «железный стих, облитый горечью и злостью».

Стихотворение Лермонтова глубоко психологично, причем акцент делается на эмоциональной стороне внутреннего мира. Лирическое переживание выражается как напрямую («Ласкаю я в душе старинную мечту», «И странная тоска теснит уж грудь мою», «О, как мне хочется смутить веселость их»), так и косвенно, путем подбора соответствующих деталей предметной изобразительности и определенного синтаксического строения. Так, в начале стихотворения монотонность и безжизненность окружающего мира, данного как впечатление лирического героя, создается сложной синтаксической конструкцией – двумя длинными придаточными, предваряющими собственно психологическое изображение. Чувство гармонии и умиротворенности в середине стихотворения достигается подбором соответствующих деталей-впечатлений и их словесных обозначений («Лечу я вольной, вольной птицей», «родные все места», «спящий пруд», «с улыбкой розовой» и т.п.). Взятые вместе, все эти черты стиля создают единство лирического переживания: восприятие стихотворения движется от мрачной экспозиции к тихому и благостному созерцанию, которое резким контрастом обрывается в заключительной строфе, превращаясь в гневную инвективу.

Другой пример – рассказ Чехова «По делам службы». Содержательной доминантой этого произведения, безусловно, является идейно-нравственная проблематика. Чехов показывает духовный поиск своего героя и обретение им в конце концов нравственной истины. Проблематика разворачивается, как во многих чеховских рассказах, в движении от заблуждения, внушенного в первую очередь бессознательным эгоизмом и ленью мысли, к сомнению и пересмотру устоявшегося мирозерцания. Герой рассказа, молодой следователь Лыжин, вначале томится, как многие чеховские герои, в глухой провинции, где нет ни культуры, ни интересных собеседников, ни, кажется герою, даже простой осмысленности вещей и событий. По-человечески Лыжина легко понять, когда он стремится бежать от этой одуряющей атмосферы в столицу: «Родина, настоящая Россия – это Москва, Петербург, а здесь провинция, колония; когда мечтаешь о том, чтобы играть роль, быть популярным <...> то думаешь непременно о Москве. Если жить, то в Москве, здесь же ничего не хочется, легко миришься со своей незаметной ролью и только ждешь одного от жизни – скорее бы уйти, уйти. И Лыжин мысленно носился по московским улицам, заходил в знакомые дома, виделся с родными, товарищами, и сердце у него сладко сжималось при мысли, что ему теперь двадцать шесть лет и что если он вырвется отсюда и попадет в Москву через пять или десять лет, то и тогда еще будет не поздно и останется еще впереди целая жизнь». Вспомним, что тот же самый импульс мы наблюдаем и у Никитина («Учитель словесности»), и у Нади Шуминой («Невеста»), и у сестер Прозоровых («Три сестры»), и у многих других чеховских персонажей. Желание, повторим, по-житейски легко понятное и оправданное, но в нем, по Чехову, все же заключено некоторое нравственное заблуждение: что человек осознает пошлость и тупость окружающей жизни и не желает с ней мириться – это, конечно, хорошо, но в стремлении бежать от этой жизни куда-то, где кто-то уже приготовил герою яркое, интересное и достойное человека бытие – это желание есть, по Чехову, своего рода духовная трусость, безответственность. Один, осознав тяжесть и невыносимость такой жизни, убежит, а остальные, значит, останутся жить недостойной человека жизнью, и никто им не поможет? По Чехову, нравственный долг человека состоит в том, чтобы самому сделать жизнь хоть немного справедливее, красивее, разумнее; в бегстве же от пошлого существования человек снимает с себя нравственную ответственность за жизнь и за людей. И герой рассказа «По делам службы» приходит в конце концов именно к этой мысли: «Какая-то связь, невидимая, но значительная и необходимая, существует между обоими, даже между ними и Тауницем, и между всеми; в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, все имеет одну цель, и чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем... И он чувствовал, что это самоубийство и мужицкое горе лежат и на его совести; мириться с тем, что эти люди, покорные своему жребию, взвалили на себя самое тяжелое и темное в жизни – как это ужасно! Мириться с этим, а для себя желать светлой, шумной жизни среди счастливых, довольных людей и постоянно мечтать о такой жизни – это значит мечтать о новых самоубийствах людей, задавленных трудом и заботой, или людей слабых, заброшенных, о которых только говорят иногда за ужином, с досадой или усмешкой, но к

которым не идут на помощь...».

Таково проблемное содержание чеховского рассказа. Но идейно-нравственная проблематика у Чехова даже на первый взгляд не такая, как у Толстого, Тургенева, Достоевского. В чем же состоят эти отличия, в чем неповторимость и своеобразие чеховского проблемного взгляда на мир? В первую очередь обращает на себя внимание то, что у Чехова процесс идейно-нравственных исканий запечатлен в коротком рассказе, а не в романе. Чехов берет не весь процесс душевной жизни героя, а лишь его кульминацию. Идейно-нравственное содержание характера вполне исчерпывается в относительно небольшом произведении, а на роман его просто «не хватает». Далее, внутреннее развитие героя у Чехова совершается не целенаправленно, сознательно и последовательно, как это было у романских героев-идеологов, а как это обычно и бывает в повседневной жизни «рядового» человека – вроде бы случайно, стихийно; непосредственными поводами для него служат отдельные, не связанные между собой и часто малозначительные бытовые факты. Решающая роль в этом процессе принадлежит не рациональной, а эмоциональной сфере, не мыслям, а переживаниям, иногда даже – смутным, неосознанным или полусознанным настроениям. Личность нравственно меняется не столько через активную работу мысли, сколько через накопление однопорядковых настроений и переживаний.

Очевидно, Чехов работал на ином тематическом материале, чем его предшественники, которые художественно изучали идейно-нравственное развитие исключительных, выдающихся личностей. В отличие от Тургенева, Толстого, Достоевского и др. Чехов сосредоточил внимание на идейно-нравственном состоянии и внутреннем развитии обыкновенных людей. Его в первую очередь интересует духовное, нравственное развитие такого человека, который в силу тех или иных причин весь погружен в поток повседневной материальной жизни, для которого обращение с обиходными предметами и вещами привычнее, чем операции с абстрактно-философскими понятиями и категориями. Одним словом, Чехов художественно исследовал, осмыслил внутреннее нравственное движение так называемого *обыденного сознания*. Таким образом, анализ доминантной проблематики привел нас к пониманию тематической стороны художественного содержания.

Посмотрим теперь, как идейно-нравственная проблематика выражается в стиле чеховского рассказа. Соответствующая ей стилевая доминанта – психологизм – представлена здесь достаточно отчетливо, но это особый психологизм, так же непохожий на психологизм предшественников Чехова, как непохож и его герой. Кратко особенность чеховского психологизма можно выразить так: это психологизм скрытый, косвенный, *психологизм подтекста*. Способы и приемы психологического изображения у Чехова оригинальны и необычны. Внимание писателя сосредоточено на сердцевине переживания, а не на нюансах и подробностях душевных движений; психологическое состояние схвачено разом, мгновенно, одной деталью. В этом вообще одна из главных особенностей чеховского психологизма (как, впрочем, и всей поэтики в целом): психологическое повествование необычайно концентрированно, сжато, избегает развернутого описания внутреннего мира, наглядного установления причинно-следственных и ассоциативных связей между мыслями, эмоциями, впечатлениями и т.п. – словом, той самой «диалектики души», которая составляла главную особенность психологизма его ближайшего предшественника Толстого.

Это специфическое качество чеховского психологизма находится в теснейшей связи с жанром рассказа, для которого необходима максимальная емкость каждого элемента стиля. Итак, в рассказе Чехова реализуется оригинальный психологический стиль, выражающий оригинальность идейно-нравственной проблематики.

На последнем примере особенно хорошо видно, что целостный анализ по доминантам позволяет сэкономить время и усилия: мы получили достаточное представление о содержательных особенностях чеховского рассказа, практически не касаясь ни идейного мира, ни композиции, ни сюжета, ни речевой ткани произведения. Внимание к художественным доминантам, таким образом, и при выборочном анализе сохраняет принцип целостности.

? КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Как сочетаются между собой целостный и выборочный анализ?

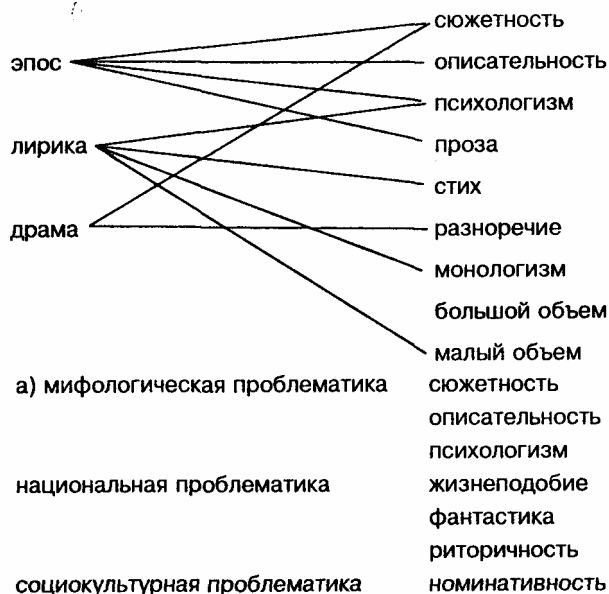
2. Почему выборочный анализ должен быть обязательно целостным?
3. Что такое доминанты произведения?
4. Как соотносятся между собой доминанты содержания и формы?
5. Что такое форма и содержание художественного произведения? (При затруднении обращайтесь к главе «Содержание и форма литературного произведения» из II раздела).
6. С чего начинать анализ – с содержательных или формальных доминант? В каких случаях более уместен первый путь, а в каких – второй?

Упражнения

1. Какими из приводимых ниже характеристик художественного произведения можно пренебречь при анализе следующих произведений: «Анчар» А.С. Пушкина, «Бесприданница» А.Н. Островского, «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева, «Что делать?» Н.Г. Чернышевского, «Черный монах» А.П. Чехова, «Черный человек» С.А. Есенина, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова?

сюжетность	характер проблематики
описательность	тема
психологизм	пафос
внесюжетные элементы	идея
фантастика	образ автора
повествование	авторская позиция
речевая характеристика	авторский идеал
конфликт	система персонажей

2. По приведенному образцу отметьте соответствие содержательных и стилевых доминант.
Образец:



идейно-нравственная проблематика	разноречие монологизм простая композиция сложная композиция большой объем малый объем
философская проблематика	
б) сентиментальность	сюжетность
романтика	описательность
героика	психологизм
трагизм	жизнеподobie
сатира	фантастика
инвектива	номинативность
юмор	риторичность
ирония	монологизм разноречие

Итоговое задание

Выполните целостный выборочный анализ одного из приведенных ниже произведений по следующей схеме:

1. Внимательно прочитайте текст и сформулируйте первоначальное идейно-эстетическое впечатление от него. (См. также главы этого раздела «Постижение смысла. Интерпретация» и «Познание формы. Стил».)
2. Перечитайте текст и выделите содержательные и стилевые доминанты. Объясните логику связей между ними.
3. Определите направления дальнейшего выборочного анализа.
4. Конкретизируйте идейное и художественное своеобразие данного произведения, приведите необходимые текстовые примеры.
5. Сделайте резюме из проведенного анализа.

Тексты для анализа

А.С. Пушкин. Капитанская дочка, Граф Нулин,
М.Ю. Лермонтов. Герой нашего времени, Маскарад,
Н.В. Гоголь. Вий, Невский проспект,
Ф.М. Достоевский. Бедные люди, Идиот,
Л.Н. Толстой. Власть тьмы, Анна Каренина,
А.П. Чехов. Дом с мезонином, Моя жизнь, Вишневый сад.

IV ВИДЫ ВСПОМОГАТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

1. Анализ произведения в аспекте рода и жанра

Литературными родами в литературоведении называются крупные классы произведений – эпос, лирика, драма (драматургия), а также промежуточная форма лиро-эпики*. Принадлежность произведения к тому или иному роду накладывает отпечаток на сам ход анализа, диктует определенные приемы, хотя и не влияет на общие методологические принципы. Различия между литературными родами почти не сказываются на анализе художественного содержания, зато почти всегда в той или иной степени влияют на анализ формы.

* Подробнее о делении литературы на роды и о родовой специфике см.: Введение в литературоведение. М., 1988. С. 83–87, 219–270; Гачев Г.Д. Содержательность художественной формы. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968; Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М., 1978.

