

Федеральное агентство по образованию
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Уральский государственный педагогический университет»

Н. В. Барковская

**Методические принципы анализа
литературного произведения
в школе**

Монография

Екатеринбург

2008

УДК 82.0
ББК 83
Б 25

Барковская, Н. В.

Б 25 Методические принципы анализа литературного произведения в школе: монография / Н. В. Барковская ; ГОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т». – Екатеринбург, 2008. – 117 с.
ISBN 978-5-7186-0379-8

Рецензент: д-р филол. наук, проф. Ермоленко С. И.

Редактор: Харитонова И. М.

В монографии доктора филологических наук, профессора Н. В. Барковской даются теоретические определения важнейших компонентов художественного мира произведения (пространство и время, пейзаж, портрет), приводятся примеры их анализа. Предлагаются пути и примерные планы анализа литературного эпизода и типов повествования. Особое внимание уделено принципам анализа лирического стихотворения.

УДК 82.0
ББК 83

ISBN 978-5-7186-0379-8

© Барковская Н. В., 2008

© ГОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет», 2008

СОДЕРЖАНИЕ

1. СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПРИНЦИПЫ АНАЛИЗА.....	5
1.1. Методологические поиски в современном литературоведении.....	5
1.2. Литературное произведение как художественная модель действительности.....	8
1.3. Лингвистический и литературоведческий анализ художественного текста.....	14
2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО–ВРЕМЯ: РОЛЬ В ПРОИЗВЕДЕНИИ, СОСТАВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ, ПРИЕМЫ АНАЛИЗА.....	21
2.1. Понятие художественного пространства–времени.....	21
2.2. Функции и компоненты художественного пространства–времени.....	27
2.3. Портрет литературного героя, его функции и виды.....	29
2.4. Характер и функции пейзажа в литературном произведении.....	44
3. ТИПЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ И ИХ АНАЛИЗ.....	55
4. АНАЛИЗ ЭПИЗОДА.....	72
5. АНАЛИЗ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ	97
Библиографический список.....	114

Введение ЕГЭ по литературе в 2008 году, анализ результатов работ выпускников со всей очевидностью продемонстрировали необходимость формирования у школьников прочных навыков литературоведческого анализа произведения. Экзаменационные задания, требующие анализа эпизода и стихотворения, а также мини-сочинение, предполагающее ответ на проблемный вопрос, связанный с интерпретацией авторской концепции (например, «Почему повесть А. С. Пушкина называется „Капитанская дочка“?» или «Объясните смысл названия поэмы В. Маяковского „Облако в штанах“»), показали не только плохое знание текстов, но и неумение отрешиться от субъективных ассоциаций. (Так, в одной из работ говорилось о том, что Маяковский «мечтал пролиться очистительным дождем над всеми мешанами и пошьяками»; полет фантазии учащегося был беспределен.) Другой тип ошибок в интерпретации обусловлен отсутствием историзма в подходе к произведению: к героям Н. Гоголя (Башмачкин), И. Тургенева (Павел Петрович Кирсанов, Аркадий и Базаров), даже к фонвизинской Простаковой экзаменующиеся нередко прилагали мерки сегодняшнего дня, неправомерно модернизируя литературных героев, которые были созданы 100—200 лет назад. И наконец, самое удивительное то, что, даже имея перед глазами текст эпизода и стихотворения, наводящие вопросы, призванные сконцентрировать внимание на ключевых моментах, учащиеся затруднялись сделать требуемое обобщение объемом около пяти предложений, т. е. не могли перейти от фиксации приемов к указанию их смысловой функции и пониманию авторской интенции.

Разумеется, причин неудовлетворительных работ по литературе много: и сокращение учебных часов на предмет, и переориентация школьников с вербальных на визуальные способы получения информации и падение интереса к чтению, и отсутствие культурного кругозора. Однако опыт проведения ЕГЭ свидетельствует о необходимости увеличить количество практических и лабораторных занятий по анализу текста на уроках литературы. Лекции, а тем более сообщения и рефераты учащихся, нередко найденные в Интернете, всевозможные «Краткие изложения произведений школьной программы» дают только поверхностное представление о сюжете произведения, оставляют в памяти лишь смутное представление о творчестве того или иного писателя.

Правильная организация работы над текстом произведения возможна только при осознанном выборе методологических принципов анализа, понимании системности всех компонентов произведения, отчетливом представлении о выбранном аспекте и уровне работы с произведением.

1. СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПРИНЦИПЫ АНАЛИЗА

1.1. Методологические поиски в современном литературоведении

История науки, как и история литературы, не знает тупиков, она знает лишь «промежутки» (Ю. Тынянов), когда происходит смена научных парадигм. Доминировавший в 1970—1990-е годы структуралистский подход к исследованию художественной литературы уступает в настоящее время различным постструктуралистским методикам.

Московская исследовательница О. А. Горюнова, выступая на Летней школе молодых филологов в Калининграде (июль 2000), подчеркнула и положительные стороны такой ситуации (свобода выбора принципов и приемов анализа), и ее негативные аспекты (методологическое одиночество в ситуации «распутий»). Не случайно современные вузовские учебники по теории литературы нередко строятся как словари, где разделы написаны разными авторами¹.

Структурализм осуществлял имманентный подход к художественному тексту, стремился к строгой научности, находил в произведении жесткую, упорядоченную, иерархическую систему элементов и уровней. Однако при этом произведение рассматривалось, во-первых, как статический объект, во-вторых — в отрыве от социокультурного контекста.

Постструктуралистское литературоведение заменяет имманентный подход контекстуальным, стремится ускользнуть от тотальной структурности, не претендует на открытие абсолютной истины. Все чаще вспоминается М. Бахтин, различавший текст и эстетический объект (как психо-ментальный феномен). О нетождественности текста и художественного произведения говорят все исследователи, рассматривающие процесс художественной коммуникации (диалог сознаний) в широком культурном контексте². Вместе с тем современных ученых креативная и рецептивная стороны произведения интересуют не в аспекте психологии творчества или психологии читательского восприятия; предмет их анализа собственно текстовые стратегии, превращающие текст в высказывание, когда важно, кто говорит, о чем и с кем (для кого)³.

Постструктуралистское литературоведение рассматривает произведение не как отражение объективной реальности, а как проявление языка или сознания. Соответственно можно выделить два основных методологических направления — лингвопоэтику и мифопоэтику. Разделение это условно, так

¹ См.: Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины; Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н. Д. Тамарченко. – М., 2001.

² См., напр.: *Тюпа В. И.* Аналитика художественного. – М., 2001.

³ Так, М. П. Абашева (Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности. Пермь, 2001) исследует текстовые стратегии авторства (формирования авторской самоидентичности).

как сегодня наблюдается тенденция к синтезу лингвистического и литературоведческого подходов в рамках «филологического анализа».

Художественное произведение как проявление речевого сознания изучают сторонники *дискурсивного анализа* (текст — знаковое тело дискурса). В. А. Миловидов в книге «От семиотики текста к семиотике дискурса» (Тверь, 2000) трактует дискурс как «практику текстопостроения» и «процедуру осмысливания текста» читателем⁴, акцентируя динамический процесс развертывания произведения во времени чтения. Однако не вполне ясно, как изучать этот процесс; сам автор предлагает только краткий и не очень убедительный анализ. П. Серю, представитель французской школы, более определенно соотносит дискурс с речевой практикой социальных институтов: дискурс Церкви, феминистский дискурс и т. д. Главный предмет дискурсивного анализа не субъект высказывания, а интердискурсивность, позволяющая очертить границы дискурсивной формации и выявить дискурсивную семантику⁵.

Нарратологический анализ, если обратиться к литературоведческому, а не чисто лингвистическому его применению, стремится установить соотношение двух рядов событийности в произведении: события, о котором рассказывают (референтное событие, фабула), и события самого рассказывания. Единицей нарратологического дискурса В. И. Тюпа считает эпизод (характеризующийся единством места, времени и действующих лиц) и пытается уловить соответствие между фокализацией и глоссализацией, т. е. хронотопом и субъектной организацией произведения⁶.

Анализ с позиций *деконструкции* исходит из идентификации сознания и языка. Работы такого рода свидетельствуют, что для новых методик необходим выбор соответствующего материала⁷; так, сведение «риторики» в рассказе Чехова «Студент» лишь к языковой игре, независимой от интенции субъектов повествования, кажется «наложением» постмодернистской теории на классическое произведение.

Второе направление (мифопоэтика) рассматривает художественное произведение в широком историко-культурном контексте. Здесь существуют три наиболее продуктивных подхода: мотивный анализ, анализ архетипов и анализ метатекстов; эти подходы тесно связаны между собой.

Мотивный анализ, по словам В. Руднева, представляет произведение не как жесткую кристаллическую решетку, а как запутанный клубок нитей, так как мотив — кросс-уровневая единица, он пронизывает весь текст, варьируясь и переплетаясь с другими мотивами. Эта методика пользуется техникой свободных ассоциаций. Осложняет применение мотивного анализа термино-

⁴ Миловидов В. А. От семиотики текста к семиотике дискурса. – Тверь, 2001. С. 23.

⁵ Серю П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. – М., 1999. С. 25-40.

⁶ Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. – Тверь, 2001.

⁷ См., напр.: Шербенок А. Цепь времен и риторика прозрения // Парадигмы. – Тверь, 2001. С. 90-91.

логическая нечеткость; однако сегодня это один из наиболее распространенных подходов в литературоведении⁸.

Реконструкция *архетипов* в художественном произведении требует еще более широкого исторического и культурного контекста. Архетипы представляют собой глубинные, бессознательные, интуитивные структуры в психике современного человека, корнящиеся в древности, концентрирующие духовно-практический опыт человечества; вопреки мнению К. Юнга, современные культурологи полагают, что архетипы имеют оценочный (в том числе нравственный и эстетический) характер. Анализ архетипов позволяет увидеть глубинные смыслы произведения, скрытые при прочих толкованиях. Е. М. Мелетинский, например, исследовал трансформацию архетипов Космос и Хаос в русской классической литературе; А. И. Иваницкий описал архетипы в творчестве Гоголя⁹; Ю. В. Доманский выявил смыслообразующую роль архетипов вдовства и сиротства, метели, леса в произведениях Пушкина, Григоровича, Бунина¹⁰.

Мотивный анализ и реконструкция архетипов неизбежно формируют некий «текст» из самых, казалось бы, разных произведений. Системообразующим фактором при этом является «точка зрения» исследователя («презумпция текстуальности», по Б. Гаспарову). Такие образования называют по-разному: метатексты, гипертексты, макротексты. Согласно В. Рудневу¹¹, гипертекст — это текст, так устроенный, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов (как, например, энциклопедический словарь).