Среди литературных родов эпос обладает наибольшими изобразительными возможностями и наиболее богатой и развитой структурой формы. Поэтому в предшествующих главах (особенно в разделе "Структура художественного произведения и ее анализ") изложение велось применительно прежде всего к эпическому роду. Посмотрим теперь, какие изменения в анализ придется вносить с учетом специфики драмы, лирики и лиро-эпики.

Драма

Драма во многом схожа с эпосом, поэтому основные приемы анализа для нее остаются теми же. Но следует учитывать, что в драме, в отличие от эпоса, отсутствует повествовательная речь, что лишает драму многих художественных возможностей, присущих эпосу. Отчасти это компенсируется тем, что драма в основном предназначена для постановки на сцене, и, вступая в синтез с искусством актера и режиссера, приобретает дополнительные изобразительные и выразительные возможности. В собственно литературном тексте драмы акцент перемещается на действия героев и их речь; соответственно драма тяготеет к таким стилевым доминантам, как сюжетность и разноречие. По сравнению с эпосом драма отличается также повышенной степенью художественной условности, связанной с театральным действием. Условность драмы состоит в таких особенностях, как иллюзия "четвертой стены", реплики "в сторону", монологи героев наедине с самим собой, а также в повышенной театральности речевого и жестово-мимического поведения.

Специфично в драме и построение изображенного мира. Все сведения о нем мы получаем из разговоров героев и из авторских ремарок. Соответственно драма требует от читателя большей работы фантазии, умения по скудным намекам представить себе внешность героев, предметный мир, пейзаж и т.п. С течением времени драматурги делают свои ремарки все подробнее; существует также тенденция вводить в них субъективный элемент (так, в ремарку к третьему действию пьесы «На дне» Горький вводит эмоционально-оценочное слово: «В окне у земли – *роза*. Бубнова»), появляется указание на общий эмоциональный тон сцены (печальный звук лопнувшей струны в «Вишневом саде» Чехова), иногда вводные ремарки расширяются до повествовательного монолога (пьесы Б. Шоу). Образ персонажа рисуется более скупыми, чем в эпосе, но и более яркими, сильными средствами. На первый план выходит характеристика героя через сюжет, через поступки, причем действия и слова героев всегда психологически насыщены и тем самым характерологичны. Другим ведущим приемом создания образа персонажа является его речевая характеристика, манера речи. Вспомогательными приемами выступают портрет, самохарактеристика героя и его характеристика в речи других персонажей. Для выражения авторской оценки используется в основном характеристика через сюжет и индивидуальную манеру речи.

Своеобразен в драме и психологизм. Он лишен таких распространенных в эпосе форм, как авторское психологическое повествование, внутренний монолог, диалектика души и поток сознания. Внутренний монолог выводится наружу, оформляется во внешней речи и поэтому сам психологический мир персонажа оказывается в драме более упрощенным и рационализированным, чем в эпосе. Вообще драма тяготеет в основном к ярким и броским способам выражения сильных и рельефных душевных движений. Наибольшую трудность в драме представляет художественное освоение сложных эмоциональных состояний, передача глубины внутреннего мира, смутных и нечетких представлений и настроений, сферы подсознательного и т.п. С этой трудностью драматурги научились справляться лишь к концу XIX в.; показательными здесь являются психологические пьесы Гауптмана, Метерлинка, Ибсена, Чехова, Горького и др.

Главным в драме является действие, развитие исходного положения, а действие развивается благодаря конфликту, поэтому анализ драматического произведения целесообразно начинать с определения конфликта, прослеживая в дальнейшем его движение. Развитию конфликта подчиняется драматическая композиция. Конфликт воплощен либо в сюжете, либо в системе композиционных противопоставлений. В зависимости от формы воплощения конфликта драматические произведения можно разделить на *пьесы действия* (Фонвизин, Грибоедов, Островский), *пьесы настроения*

(Метерлинк, Гауптман, Чехов) и *пьесы-дискуссии** (Ибсен, Горький, Шоу). В зависимости от типа пьесы движется и конкретный анализ.

* Термин принадлежит Б. Шоу, см.: *Шоу Б. О драме и театре*. М., 1963. С. 65–70.

Так, в драме Островского «Гроза» конфликт воплощается в системе действия и событий, то есть в сюжете. Конфликт пьесы двупланов: с одной стороны, это противоречия между властителями (Дикой, Кабаниха) и подвластными (Катерина, Варвара, Борис, Кулигин и др.) – это внешний конфликт. С другой стороны, действие движется благодаря внутреннему, психологическому конфликту Катерины: она страстно хочет жить, любить, быть свободной, отчетливо осознавая в то же время, что все это грех, ведущий к гибели души. Драматическое действие развивается через цепь поступков, перипетий, так или иначе меняющих исходную ситуацию: уезжает Тихон, Катерина решается на связь с Борисом, публично кается и, наконец, бросается в Волгу. Драматическое напряжение и внимание зрителя поддерживается интересом к развитию сюжета: что будет дальше, как поступит героиня. Четко просматриваются сюжетные элементы: завязка (в диалоге Катерины и Кабанихи в первом действии обнаруживается внешний конфликт, в диалоге Катерины и Варвары – внутренний), ряд кульминаций (в конце второго, третьего и четвертого действий и, наконец, в последнем монологе Катерины в пятом действии) и развязка (самоубийство Катерины).

В сюжете в основном реализуется и содержание произведения. Социокультурная проблематика раскрывается через действие, а действия диктуются господствующими в среде нравами, отношениями, этическими принципами. В сюжете выражается и трагический пафос пьесы, самоубийство Катерины подчеркивает невозможность благополучного разрешения конфликта.

Несколько иначе построены пьесы настроения. В них, как правило, основу драматического действия составляет конфликт героя с враждебным ему укладом жизни, переходящий в конфликт психологический, что выражается во внутренней неустроенности героев, в ощущении душевного дискомфорта. Как правило, это ощущение характерно не для одного, а для многих персонажей, каждый из которых развивает свой конфликт с жизнью, поэтому в пьесах настроения трудно выделить главных героев. Движение сценического действия сосредоточено не в сюжетных перипетиях, а в смене эмоциональной тональности, событийная цепь лишь усиливает то или иное настроение. Такого рода пьесы обыкновенно имеют одной из стилевых доминант психологизм. Конфликт развивается не в сюжетных, а в композиционных противопоставлениях. Опорные точки композиции – не элементы сюжета, а кульминации психологических состояний, приходящиеся, как правило, на конец каждого действия. Вместо завязки – обнаружение некоторого исходного настроения, конфликтного психологического состояния. Вместо развязки – эмоциональный аккорд в финале, как правило, не разрешающий противоречий.

Так, в пьесе Чехова «Три сестры» практически нет сквозного событийного ряда, но все сцены и эпизоды связаны друг с другом общим настроением – достаточно тяжелым и безысходным. И если в первом действии еще проблескивает настроение светлой надежды (монолог Ирины «Когда я сегодня проснулась...»), то в дальнейшем развитии сценического действия оно заглушается беспокойством, тоской, страданием. Сценическое действие основано на углублении переживаний героев, на том, что каждый из них постепенно отказывается от мечты о счастье. Не складываются внешние судьбы трех сестер, их брата Андрея, Вершинина, Тузенбаха, Чебутыкина, уходит из города полк, в доме Прозоровых торжествует пошлость в лице «шершавого животного» Наташи, и не бывать трем сестрам в вожаемой Москве... Все события, не связанные друг с другом, имеют целью усилить общее впечатление неблагополучности, неустроенности бытия.

Естественно, что в пьесах настроения важную роль в стиле играет психологизм, но психологизм своеобразный, подтекстовый. Сам Чехов писал по этому поводу: «Я Мейерхольду писал и убеждал в письме не быть резким в изображении нервного человека. Ведь громадное большинство людей нервно, большинство страдает, меньшинство чувствует острую боль, но где – на улицах и в домах – Вы видите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову? Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, то есть не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикуляцией, а грацией. Тонкие

душевные движения, присущие интеллигентным людям, и внешним образом нужно выражать тонко. Вы скажете: условия сцены. Никакие условия не допускают лжи» (Письмо О.Л. Книппер от 2 января 1900 г.)*. В его пьесах и, в частности, в «Трех сестрах» сценический психологизм опирается именно на этот принцип. Подавленное настроение, тоска, страдания героев лишь отчасти выражаются в их репликах и монологах, где персонаж «выводит наружу» свои переживания. Не менее важным приемом психологизма становится несоответствие внешнего и внутреннего – душевный дискомфорт выражается в ничего не значащих фразах («У Лукоморья дуб зеленый» Маши, «Бальзак венчался в Бердичеве» Чебутыкина и др.), в беспричинном смехе и слезах, в молчании и т.п. Важную роль играют авторские ремарки, подчеркивающие эмоциональный тон фразы: «оставшись одна, тоскует», «нервно», «плаксиво», «сквозь слезы» и т.п.

* Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1980. Письма. Т. 9. С. 7.

Третий тип – пьеса-дискуссия. Конфликт здесь глубинный, основанный на различии мировоззренческих установок, проблематика, как правило, философская или идейно-нравственная. «В новых пьесах, – писал Б. Шоу, – драматический конфликт строится не вокруг вульгарных склонностей человека, его жадности или щедрости, обиды и честолюбия, недоразумений и случайностей и всего прочего, что само по себе не порождает моральных проблем, а вокруг столкновения различных идеалов»*. Драматическое действие выражается в столкновении точек зрения, в композиционном противопоставлении отдельных высказываний, поэтому первостепенное внимание при анализе следует уделить разноречию. В конфликт зачастую втягивается ряд героев, каждый со своей жизненной позицией, поэтому и в этом типе пьесы трудно выделить главных и второстепенных персонажей, точно так же трудно выделить положительных и отрицательных героев. Сошлемся вновь на Шоу: «Конфликт <...> идет не между правыми и виноватыми: злодей здесь может быть так же совестлив, как и герой, если не больше. По сути дела, проблема, делающая пьесу интересной <...> заключается в выяснении, кто же здесь герой, а кто злодей. Или, иначе говоря, здесь нет ни злодеев, ни героев». Событийная цепь служит в основном поводом для высказываний персонажей, провоцирует их.

* Шоу Б. О драме и театре. С. 70.

На этих принципах построена, в частности, пьеса М. Горького «На дне». Конфликт здесь в столкновении разных точек зрения на природу человека, на ложь и правду; в общем виде это конфликт возвышенного, но нереального с низменным реальным; проблематика философская. В первом же действии завязывается этот конфликт, хотя с точки зрения сюжета оно является не более чем экспозицией. Несмотря на то, что никаких важных событий в первом действии не происходит, драматическое развитие уже началось, уже вступили в конфликт грубая правда и возвышенная ложь. На первой же странице звучит это ключевое слово «правда» (реплика Квашни «А-а! Не терпишь правды!»). Здесь же Сатин противопоставляет опостылевшим «человеческим словам» звучные, но бессмысленные «органон», «сикамбр», «макробиотика» и др. Здесь же Настя читает «Роковую любовь», Актер вспоминает Шекспира, Барон – кофе в постели, и все это в резком контрасте с обыденной жизнью ночлежки. В первом действии уже достаточно проявилась одна из позиций по отношению к жизни и к правде – то, что можно вслед за автором пьесы назвать «правдой факта». Эту позицию, циническую и антигуманную по существу, представляет в пьесе Бубнов, спокойно констатирующий нечто абсолютно бесспорное и столь же холодное («Шум – смерти не помеха»), скептически посмеивающийся над романтическими фразами Пепла («А ниточки-то гнилые!»), излагающий свою позицию в рассуждении о своей жизни. В первом же действии появляется и антипод Бубнова – Лука, противопоставляющий бездушному, волчьему быту ночлежки свою философию любви и сострадания к ближнему, каким бы он ни был («по-моему, ни одна блоха – не плоха: все – черненькие, все – прыгают...»), утешающий и ободряющий людей дна. В дальнейшем этот конфликт развивается, втягивая в драматическое действие все новые и новые точки зрения, аргументы, рассуждения, притчи и т.п., порой – в опорных точках композиции – выливаясь в прямой спор. Конфликт достигает кульминации в четвертом действии,

которое представляет из себя уже открытую, практически не связанную с сюжетом дискуссию о Луке и его философии, переходящую в спор о законе, правде, понимании человека. Обратим внимание на то, что последнее действие проходит уже после завершения сюжета и развязки внешнего конфликта (убийство Костылева), который носит в пьесе вспомогательный характер. Финал пьесы также не является сюжетной развязкой. Он связан с дискуссией о правде и человеке, и самоубийство Актера служит как бы еще одной репликой в диалоге идей. В то же время финал открыт, он не призван разрешить идущий на сцене философский спор, а как бы предлагает читателю и зрителю сделать это самому, утверждая лишь мысль о невыносимости жизни без идеала.

Лирика

Лирика как литературный род противостоит эпосу, и драматургии, поэтому при ее анализе следует в высшей степени учитывать родовую специфику. Если эпос и драма воспроизводят человеческое бытие, объективную сторону жизни, то лирика – человеческое сознание и подсознание, субъективный момент. Эпос и драма изображают, лирика выражает. Можно даже сказать, что лирика принадлежит совсем к другой группе искусств, чем эпос и драматургия – не к изобразительным, а к экспрессивным*. Поэтому к лирическому произведению, особенно что касается его формы, неприменимы многие приемы анализа эпических и драматических произведений, и для анализа лирики литературоведение выработало свои приемы и подходы.

* См. об этом: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1964. Кн. 2. С. 44.

Сказанное касается в первую очередь изображенного мира, который в лирике строится совсем не так, как в эпосе и драме. Стилевая доминанта, к которой тяготеет лирика, – это психологизм, но психологизм своеобразный. В эпосе и отчасти в драме мы имеем дело с изображением внутреннего мира героя как бы со стороны, в лирике же психологизм экспрессивен, субъект высказывания и объект психологического изображения совпадают. Вследствие этого лирика осваивает внутренний мир человека в особом ракурсе: она берет по преимуществу сферу переживания, чувства, эмоции и раскрывает ее, как правило, в статике, но зато более глубоко и живо, чем это делается в эпосе. Подвластна лирике и сфера мышления; многие лирические произведения построены на развертывании не переживания, а размышления (правда, оно всегда окрашено тем или иным чувством). Такая лирика («Брожу ли я вдоль улиц шумных...» Пушкина, «Дума» Лермонтова, «Волна и дума» Тютчева и т.п.) называется *медитативной*. Но в любом случае изображенный мир лирического произведения – это прежде всего психологический мир. Это обстоятельство особенно следует учитывать при анализе отдельных изобразительных (правильнее было бы называть их «псевдоизобразительными») деталей, которые могут встречаться в лирике. Заметим прежде всего, что лирическое произведение может обходиться и вовсе без них – так, например, в стихотворении Пушкина «Я вас любил...» все без исключения детали психологические, предметная детализация полностью отсутствует. Если же предметно-изобразительные детали и появляются, то они выполняют все ту же функцию психологического изображения: либо косвенно создавая эмоциональный настрой произведения, либо становясь впечатлением лирического героя, объектом его рефлексии и т.п. Таковы, в частности, детали пейзажа. Например, в стихотворении А. Фета «Вечер» нет, кажется, ни одной собственно психологической детали, а есть лишь описание пейзажа. Но функция пейзажа здесь – при помощи подбора деталей создать настроение покоя, умиротворенности, тишины. Пейзаж в стихотворении Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...» является объектом осмысления, дан в восприятии лирического героя, меняющиеся картины природы составляют содержание лирического размышления, заканчивающегося эмоционально-образным выводом-обобщением: «Тогда смирятся души моей тревога...». Заметим кстати, что в пейзаже Лермонтова нет точности, требуемой от пейзажа в эпосе: ландыш, слива и желтеющая нива не могут сосуществовать в природе, так как относятся к разным сезонам, из чего видно, что пейзаж в лирике, собственно, и не пейзаж как таковой, а лишь впечатление лирического героя.

То же самое можно сказать и о встречающихся в лирических произведениях деталях портрета и мира вещей – они выполняют в лирике исключительно психологическую функцию. Так, «красный тюльпан, Тюльпан у тебя в петлице» в стихотворении А. Ахматовой «Смятение» становится ярким впечатлением лирической героини, косвенно обозначая напряженность лирического переживания; в ее же стихотворении «Песня последней встречи» предметная деталь («Я на правую руку надела Перчатку с левой руки») служит формой косвенного выражения эмоционального состояния.

Наибольшую сложность для анализа представляют те лирические произведения, в которых мы встречаемся с некоторым подобием сюжета и системы персонажей. Здесь возникает соблазн перенести на лирику принципы и приемы анализа соответствующих явлений в эпосе и драме, что принципиально неверно, потому что и «псевдосюжет», и «псевдоперсонажи» имеют в лирике совсем другую природу и другую функцию – прежде всего опять же психологическую. Так, в стихотворении Лермонтова «Нищий», казалось бы, возникает образ персонажа, у которого есть определенное социальное положение, внешность, возраст, то есть приметы бытийной определенности, что характерно для эпоса и драмы. Однако на самом деле бытие этого «героя» несамостоятельно, призрачно: образ оказывается лишь частью развернутого сравнения и, стало быть, служит для того, чтобы более убедительно и экспрессивно передать эмоциональный накал произведения. Нищего как факта бытия здесь нет, есть лишь отвергнутое чувство, переданное с помощью иносказания.

В стихотворении Пушкина «Арион» возникает нечто вроде сюжета, намечена какая-то динамика действий и событий. Но бессмысленно и даже нелепо было бы искать в этом «сюжете» завязки, кульминации и развязки, искать выраженный в нем конфликт и т.п. Событийная цепь – это осмысление лирическим героем Пушкина событий недавнего политического прошлого, данное в аллегорической форме; на первом плане здесь не поступки и события, а то, что этот «сюжет» имеет определенную эмоциональную окрашенность. Следовательно, и сюжет в лирике не существует как таковой, а выступает лишь средством психологической выразительности.

Итак, в лирическом произведении мы не анализируем ни сюжета, ни персонажей, ни предметных деталей вне их психологической функции, – то есть не обращаем внимания на то, что принципиально важно в эпосе. Зато в лирике принципиальную значимость приобретает анализ лирического героя. *Лирический герой* – это образ человека в лирике, носитель переживания в лирическом произведении. Как всякий образ, лирический герой несет в себе не только уникально-неповторимые черты личности, но и определенное обобщение, поэтому недопустимо его отождествление с реальным автором. Часто лирический герой бывает весьма близок к автору по складу личности, характеру переживаний, но тем не менее различие между ними является принципиальным и сохраняется во всех случаях, так как в каждом конкретном произведении автор актуализирует в лирическом герое какую-то часть своей личности, типизируя и обобщая лирические переживания. Благодаря этому читатель легко отождествляет себя с лирическим героем. Можно сказать, что лирический герой – это не только автор, но и всякий, читающий данное произведение и вчуже испытывающий те же переживания и эмоции, что и лирический герой. В ряде случаев лирический герой лишь в очень слабой мере соотносится с реальным автором, обнаруживая высокую степень условности этого образа. Так, в стихотворении Твардовского «Я убит подо Ржевом...» лирическое повествование ведется от лица павшего солдата. В редких случаях лирический герой предстает даже антиподом автора («Нравственный человек» Некрасова). В отличие от персонажа эпического или драматического произведения лирический герой не обладает, как правило, бытийной определенностью: у него нет имени, возраста, черт портрета, иногда даже неясно, к мужскому или женскому полу он принадлежит. Лирический герой почти всегда существует вне обычного времени и пространства: его переживания протекают «везде» и «всегда».

Лирика тяготеет к малому объему и, как следствие, к напряженной и сложной композиции. В лирике чаще, чем в эпосе и драме, применяются композиционные приемы повтора, противопоставления, усиления, монтажа. Исключительную важность в композиции лирического произведения приобретает взаимодействие образов, часто создающее двуплановость и многоплановость художественного смысла. Так, в стихотворении Есенина «Я последний поэт деревни...» напряженность композиции создается, во-первых, контрастом цветовых образов:

На тропу голубого поля
Скоро выйдет железный гость.
Злак овсяный, зарею пролитый,
Соберет его черная горсть.

Во-вторых, обращает на себя внимание прием усиления: постоянно повторяются образы, связанные со смертью. В-третьих, композиционно значимо противопоставление лирического героя «железному гостю». Наконец, сквозной принцип олицетворения природы связывает воедино отдельные пейзажные образы. Все это вместе создает в произведении довольно сложную образно-смысловую структуру.

Главная опорная точка композиции лирического произведения – в его финале, что особенно чувствуется в произведениях небольших по объему. Например, в миниатюре Тютчева «Умом Россию не понять...» весь текст служит как бы подготовкой к последнему слову, заключающему в себе идею произведения. Но и в более объемных созданиях часто выдерживается этот принцип – назовем в качестве примеров «Памятник» Пушкина, «Когда волнуется желтеющая нива...» Лермонтова, «На железной дороге» Блока – стихотворения, где композиция представляет собой прямое восходящее развитие от начала к последней, ударной строфе.

Стилевые доминанты лирики в области художественной речи – это монологизм, риторичность и стихотворная форма. Лирическое произведение в подавляющем большинстве случаев построено как монолог лирического героя, поэтому нам нет необходимости выделять в нем речь повествователя (она отсутствует) или давать речевую характеристику персонажей (их тоже нет). Однако некоторые лирические произведения построены в форме диалога «действующих лиц» («Разговор книгопродавца с поэтом», «Сцена из «Фауста» Пушкина, «Журналист, читатель и писатель» Лермонтова). В этом случае вступающие в диалог «персонажи» воплощают в себе разные грани лирического сознания, поэтому не имеют своей собственной речевой манеры; принцип монологизма выдерживается и здесь. Как правило, речь лирического героя характеризуется литературной правильностью, поэтому анализировать ее с точки зрения особой речевой манеры также нет необходимости.

Лирическая речь, как правило, – речь с повышенной экспрессивностью отдельных слов и речевых конструкций. В лирике наблюдается больший удельный вес тропов и синтаксических фигур по сравнению с эпосом и драматургией, но эта закономерность просматривается лишь в общем массиве всех лирических произведений. Отдельные же лирические стихотворения, особенно XIX–XX вв. могут отличаться и отсутствием риторичности, номинативностью. Есть поэты, чья стилистика последовательно чуждается риторичности и тяготеет к номинативности – Пушкин, Бунин, Твардовский, – но это, скорее, исключение из правила. Такие исключения, как выражение индивидуального своеобразия лирического стиля, подлежат обязательному анализу. В большинстве же случаев требуется анализ и отдельных приемов речевой экспрессивности, и общего принципа организации системы речи. Так, для Блока общим принципом будет символизация, для Есенина – олицетворяющий метафоризм, для Маяковского – овеществление и т.д. В любом случае лирическое слово очень емко, включает в себе «сгущенный» эмоциональный смысл. Например, в стихотворении Анненского «Среди миров» слово «Звезда» имеет смысл, явно превосходящий словарный: оно не зря пишется с заглавной буквы. Звезда имеет имя и создает многозначный поэтический образ, за которым можно видеть и судьбу поэта, и женщину, и мистическую тайну, и эмоциональный идеал, и, возможно, еще ряд других значений, приобретаемых словом в процессе свободного, хотя и направляемого текстом хода ассоциаций.

В силу «сгущенности» поэтической семантики лирика тяготеет к ритмической организации, стихотворному воплощению, поскольку слово в стихе более нагружено эмоциональным смыслом, чем в прозе. «Поэзия, по сравнению с прозой, обладает повышенной емкостью всех составляющих ее элементов <...> Само движение слов в стихе, их взаимодействие и сопоставление в условиях ритма и рифм, отчетливое выявление звуковой стороны речи, даваемое стихотворной формой, взаимоотношения ритмического и синтаксического строения и т.п. – все это таит в себе неисчерпаемые смысловые возможности, которых проза, в сущности, лишена <...> Многие прекрасные стихи, если их переложить прозой, окажутся почти ничего не значащими, ибо их смысл создается главным образом самим взаимодействием стихотворной формы со словами»*.

Случай, когда лирика использует не стихотворную, а прозаическую форму (жанр так называемых стихотворений в прозе в творчестве А. Бертрана, Тургенева, О. Уайльда), подлежит обязательному изучению и анализу, поскольку указывает на индивидуальное художественное своеобразие. «Стихотворение в прозе», не будучи ритмически организовано, сохраняет такие общие черты лирики, как «небольшой объем, повышенную эмоциональность, обычно бессюжетную композицию, общую установку на выражение субъективного впечатления или переживания».