Наиболее хорошо изученным является «петербургский текст» русской литературы (кросс-темпоральное, кросс-жанровое, кросс-персональное семантическое единство¹²). В. Н. Топоров описал границы, парадигматику и синтагматику, историю этого «петербургского текста». Вслед за В. Н. Топоровым ведутся описания локальных текстов литературы и культуры, что позволило поднять литературное краеведение на качественно новую ступень. Методика анализа локального текста наиболее основательно разработана В. В. Абашевым в книге «Пермь как текст» (Пермь, 2000). Существуют подобного рода работы исследователей из Москвы, Архангельска, Петрозаводска и др.

«Метатексты» формируются, конечно, не только вокруг локусов. Так, в литературе 1906—1909 годов произведения разных авторов и жанров группировались вокруг мистериального хронотопа как особой «формы времени». В

⁸ Сошлемся, напр., на реконструкцию системы мотивов в русском символизме: *Ханзен-Леве А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов: Ранний символизм СПб., 1999, и на конференцию «Мотив вина в литературе» (Тверь, 2001).

⁹ См.: Литературные архетипы и универсалии. — М., 2001.

¹⁰ *Доманский Ю. В.* Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. — Тверь, 2001.

¹¹ *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. — М., 1997. С. 69; см., напр.: *Степанов Ю. С.* Концепты: Словарь русской культуры. 2-е изд. — М., 2001.

¹² *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. — М., 1995. С. 194.

1910-е годы складывается своего рода «итальянский текст» из произведений Горького, Бунина, Зайцева, Блока, Гумилева и др. Эти «метатексты» существуют поверх барьеров отдельных направлений и течений, обнаруживая общие процессы, общий вектор в развитии литературы того периода. Не менее продуктивно продолжается в настоящее время описание структуры и эволюции крупных художественных систем (в русле исследований по исторической поэтике). Назовем работы А. Ханзен-Леве, И. Смирнова, Н. Лейдермана¹³.

Достаточно ясное представление об основных методологических принципах таких направлений в литературоведении, как герменевтика, деконструктивизм, компаративистика, мифологическая школа, нарратология, рецептивная эстетика, неформалистская школа, культурные исследования, феминистская критика, дает энциклопедия «Западное литературоведение XX века»¹⁴.

Выскажем следующие соображения. Во-первых, научный метод (система принципов, приемов и терминов) для современного исследователя является проблемой, требующей осмысления¹⁵. Во-вторых, как ни странно, на сегодняшний день оказывается продуктивным эклектизм методов. Наконец, в-третьих, выбор метода исследования должен соответствовать предмету исследования, его целям и задачам.

1.2. Литературное произведение как художественная модель действительности

Большинство современных подходов к анализу произведения не может быть применимо в практике школьного курса литературы в силу своей сложности. Мотивный, мифопоэтический, интертекстуальный вид анализа целесообразно включать фрагментарно и факультативно в так называемый целостный анализ произведения.

Впрочем, в классах гуманитарного или филологического профиля применение новых методик вполне возможно. Так, А. К. Жолковский интересно исследует «интертекстуальное потомство» стихотворения А. С. Пушкина «Я вас любил...»¹⁶. Ю. Левин и О. Ронен предпринимали интертекстуальный анализ стихотворений Мандельштама. Мотивный анализ естествен при рассмотрении рассказа И. А. Бунина «Антоновские яблоки». Анализ мифопоэтики неизбежен при обращении к произведениям русских символистов. Приведем в качестве примера анализ заглавного образа в рассказе Ф. Сологуба

¹³ Ханзен-Леве А. Русский символизм; Ханзен-Леве А. Мифопоэтический символизм: Система поэтических мотивов. – СПб., 2003; Смирнов И. П. Мегаистория: К исторической типологии культуры. – М., 2000; Русская литература XX века: Закономерности исторического развития. Кн. 1. Новые художественные стратегии / Отв. ред. Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург, 2005.

¹⁴ См.: Западное литературоведение XX века. – М., 2004.

¹⁵ См., напр., материалы дискуссии: Новое литературное обозрение. 2001. № 49, 50; 2003. № 59, 63.

¹⁶ Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. – М., 2005.

«Обруч». Маленькие по объему рассказы дадут школьникам больше для понимания специфики символизма, чем объемные и сложные романы или стихотворные циклы и книги; отдельное же стихотворение неизбежно теряет в полноте раскрытия мифа о мире, воплощаемого в пределах книги/цикла. Рассказ Ф. Сологуба «Обруч» входит в цикл «Недобрая госпожа». Рассказ состоит из семи маленьких главок. В первой и последней преобладает зона безличного повествования, центральные главки раскрывают сознание героя. Таким образом, в рассказе присутствуют две точки зрения на обруч — автора-повествователя и героя.

Позиция героя воплощает принцип «творимой легенды». Однажды весенним утром бедно одетый старик увидел, как по улице шли нарядная дама и ее четырехлетний сын, «веселый да румяный». Мальчик катил обруч, большой, новый, ярко-желтый, и радость переполняла его. Обруч — это игрушка, подарок, т. е. предмет особенный. Игрушка поразила воображение старика. Он начинает жить мечтой, творит свою «легенду». Оживить мечту ему помогает найденный грязный обруч от старой бочки, играющий роль предмета-инициатора. По утрам старик уходит в лес катать обруч; его окружает лес, под его ногами не пыль, а роса, мгла сменяется светом. Преображается внешность старика: «Чудилось ему, что он мал, нежен и светел. Чудилось ему, что за ним идет мама, смотрит на него да улыбается. Как ребенку, первоначально, свежо стало ему...»¹⁷ А. Ханзен-Леве отмечает, что символика мандалы выражает архетип самости, т. е. центрирования диссоциированных сфер самости в процессе индивидуации¹⁸. Обруч для старика — символ бессмертия и самообновления, космического кругового движения. Обруч поворачивает его жизнь вспять, возвращает к истокам.

Однако помимо сознания героя, в рассказе выражена «мистическая ирония» автора-повествователя, обрамляющая (как обруч) «творимую легенду» героя. В отличие от циклического развертывания сюжета жизни героя, сюжет повествования организован линейно, с четко фиксированным началом («однажды») и концом («и больше ничего не случилось»). Повествователь видит и героя, и его обруч со стороны, подчеркивая несовпадение иллюзии и реальности. В первой главке автор замечает: «...дети сами не видят грязной стороны в предметах, пока взрослые не покажут». В роли такого «взрослого» и выступает автор. Авторское сознание актуализирует в обруче семантику пустоты. Обруч — «чертово колесо», он о-кружает человека, втягивает в бессмысленное кружение, верчение, затягивает в черную дыру. В этом аспекте обруч воплощает архетип змеи, искушения, зла.

Вместе с тем позитивные и негативные смыслы центрального образа интегрируются в одном общем значении: обруч — знак обручения, брачное кольцо. «Милая мама» — жизнь, для героя и смерть, для автора — суженая, встреча с которой неизбежна и «мила», ибо Эрос и Танатос неразрывно слиты и «слаще яда». «Недобрая госпожа» — так оценивается смерть с житей-

¹⁷ Сологуб Ф. Собр. соч.: В 6 т. — М., 2000. Т. 1. С. 565.

¹⁸ Ханзен-Леве А. Мифопоэтический символизм. С. 72.

ской точки зрения, но, по мысли автора, «недобрая госпожа» — это жизнь, томящая человека.

Итак, в рассказе Ф. Сологуба обруч символизирует мировые сущности; подчиняясь закону оборотничества, он раздваивается на позитивную ипостась божественной полноты и негативную ипостась дьявольской пустоты, воплощая авторский миф о мире, где жизнь и смерть, любовь и гибель тождественны.

Все же в школе доминирует родо-жанровый аспект рассмотрения творчества того или иного писателя на фоне историко-литературного периода, в контексте художественного направления (классицизм, романтизм, реализм, модернизм). Как известно, «анализ» (расчленение, дифференциация составляющих компонентов) не может быть «целостным», под целостным анализом понимают такую работу над произведением, когда анализ подводит к интерпретации смысла, авторской концепции действительности. Следовательно, наиболее продуктивным окажется структурно-семиотический подход, рассматривающий произведение как художественную модель действительности, как вторичную знаковую систему.

Современный учебник «Теории литературы» под ред. Н. Д. Тмарченко¹⁹ начинается как раз с характеристики семиотической природы литературы: «Литература как один из видов искусства также является деятельностью семиотической — знаковой». Каждый знак имеет три стороны: означающую (сигнальное «имя» знака), означаемую (значение, т. е. отношение знака к действительности) и актуализируемую (смысл, который всегда контекстуален и концептуален, интерсубъективен). Как указывал Ю. М. Лотман, художественный знак (образ, мотив, звук и т. д.) сам по себе не сущность, не субстанция, а «пучок функций», т. е. он существует только в системе отношений (со- и противопоставлений) с другими знаками²⁰.

Литература — искусство слова; все лингвистические уровни присутствуют в произведении. Но произведение не просто осмысленное высказывание, литература есть вторичная знаковая система, о чем также писал Ю. М. Лотман: «Художественная литература говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком как вторичная система»²¹. Е. Фарино утверждает, что «произведение искусства строит некие модели внешнего по отношению к себе мира», именно этот уровень — образ мира — является основным и предельным, так как «любой очередной шаг выше — это шаг за пределы произведения (в культуру в широком смысле слова), а любой шаг вспять — шаг в сторону материального воплощения этого мира, т.

¹⁹ Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. — М., 2004. Т. 1. С. 17-18.

²⁰ Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М., 1994. С. 64.

²¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970. С. 30.

е. вовнутрь текстового построения»²². Искусство не просто познает окружающую действительность, а воссоздает ее, т. е. строит модель (не копию!), воплощающую авторское представление о мире. Как пишет Н. Л. Лейдерман, «литературное произведение — это не только некий текст, но и воображаемая художественная реальность, запечатленная в тексте и намеченная посредством особым образом организованного текста <...>. Художественное произведение — это относительно заверченный образ мира, воплощающий определенную эстетическую концепцию действительности»²³. Е. Фарино замечает, что неподготовленный читатель воспринимает художественный мир как некую «фотографию» действительности, например, на вопрос «Почему Раскольников убил Лизавету?» такой читатель ответит: «Хотел избавиться от свидетеля». На вопрос о содержании произведения в этом случае отвечают сжатым изложением темы или сюжета. Без такой «поверхностности» восприятие немислимо, но это все же только поверхностность, смысл произведения лежит гораздо глубже. В случае документальной фотографии естествен вопрос: «Кто изображен?» Но в случае художественной фотографии возникает вопрос: «Что это изображение значит?» Речь будет вестись не о свойствах изображенного, а о стоящей за этим изображением концепции мира²⁴.

Целостность (завершенность) предполагает наличие структуры. Под структурой понимают особую организацию, взаимоотношение элементов произведения, при котором изменение одного влечет за собой изменение остальных²⁵. Структурированность заключается в наличии уровней («срезов»), состоящих из элементов, связанных отношениями со- и противопоставления, уровни находятся в иерархической соподчинности. Я. Мукаржовским и Р. Якобсоном, Б. Эйхенбаумом и В. Шкловским, несколько иначе Л. Выготским было разработано понятие доминанты — фокусирующего компонента художественного произведения, который управляет, определяет и трансформирует остальные компоненты, обеспечивая тем самым интегрированность и специфичность структуры.

Какие уровни выделяют в структуре литературного произведения? Развивая традиции структуральной поэтики, Ю. М. Лотман выделял в лирическом стихотворении уровни ритмический, фонемный, морфологический и грамматический, лексический, строфический²⁶. Современный лингвистический анализ текста основной единицей полагает сложное синтаксическое целое, исследуя фонему, морф, слово, словосочетание и высказывание с учетом выполняемых ими текстовых функций²⁷. Хрестоматия «Анализ художествен-

²² Фарино Е. Введение в литературоведение. — СПб., 2004. С. 37-38.

²³ Лейдерман Н. Л., Барковская Н. В. Теория литературы (вводный курс). — Екатеринбург, 2006. С. 21.

²⁴ Фарино Е. Указ. соч. С. 73, 74.

²⁵ См.: Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. С. 426.

²⁶ См.: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. — Л., 1972.

²⁷ Бабенко Л. Г., Васильев И. Е., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. — Екатеринбург, 2000. С. 50.

ного текста. Лирическое произведение» структурирована по следующим уровням: эвфония и мелодика, ритм, поэтическая грамматика, поэтическая лексика, словесный образ, композиция (субъектная структура, точка зрения, время, пространство), жанр²⁸.

Большинство литературоведов исходят из тезиса о том, что литературное произведение больше текста, текст — только означающее, только носитель художественной информации (правда, в отличие от других знаковых систем, в искусстве материальный носитель информации, канал связи, в процессе художественной коммуникации приводит не к потере, а к приращению смысла). В этом случае, как правило, используют трехуровневую модель произведения как целостной системы. Н. Л. Лейдерман, например, выделяет уровень концептуальный (его подсистемы: тематика, проблематика и конфликт, идейный пафос), уровень «внутренней формы» (его подсистемы: субъектная и пространственно-временная организации текста), уровень «внешней формы» (его подсистемы: речевая и ритмико-мелодическая организации текста)²⁹. В. И. Тюпа конкретизирует уровень «внутренней формы», предлагая следующую схему литературного произведения.

Уровни объектной организации	
внешний	Субсистема кадров внутреннего зрения (фокализация: объектная детализация)
несущий	Субсистема эпизодов (сюжет)
внутренний	Субсистема кругозоров / хронотопов (архитектоника целого)
внутренний	Субсистема ритмических <i>рядов</i> (ритмотектоника целого)
несущий	Субсистема внутритекстовых <i>дискурсов</i> (композиция)
внешний	Субсистема <i>голосов</i> (глоссализация: субъектная детализация)
Уровни субъектной организации	

Исследователь комментирует эту схему, отмечая, что уровни попарно соединены, создают три слоя художественной реальности: открытый первоначальному впечатлению, эластично податливый («мышечный») — внешний; конструктивно-жесткий («костный») — срединный и скрытый от поверх-

²⁸ Анализ художественного текста. Лирическое произведение: Хрестоматия / Сост. и примеч. Д. М. Магомедовой, С. Н. Бройтмана. — М., 2005.

²⁹ Лейдерман Н. Л., Барковская Н. В. Указ. соч. С. 23.

ностного впечатления; тончайший по своей организации («мозговой») — внутренний³⁰.

По-иному решает проблему уровней Е. Фарино. Как и Ю. М. Лотман, польский теоретик считает, что текст произведения допускает несколько прочтений: и как чисто лингвистическое образование, и как серию упорядоченностей по другим критериям (признакам). Можно сказать, что слово в произведении перестает быть просто словом, а становится элементом ритма, композиции, стиля. Е. Фарино полагает, что уровень (ряд, плоскость) образуют элементы, дифференцированные по какому-либо признаку (например, по признаку громкости: «оглушающий/беззвучный», света: «ослепительный/тусклый/угасающий»). Таким образом понимаемые уровни совсем не обязательно должны располагаться иерархически, они могут быть и параллельными, однопорядковыми (в отличие от уровней, выделяемых с точки зрения лингвистики). Е. Фарино выделяет уровень лингвистический, или первичный, на котором реализуются лишь естественные законы языка и речепостроения, и уровень сверхлингвистический, вторичный, задача которого перестроить первый и заставить его выдать неподвластную ему информацию³¹. Задача читателя — отыскать критерий организации текста на его вторичных уровнях. Но это чисто формальная задача. Следующий шаг — установить функцию, и тем самым и смысл обнаруженного критерия упорядоченности. Сами по себе критерии асемантичны, смысл полагается читателем. Е. Фарино вводит следующую пару понятий: мир и язык описания. Если под «миром» понимать все то, о чем говорится в тексте (предмет высказывания), то под «языком описания» понимаются категории, при помощи которых предмет изображается. Это значит, что один и тот же предмет в разных текстах и у разных авторов будет выглядеть по-разному и получать разные значения³². Дифференциальные признаки отнюдь не обязательно лингвистического характера; может работать механизм градации, или противопоставления, или эквиваленции. Е. Фарино приводит простейший пример механизма противопоставления из поэмы М. Цветаевой «Царь-Девушка»:

Бусы в левой руке,
Гусли в правой руке.

Локализация по признаку «левый — правый» вносит в текст закрепленные традицией связи «левого» с «опасным, чреватым смертью, губительным», а «правого» — с «безопасным, жизненным, спасительным», поэтому локализация «бус» по левую сторону сообщает им «зловещий» характер, а «гуслей» по правую — сообщает свойства «положительного» характера. Но противопоставление не только разводит их по полюсам, но и «роднит», лока-

³⁰ См.: Теория литературы. С. 32.

³¹ Фарино Е. Указ. соч. С. 29, 30.

³² Там же. С. 36.

лизует на одном уровне и этим заставляет искать некую общность. «Бусы» — нанизывание бусин, «горошин», «гусли» же — отпускание звуков, «горошин». Распределяя «бусы» и «гусли» по полюсам «жизнь» и «смерть», Цветаева учитывала народную символику. В результате рассуждений исследователь дает свое определение структуры: «Вот эту внутритекстовую взаимоподчиненность всех вычлняемых свойств этого текста и его мира и их устремленность к систематике (упорядоченности по определенным критериям) и к взаимосемантизации мы и называем структурой произведения. В предлагаемом понимании структура не является ни формой произведения, ни содержанием. Она — динамический механизм порождения системности, а этим самым — и информации»³³.

1.3. Лингвистический и литературоведческий анализ художественного текста

Концепция Ежи Фарино достаточно подробно была нами изложена потому, что она предельно отчетливо демонстрирует несводимость художественного произведения к тексту, а следовательно, невозможность ограничиваться лишь лингвистическим анализом. Лингвистический уровень строит текст. Уровни сверхлингвистические его перестраивают. Так, слоги в составе синтагматического стиха становятся частью не только слова, но и стопы, совпадение или несовпадение границ слов и стоп существенно влияет на ритмико-интонационный рисунок и даже на семантику. Так, А. Крученых в своем футуристическом трактате «Сдвигология русского стиха» приводит примеры «сдвига» даже из классической литературы: «„Был ангел-хранитель могучему дан” звучит как „могу чемодан”, а в строке „Узрю ли русской Терпсихоры душой исполненный полет” появляются какие-то „узрюли”»³⁴. Е. Фарино ссылается на выражение «Гора горевала...» из «Поэмы Горы» М. Цветаевой: предикат «горевала» сообщает «горе» одушевленность и способность горевать. Эти качества можно было бы выразить и другими словами. Цветаева использует глагол «горевала» потому, что уже в слове «гора» соответствующий звукокомплекс содержался, тем самым «горевать» становится сущностным свойством «горы», иным выражением его подменить нельзя³⁵. Обращаясь к художественному тексту, лингвист прослеживает историю лексики, грамматики, законы построения сверхфразовых единиц и т. п. Литературоведческий анализ ориентирован на художественную функцию текста, все наблюдаемые лингвистические факты и закономерности порождают вопрос о роли, функции, смысле в художественном мире произведения. Мало опознать или констатировать какой-то элемент текста, нужно его объяснить функционально и концептуально.

³³ Фарино Е. Указ. соч. С. 47.

³⁴ Крученых А. Кукиш прощлякам. — М.; Таллин, 1992. С. 37.

³⁵ Фарино Е. Указ. соч. С. 435.

Сложность в разграничении задач лингвистики и литературоведения применительно к художественной литературе возникла, как представляется, в результате глобализации понятия «текст». «Строгое» понимание текста было предложено в 1970-х годах Ю. М. Лотманом и включало в себя признаки: а) материальной выраженности, б) структурности, в) отграниченности от всего, что не входит в его состав. Затем в работах Лотмана по семиотике культуры, в трудах Р. Барта, Ж. Деррида понятие текста стало гибким и всеобъемлющим. В. Руднев высказал мысль о том, что «текст» и «реальность» — понятия сугубо функциональные, зависят от точки зрения аналитика³⁶ («презумпция текстуальности», по Б. Гаспарову). Вполне закономерно поэтому говорить о «гипертекстах», «метатекстах», «интертекстах» как об историко-литературных феноменах (классический пример — анализ В. Топоровым «Петербургского текста» в русской литературе). Эти тексты состоят, разумеется, не из лингвистических единиц, а из художественных образов.

Приведем конкретный пример.

В пьесе А. Блока «Незнакомка» (1906) в 1-м и 3-м видениях обращает на себя внимание возглас «Бри!», обрамляющий центральное видение (появление Незнакомки — Звезды — Марии). 1-е видение разворачивается в уличном кабачке. Возвышенные мечтания Поэта снижаются в репликах Семинариста. Фоном для них служат пошлые разговоры пьяных посетителей, их ссоры и примирение, хохот над плоским анекдотом в журнале. Человек в пальто продает Поэту за гроши камео с изображением «вечной сказки, мироправительницы». Потом следует разговор о сыре:

«Человек в пальто

Нет-с, я любитель! Люблю острый сыр, знаете, такой круглый! (Делает кругообразные жесты.) Забыл название.