Анализ стихотворных особенностей лирической речи – это во многом анализ ее темповой и ритмической организации, что чрезвычайно важно для лирического произведения, так как темпоритм обладает способностью опредмечивать в себе определенные настроения и эмоциональные состояния и с необходимостью вызывать их в читателе. Так, в стихотворении А.К. Толстого «Коль любить, так без рассудку...» четырехстопный хорей создает бодрый и жизнерадостный ритм, чему способствует также смежная рифмовка, синтаксический параллелизм и сквозная анафора; ритм соответствует бодрому, веселому, озорному настроению стихотворения. В стихотворении же Некрасова «Размышления у парадного подъезда» сочетание трех- и четырехстопного анапеста создает ритм медленный, тяжелый, унылый, в котором и воплощается соответствующий пафос произведения.

В русском стихосложении специального анализа не требует лишь четырехстопный ямб – это наиболее естественный и часто встречающийся размер. Его специфическая содержательность состоит лишь в том, что стих по своему темпоритму приближается к прозе, не превращаясь, однако, в нее. Все же остальные стихотворные размеры, не говоря уж о дольнике, декламационно-тоническом и свободном стихе, обладают своей специфической эмоциональной содержательностью. В общем виде содержательность стихотворных размеров и систем стихосложения можно обозначить таким образом: короткие строчки (2– 4 стопы) в двусложных размерах (особенно в хорее) придают стиху энергию, бодрый, четко выраженный ритм, выражают, как правило, светлое чувство, радостный настрой («Светлана» Жуковского, «Зима недаром злится...» Тютчева, «Зеленый шум» Некрасова). Удлиненные до пяти-шести и более стоп ямбические строчки передают, как правило, процесс размышления, интонация эпическая, спокойная и размеренная («Памятник» Пушкина, «Я не люблю иронии твоей...» Некрасова, «О друг, не мучь меня жестоким приговором...» Фета). Наличие спондеев и отсутствие пиррихий утяжеляет стих и наоборот – большое количество пиррихий способствует возникновению свободной интонации, приближенной к разговорной, придает стиху легкость и благозвучность. Применение трехсложных размеров связано с ритмом четким, обычно тяжелым (особенно при увеличении количества стоп до 4–5), выражающим часто уныние, глубокие и тяжелые переживания, нередко пессимизм и т.п. настроения («И скучно, и грустно» Лермонтова, «Волна и дума» Тютчева, «Что ни год – уменьшаются силы...» Некрасова). Дольник, как правило, дает ритм нервный, рваный, прихотливо-капризный, выражающий настроение неровное и тревожное («Девушка пела в церковном хоре...» Блока, «Смятение» Ахматовой, «Никто ничего не отнял...» Цветаевой). Применение декламационно-тонической системы создает ритм четкий и в то же время свободный, интонация энергичная, «наступательная», настроение резко очерченное и, как правило, повышенное (Маяковский, Асеев, Кирсанов). Следует, однако, помнить, что указанные соответствия ритма поэтическому смыслу существуют лишь как тенденции и в отдельных произведениях могут не проявляться, здесь многое зависит от индивидуально-конкретного ритмического своеобразия стихотворения.

Специфика лирического рода оказывает влияние и на содержательный анализ. Имея дело с лирическим стихотворением, важно прежде всего осмыслить его пафос, уловить и определить ведущий эмоциональный настрой. Во многих случаях верное определение пафоса делает ненужным анализ остальных элементов художественного содержания, особенно идеи, которая зачастую растворяется в пафосе и не имеет самостоятельного существования: так, в стихотворении Лермонтова «Прощай, немытая Россия» достаточно определить пафос инвективы, в стихотворении Пушкина «Погасло дневное светило...» – пафос романтики, в стихотворении Блока «Я Гамлет; холодеет кровь...» – пафос трагизма. Формулирование идеи в этих случаях становится ненужным, да практически и невозможным

(эмоциональная сторона ощутимо преобладает над рациональной), а определение других сторон содержания (тематики и проблематики в первую очередь) факультативным и вспомогательным.

Лироэпика

Лиро-эпические произведения представляют собой, как видно из названия, синтез эпического и лирического начал. От эпоса лиро-эпика берет наличие повествования, сюжетность (хотя и ослабленную), систему персонажей (менее развитую, чем в эпосе), воспроизведение предметного мира. От лирики – выражение субъективного переживания, наличие лирического героя (объединенного с повествователем в одном лице), тяготение к относительно малому объему и стихотворной речи, часто психологизм. В анализе лиро-эпических произведений следует особое внимание уделять не разграничению эпических и лирических начал (это первый, предварительный этап анализа), а их синтезу в рамках одного художественного мира. Для этого принципиальное значение имеет анализ образа лирического героя-повествователя. Так, в поэме Есенина «Анна Снегина» лирические и эпические фрагменты разделены достаточно четко: при чтении мы легко выделяем сюжетные и описательные части, с одной стороны, и насыщенные психологизмом лирические монологи («Война мне всю душу изъела...», «Луна хохотала, как клоун...», «Бедна наша родина кроткая...» и др.). Повествовательная речь легко и неприметно переходит в речь экспрессивно-лирическую, повествователь и лирический герой – неразделимые грани одного и того же образа. Поэтому – и это очень важно – лиризмом проникнуто и повествование о вещах, о людях, событиях, мы чувствуем интонацию лирического героя в любом текстовом фрагменте поэмы. Так, эпическая передача диалога между героем и героиней заканчивается строчками: «Сгущалась, туманилась даль... Не знаю, зачем я трогал Перчатки ее и шаль», здесь эпическое начало мгновенно и незаметно переходит в лирическое. При описании как будто бы чисто внешнем вдруг появляется лирическая интонация и субъективно-выразительный эпитет: «Приехали. Дом с мезонином Немного присел на фасад. Волнующе пахнет жасмином Плетневый его палисад». И интонация субъективного чувства проскальзывает в эпическом повествовании: «Под вечер они уехали. Куда? Я не знаю куда», или: «Суровые, грозные годы! Но разве всего описать?»

Такое проникновение лирической субъективности в эпическое повествование – наиболее сложный для анализа, но в то же время и наиболее интересный случай синтеза эпического и лирического начал. Необходимо научиться видеть лирическую интонацию и скрытого лирического героя в объективно-эпическом на первый взгляд тексте. Например, в поэме Д. Кедрина «Зодчие» лирических монологов как таковых нет, но образ лирического героя тем не менее можно «реконструировать» – он проявляется прежде всего в лирической взволнованности и торжественности художественной речи, в любовном и задушевном описании церкви и ее строителей, в эмоционально насыщенном финальном аккорде, избыточном с точки зрения сюжета, но необходимом для создания лирического переживания. Можно, сказать, что лиризм поэмы проявляется в том, как рассказан известный исторический сюжет. Есть в тексте и места с особым поэтическим напряжением, в этих фрагментах особенно ярко чувствуется эмоциональный накал и присутствие лирического героя – субъекта повествования. Например:

А над всем этим срамом
Та церковь была –
Как невеста!
И с рогожкой своей,
С бирюзовым колечком во рту
Непотребная девка
Стояла у Лобного места
И, дивясь,
Как на сказку,
Глядела на ту красоту...

Или:

И тогда государь
Повелел ослепить этих зодчих,
Чтоб в земле его
Церковь
Стояла одна такова,
Чтобы в суздальских землях
И в землях рязанских
И прочих
Не поставили лучшего храма,
Чем храм Покрова!

Обратим внимание на внешние способы выражения лирической интонации и субъективной взволнованности – разбивку строки на ритмические отрезки, знаки препинания и т.п. Отметим и то, что поэма написана довольно редким размером – пятистопным анапестом, – придающим интонации торжественность и глубину. В результате перед нами лирический рассказ об эпическом событии.

Литературные жанры

Категория жанра в анализе художественного произведения имеет несколько меньшее значение, нежели категория рода, но в ряде случаев знание жанровой природы произведения может помочь в анализе, указать, на какие стороны следует обратить внимание. В литературоведении жанрами называются группы произведений внутри литературных родов, объединенные общими формальными, содержательными или функциональными признаками*. Следует сразу сказать, что далеко не все произведения имеют четкую жанровую природу. Так, неопределимы в жанровом смысле стихотворение Пушкина «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», Лермонтова «Пророк», пьесы Чехова и Горького, «Василий Теркин» Твардовского и многие другие произведения. Но и в тех случаях, когда жанр можно определить достаточно однозначно, такое определение не всегда помогает анализу, поскольку жанровые структуры зачастую опознаются по второстепенному признаку, не создающему особого своеобразия содержания и формы. Это касается в основном лирических жанров, таких, как элегия, ода, послание, эпиграмма, сонет и др. Но все же иногда категория жанра имеет значение, указывая на содержательную или формальную доминанту, некоторые особенности проблематики, пафоса, поэтики.

* Подробнее о жанрах см.: Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 106–107, а также статьи об отдельных жанрах в этом же словаре.

В эпических жанрах имеет значение прежде всего противопоставление жанров по их объему. Сложившаяся литературоведческая традиция выделяет здесь жанры большого (*роман, эпопея*) среднего (*повесть*) и малого (*рассказ*) объема, однако реально в типологии различие лишь двух позиций, так как повесть не является самостоятельным жанром, тяготея на практике либо к рассказу («Повести Белкина» Пушкина), либо к роману (его же «Капитанская дочка»). Но вот различие большого и малого объема представляется существенным, и прежде всего для анализа малого жанра – рассказа. Ю.Н. Тынянов справедливо писал: «Расчет на большую форму не тот, что на малую»*. Малый объем рассказа диктует своеобразные принципы поэтики, конкретные художественные приемы. Прежде всего это отражается на свойствах литературной изобразительности. Для рассказа в высшей степени характерен «режим экономии», в нем не может быть длинных описаний, поэтому для него характерны не детали-подробности, а детали-символы, особенно в описании пейзажа, портрета, интерьера. Такая деталь приобретает повышенную выразительность и, как правило, обращается к творческой фантазии читателя, предполагает сотворчество, домысливание. По такому принципу строил свои описания, в частности, мастер художественной детали Чехов; вспомним, например, его хрестоматийное

изображение лунной ночи: «В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка» (Письмо Ал.П. Чехову от 10 мая 1886 г.)**. Здесь подробности пейзажа домысливаются читателем на основании впечатления от одной-двух доминирующих деталей-символов. То же происходит и в области психологизма: для писателя здесь важно не столько отразить душевный процесс во всей его полноте, сколько воссоздать ведущий эмоциональный тон, атмосферу внутренней жизни героя в данный момент. Мастерами такого психологического рассказа были Мопассан, Чехов, Горький, Бунин, Хемингуэй и др.

* Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 256.

** Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. 1. С. 242.

В композиции рассказа, как и любой малой формы, очень важна концовка, которая носит либо характер сюжетной развязки, либо эмоционального финала. Примечательны и те концовки, которые не разрешают конфликта, а лишь демонстрируют его неразрешимость; так называемые «открытые» финалы, как в «Даме с собачкой» Чехова.

Одной из жанровых разновидностей рассказа является *новелла*. Новелла – это остросюжетное повествование, действие в нем развивается быстро, динамично, стремится к развязке, которая включает в себе весь смысл рассказанного: прежде всего с ее помощью автор дает осмысление жизненной ситуации, выносит «приговор» изображенным характерам. В новеллах сюжет сжат, действие концентрировано. Стремительно развивающийся сюжет характеризуется очень экономной системой персонажей: их обычно ровно столько, сколько нужно, чтобы действие могло непрерывно развиваться. Эпизодические персонажи вводятся (если вообще вводятся) только для того, чтобы дать толчок сюжетному действию и после этого немедленно исчезнуть. В новелле, как правило, нет побочных сюжетных линий, авторских отступлений; из прошлого героев сообщается лишь то, что абсолютно необходимо для понимания конфликта и сюжета. Описательные элементы, не продвигающие вперед действие, сведены к минимуму и появляются почти исключительно в начале: потом, ближе к концу, они будут мешать, тормозя развитие действия и отвлекая внимание.

Когда все эти тенденции доведены до логического конца, новелла приобретает ярко выраженную структуру анекдота со всеми его главными признаками: очень малым объемом, неожиданной, парадоксальной «ударной» концовкой, минимальными психологическими мотивировками действий, отсутствием описательных моментов и т.п. Рассказом-анекдотом широко пользовались Лесков, ранний Чехов, Мопассан, О'Генри, Д. Лондон, Зощенко и многие другие новеллисты.