Его собеседник

(неуверенно)

А вы...пробовали?

Человек в пальто

Что пробовал? Вы думаете, нет? Я рошефор кушал!

Собеседник

(под которым качается стул)

А знаете... локсем-бургский... так пахнет нехорошо... и шевелится, шевелится... (Чмокает губами, шевелит пальцами.)

Человек в пальто

(вдохновенно встает)

Швейцарский!.. Вот что-с! (Щелкает пальцами.)

Собеседник

(мигает и сомневается)

Ну, этим не удивите...

Человек в пальто

³⁶ Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. – М., 2000. С. 9, 10.

(громко, как ружейный залп)

Бри!

Собеседник

Ну это...это...знаете...

Человек в пальто

(угрожающе)

Что знаете?

Собеседник

(уничтожен)

Все вертится, кажется, перевернется сейчас. Корабли на обоях плывут, вспенивая голубые воды. Одну минуту кажется, что все стоит вверх ногами».

Во 2-м видении на оснеженной аллее появляется Незнакомка, Поэт и Звездочет не узнают ее в облике земной женщины. Незнакомку уводит какой-то пошляк.

Третье видение рисует светскую гостиную, с претензией на культурность. Но повторяющиеся типажи 1-го видения, дублирующие реплики свидетельствуют, что это «кабак цивилизации». Приходит Мария, Поэт пытается вспомнить что-то, глядя на нее, но ему мешает Звездочет. И тут опять — возглас «Бри!», и Мария исчезает, возвращаясь в небо.

Слово «Бри!», по терминологии лингвистов, является «текстовым идеофоном»³⁷. Оно может быть рассмотрено как лингвофонемный комплекс: [б] — шумный звонкий, губно-губной, смычно-взрывной, твердый; [р] — сонорный, альвиолярный, смычно-дрожаший, мягкий; [и] — гласный, верхнего подъема, переднего ряда, нелабиализованный. Можно рассмотреть это слово как сочетание психофоном: по данным А. Журавлева, [б] — сильный, твердый, большой; [р] — большой, мягкий, холодный; [и] — синий. Слово звучит резко, напоминая «бр-р-р» — жест озноба или отвращения. С лексической точки зрения «бри» слово иноязычное, во французском языке оно созвучно словам с негативной семантикой: *brifer* (арготизм) — жрать, *une brigne* — интрига, заговор, домогательство. В качестве текстемы слово «бри», короткое, как выстрел, выделяется на фоне более развернутых реплик персонажей, маркирует переход от пошлой обыденности к чуду и обратно, это слово-сигнал, после которого все исчезает, кружится, уничтожается. Таким образом, это не столько лексема, сколько лексоид, в котором важнее звучание, чем значение, это слово — квинтэссенция абсурда.

Но помимо этих лингвистических аспектов, слово «бри» создает в пьесе Блока и образ — нечто бесформенное, с неприятным запахом, «шевелится». Не столько сыр, сколько гадкое насекомое, заостряющее контраст между «астрономией» и «гастрономией».

Кубофутурист и заумник А. Крученых в статье «Апокалипсис в русской литературе» (1916) ополчается против символистов. Он потешается над томностью, изломанностью, красотью персонажей Уайльда, Метерлинка, Блока:

³⁷ Казарин Ю. В. Поэтическое состояние языка. – Екатеринбург, 2002. С. 264.

«Пьесы наших одиночек строятся по естественному шаблону: сперва хныканье, вздыхание и шепот, чарованье сомнабул и змей, очами смотрящими по ту сторону жизни

это томление разрешается экстазом — мгновением утонченного счастья «небесной муки» — и опять тишина и забвение

с-смерть —

от шепота к смертному храпу от голубых глаз величиной в рубль до медного пятака на глазах

и от пуховиков счастья до подушек гроба...»³⁸

Крученых воспроизводит эпизод из пьесы Блока, акцентируя связь «бри» с мотивами танца, любви и смерти. В слове «бри» ему не важно звучание: «простое словечко вроде три бери, и ничего страшного и грозного в нем нет», — он обыгрывает «трупный» запах сыра:

«Но если вы влюбляетесь в него — то вас сразу ушибет особый острый запах и озарит

Так вот что значит бри и почему он повис тут в воздухе!..»³⁹

Итак, для Крученых «бри» — символ декадентского (= буржуазного) искусства, уже умершего.

В 1927 году М. Кузмин написал поэму «Для августа». По структуре это скорее цикл из десяти стихотворений. Поэма построена на смешении высокого и низкого, элитарного и массового искусства, почти в духе постмодернизма. Центральный образ — Луна, Геката, она колдует, обманывает, разлучает любящих. В разлуке каждый встречает новую любовь, которая оказывается ложной и пошлой; в конце «симулякры»-двойники отвергаются, герои снова вместе, звучит шуточный «Апофеоз». Авантюрный сюжет переносит читателя из Петербурга в Голландию, из воровского притона в каюту корабля и душный трюм. В первой главке юного героя соблазняет на корабле случайный попутчик, «какой-то плотный господин»:

Ты треугольник видишь бри
И рядом страсбургский пирог...
Тут удержаться уж не мог,
Подумал: «Ах, черт побери!
Я никогда их не едал,
У Блока кое-что читал».
Отец неожиданной стороной
Заводит речь о том о сем:

³⁸ Крученых А. Указ. соч. С. 104.

³⁹ Там же. С. 107.

Да сколько лет, да как живем,
Да есть ли свой у вас портной...
То Генрих Манн, то Томас

Манн,

А сам рукой тебе в карман...⁴⁰

Перекликается с пьесой Блока даже фоновая деталь — летящие корабли. Сохраняется тема неподлинной, обманной любви, опошляющей высокие порывы. Мотив танца и музыки не выражен в сюжете, но в конце поэмы звучит «Апофеоз», имитирующий пафосный финал оперы, благодаря чему все изображенное в поэме воспринимается как условная сценическая игра с переодеваниями, путаницей и счастливой развязкой. Кроме того, в 7 главке (в форме сонета) создается образ микшированной музыки, звучащей по радио:

Февральский радио поет,
Привольной молодости дальней,
Натопленность кисейной спальней
И межпланетный перелет
<...>
Плывут вуали, воздух тает...
И сонный вой гавайских труб
Напоминает трепет губ.

«Бри» в сюжете поэмы выполняет роль приманки для простаков, создает иллюзию изысканности и культурности, эта иллюзия маскирует домогательство, похотливость, обман. Таким образом, мифы символистов (об Эросе, любви как Душе мира) из сферы бытия снижаются в плоскость быта, выполняют функцию антуража.

В романе Андрея Белого «Москва» (1930) изображается кризисная эпоха смены «Аристотеля ясного» «Гераклитом темным», разложение профессорского быта, нависание страны над бездной. В третьей части романа («Маски») в резко сатирических тонах показан модный ресторан («Бар Пэар: с неграми!»), где под какофонию джаза отплясывают люди-орангутанги, в то время как гибнут дивизии под Минском, под Пинском, расплзается фронт, безумствует распутищина. В баре происходит встреча авантюриста, шпиона, садиста — «гориллы» Мандро с совращенной им дочерью. Слово «бри» не фигурирует, но оно анаграммировано в ключевом слове главы «Бар Пэар: с неграми». В сквозном сочетании звуков [б], [р] преобладает семантика угрозы, удара, взрыва.

Наконец, в прозаической поэме Г. Иванова «Распад атома» (1938) — исповеди самоубийцы — передается распад личности («человек, человечек, ноль») и распад мира в целом. Неприятный запах сыра включен в коллаж омерзительных подробностей «мирового уродства»: «Рвота, мокрота, пахучая

⁴⁰ Кузмин М. Арена: Избранные стихотворения. – СПб., 1994. С. 312.

слизь, проползающая по кишкам. Падаль. Человеческая падаль. Поразительное сходство запаха сыра с запахом ножного пота...». Тошноту вызывает картина маразма эпохи, развивавшейся под лозунгами: «Хайль Гитлер, да здравствует отец народов Великий Сталин, никогда, никогда, никогда англичанин не будет рабом» (первый вариант финала).

Социокультурный смысл избранного нами мотива, становящегося символом нарастающей энтропии, особенно очевиден на фоне «первотекста» — XVI строфы I главы романа Пушкина «Евгений Онегин»:

Уж темно: в санки он садится.
«Пади, пади!» — раздался крик;
Морозной пылью серебрится
Его бобровый воротник.
К *Talon* помчался: он уверен,
Что там уж ждет его Каверин.
Вошел: и пробка в потолок,
Вина кометы брызнул ток,
Пред ним *roast-beef* окровавленный,
И трюфли, роскошь юных лет,
Французской кухни лучший цвет,
И Страсбурга пирог нетленный
Меж сыром лимбургским живым
И ананасом золотым...

Тот же мотивный комплекс (изысканная кулинария — танцы и музыка — любовь), хотя и окрашенный легкой иронией, все же рисует праздник жизни, расцвет дворянской культуры. Сыр «живой», пирог «нетленный», ананас «золотой»; героя встречает не «человек в пальто» (Блок), не «папаша» (Кузмин), не «Мандро» (Белый), а Каверин — свободолюбивый гусар, человек широкой души.

Итак, за сто лет русская интеллигенция прошла путь от дорогого ресторана до уличного кабачка и бара, от классического балета («Волшебный край!») до танцев эвритмистки и джаза, от проблем любви и чести («Евгений Онегин») до профанации высоких чувств, от дворянской элиты до вульгарных буржуа, бездуховных потребителей, извращенцев и самоубийц.

В произведениях советских писателей избранная деталь нам не встретилась, так как сыр бри исчез из повседневной жизни. В знаменитой «сталинской» кулинарной «Книге о вкусной и здоровой пище» (1954) называются мягкие сыры только отечественного (прием умолчания!) производства: Смоленский, дорогобужский, медынский. Эта книга была призвана воспитывать культуру и эстетический вкус у советских граждан, не случайно она издана Министерством культуры, снабжена цветными иллюстрациями. Семантический оттенок утаивания, сокрытия правды присутствовал в мотиве изысканного сыра и ранее, но только теперь он стал решающим. В книге указывается,

что сыры хороши к шампанскому. Говорится, что до революции буржуа и помещики приучали народ к сивухе, а сами выписывали дорогие французские вина. Теперь же советские виноделы производят «отличные», «превосходные» вина. И далее сообщается: «Товарищ Микоян в 1936 г. рассказывал: „Товарищ Сталин занят величайшими вопросами построения социализма в нашей стране. Он держит в сфере своего внимания все народное хозяйство, но при этом не забывает и мелочей, так как всякая мелочь имеет значение. Товарищ Сталин сказал, что стахановцы сейчас зарабатывать много денег, много зарабатывают инженеры и другие трудящиеся. А если захотят купить шампанского, смогут ли они его достать? Шампанское — признак материального благополучия, признак зажиточности”»⁴¹.

По контрасту, недавно опубликованные «сто кулинарных и интеллектуальных рецептов» А. Наймана и Г. Наринской имеют вполне «диссидентскую» окраску. Разговор о сыре связывается с разговорами о политике и флиртом (на что прямо указывается в тексте). Кулинарные изыски в этой книге звучат прямо-таки антисоветски: «Разомните любой мягкий сыр, например Фету, и добавьте размолотые грецкие орехи и бренди по вкусу...»⁴²

Как видим, слово «бри» в историко-литературном контексте обрастает мотивами танца, любви, политики, обмана, угрозы, смерти. Эти смысловые оттенки не могут быть выявлены при лингвистическом анализе текста.

В. Е. Хализев⁴³, Е. Фарино и другие исследователи указывают на три необходимые стадии работы с художественным произведением. Сошлемся на определения польского литературоведа.

Описание сводится к вычленению в тексте всех тех его свойств, которые могут быть использованы как «художественные» средства или, проще, могут нести некоторую смысловую нагрузку.

Анализ стремится установить связи и функции вычленяемых свойств текста, вскрывает «информационные узлы» произведения.

Интерпретация стремится к осмыслению результатов анализа, ставит вопрос: что значит данный элемент (признак) текста? Произведение допускает разные интерпретации, но они не вполне произвольны: некоторые элементы текста настолько сильно подчеркнуты, что сами привлекают внимание исследователя⁴⁴.

Для того чтобы интерпретация была корректной, нужно дать учащимся представление об элементах и функциях разных уровней и компонентов произведения, закрепившихся в истории литературы.

2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО–ВРЕМЯ: РОЛЬ В ПРОИЗВЕДЕНИИ, СОСТАВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ,

⁴¹ Книга о вкусной и здоровой пище. – М., 1954. С. 80.

⁴² Найман А., Наринская Г. Процесс еды и беседы: сто кулинарных и интеллектуальных рецептов // Октябрь. 2003. № 4. С. 170.

⁴³ Хализев В. Е. Теория литературы. – М., 2004.

⁴⁴ Фарино Е. Указ. соч. С. 71-72.

ПРИЕМЫ АНАЛИЗА

2.1. Понятие художественного пространства–времени

Восприятие художественного произведения — сложный процесс, требующий особой активности и воображения и мышления читателя. При чтении мы воспринимаем, прежде всего, *текст* (слова, предложения, абзацы). На основе этой «внешней» формы произведения (словесного уровня) мы мысленно, в своем сознании, достраиваем «внутреннюю» форму, т. е. *воображаем некий художественный мир*, представляем себе тот фрагмент действительности, о котором говорится в тексте. Так, события могут разворачиваться в городе или деревне, зимой или летом, в России или Америке; персонажи не «висят» в вакууме, они стоят на краю леса, или идут по Киевскому проспекту, лежат на диване или плывут на корабле по морю. Им светят солнце или луна, а может быть, электрический свет, они затеряны в толпе или одиноки, ощущают зной или холод. Для обозначения этой воображаемой действительности используется, вслед за Д. С. Лихачевым, понятие «внутренний мир художественного произведения».

Если мы очень увлечены чтением, остро сопереживаем героям, то мы можем не замечать, не осознавать словесный уровень произведения, он будет для нас как бы «прозрачным», как чистое стекло в окне, за которым открывается какой-то вид. Но читатель обязательно сознает, а точнее, чувствует (видит, слышит, осязает, обоняет) художественный мир и как-то соотносит его с объективной реальностью, своим знанием о мире, своим человеческим опытом. Не случайно литературу называют иногда «говорящей живописью». «Живопись словом» может достигать удивительного эффекта пластичности, отчетливой зрительной ощутимости.

Однако в принципах изображения художественного мира в словесном искусстве есть важное отличие от художественного мира в живописи: образ на картине художника мы непосредственно видим во всех деталях и полноте, а образ мира при чтении литературного произведения возникает в нашем воображении, он невеществен, нематериален (непосредственно, в материале, нам даны только бумага и шрифт, которым набран текст). Поэтому словесный образ мира менее отчетлив, но более свободен и, главное, показывает движение, развитие, изменение во времени какого-то человека, предмета, ситуации.

Кроме того, писатель может не рисовать нам портрет героя или пейзажа полностью, а лишь ограничиться одной-двумя деталями, по которым читатель мысленно дорисует остальное.

Наконец, изображение с помощью слова может быть более концептуальным, более нагруженным смыслом (ибо слово — инструмент мысли), чем графический, живописный или скульптурный образ. Писатель может не только изобразить нам радостное или задумчивое лицо человека, но и

(например, с помощью внутреннего монолога) объяснить, почему радуется герой, о чем именно он думает.

Итак, в художественном произведении моделируется некий внутренний мир, подобный реальному. Подобный, но не тождественный. Подобие (даже в жанрах фантастики) необходимо для того, чтобы читатель ощутил художественный мир, вошел и вжился в него, как в реальный, — и тогда станет возможным сопереживание, сочувствие героям, соприсутствие в событиях, т. е. эмоциональный отклик читателя на то, что показывает автор. При анализе всегда необходимо помнить о том, что в произведении не только воплощается образ пространственно-временного мира, но существует и пространство-время самого текста.

Важнейшими параметрами художественного мира являются *пространство* и *время*. По мысли М. М. Бахтина, использовавшего термин «хронотоп» («хронос» — время, «топос» — место), в произведении время и пространство взаимосвязаны, пространство изменяется во времени, а время разворачивается в пространстве. Например, И. А. Бунин в поэме «Листопад» или в рассказе «Антоновские яблоки» рисует постепенный ход осени от последних солнечных, почти летних, ярких дней — через увядание и оскудение — к зиме, первому снегу. Это движение времени воплощено в пространстве (хронотопе) леса и сада: изменяется цветовая палитра (от теплых тонов к холодным), неподвижность сменяется динамикой осенних бурь и т. д.

Главное отличие художественного пространства-времени от объективного заключается в том, что это пространство и время *человека*. Именно человек, его состояние, его духовный мир является центром произведения; пространство и время в произведении передают нам не объективную картину внешнего мира, а картины субъективных миров. Художественные пространство и время воплощают представление о жизни, о мироустройстве — автора или героя, а потому физические (объективные) свойства пространства и времени могут трансформироваться. Однонаправленный ход времени может нарушаться возвышениями в прошлое (как в I главе «Евгения Онегина») или перенесением в будущее (яркий пример в хронологии наблюдается в общей композиции романа «Герой нашего времени»). Обычное трехмерное пространство приобретает способность сжиматься и разрезаться, становиться многомерным.

Идею зависимости художественного пространства-времени от человека разработал М. М. Бахтин. Он показал, что возможно двоякое сочетание художественного мира с героем произведения:

а) мир может изображаться извне героя как его окружение, «фон», как правило «объективно», пластично и живописно поданный, «от автора»;

б) мир может изображаться «изнутри», так как он видится герою, его «глазами», как его кругозор; такой мир проникнут субъективностью героя, его мыслями, чувствами, поступками.

Ю. М. Лотман на материале литературы XIX века показал связь пространственно-временных моделей с нравственными (этическими) принципами автора или героя.

Характер художественного времени и пространства отражает те представления о мире, которые сложились в быту, религии, науке, философии определенной эпохи в жизни общества. Модели хронотопа поэтому имеют культурологический смысл. Так, например, византийский купол над храмом изображает собою небесный свод, покрывший землю; готический шпиль выражает неудержимое стремление ввысь, подъемлющее от земли к небу каменные громады; купола-луковицы православных церквей, которые «жаром горят», символизируют духовное горение, молитвенный подъем, имея образ пламени свечи, заостряющегося кверху⁴⁵. Перпендикуляры и перспективы улиц Петербурга воплощают идею созидания, преодолевающего природные аморфные стихии; кривые переулки и кольцевая застройка старой Москвы свидетельствуют о том, что город рос «природно», естественно, как дерево растет, прибавляя каждый год кольцо и ветви. Не менее показательно для мироощущения людей устройство жилого пространства, дома. Так, в повести И. С. Шмелева «Лето Господне» — своеобразном мифе о старой Москве конца XIX века — дом (комнаты) открыт во двор, продолжается улицей, откуда видно и «милое Замоскворечье», и небо с солнцем и радугой. Такое открытое, обжитое пространство дома и родины соответствует патриархальным, доброжелательным, родственным отношениям людей, изображенных в повести. По контрасту можно вспомнить современные городские квартиры, которые защищают сейф-двери и решетки на окнах.

В литературе используются довольно устойчивые «топосы», т. е. типологические модели, имеющие древние значения, корнящиеся в мифах, но каждый раз по-новому, индивидуально проживаемые (осваиваемые) автором и героем. Это хронотоп дороги и порога, хронотоп города, хронотоп сада, леса, степи, хронотоп территории и др. Рассмотрим подробнее топосы дороги и территории (на примере хронотопа идиллии).

Дорога — универсальная форма организации пространства. Дорога придает пространству векторную направленность (от «точки А» к «точке В»), целеустремленность. Путь — движение литературного героя в этом пространстве, «реализация» дороги. Дорога предполагает не только перемещение в пространстве и времени, но и встречи, преодоление препятствий, открытие нового, т. е. обогащение опытом, нередко нравственное очищение. Главное в пути — поиск и достижение цели. Важный момент — начало пути: человек должен созреть, чтобы отправиться в путь, быть творческой, инициативной личностью. Герои пути — это Одиссей и Илья Муромец, Печорин и Пьер Безухов...⁴⁶ Важно иметь в виду два момента. Во-первых, насколько

⁴⁵ Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе. — Новосибирск, 1991. С. 11-12.

⁴⁶ Более подробно см.: Касавин И. Т. Человек мигрирующий: онтология пути и местности // Вопросы философии. 1991. № 11, а также работы Ю. М. Лотмана («Сюжетное простран-

полно путь героя реализует «дорогу» (например, Господин из Сан-Франциско в рассказе Бунина не достигает цели, а путь его замыкается в безвыходный круг). Во-вторых, способствует ли странствование героя его нравственному совершенствованию, становится ли его путь дорогой к самому себе и людям, «жизненным путем» (сравним с этой точки зрения пути Петруши Гринева в «Капитанской дочке» и Чичикова в «Мертвых душах»). Не случайно «путь» — сквозной мотив в «Трилогии вочеловечения» Блока.