Новелла, как правило, основывается на внешних конфликтах, в которых противоречия сталкиваются (завязка), развиваются и, дойдя в развитии и борьбе до высшей точки (кульминация), более или менее стремительно разрешаются. При этом самое важное то, что сталкивающиеся противоречия должны и могут быть разрешены по ходу развития действия. Противоречия для этого должны быть достаточно определенны и проявлены, герои должны обладать некоторой психологической активностью, чтобы стремиться во чтобы то ни стало разрешить конфликт, а сама коллизия должна хотя бы в принципе поддаваться немедленному разрешению.

Рассмотрим под этим углом зрения рассказ В. Шукшина «Охота жить». К леснику Никитичу заходит в избушку молодой городской парень. Выясняется, что парень бежал из тюрьмы. Неожиданно к Никитичу приезжает поохотиться районное начальство, Никитич велит парню притвориться спящим, укладывает гостей и сам засыпает, а проснувшись, обнаруживает, что «Коля-профессор» ушел, прихватив с собой ружье Никитича и его кисет с табаком. Никитич бросается вдогонку, настигает парня и отбирает у него свое ружье. Но парень в общем-то нравится Никитичу, ему жалко отпускать того одного, зимой, непривычного к тайге и без ружья. Старик оставляет парню ружье, чтобы тот, когда дойдет до деревни, передал его куму Никитича. Но когда они уже пошли каждый в свою сторону, парень стреляет Никитичу в затылок, потому что «так будет лучше, отец. Надежнее».

Столкновение характеров в конфликте этой новеллы очень острое и четкое. Несовместимость,

противоположность нравственных принципов Никитича – принципов, основанных на доброте и доверии к людям, – и нравственных норм «Коли-профессора», которому «охота жить» для себя, «лучше и надежнее» – тоже для себя, – несовместимость этих нравственных установок усиливается по ходу действия и воплощается в трагической, но неизбежной по логике характеров развязке. Отметим особую значимость развязки: она не просто формально завершает сюжетное действие, а исчерпывает конфликт. Авторская оценка изображенных характеров, авторское понимание конфликта сосредоточены именно в развязке.

Крупные жанры эпоса – *роман* и *эпопея* – различаются по своему содержанию, в первую очередь по проблематике. Содержательной доминантой в эпопее является национальная, а в романе – романная проблематика (авантюрная или идейно-нравственная). Для романа, соответственно, чрезвычайно важно определить, к какому из двух типов он относится. В зависимости от жанровой содержательной доминанты конструируется и поэтика романа и эпопеи. Эпопея тяготеет к сюжетности, образ героя в ней строится как квинтэссенция типичных качеств, присущих народу, этносу, классу и т.п. В авантюрном романе также явно преобладает сюжетность, но образ героя строится уже по-другому: он подчеркнуто свободен от сословных, корпоративных и иных связей с породившей его средой. В романе идейно-нравственным стилевыми доминантами почти всегда будут психологизм и разноречие.

На протяжении последних полутора веков в эпосе сложился новый жанр большого объема – роман-эпопея, объединяющий в себе свойства этих двух жанров. К этой жанровой традиции можно отнести такие произведения, как «Война и мир» Толстого, «Тихий Дон» Шолохова, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Живые и мертвые» Симонова, «Доктор Живаго» Пастернака и некоторые другие. Для романа-эпопеи характерно соединение национальной и идейно-нравственной проблематики, но не простое их суммирование, а такая интеграция, в которой идейно-нравственный поиск личности соотносится прежде всего с народной правдой. Проблемой романа-эпопеи становится, по выражению Пушкина, «судьба человеческая и судьба народная» в их единстве и взаимообусловленности; критические для всего этноса события придают философскому поиску героя особую остроту и насущность, герой стоит перед необходимостью определить свою позицию не просто в мире, но в национальной истории. В области поэтики для романа-эпопеи характерно соединение психологизма с сюжетностью, композиционное сочетание общего, среднего и крупного планов, наличие множества сюжетных линий и их переплетение, авторские отступления.

Жанр басни – один из немногих канонизированных жанров, сохранивших реальное историческое бытование в XIX–XX вв. Некоторые черты жанра басни могут подсказать перспективные направления анализа. Это, во-первых, большая степень условности и даже прямая фантастичность образной системы. В басне условен сюжет, поэтому его хотя и можно анализировать по элементам, но ничего интересного такой анализ не дает. Образная система басни строится на принципе аллегории, ее персонажи обозначают какую-либо абстрактную идею – власти, справедливости, невежества и т.п. Поэтому и конфликт в басне следует искать не столько в столкновении реальных характеров, сколько в противостоянии идей: так, в «Волке и Ягненке» Крылова конфликт не между Волком и Ягненком, а между идеями силы и справедливости; сюжет движется не столько желанием Волка пообедать, сколько его стремлением придать этому делу «законный вид и толк».

В композиции басни обыкновенно отчетливо выделяются две части – сюжет (нередко развертывающийся в форме диалога персонажей) и так называемая мораль – авторская оценка и осмысление изображенного, которая может быть помещена как в начале, так и в конце произведения, но никогда в середине. Существуют и басни без морали. Русская стихотворная басня пишется разностопным (вольным) ямбом, что позволяет приблизить интонационный рисунок басни к разговорной речи. По нормам поэтики классицизма басня принадлежит к «низким» жанрам (заметим, что у классицистов слово «низкий» в применении к жанру не означало хулы, а лишь устанавливало место жанра в эстетической иерархии и задавало важнейшие черты классицистического канона), поэтому в нем широко встречается разноречие и, в частности, просторечие, что еще более приближает речевую форму басни к разговорному языку. В баснях мы обыкновенно встречаемся с социокультурной проблематикой, иногда – с философской («Философ», «Два голубя» Крылова) и совсем редко – с национальной («Волк на псарне» Крылова). Специфика идейного мира в басне такова, что его элементы

выражаются, как правило, напрямую и не вызывают сложностей в интерпретации. Однако было бы неверно всегда искать открытое выражение идеи в морали басни – если это справедливо, например, в отношении басни «Мартышка и очки», то в «Волке и Ягненке» в морали сформулирована не идея, а тема («У сильного всегда бессильный виноват»).

Лирико-эпический жанр баллады – тоже канонизированный жанр, но уже из эстетической системы не классицизма, а романтизма. Он предполагает наличие сюжета (обычно простого, однолинейного) и, как правило, его эмоционального осмысления лирическим героем. Форма организации речи стихотворная, размер произволен. Существенным формальным признаком баллады является наличие диалога. В балладе часто присутствует загадочность, тайна, с которой связано возникновение условно-фантастической образности (Жуковский); нередок мотив рока, судьбы («Песнь о вещем Олеге» Пушкина, «Баллада о прокуренном вагоне» А. Кочеткова). Пафос в балладе возвышенный (трагический, романтический, реже героический).

В драматургии за последние сто – сто пятьдесят лет происходит размывание жанровых границ, и многие пьесы становятся неопределимыми в жанровом отношении (Ибсен, Чехов, Горький, Шоу и др.). Однако наряду с жанровоаморфными конструкциями выступают и более или менее чистые жанры *трагедии* и *комедии*. И тот и другой жанр определяется по своему ведущему пафосу. Для трагедии, таким образом, первостепенное значение приобретает характер конфликта, в анализе требуется показать его неразрешимость, несмотря на активные попытки героев это сделать. Следует учесть, что конфликт в трагедии обыкновенно многопланов, и если на поверхности трагическая коллизия выступает как противоборство персонажей, то на более глубоком уровне это почти всегда психологический конфликт, трагическая раздвоенность героя. Так, в трагедии Пушкина «Борис Годунов» основное сценическое действие строится на внешних конфликтах: Борис – Самозванец, Борис – Шуйский и т.п. Более глубокие аспекты конфликта проявляются в народных сценах и в особенности в сцене Бориса с юродивым – это конфликт между царем и народом. И наконец самый глубинный конфликт – это противоречия в душе Бориса, его борьба с собственной совестью. Именно эта последняя коллизия и делает положение и судьбу Бориса поистине трагическими. Средством раскрытия этого глубинного конфликта в трагедии служит своеобразный психологизм, на который обязательно надо обратить внимание, при выборочном анализе необходимо остановиться на сценах с высоким психологическим содержанием и эмоциональным накалом – например, в «Борисе Годунове» такими опорными точками композиции будут рассказ Шуйского о смерти Димитрия, сцена с юродивым, внутренние монологи Бориса.

В комедии содержательной доминантой становится пафос сатиры или юмора, реже иронии; проблематика может быть самой разнообразной, но чаще всего социокультурная. В области стиля важными и подлежащими анализу становятся такие свойства, как разноречие, сюжетность, повышенная условность. В основном анализ формы должен быть направлен на уяснение того, почему комичен, смешон тот или иной характер, эпизод, сцена, реплика; на формы и приемы достижения комического эффекта. Так, в комедии Гоголя «Ревизор» следует подробно остановиться на тех сценах, где проявляется комизм внутренний, глухой, состоящий в противоречии между должным и сущим. Уже первое действие, являющееся по существу развернутой экспозицией, дает огромный материал для анализа, поскольку в откровенном разговоре чиновников выясняется действительное положение дел в городе, не совпадающее с тем, что должно быть: судья берет взятки борзыми щенками в наивном убеждении, что это не грех, казенные суммы, ассигнованные на церковь, разворованы, а начальству представлен рапорт, что церковь «начала строиться, но сгорела», «в городе кабак, нечистота» и т.п. Комизм в дальнейшем усиливается по мере того, как развивается действие, причем особое внимание следует остановить на тех сценах и эпизодах, где проявляются всякого рода нелепости, несоответствия, алогизм. Эстетический анализ в рассмотрении комедии должен превалировать над проблемно-смысловым, в полную противоположность традиционной практике преподавания.

В ряде случаев сложность для анализа представляют авторские жанровые подзаголовки, не совсем совпадающие с современными представлениями о том или ином жанре. В этом случае для правильного понимания авторского замысла необходимо выяснить, как воспринимался данный жанр автором и его современниками. Например, в практике преподавания нередко вызывает недоумение жанр пьесы

Грибоедова «Горе от ума». Какая же это комедия, если основной конфликт драматический, особой установки на смех нет, при чтении или просмотре возникает впечатление никак уж не комическое, а пафос главного героя и вообще близок к трагизму? Для понимания жанра здесь надо обратиться к эстетике просветительства, в русле которой творил Грибоедов и которая не знала жанра драмы, а только трагедию или комедию. Комедия (или, иначе, «высокая комедия», в отличие от фарса) не предполагала обязательной установки на смех. К этому жанру относились вообще драматические произведения, дававшие картину нравов общества и вскрывавшие его пороки, обязательной была обличительно-поучающая эмоциональная направленность, но не обязательно комическая; над комедией вовсе не полагалось хохотать во все горло, но полагалось задуматься. Поэтому и в комедии Грибоедова не следует делать особый акцент на пафосе сатиры, соответствующих приемах поэтики, в ней, скорее, следует искать инвективу как ведущий эмоциональный тон. Этому – серьезному – пафосу не противоречит ни драматизм конфликта, ни характер главного героя.

Другой пример – авторское жанровое обозначение «Мертвых душ» – поэма. Под поэмой мы привыкли понимать стихотворное лиро-эпическое произведение, поэтому разгадку гоголевского жанра зачастую ищут в авторских отступлениях, придающих произведению субъективность, лиризм. Но дело совсем не в этом, просто Гоголь иначе, чем мы, воспринимал сам жанр поэмы. Поэма для него была «малым родом эпопеи», то есть за жанровый признак здесь брались не особенности формы, а характер проблематики. Поэма, в отличие от романа, – это произведение с национальной проблематикой, в котором речь идет не о частном, а об общем, о судьбе не отдельных личностей, а народа, родины, государства. С таким пониманием жанра соотносятся и черты поэтики гоголевского произведения: обилие внесюжетных элементов, невозможность выделить главного героя, эпическая неторопливость повествования и т.п.

Еще один пример – драма Островского «Гроза», которая по характеру конфликта, его разрешению и ведущему эмоциональному пафосу является, конечно, трагедией. Но дело в том, что в эпоху Островского драматургический жанр трагедии определялся не по характеру конфликта и пафоса, а по проблемно-тематическому признаку. Трагедией могло быть названо лишь произведение, изображавшее выдающихся исторических личностей, посвященное зачастую историческому прошлому, национально-историческое по своей проблематике и возвышенное по объекту изображения. Произведения же из жизни купцов, мещан, обывателей могли быть при трагическом характере конфликта названы лишь драмой.

Таковы основные особенности анализа произведения в связи с его родом и жанром.

? КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. В чем состоят характерные особенности драмы как литературного рода? Чем различаются между собой пьесы действия, пьесы настроения и пьесы-дискуссии?
2. В чем специфика лирики как литературного рода? Какие требования эта специфика предъявляет к анализу произведения?
3. Что надо и что не надо анализировать в мире лирического произведения? Что такое лирический герой? Какое значение в лирике имеет темпоритм?
4. Что такое лиро-эпическое произведение и каковы основные принципы его анализа?
5. В каких случаях и применительно к каким жанрам необходимо анализировать жанровые особенности произведения? Какие вы знаете литературные жанры, имеющие существенное значение для содержания или формы произведения?

Упражнения

1. Сравните приведенные произведения между собой и определите в каждом из них специфическую функцию ремарок:
Н.В. Гоголь. Женитьба,

- А.Н. Островский. Снегурочка,*
А. П. Чехов. Дядя Ваня,
М. Горький. Старик.
2. Исправьте ошибки в определении типа пьесы (не обязательно все определения ошибочны):
А.С. Пушкин. Борис Годунов – пьеса настроения,
Н.В. Гоголь. Игроки – пьеса действия,
Н.А. Островский. Бесприданница – пьеса-дискуссия,
Н.А. Островский. Бешеные деньги – пьеса настроения,
Л.Н. Толстой. Власть тьмы–пьеса-дискуссия,
А. П. Чехов. Иванов – пьеса настроения,
А.П. Чехов. Чайка – пьеса действия,
М. Горький. Старик – пьеса действия,
М.А. Булгаков. Дни Турбиных – пьеса-дискуссия,
А.В. Вампилов. Утиная охота – пьеса-настроения.
3. Кратко охарактеризуйте образ лирического героя в следующих произведениях:
М.Ю. Лермонтов. Пророк,
Н.А. Некрасов. Я не люблю иронии твоей...,
А.А. Блок. О весна без конца и без краю...,
А.А. Ахматова. Мне голос был. Он звал утешно...,
А.Т. Твардовский. В случае главной утопии...
4. Определите стихотворный размер и создаваемый им темпоритм в следующих произведениях;
А.С. Пушкин. Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...,
И.С. Тургенев. Утро туманное, утро седое...,
Н.А. Некрасов. Размышления у парадного подъезда,
А.А. Блок. Незнакомка,
И.А. Бунин. Одиночество,
С.А. Есенин. Я последний поэт деревни...,
В.В. Маяковский. Разговор с фининспектором о поэзии,
М.А. Светлов. Гренада.

Итоговое задание

В приведенных ниже произведениях отметьте родовые и жанровые особенности существенно важные для анализа, и проанализируйте их. Одновременно отметьте те случаи, когда родовая и жанровая принадлежность произведения практически не влияет на анализ.

Тексты для анализа

- А: *А.С. Пушкин. Пир во время чумы,*
М.Ю. Лермонтов. Маскарад,
Н.В. Гоголь. Ревизор,
А.Н. Островский. Волки и овцы,
Л.Н. Толстой. Живой труп,
А. П. Чехов. Иванов,
М. Горький. Васса Железнова,
Л. Андреев. Жизнь человека.
- Б: *К.Н. Батюшков. Мой гений,*
В.А Жуковский. Жаворонок,
А.С. Пушкин. Элегия (Безумных лет угасшее веселье...),
М.Ю. Лермонтов. Парус,
Ф.И. Тютчев. Эти бедные селенья...,
И.Ф. Анненский. Желание,

А.А. Блок. О доблестях, о подвигах, о славе...,
В. В. Маяковский. Сергею Есенину,
Н.С. Гумилев. Выбор.
В: В.А. Жуковский. Ивиковы журавли,
А.С. Пушкин. Жених,
Н.А. Некрасов. Железная дорога,
А.А. Блок. Двенадцать,
С.А. Есенин. Черный человек.

2. Изучение контекста

Контекст и его виды

Литературное произведение, с одной стороны самодостаточно и замкнуто в себе самом, а с другой – разными гранями соприкасается с внетекстовой действительностью – *контекстом*. Под контекстом в широком смысле слова понимается вся совокупность явлений, связанных с текстом художественного произведения, но в то же время внеположных ему. Различают контекст литературный – включенность произведения в творчество писателя, в систему литературных направлений и течений; исторический – социально-политическая обстановка в эпоху создания произведения; биографически-бытовой – факты биографии писателя, реалии бытового уклада эпохи, сюда же относятся обстоятельства работы писателя над произведением (история текста) и его внехудожественные высказывания.

Вопрос о привлечении контекстуальных данных к анализу художественного произведения решается неоднозначно. В ряде случаев вне контекста вообще невозможно понимание литературного произведения (так, эпиграмма Пушкина «Двум Александрам Павловичам» требует обязательного знания исторического контекста – деятельности Александра I, – и биографического – знания о лицейском Александре Павловиче Зернове); в других случаях привлечение контекстуальных данных необязательно, а иногда, как будет видно из дальнейшего, и нежелательно. Обыкновенно сам текст содержит в себе прямые или косвенные указания на то, к какому контексту следует обращаться для его правильного понимания: так, в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» реалии «московских» глав указывают на бытовой контекст, эпиграф и «евангельские» главы определяют контекст литературный и т.п.

Исторический контекст

Изучение исторического контекста – более привычная для нас операция. Она превратилась даже в некоторый обязательный шаблон, так что школьник и студент любой разговор о произведении стремятся кстати и некстати начинать с эпохи его создания. Между тем изучение исторического контекста далеко не всегда обязательно.

Следует учесть, что при восприятии художественного произведения какой-то, пусть самый приближенный и общий исторический контекст присутствует почти всегда – так, трудно представить себе читателя, который не знал бы, что Пушкин творил в России в эпоху декабристов, при самодержавно-крепостническом строе, после победы в Отечественной войне 1812 года и т.п., то есть не имел бы хотя бы смутного представления о пушкинской поре. Восприятие почти любого произведения, таким образом, волей-неволей происходит на определенном контекстуальном фоне. Речь, следовательно, идет о том, нужно ли расширять и углублять эти фоновые знания контекста для адекватного понимания произведения. Решение этого вопроса подсказывает сам текст, и прежде всего его содержание. В том случае, когда перед нами произведение с ярко выраженной вечной, вневременной тематикой, привлечение исторического контекста оказывается бесполезным и ненужным, а временами и вредным, поскольку искажает реальные связи художественного творчества с исторической эпохой. Так, в частности, прямо неверно было бы объяснять (а это иногда делается)

оптимизм пушкинской интимной лирики тем, что поэт жил в эпоху общественного подъема, а пессимизм интимной лирики Лермонтова – эпохой кризиса и реакции. В этом случае привлечение контекстуальных данных ничего для анализа и понимания произведения не дает. Напротив, когда в тематике произведения существенно важными являются конкретно-исторические аспекты, может возникнуть необходимость обращения к историческому контексту.

Такое обращение, как правило, бывает полезно и для лучшего уяснения миросозерцания писателя, а тем самым – проблематики и аксиоматики его произведений. Так, для понимания миросозерцания зрелого Чехова необходимо учитывать усилившиеся во второй половине XIX в. материалистические тенденции в философии и естественных науках, учение Толстого и полемику вокруг него, широкое распространение в русском обществе субъективно-идеалистической философии Шопенгауэра, кризис идеологии и практики народничества и ряд других общественно-исторических факторов. Их изучение поможет в ряде случаев лучше понять чеховскую положительную программу в области нравственности и принципы его эстетики. Но, с другой стороны, привлечение этого рода данных не является строго обязательным: ведь миросозерцание Чехова вполне отразилось в его художественных созданиях, и их вдумчивое и внимательное прочтение дает практически все необходимое для понимания чеховской аксиоматики и проблематики.

В любом случае с привлечением контекстуальных исторических данных связан ряд опасностей, о которых надо знать и помнить.

Во-первых, изучение самого литературного произведения нельзя подменять изучением его исторического контекста. Художественное произведение нельзя рассматривать как иллюстрацию к историческим процессам, утрачивая представление о его эстетической специфике. Поэтому на практике привлечение исторического контекста должно быть чрезвычайно умеренным и ограничиваться рамками безусловно необходимого для понимания произведения. В идеале обращение к историческим сведениям должно возникать только тогда, когда без такого обращения тот или иной фрагмент текста невозможно понять. Например, при чтении «Евгения Онегина» Пушкина следует, очевидно, представить себе в общих чертах систему крепостного хозяйства, разницу между барщиной и оброком, положение крестьянства и т.п.; при анализе «Мертвых душ» Гоголя надо знать о порядке подачи ревизских сказок, при чтении «Мистерии-буфф» Маяковского – уметь расшифровать политические намеки и т.п. В любом случае следует помнить, что привлечение данных исторического контекста не заменяет аналитической работы над текстом, а является вспомогательным приемом.

Во-вторых, исторический контекст необходимо привлекать в достаточной полноте, учитывая сложную, а иногда и пеструю структуру исторического процесса в каждый данный период. Так, при изучении эпохи 30-х годов XIX в. совершенно недостаточно указания на то, что это была эпоха николаевской реакции, кризиса и застоя в общественной жизни. Надо, в частности, учитывать и то, что это была еще и эпоха восходящего развития русской культуры, представленная именами Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Белинского, Станкевича, Чаадаева и многих других. Эпоха 60-х годов, которую мы привычно считаем временем расцвета революционно-демократической культуры, несла в себе и иные начала, проявившиеся в деятельности и творчестве Каткова, Тургенева, Толстого, Достоевского, А. Григорьева и др. Примеры подобного рода можно было бы умножить.

И разумеется, надо решительно отказаться от того стереотипа, согласно которому все великие писатели, жившие при самодержавно-крепостническом строе, боролись против самодержавия и крепостничества за идеалы светлого будущего.

В-третьих, в общеисторической ситуации надо видеть преимущественно те ее стороны, которые оказывают непосредственное влияние на литературу как форму общественного сознания. Это в первую очередь не социально-экономический базис и не политическая надстройка, к чему нередко сводится представление об эпохе в практике преподавания, а состояние культуры и общественной мысли. Так, для понимания творчества Достоевского важно прежде всего не то, что его эпоха приходилась на второй этап русского освободительного движения, не кризис крепостнического строя и постепенный переход к капиталистическим отношениям, не форма монархического правления, а полемика западников и славянофилов, эстетические дискуссии, борьба пушкинского и гоголевского направлений, положение религии в России и на Западе, состояние философской и богословской мысли и т.п.

Итак, привлечение исторического контекста к изучению художественного произведения – вспомогательный и не всегда нужный методический прием анализа, но ни в коем случае не его методологический принцип.

Биографический контекст

То же и даже с большим основанием можно сказать и о контексте биографическом. Лишь в редчайших случаях он нужен для понимания произведения (в лирических жанрах с ярко выраженной функциональной направленностью – эпитафиях, реже в посланиях). В остальных же случаях привлечение биографического контекста не только бесполезно, но зачастую и вредно, так как сводит художественный образ к конкретному факту и лишает его обобщающего значения. Так, для анализа стихотворения Пушкина «Я вас любил...» нам совершенно не нужно знать, какой конкретной женщине адресовано это послание и в каких отношениях с ней находился реальный автор, так как произведение Пушкина представляет собой обобщенный *образ* светлого и возвышенного чувства. Биографический контекст может не обогатить, а обеднить представление о творчестве писателя: так, народность того же Пушкина нельзя объяснять одним биографическим фактом – песнями и сказками Арины Родионовны, – она рождалась и через непосредственное наблюдение народной жизни, усвоение ее нравов, преданий, моральных и эстетических норм, через созерцание русской природы, через переживание Отечественной войны 1812 года, через приобщение к европейской культуре и т.п. и была, таким образом, очень сложным и глубоким феноменом.

Необязательным, а часто и нежелательным является поэтому установление реальных жизненных прототипов литературных персонажей и уж тем более сведение литературных характеров к их прототипам – это обедняет художественный образ, лишает его обобщающего содержания, упрощает представление о творческом процессе и вовсе не свидетельствует о реализме писателя, как долгое время считалось в нашем литературоведении. Хотя надо отметить, что еще в 20-х годах выдающийся отечественный теоретик литературы А.П. Скафтымов предупреждал об опасности растворить эстетические качества художественного произведения в биографическом контексте и ясно писал: «Еще менее нужны для эстетического осмысления произведения сопоставления его внутренних образов с так называемыми «прототипами», как бы ни достоверна была связь между тем и другим. Свойства прототипа ни в малейшей мере не могут служить опорой во внутренней интерпретации тех или иных черт, проектируемых автором в соответствующем персонаже»*.

* Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Введение в литературоведение. Хрестоматия. М., 1988. С. 174-175.

К биографическому контексту можно отнести и то, что называют «творческой лабораторией» художника, изучение работы над текстом: черновиков, первоначальных редакций и т.п. Привлечение этого рода данных также необязательно для анализа (кстати, их может просто не быть), а при методологически неумелом использовании приносит только вред. В большинстве случаев логика преподавателей литературы ставит здесь все с ног на голову: факт окончательной редакции подменяется фактом черновика и в таком качестве призван что-то доказать. Так, многим учителям кажется более выразительным первоначальное заглавие комедии Грибоедова «Горе уму». В духе этого заглавия и интерпретируется идейный смысл произведения: умного Чацкого затравила фамусовская Москва. Но ведь логика при использовании фактов творческой истории произведения должна быть совершенно обратной: первоначальное заглавие было отброшено, значит, не подошло Грибоедову, показалось неудачным. Почему? – да, очевидно, именно из-за своей прямолинейности, резкости, не отражающей реальной диалектики взаимоотношений Чацкого и фамусовского общества. Именно эта диалектика хорошо передана в окончательном названии: горе не уму, а носителю ума, который сам ставит себя в ложное и смешное положение, мечта, по выражению Пушкина, бисер перед Репетиловыми и проч. Вообще о соотношении окончательного текста и творчески-биографического контекста хорошо сказал тот же Скафтымов: «Что касается изучения черновых материалов, планов, последовательных

редакционных изменений и пр., то и эта область изучения без теоретического анализа не может привести к эстетическому осмыслению окончательного текста. Факты черновика ни в коем случае не равнозначны фактам окончательной редакции. Намерения автора в том или ином его персонаже, например, могли меняться в разное время работы, и замысел мог представляться не в одинаковых чертах, и было бы несообразностью смысл черновых фрагментов, хотя бы и полных ясности, переносить на окончательный текст <...> Только само произведение может за себя говорить. Ход анализа и все заключения его должны имманентно вырастать из самого произведения. В нем самом автором заключены все концы и начала. Всякий отход в область ли черновых рукописей, в область ли биографических справок грозил бы опасностью изменить и исказить качественное и количественное соотношение ингредиентов произведения, а это в результате отозвалось бы на выяснении конечного замысла <...> суждения по черновикам были бы суждениями о том, каковым произведение хотело быть или могло быть, но не о том, каковым оно стало и является теперь в освященном автором окончательном виде».

Ученому-литературоведу как бы вторит поэт; вот что пишет Твардовский по интересующему нас поводу: «Можно и должно не знать никаких "ранних" и т.п. произведений, никаких "вариантов" – и написать на основе общеизвестных и общезначимых произведений писателя самое главное и самое существенное» (Письмо П.С. Выходцеву от 21 апреля 1959 г)*.

* Воспоминания об А.Т. Твардовском. М., 1978. С. 234.

В решении сложных и спорных вопросов интерпретации литературоведы-практики и особенно преподаватели литературы часто склонны прибегать к суждению самого автора о своем произведении, причем этому аргументу придается безусловно решающее значение («Сам автор говорил...»). Например, в интерпретации тургеневского Базарова таким аргументом становится фраза из письма Тургенева: «...если он называется нигилистом, то надо читать: революционером» (Письмо К.К. Случевскому от 14 апреля 1862 г.)*. Обратим, однако, внимание на то, что в тексте это определение не звучит, и уж конечно же, не из-за боязни цензуры, а по существу: ни одна черта характера не говорит о Базарове как о революционере, то есть, по словам Маяковского, как о человеке, который «понимая или угадывая грядущие века, дерется за них и ведет к ним человечество». А одной лишь ненависти к аристократам, неверия в бога и отрицания дворянской культуры для революционера явно недостаточно.

* Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1958. Т. 12. С. 339.

Другой пример – интерпретация Горьким образа Луки из пьесы «На дне». Горький уже в советскую эпоху писал: «...Есть еще весьма большое количество утешителей, которые утешают только для того, чтобы им не надоедали своими жалобами, не тревожили привычного покоя ко всему притерпевшейся холодной души. Самое дорогое для них именно этот покой, это устойчивое равновесие их чувствований и мыслей. Затем для них очень дорога своя котомка, свой собственный чайник и котелок для варки пищи <...> Утешители этого рода – самые умные, знающие и красноречивые. Они же поэтому и самые вредоносные. Именно таким утешителем должен был быть Лука в пьесе «На дне», но я, видимо, не сумел сделать его таким»*.

* Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 26. С. 425.

Именно на этом высказывании и базировалось бывшее долгие годы господствующим понимание пьесы как обличения «утешительной лжи» и дискредитации «вредного старичка». Но опять же объективный смысл пьесы сопротивляется такому толкованию: Горький нигде не дискредитирует образа Луки художественными средствами – ни в сюжете, ни в высказываниях симпатичных ему персонажей. Наоборот – ехидно посмеиваются над ним лишь озлобленные циники – Бубнов, Барон, отчасти Клещ; не принимает ни Луку, ни его философию Костылев. Сохранившие же «душу живую» – Настя, Анна, Актер, Татарин – чувствуют в нем очень нужную им правду – правду участия и жалости к

человеку. Даже Сатин, который как будто бы должен быть идейным антагонистом Луки, и тот заявляет: «Дубье... молчать о старике! Старик – не шарлатан. Что такое – правда? Человек – вот правда! Он это понимал... Он – умница!.. Он... подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету...». Да и в сюжете Лука проявляет себя лишь с самой хорошей стороны: по-человечески говорит с умирающей Анной, старается спасти Актера и Пепла, слушает Настю и т.п. Из всей структуры пьесы неизбежно вытекает вывод: Лука – носитель гуманного отношения к человеку, и его ложь иногда нужнее людям, чем унижающая правда.

Можно привести и другие примеры подобного рода расхождений между объективным смыслом текста и его авторской интерпретацией. Так что же, авторы не ведают, что творят? Чем объяснить такие расхождения? Многими причинами.

Во-первых, объективным расхождением между замыслом и исполнением, когда автор, часто сам этого не замечая, говорит не совсем то, что собирался сказать. Это происходит вследствие общего и еще не вполне ясного для нас закона художественного творчества: произведение всегда богаче смыслом, чем исходный замысел. Ближе всех подошел, очевидно, к пониманию этого закона Добролюбов: «Нет, мы ничего автору не навязываем, мы заранее говорим, что не знаем, с какой целью, вследствие каких предварительных соображений изобразил он историю, составляющую содержание повести "Накануне". Для нас не столько важно то, что *хотел* сказать автор, сколько то, что *сказалось* им, хотя бы и ненамеренно, просто вследствие правдивого воспроизведения фактов жизни» («Когда же придет настоящий день?»)*.

* Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1952. Т. 3. С. 29.

Во-вторых, между созданием произведения и высказыванием о нем может лежать значительный промежуток времени, за который изменяется авторский опыт, мирозерцание, симпатии и антипатии, творческие и этические принципы и т.п. Так произошло, в частности, с Горьким в приведенном выше случае, а еще раньше с Гоголем, дававшим в конце жизни моралистическую трактовку «Ревизора», явно не совпадающую с его первоначальным объективным смыслом. Иногда на писателя может сильно повлиять литературная критика на его произведение (как это случилось, например, с Тургеневым после выхода «Отцов и детей»), что тоже может вызвать желание задним числом «подправить» свое создание.

Но главной причиной расхождения художественного смысла и авторской интерпретации является несовпадение художнического мирозерцания и теоретического мировоззрения писателя, которые нередко вступают в противоречие и почти никогда не совпадают. Мировоззрение логически и понятийно упорядочено, мирозерцание же опирается на непосредственное чувство художника, включает в себя эмоциональные, иррациональные, подсознательные моменты, в которых человек просто не может отдать себе отчет. Эта стихийная и во многом не контролируемая разумом концепция мира и человека ложится в основу художественного произведения, тогда как основой внехудожественных высказываний автора является рационально упорядоченное мировоззрение. Отсюда и проистекают главным образом «добросовестные заблуждения» писателей насчет своих созданий.

Теоретическое литературоведение довольно давно осознало опасность обращения к внехудожественным высказываниям автора для уяснения смысла произведения. Вспомнив цитированный выше принцип «реальной критики» Добролюбова, обратимся вновь к статье Скафтымова: «Стороннее свидетельство автора, выходящее за пределы произведения, может иметь только наводящее значение и для своего признания требует проверки теоретическими средствами имманентного анализа»*. Сами же писатели тоже зачастую осознают невозможность, ненужность или вредность автоистолкований. Так, Блок отказывался комментировать авторский замысел своей поэмы «Двенадцать». Толстой писал: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала» (Письмо Н.Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 г.)**. Крупный современный писатель У. Эко высказывается еще резче: «Автор не должен интерпретировать свое произведение. Либо он не должен был писать роман, который по определению – машина-генератор интерпретаций <...> Автору следовало бы умереть, закончив книгу. Чтобы не становиться на пути текста»***.

* Скафтымов А.П. Указ. соч. С 173–174.

** Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1953. Т. 62. С. 268.

*** Эко У. Имя розы. М., 1989. С. 428-430.

Вообще надо сказать, что часто писатели, помимо художественного наследия, оставляют после себя произведения философские, публицистические, литературно-критические, эпистолярные и проч. В какой мере их изучение помогает при анализе художественного произведения? Ответ на этот вопрос неоднозначен. В идеале литературовед обязан давать полноценный анализ художественного текста, совершенно не прибегая к внетекстовым данным, которые в любом случае являются вспомогательными. Однако в ряде случаев обращение к внехудожественным высказываниям автора может оказаться полезным, в первую очередь в плане изучения поэтики. В литературно-критическом или эпистолярном наследии могут обнаружиться сформулированные самим писателем эстетические принципы, приложение которых к анализу художественного текста может дать положительный эффект. Так, ключ к сложному единству толстовских романов дает нам следующее высказывание Толстого: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собирания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя, а можно только посредственно – словами описывая образы, действия, положения» (Письмо Н.Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 г.)*. Пониманию чеховских принципов выражения авторской субъективности способствует письмо к Суворину, в котором сформулирован один из основных принципов чеховской поэтики: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (Письмо А.С. Суворину от 1 апреля 1890 г.)**. Для понимания поэтики Маяковского много дает его теоретико-литературная статья «Как делать стихи». Привлечение таких и аналогичных материалов общего характера ничего, кроме пользы, для анализа принести не может.

* Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 62. С. 268.

** Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. 4. С. 54.

Сложнее обстоит дело с попытками прояснить содержание художественного произведения с помощью привлечения внехудожественных высказываний писателя. Здесь нас всегда подстерегает опасность, о которой речь шла выше, – как правило, из внехудожественных высказываний можно реконструировать мировоззрение автора, но не его художническое мирозерцание. Их несовпадение имеет место во всех случаях и может привести к обедненному, а то и искаженному пониманию художественного текста. Контекстуальный анализ в этом направлении может быть полезен, если мировоззрение и мирозерцание писателя в основных чертах совпадают, а творческая личность отличается своего рода монолитностью, цельностью (Пушкин, Достоевский, Чехов). Когда же сознание писателя внутренне противоречиво и его теоретические установки расходятся с художественной практикой (Гоголь, Островский, Толстой, Горький), резко возрастает опасность подменить мирозерцание мировоззрением и исказить содержание произведения. В любом случае следует помнить, что всякое привлечение внетекстовых данных может быть полезным только тогда, когда дополняет имманентный анализ, а не заменяет его.

Литературный контекст

Что касается литературного контекста, то его привлечение к анализу практически никогда не приносит вреда. Особенно полезным оказывается сопоставление исследуемого произведения с другими произведениями того же автора, поскольку в массе янее выявляются закономерности, присущие творчеству писателя в целом, его тяготение к определенной проблематике, своеобразие стиля и т.п.

Этот путь имеет то преимущество, что в анализе отдельного произведения позволяет идти от общего к частному. Так, изучение творчества Пушкина во всем его объеме выявляет проблему, не сразу заметную в отдельных произведениях – проблему «самостоянья человека», его внутренней свободы, основанной на чувстве сопричастности извечным началам бытия, национальной традиции и мировой культуре. Так, сопоставление поэтики «Преступления и наказания» Достоевского с «Бесами» и «Братьями Карамазовыми» позволяет выявить типичную для Достоевского проблемную ситуацию – «кровь по совести». Иногда привлечение литературного контекста оказывается даже непременным условием для верного постижения отдельно взятого художественного произведения, что можно проиллюстрировать на примере восприятия творчества Чехова прижизненной критикой. Ранние рассказы писателя, появлявшиеся по одному в газетах, не привлекали пристального внимания, не казались чем-то значительным. Отношение к Чехову меняется с появлением *сборников* его рассказов: собранные вместе, они оказались значительным фактом в русской литературе, яснее выявилось их оригинальное проблемное содержание и художественное своеобразие. То же можно сказать о лирических произведениях: в одиночку они как-то «не смотрятся», их естественное восприятие – в сборнике, журнальной подборке, собрании сочинений, когда отдельные художественные создания взаимно освещаются и дополняют друг друга.

Привлечение более широкого литературного контекста, то есть творчества предшественников и современников данного автора, также является в основном желательным и полезным, хотя и не столь обязательным. Привлечение такого рода сведений служит целям сопоставления, сравнения, что позволяет с большей убедительностью говорить об оригинальности содержания и стиля данного автора. При этом наиболее полезно для анализа сопоставление контрастных художественных систем (Пушкина с Лермонтовым, Достоевского с Чеховым, Маяковского с Пастернаком) или же наоборот, схожих, но различающихся важными нюансами (Фонвизин – Грибоедов, Лафонтен – Крылов, Анненский – Блок). Кроме того, следует учесть, что литературный контекст – естественный и ближайший для художественного произведения.

Изменения контекста во времени

Наибольшую сложность представляет историческое изменение контекста в процессе восприятия литературного произведения в последующие эпохи, так как утрачивается представление о реалиях, обычаях, устойчивых речевых формулах, бывших вполне обыденными для читателей прошлой эпохи, но совершенно незнакомых читателю последующих поколений, в результате чего происходит невольное обеднение, а то и искажение смысла произведения. Утрата контекста может, таким образом, существенно повлиять на интерпретацию, поэтому при анализе произведений отдаленных от нас культур необходим так называемый реальный комментарий, иногда очень подробный. Вот, например, с какими областями жизни пушкинской эпохи счел нужным познакомить читателя Ю.М. Лотман, автор комментария к «Евгению Онегину»: «Хозяйство и имущественное положение <...> Образование и служба дворян <...> Интересы и занятия дворянской женщины <...> Дворянское жилище и его окружение в городе и поместье <...> День светского человека. Развлечения <...> Бал <...> Дуэль <...> Средства передвижения. Дорога»*. И это – не считая подробнейшего комментария к отдельным строчкам, именам, речевым формулам и т.п.

* Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. Л, 1980. С. 416.

Общий вывод, который можно сделать из всего сказанного, состоит в следующем. Контекстуальный анализ является в лучшем случае частным вспомогательным приемом, никак не заменяющим анализа имманентного; необходимость того или иного контекста для правильного восприятия произведения указывается организацией самого текста.

? КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Что такое контекст?
2. Какие виды контекстов вы знаете?
3. Почему привлечение контекстуальных данных не всегда обязательно, а иногда даже вредно для литературоведческого анализа?
4. Что указывает нам на необходимость привлечения тех или иных контекстуальных данных?

Упражнение

Применительно к приведенным ниже произведениям установите целесообразность привлечения к их анализу каждого из видов контекста, пользуясь следующей шкалой оценок: а) привлечение необходимо, б) допустимо, в) нецелесообразно, г) вредно.

Тексты для анализа:

А.С. Пушкин. Моцарт и Сальери,
М.Ю. Лермонтов. Герой нашего времени,
Н.В. Гоголь. Тарас Бульба, Мертвые души,
Ф.М. Достоевский. Подросток, Бесы,
А. П. Чехов. Студент,
М.А. Шолохов. Тихий Дон,
А.А. Ахматова. Сжала руки под темной вуалью..., Реквием,
А.Т. Твардовский. Теркин на том свете.

Итоговое задание

В приведенных ниже текстах установите целесообразность привлечения контекстуальных данных того или иного вида и проведите в соответствии с этим контекстуальный анализ. Покажите, как привлечение контекста способствует более полному и глубокому пониманию текста.

Тексты для анализа

А.С. Пушкин. Арион,
М.Ю. Лермонтов. Прощай, немытая Россия...,
Л.Н. Толстой. Детство,
Ф.М. Достоевский. Бедные люди,
Н.С. Лесков. Воительница,
А. П. Чехов. Хамелеон,
А.А. Блок. фабрика,
В. В. Маяковский. Облако в штанах,
А.Т. Твардовский. За далью – даль.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

ТЕХНИКА АНАЛИЗА И ЛИЧНОСТЬ ЛИТЕРАТУРОВЕДА

Все, о чем говорилось в этой книге до сих пор, относилось к области литературоведческой техники. В принципе, при базовом филологическом образовании и известном усердии, овладеть ей может каждый. Сухое слово «техника» не должно отпугивать: в любом деле, в том числе и в гуманитарной работе, набор технических приемов – это необходимый инструментарий, без которого невозможно достичь подлинного мастерства. Представьте себе краснодеревщика, который не знает, какой рубанок взять для той или иной операции, и вы поймете, что ждать шедевра или хотя бы сносно выполненной

работы в этом случае не приходится. Точно так же и квалифицированный литературоведческий труд немислим без овладения базовыми, фундаментальными, а бы даже сказал элементарными принципами и приемами обращения с художественным текстом.

Техника анализа позволяет литературоведу избежать грубых ошибок, до некоторой степени гарантирует понимание художественного целого, верную и, возможно, глубокую интерпретацию художественного смысла, в определенной мере постижение эстетического своеобразия. И это уже немало, особенно учитывая современную ситуацию с преподаванием литературы.

Но это еще не конец, а, скорее, начало продуктивной работы с художественным произведением. Задумаемся над такой, скажем, ситуацией: почему при равной технической оснащенности анализ у одного литературоведа выглядит явно более интересным, сильным, глубоким, чем у другого? А такая ситуация встречается в нашей науке сплошь и рядом. Очевидно, здесь начинает действовать не учтенный нами ранее «фактор Х». Эта неизвестная величина – характер личности литературоведа. Теоретически ясно, что в таком субъективном деле (а в чем состоит субъективность литературоведения, мы выяснили во второй главе первого раздела) личность исследователя не может не играть определяющей роли. Ясно и то, что чем богаче и оригинальнее личность литературоведа, тем более сильным и привлекательным будет анализ. Какие же конкретно черты личности особенно влияют на качество и итог литературоведческой работы?

Во-первых, это способность к широкому сопоставлению данного художественного мира как с миром реальным, так и с иными художественными мирами. Чем обширнее и глубже жизненный и эстетический опыт литературоведа, тем больше сторон открывается ему в многогранном художественном образе – каждый из нас встречался с этим феноменом, неоднократно перечитывая любимые произведения и находя в них новый художественный смысл, новые эстетические достоинства. Но, понятно, не возраст сам по себе обеспечивает более полное понимание художественного текста, а увеличивающаяся сумма эмоционально пережитого, и количество прожитых лет здесь надо умножать на коэффициент интенсивности переживаний, чтобы получить объективное представление о данной личности.

Значит ли это, что молодому, начинающему литературоведу путь к адекватному постижению произведения заказан? Отнюдь нет, ибо у молодости есть свои преимущества, и второе важнейшее свойство личности, необходимое для успешного анализа, – это искренность и непосредственность читательского контакта с автором. Хорошо сказал об этом В.Г. Белинский: «Пережить творения поэта значит переносить, переживать в душе своей все богатство, всю глубину их содержания, переболеть их болезнями, перестрадать их скорбями, переблаженствоваться их радостью, их торжеством, их надеждами. Нельзя понять поэта, не будучи некоторое время под его исключительным влиянием, не полюбив смотреть его глазами, слышать его слухом, говорить его языком. Нельзя изучить Байрона, не быв некоторое время байронистом в душе, Гете – гетистом, Шиллера – шиллеристом и т.д.»*.

* *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М, 1955. Т. 7. С. 144.

Сохранить в себе юношескую свежесть восприятия, дополнив ее обогащающимся год от года опытом – сложная задача, решить которую, однако, необходимо. Это может осуществиться только в одном случае: если литературовед любит свой труд и предан своему предмету, стремясь дойти в этом нелегком мастерстве «до точки», до самой сути. Это – третье неперемное качество личности литературоведа-мастера, как, впрочем, и любого другого мастера, о чем хорошо сказал П. Бажов в сказе «Живинка в деле». Поймать и не упустить эту живинку – значит соблюсти и еще одно условие плодотворной работы – непрерывное самосовершенствование, причем не только сугубо профессиональное, но и чисто человеческое.

Ну и наконец, литературовед должен неотступно следовать завету А.П. Скафтымова: «Нужно честно читать». Ни политические конъюнктуры, ни самые авторитетные мнения, ни что-либо иное не должно затмевать, застилать главное – объективный смысл художественного текста и его объективные эстетические достоинства.

Личность, обладающая перечисленными качествами, способна уже не просто на добротный, но

нередко и на блестящий анализ, на такое глубокое проникновение в художественное произведение, какое никогда не даст «голая» техника.

Так, может быть, эта техника и не нужна вовсе, а достаточно просто обладать уникально-восприимчивой, творческой личностью, чтобы заниматься литературой? Вывод, казалось бы, логичный, однако не все здесь так просто. Литературовед, работающий с художественным текстом «по наитию», надеясь только на незаурядность своей личности и пренебрегая техникой, рискует дать блестящее литературно-критическое произведение... не имеющее ничего общего с анализируемым художественным текстом. Литературоведческая работа превратится в таком случае в способ самовыражения личности, а главная задача – задача понимания чужого останется нерешенной. В этих и аналогичных случаях слишком часто возникает такой естественный и такой опасный соблазн показать во всем блеске самого себя; автор же произведения при этом неизбежно уходит в тень. О достоинствах и недостатках такого подхода к произведению много спорят; наша задача сейчас не ввязываться в эти споры, а лишь оговорить необходимость технической оснащенности для плодотворной работы с текстом и получения надежных результатов.

Таким образом, в литературоведческом труде равно важны обе стороны: и уверенное владение техникой, и богатство исследовательской личности. Только их сочетание гарантирует литературоведу успех и радостное сознание мастера, полностью овладевшего своим мастерством.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА.....	3
-----------------------	----------

I

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ЕГО СВОЙСТВА	3
2. НАУЧНОЕ РАССМОТРЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЕГО ЗАДАЧИ.....	12

II

СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЕЕ АНАЛИЗ

1. СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	16
2. ТЕМАТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЕЕ АНАЛИЗ.....	22
3. АНАЛИЗ ПРОБЛЕМАТИКИ.....	27
4. ИДЕЙНЫЙ МИР.....	38
5. ИЗОБРАЖЕННЫЙ МИР	62
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ	72
7. Анализ композиции	84

III

ЦЕЛОСТНОЕ РАССМОТРЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. АНАЛИЗ И СИНТЕЗ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ.....	107
2. ПОСТИЖЕНИЕ СМЫСЛА. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ	109

3. ПОЗНАНИЕ ФОРМЫ. СТИЛЬ	118
4. ЦЕЛОСТНОЕ РАССМОТРЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПРОБЛЕМА ВЫБОРОЧНОГО АНАЛИЗА.....	127

IV

ВИДЫ ВСПОМОГАТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

1. АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В АСПЕКТЕ РОДА И ЖАНРА	138
2. ИЗУЧЕНИЕ КОНТЕКСТА	153
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ.....	160
ТЕХНИКА АНАЛИЗА И ЛИЧНОСТЬ ЛИТЕРАТУРОВЕДА.....	160

А. Б. Есин

ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Учебное пособие для студентов и преподавателей
филологических факультетов, учителей-словесников*

Редактор *Е. В. БЕЛОВА*
Компьютерная верстка *Е. В. ЛЕВИНА. А. Ш. ДЖИОЕВ*

Подписано в печать 25.07.00. Формат 60х88/16. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 15,5. Уч. изд. л. 16,65. Тираж 3000 экз. Изд. № 349.
Зак.2329

ЛР № 064625 от 06.06.1996 г,
ООО «Флинта», 117342, Москва,
ул. Бутлерова, 17 Б, комн. 332.
Тел.334-82-65
Тел./факс: 336-03-11

ЛР № 020297 от 23.06.1997 г.
Издательство «Наука», 117864, Москва,
ул. Профсоюзная, д. 90.

Великолукская городская типография
Комитета по средствам массовой информации и связям
с общественностью администрации Псковской области,
182100, Великие Луки, ул. Полиграфистов, 78/12
Тел./факс:(811-53)3-62-95