В отличие от динамического хронотопа дороги хронотоп территории (например, провинциального городка или усадьбы) статичен, ограничен и отграничен от всего иного; как правило, в нем есть центр и периферия (окраина). Он способствует не открытию нового, а сохранению традиций, преемственности поколений, стабильности образа жизни. Так, Базаров (герой «Путей») сразу ощущается как чужак в дворянском гнезде Кирсановых. Герои территории (места) очень разнообразны: это и Платон Каратаев в романе Л. Толстого «Война и мир», и чеховский Беликов («Человек в футляре»).

Хронотоп дороги или территории может не только составлять основу сюжета произведения, но и воплощаться в самостоятельных художественных образах.

Рассмотрим *образ дороги* в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души».

Навеянный русскими просторами, большими расстояниями образ дороги, широко вошедший в народную поэзию (ямщицкие, лирические песни), в сознании и творчестве Н. В. Гоголя связан с идеей развития русской нации, ее историей. Гоголю представлялось, что предназначение и силы России еще не реализовались, она еще в пути, в движении и ее будущее будет значительным.

В первом томе «Мертвых душ» Гоголь показал современную ему Русь, далекую от ее идеальных возможностей. Но идея будущего России отчетливо ощущается уже здесь. Автор берет характеры, в которых есть (или могла бы быть) возможность развития. Это прежде всего Чичиков, герой, проходящий через все повествование. С ним и связан мотив пути, движения. Дорога — движение в пространстве и времени — лежит в основе сюжета «Мертвых душ».

Образ дороги композиционно обрамляет повествование. Начинается повествование с того, что в губернский город NN въезжает Чичиков и заканчивается его поспешным отъездом из города. Композиционное кольцо оттеняется еще одним дорожным событием-встречей. При въезде в город Чичикову встретился поп, и он подумал, что это не к добру. А когда ранним утром он уезжал из города, ему повстречалась похоронная процессия, и Чичиков подумал, что это хорошо, это к добру. (Гоголь использует простонародные приметы и суеверия, интерпретировать же эти эпизоды можно по-разному, например, как сви-

ство русского романа XIX столетия», «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя», «Заметки о художественном пространстве») и М. М. Бахтина («Формы времени и хронотопа в романе»).

детельство изжитости прежней нечестной жизни Чичикова или как напоминание о душе, о смерти, об обязанности человека жить честно и добродетельно.)

Посещая помещицы усадьбы, Чичиков колесит по русским дорогам. (Сам Гоголь, полагая, что Москва и Петербург — это еще не Русь, мечтал «проехать» по одной из русских губерний.) Одно знакомство за другим, многообразие русских типов обрушиваются на Чичикова, удивляют, раздражают, будят мысль. Дорога в такой ситуации становится психологической паузой, дающей возможность сосредоточиться, задуматься, сделать выводы. Таковы размышления о типичности характера Коробочки, о судьбе человеческой на примере Плюшкина, о молоденькой девушке, встретившейся в пути, о том, как испортит ее воспитание, обезобразит жизнь, и др. Причем автор не забывает отграничить свои мысли от мыслей героя, поэтому стилистически резко контрастируют слова автора по поводу встретившейся девушки: «Везде, где бы ни было в жизни, среди ли черствых, шероховато-бедных и неопрятно-плесневевущих низменных рядов ее, или среди однообразно-хладных и скучно-неприятных сословий высших, везде хоть раз встретится на пути человеку явление...» — и слова героя: «Славная бабенка!..»

Кроме дорожных размышлений Чичикова в поэме есть лирические отступления автора, навеянные дорогой и о дороге.

«Боже! Как ты хороша, подчас, далекая дорога! Сколько раз, погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько переживалось дивных впечатлений...»

Это лирическое отступление переводит читателя в мир мечты, грезы, дивных видений. Так является образ птицы-тройки, в котором воплотилась вера Гоголя в великое будущее России: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобой дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади...», «Неведомая сила заключена в этих конях», «Не молния ли это, сброшенная с неба», «Божье чудо» — характеризует Гоголь эту тройку.

В реальности же в России коробочек и плюшкиных дороги ужасны, езда мучительна из-за ухабов, рытвин и грязи. Нередко герой сбивается с пути, как в ту дождливую ночь, когда случайно заехал к Коробочке; наутро ему указывает дорогу босоногая девчонка, не знающая, где «лево», а где «право».

Но как возможность, надежда и порука звучат слова: «И какой же русский не любит быстрой езды?»

Идиллический (идиллия — букв. «картинка», жанр античной поэзии, описывающий мирную жизнь пастухов, их простой быт, прежнюю любовь, свирельные песни) образ Обломовки (хронотоп территории) рисует в своем романе Гончаров, правда, с довольно заметной иронией. Каковы характерные признаки пространства и времени в идиллическом топосе?

1. Отграниченность от остального мира: «Обитатели этого края далеко жили от других людей», «...раз в год ездили некоторые на ярмарку и более никаких сношений ни с кем не имели», «...уголок их был почти непроезжий, то и неоткуда было почерпать новейших известий о том, что делается на белом свете». Об обломовцах сказано: «Не с чем даже было сличить им своего жителя-бытья: хорошо ли они живут, нет ли; богаты ли они, бедны ли; можно ли было чего еще пожелать, что есть у других. Счастливые люди жили, думая, что иначе и не должно и не может быть...».

2. «Домашний» образ мира, уютный и обжитой. В Обломовке нет ничего грандиозного и дикого (моря, гор, пропастей), что смущает дух человека. Это «мирный уголок». Небо, «как родительская надежная кровля», невысоко простерлось, обнимает землю с любовью. Солнце светит ярко и жарко, и сенью не торопится уходить, дарит лишний теплый день «любимому месту». Вместо гор пологие холмы; река бежит «весело, шая и играя». Вся местность — ряд «веселых, улыбающихся пейзажей».

3. Время циклично, движется по кругу природного календаря («Правильно и невозмутимо совершается там головой круг»). Вовремя наступает весна, зима не играет внезапными возвратами, потом, своим чередом, наступает лето. Даже грозы бывают постоянно в одно и то же установленное время, не забывая почти никогда Ильина дня, как будто для того, чтобы поддерживать известное предание в народе. И число, и сила ударов, кажется, «всякий год одни и те же, точно как будто из казны отпускалась на год на весь край известная мера электричества».

4. Устойчивость (статичность) мира, обусловленная повторяемостью событий и властью традиций: три-четыре деревеньки «рассыпались в разные стороны, да так с тех пор и остались»; три-четыре поколения «тихо и счастливо» прожили в одной той же избе.

5. Основные события этого мира: неутомительный труд («Радостно приветствует дождь крестьянин...»), обеспечивающий изобилие «коров жующих, овец бляющих и кур кудахтающих», рождение («крестьянская вдова Марина Кулькова, 28 лет, родила за раз четырех младенцев»), именины и свадьбы, смерть — «незаметная, сну подобная». Еда (об обеде совещались всем домом) и сон занимают видное место в жизни обломовцев, нравы которых мирны и кротки.

Подобный идиллический хронотоп, но уже окрашенный воспоминанием — ностальгией и заметно идеализированный рисует И. Бунин в начальных главах «Антоновских яблок», И. Шмелев в «Лете Господнем».

Эти типологические модели художественного мира (путь и территория) обнаруживаются во многих произведениях. В литературе XX века активно используется также модель лабиринта (запутанный, бесцельный путь-блуждание по территории) и, как ее вариант, модель сновидения, где пространство выворачивается наизнанку, события развиваются от следствия к причине, время дискретно (разорвано, бессвязно), возникают алогичные, необъяснимые ситуации. При анализе следует вдумываться в суть героя (ини-

циативный герой пути, поиска или тяготеющий к стабильности герой места) и в тип модели топоса, не останавливаясь на мотивах, лежащих на поверхности. Например, герой в рассказе Бунина «Господин из Сан-Франциско» совершает далекую поездку из Америки в Италию, но в основе окружающего его пространства и времени — модель (хронотоп) территории, так как корабль рисуется как плавучий отель, с заведенным распорядком дня и незыблемой социальной иерархией. Обратный путь умерший господин совершает в еще более замкнутом пространстве — в тюрьме, в ящике из-под содовой.

2.2. Функции и компоненты художественного пространства-времени

Вслед за М. М. Бахтиным назовем три основные функции хронотопа.

1. Через художественное пространство и время выражается мироотношение определенной культурно-исторической эпохи. Действие разворачивается не в пустоте, а в пространстве, имеющем признаки исторической эпохи: в дворянской усадьбе или в вагоне метро, в Обломовке или в окопах Сталинграда. Эпоха «безвременья» выражена в круговой композиции стихотворения А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...»; в культуре советского периода господствовала утопическая идея ускорения хода времени, ср. название романа В. Катаева «Время, вперед!», строки из «Левого марша» Маяковского:

Клячу истории загоним,
Левой!
Левой!
Левой!⁴⁷

2. Через художественное пространство и время выражается авторская эстетическая оценка действительности. Например, в повести «Олеся» Куприн любовно рисует могучую красоту леса, в повести «Молох» металлургический завод показан как царство хаоса, дьявольский мир грохота и угара, окрашенный в кровавые тона. Так выразилось неприятие Куприным бесчеловечного, противоестественного технического прогресса, пожирающего людей, извращающего отношения купли-продажи естественные человеческие чувства.

3. Образы и пространства и времени выполняют *психологическую функцию*, выражают душу, мысли и чувства героя, его мироощущение. Например, разные периоды «Трилогии вочеловечения» А. Блока получают разное пространственно-временное оформление, соответствующее переживаниям лирического героя. В первом томе (в цикле «Стихи о Прекрасной Даме») герой испытывает любовь-преклонение, напряженно ожидает Встречи со своим идеалом, с Душой мира. Здесь пространство статично, фигуры неподвижны, отчетливо двоemiрие (здесь, на земле, — там, в небесной дали; снаружи — внутри храма); преобладают строгие контуры, прямая линия, локальное цветовое (световое) пятно; нередко присутствует мотив камня (символ верности

⁴⁷ Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры. С. 249.

и твердости духа). Поэтический мир воплощает идею Вечности. В начале второго тома (в период антитезы, «распутий» героя) картина меняется. В цикле «Пузыри земли», где рисуется природа в окрестностях Петербурга (болота, низкий кустарник, серое небо) сквозь призму русской демонологии (русалки, леший-колдун, болотные чертенятки), преобладают рыхлые формы (мох, кочки, впадины, берег размытый), это как бы развалины прежнего мира храма или терема. Затем в цикле «Город» появляется изогнутая линия («переулки, извивы»), выражающая идею греховности героя, обмана и обманутости. Чаще всего рисуется замкнутое, сжатое пространство (комнаты), с острыми углами, жесткими формами, вызывающими ощущение боли, страдания. В цикле «Снежная Маска» показан вихрь природных и любовных стихий, линии змеевидные, клубящиеся; рисунок черно-белый, штриховой; в метели теряются все ориентиры, образы становятся призрачными, фантастическими, напоминающими сказку «Снежная Королева» Андерсена⁴⁸.

Составные компоненты хронотопа⁴⁹ создают пространственно-временной образ мира, для чего в арсенале литературы существуют специальные художественные формы:

- сюжет — течение событий;
- система характеров — социальные связи человека;
- пейзаж — окружающий человека физический мир;
- портрет — внешний облик человека;
- вводные эпизоды — события, вводимые в течение сюжета по аналогии или по контрасту с основным действием⁵⁰.

Охарактеризуем подробнее портрет и пейзаж.

2.3. Портрет литературного героя, его функции и виды

Портрет — это изображение внешности героя: черты лица, фигура, позы, мимика, жесты, одежда. Сам термин «портрет» заимствован из живописи. В старофранцузском языке существовало выражение *pour-trait*, что обозначало изображение оригинала «черта в черту». Портрет — особая форма познания и отражения человека в искусстве. Содержанием портрета является рассказ о человеке, его внутреннем мире и его отношениях с миром внешним. Портрет героя отражает характер, состояние души данного человека, а также выражает авторское отношение нему и косвенно характеризует культурно-историческую эпоху, свойственную ей концепцию личности.

Эволюция портрета и в живописи, и в литературе связана с углублением психологизма, умением проникнуть в индивидуальность героя. В парадной

⁴⁸ Горбунова О. И. Эволюция семантики линейности и контурности в лирике А. Блока // Серебряный век. – Иваново, 1997.

⁴⁹ Лейдерман Н. Л., Барковская Н. В. Указ. соч. С. 31-34.

⁵⁰ Следует различать понятия «сюжет» и «фабула». Если фабула – это «естественная» последовательность событий, то сюжет – композиция фабулы, авторское построение последовательности эпизодов // Тмарченко Н. Д., Тлопа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы. С. 187-188.

эпической поэзии и в средневековом искусстве личностное начало было ослаблено, портрет был эмблематичным, фиксировал постоянные признаки внешности воина, священника, князя. В портрете эпохи классицизма отражались общие (родовые) черты личности, нередко в идеализированном виде. Наиболее разработан был жанр *парадного портрета*, характерный для искусства XVIII века. Возникнув в Западной Европе, он служил для прославления монархов и вельмож, поэтому достойная поза, торжественные одежды, сословные аксессуары в таком портрете играли важную роль для характеристики общественного положения модели. В облике подчеркивались ум, самообладание, важность человека государственного. Так, например, придворный художник Петра I Иван Никитин в начале 1720-х годов написал портрет дипломата, вице-канцлера графа Гаврилы Ивановича Головкина. На лице Головкина отражены ум и пронзительность, показана твердая волевая складка губ; лицо выступает из нейтрального черного фона картины в обрамлении серебристого парика (элемент парадного костюма). Никитин написал идеальный образ энергичного государственного деятеля, сподвижника Петра I. В его осанке нет напыщенности, но есть чувство собственного достоинства. Величественная сдержанность позы, андреевская лента и звезда, польский орден Белого Орла в виде креста на голубом банте придают торжественность и значительность. В 1780-е годы художник Дмитрий Левицкий создал портрет Екатерины Романовны Дашковой, назначенной в 1783 году на пост директора Академии наук. Дашкова изображена в придворном платье из серебряной парчи, с красной екатерининской лентой через плечо, на груди — миниатюрный портрет Екатерины II, отличительный знак статс-дамы. На портрете женщина, занимающая видное положение при дворе. Она не красавица, но во взгляде ее чувствуется ум, твердость, смелость и гордость.

Кроме парадного портрета, искусство классицизма разрабатывало жанр *камерного портрета*, более частного, интимно-семейного (такие портреты дарили, например, к свадьбе). Здесь меньше показного, «государственного», больше личного. Антураж более скромный, сам портрет чаще всего погрудный, в отличие от поясного или в полный рост парадного портрета. Модели камерного портрета — люди своего времени и сословия, они с достоинством носят мундиры, ордена, модные платья, драгоценности. Они с удовольствием, горделиво позируют, как бы получая эстетическое наслаждение от собственной красоты, от умения держаться, искусно, без претензий одеваться. По сравнению с парадным портретом поза человека в камерном портрете более раскованна, большую роль приобретают нюансы: полуобороты, легкие наклоны головы, едва заметная улыбка. Поза достаточно естественна, свидетельствует о высокой культуре поведения и сдержанности в проявлении чувств. Лица не только красивы, но и одухотворены. И все же психологизм этих портретов еще относителен: автора занимает не столько конкретное состояние модели, сколько отблески душевной жизни вообще. Так, всем лицам на портретах Федора Рокотова присуща общая «маска» спокойствия, тонкой чувственности и грусти: удлиненные миндалевидные глаза с опущенными наружными краями

верхних век, полуулыбка тонких губ, широкий разлет дугообразных бровей. Фон густой, нейтральный; лица моделей тают в полутени (эффект освещения, не свойственный парадному портрету). Колорит выдержан в едином цветовом ключе, используется прием лессировки — просвечивания одного цвета сквозь другой, что ассоциируется со сложностью переживаний человека. Напомним портреты княгини Е. Орловой, Е. Юсуповой, знаменитый портрет А. П. Струйской, выполненный Рокотовым в 1722 году.

Н. Заболоцкий посвятил картине Рокотова стихотворение.

Портрет

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.
Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?
Ее глаза — как два тумана,
Полуулыбка, полуплач,
Ее глаза — как два обмана,
Покрытых мглою неудач.
Соединенье двух загадок,
Полувосторг, полуйсуг,
Безумной нежности припадок,
Предвосхищенье смертных мук.
Когда потемки наступают
И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Ее прекрасные глаза.

Сентиментализм показывал «человека чувствительного», возмущался сословной несправедливостью («...и крестьянки любить умеют!»). Н. М. Карамзин, предваряя рассказ о бедной Лизе, восклицает: «Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!» Карамзин не дает подробного описания внешности Лизы, упоминает голубые глаза и светлые волосы нежной девушки, но чаще характеризует ее поведение: «пригорюнилась», «закраснелась», «осмелилась взглянуть», «щеки ее пылали, как заря в ясный летний вечер; она смотрела на левый рукав свой и шипала его правою рукою» — ведь автору нужно передать силу ее чувств: «Все Лизино сердце затрепетало». Лицо Лизы изобразил художник Орест Кипренский, сын крепостной и барина А. С. Дьяконова. Современники говорили, что в картине «Бедная Лиза» (1827) художник превзошел милосердием самого Карамзина, ведь работая над портретом, он вспоминал свою несчастную мать. Кипренский изобразил Лизу в тоске и печали.

Юная миловидная девушка с мольбой смотрит на того, с кем ей должно расстаться. В ее руке красивый цветок, символ любви. Нежные, округлые черты лица, сочетание белого и алого цветов в одежде аккомпанируют душе девушки, любящей и кроткой.

Замечательный образец русского сентиментализма — портрет М. И. Лопухиной (1797) работы Владимира Боровиковского. Мария Ивановна Толстая, в замужестве Лопухина, умерла шесть лет спустя, в возрасте 24 лет. В образе юной красавицы сочетаются изысканность и простота, прямодушие и лукавство, чувство собственного достоинства и кокетство. Но ощущается затаенная грусть в глазах, хрупкой фигуре, полуувядших розах в руках. Очень выразителен ритм в картине: плавный изгиб стана повторен в устало опущенной кисти руки, в складках мягко сползающей шали, в склоненных цветах. Поэтична гармония бледно-голубых, розово-сиреневых, приглушенно зеленых тонов, их прозрачность. Грустно-мечтательной задумчивости красавицы соответствует фон. Это не нейтральный темный фон, как в классическом портрете, а единственный уголок парка с введенным в него мотивом ржи с васильками: еще не образ реальной природы, но фон, дополняющий настроение. Работа Боровиковского вдохновила Я. Полонского на стихотворение:

Она давно прошла, и нет уже тех глаз
И той улыбки нет, что молча выражали
Страданье — тень любви, и мысли — тень печали,
Но красоту ее Боровиковский спас.
Так, часть души ее от нас не улетела,
И будет этот взгляд и эта прелесть тела
К ней равнодушное потомство привлекать,
Уча его любить, страдать, прощать, молчать.

Как видим, в искусстве XVIII века более развит был живописный портрет; в литературе автор предпочитал характеризовать образ поведения или чувства персонажа. В XIX веке в эпоху романтизма, затем в реализме портрет становится углубленно-психологическим, индивидуальным; искусство слова овладевает мастерством портрета, раскрывающим сложный внутренний мир яркой, необычной личности (в романтизме), сопряженный с социальными и историческими обстоятельствами (в реализме). В этом же направлении развивался и живописный портрет. Вспомним картину Ивана Крамского «Неизвестная» (1883); в ней чувствуется влияние того психологизма, которым овладел роман. Не случайно художник-демократ создал целую галерею портретов русских писателей: Гончарова, Толстого, Салтыкова-Щедрина, Некрасова. Прототипом «Неизвестной» называли Анну Каренину. Фон в картине реалистичен и географически конкретен — это Петербург. Женщина богато одета, стройна, изящна, но привлекает внимание прежде всего лицо, гордо, с вызовом глядящее из туманного петербургского воздуха. Лицо надменное, но

не торжествующее; прекрасное, но не счастливое. В победительном взгляде запрятана печаль...

Интересно, что Пушкин в «Капитанской дочке», нарисовав мастерский портрет Пугачева, при изображении не вызывавшей его симпатий Екатерины II ограничился словесным воспроизведением картины Боровиковского и гравюры с нее работы Уткина. На портрете Боровиковского Екатерина в Царском Селе «изображена домовитою и любезною хозяйкой»: в утреннем летнем платье, в ночном чепце; около ее ног собаки; за ней деревья и памятник Румянцеву; лицо императрицы полно и румяно. Екатерина у Пушкина показана нарочито в официальной традиции⁵¹.

В реалистической литературе XIX века при глубоко развитом психологизме портрета писатели продолжали использовать приемы изобразительного искусства, что обусловлено самой задачей дать зримый, пластичный облик героя. Так, например, в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» противопоставлены друг другу образы Фенечки и Анны Сергеевны Одинцовой. Выполнены их портреты в разной манере: почти акварельный, напоминающий сентименталистские картины портрет Фенечки и скульптурный, почти без красок портрет Одинцовой.

Портрет Фенечки дан на фоне деревенской природы. Колорит описаний солнечный, светлый, утренний, подчеркивающий безыскусность и плавность молодой женщины. Краски чистые, яркие, насыщенные: «...Приблизившись к ребенку, Николай Петрович нагнулся немного и приложил губы к Фенечкиной руке, *белевшей*, как молоко, на *красной* рубашечке Мити».

Однажды, часу в седьмом утра, Базаров, возвращаясь с прогулки, застрял в давно отцветшей, но еще густо-зеленой сиреневой беседке Фенечку. «Она сидела на скамейке, накинув, по обыкновению, *белый* платок на голову, подле нее лежал целый пук еще мокрых от росы *красных* и *белых* роз».

Портрет Фенечки описательный и в психологическом отношении не сложен. На другой день после приезда Аркадия и Базарова «...на террасу вышла сама Фенечка. Это была молодая женщина лет двадцати трех, вся *беленькая* и мягкая, с темными волосами и глазами, с *красными*, детски пухлявыми ручками. На ней было опрятное ситцевое платье; *голубая* новая косынка легко лежала на ее круглых плечах. Она несла большую чашку какао и, поставив ее перед Павлом Петровичем, вся застыдилась: горячая кровь разлилась *алою* волной под тонкою кожей ее милovidного лица. Она опустила глаза и остановилась у стола, слегка опираясь на самые кончики пальцев».

В портрете Одинцовой, напротив, почти нет красок. Она допускает лишь свежесть и чистоту. Ее красота, как у античной статуи, это гармония форм, осанка, умение держать себя. «Герцогиня, владетельная особа. Ей бы только шейф сзади носить да корону на голове», — восхищается Базаров. Такой она предстала на бале у губернатора (почти парадный портрет!): «Аркадий оглянулся и увидел женщину высокого роста в черном платье, остановившу-

⁵¹ Шкловский В. Повести о прозе: В 2 т. – М., 1966. Т. 2. С. 51-52.

юся в дверях залы. Она поразила его достоинством своей осанки. Обнаженные руки красиво лежали вдоль стройного стана; красиво падали с блестящих волос на покатые плечи легкие ветки фуксий; спокойно и умно, именно спокойно, а не задумчиво, глядели светлые глаза из-под нависшего белого лба, и губы улыбались едва заметною улыбкою. Какою-то ласковой и мягкой силой веяло от ее лица <...>. Уходя, она обернулась, чтобы в последний раз улыбнуться и кивнуть Аркадию. Он низко поклонился, посмотрел ей вслед. Как строен показался ему ее стан, облитый серебристым блеском черного шелка!» Характерно, что цвет платья поглощается формой тела, подчеркивая ее: «как строен...»

В другом эпизоде друзья видят Одинцову в гостинице, в солнечное утро. Можно было бы ожидать большего разнообразия красок, но и тут сказано очень сдержанно: «Скоро появилась сама Одинцова в простом утреннем платье. Она казалась еще моложе при свете весеннего солнца». Одинцова не спускала с гостей «ясных глаз». «По лицу Анны Сергеевны трудно было догадаться, какие она испытывала впечатления: оно сохранило одно и то же выражение, приветливое, тонкое; ее прекрасные глаза светились вниманием, но вниманием безмятежным». Безмятежной кажется и ее поза: «Одинцова сидела, прислонясь к спинке кресел и, положив руку на руку, слушала Базарова». Пережив в прошлом «черный хлеб» (по выражению Базарова), Анна Сергеевна боится потерять благополучие, комфорт, чистоту, она «заморозила» себя.

Краткий экскурс в историю эволюции портрета показывает, что структура и приемы изображения внешности героя определяются эстетическими принципами *направления* (классицизм, романтизм, реализм и др.), воплощающими определенную концепцию личности: человека разумного в классицизме, человека чувствительного в романтизме и реализме, человека социального в реализме⁵². Приступая к анализу литературного портрета, необходимо четко представлять, к какой художественной системе относится произведение, каковы взгляды автора на суть человека, на его место в мире.

В каждом портретном описании присутствуют общечеловеческие (например, мужественность или женственность, юность или старость, разум или чувство) качества, социально-типические и индивидуально-неповторимые признаки героя. Но, как правило, доминирует что-то одно, на чем и следует сосредоточить внимание. Нередко также социально-ролевое может вступать в противоречие с личностно-индивидуальным, как, например, в портрете Сони Мармеладовой (выражение лица не соответствует вульгарному наряду уличной женщины). Часто именно костюм героя свидетельствует о его социальном положении. «Крестьянская одежда, чиновничий мундир или ряса священника уже отчасти характеризуют их носителей. <...>. Способность костюма и его деталей нести большую смысловую нагрузку

⁵² Лейдерман Н. Л. Теория литературы в старших классах // Филологический класс. 1998-99. № 3. С. 37.

основана на том, что он является одновременно «и вещью, и знаком»⁵³ — знаком определенной национальной, моральной, социальной, культурной среды. Очень интересно Ю. М. Лотман комментирует значение деталей одежды героев романа «Евгений Онегин»⁵⁴ (Онегин «как *dandy* лондонский одет», в шляпе-«боливар», «острижен по последней моде»). В портрете Плюшкина значительное место занимает описание халата, рваного и засаленного, с прорехою пониже спины, «на шее у него тоже было повязано что-то такое, которого нельзя было разобрать: чулок ли, подвязка ли, или набрюшник, только никак ни галстук».

Символической деталью в раскрытии образа Обломова также является халат: «...он был мягок, гибок; ...он как послушный раб покорялся самому-лейшему движению его тела». Потом любовь к Ольге, прогулки, поэзия, музыка изменили Илью Ильича — халат исчез. Но Обломов не выдержал, отказался от своей любви. В домике Пшеницыной он находит новую Обломовку, у него снова появляются еда, возможность жить в уюте, ничего не делая, и халат, который Пшеницына почистила, привела в порядок.

В отличие от живописца, писатель может рисовать метонимические портреты: изображается одна деталь внешности, но такая, по которой читатель мысленно дорисовывает остальной облик. Нередко такой знаковой деталью оказывается фрагмент одежды или прически, необходимый для создания имиджа. Вот как Н. Гоголь описывает Невский проспект, иронически характеризуя его как центр культурной жизни России: «Все, что вы ни встретите на Невском проспекте, все исполнено *приличия*: мужчины в длинных сюртуках с заложенными в карманы рукам, дамы в розовых, белых и бледно-голубых атласных редингтонах и шляпках. Вы здесь встретите бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстук, бакенбарды бархатные, атласные, черные как соболь или уголь, но, увы, принадлежащие только одной иностранной коллегии. Служащим в других департаментах провидение отказало в черных бакенбардах, они должны, к величайшей неприятности своей, носить рыжие. Здесь вы встретите усы чудные, никаким пером, никакою кистью неизобразимые <...>. Тысячи сортов шляпок, платьев, платков пестрых, легких, к которым иногда в течение целых двух дней сохраняется привязанность их владелиц, ослепят хоть кого на Невском проспекте. <...> А какие встретите вы дамские рукава на Невском проспекте! Ах, какая прелесть! <...> В три часа — новая перемена. На Невском проспекте вдруг настает весна: он покрывается весь чиновниками в зеленых вицмундирах...» (повесть «Невский проспект»).

Андрей Белый в романе «Петербург» в традиции Гоголя, но еще в большей степени сатирически изобразит Невский проспект через метонимические портреты, выражающие неполноту, отчужденность, стертость личностного

⁵³ Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины. С. 306.

⁵⁴ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. — Л., 1983.

начала в человеке-чиновнике или обывателе: «Сосредоточено побежали там лица; тротуары шептались и шаркали; растирились калошами; плыл торжественно обывательский нос. Носы протекали во множестве: орлиные, утиные, петушинные, зеленоватые, белые; протекало здесь и отсутствие всякого носа. Здесь текли одиночки, и пары, и тройки-четверки; и за котелком котелок: котелки, перья, фуражки; фуражки, фуражки, перья; треуголка, цилиндр, фуражка; платочек, зонтик, перо».

Через емкие детали-знаки А. Ахматова воссоздает облик юного Пушкина в стихотворении «Смуглый отрок бродил по аллеям...»:

Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

Треуголка — деталь костюма лицеистов, но по ассоциации вспоминается и культ Наполеона, романтическое увлечение сильной личностью. «Растрепанный» том французского поэта-романтика Парни также раскрывает нам и круг интересов Пушкина-лицеиста, и указывает на мятежный, «неприглаженный» характер романтической поэзии. Кроме того, эти детали позволяют точно определить историческую эпоху: 1811—1812 годы.

Детали интерьера, вещи, включенные в описание внешнего облика героя, очень многое могут сказать нам и о социальном положении, и об индивидуальном характере героя. Художественное пространство в «Мертвых душах» максимально заполнено вещами, а в «Герое нашего времени» нет описаний интерьеров. Вещная деталь (образ предмета) может выполнять три основные функции:

- характеризовать культурно-историческую, бытовую среду;
- оттенять характер персонажа (стул в комнате Собакевича, банка варенья на окне в комнате Фенечки с надписью «Кружовник»);
- намечать сюжетно-композиционные ходы (заячий тулупчик в «Капитанской дочке»).

В. Топоров полагает, что наполненность художественного пространства вещами свидетельствует об обжитости, очеловеченности мира⁵⁵. В вещи исследователь различает «вещные», т. е. утилитарные, практические смыслы (из чашки пьют чай) и смыслы душевно-человеческие (бабушкина чашка). Если герой ориентируется на функции вещи, ее использовании, это говорит о его практицизме. Внимание к качествам вещи свидетельствует о родственно-заинтересованном отношении к человеческой теплоте вещи. Так, например, в стихотворениях Ахматовой никогда не встречаются безразличные предметы, но всегда вещи, говорящие о человеке:

Протертый коврик под иконой,
В прохладной комнате темно,

⁵⁵ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 7-31; и далее.

И густо плющ темно-зеленый
Завил широкое окно.
От роз струится запах сладкий,
Трещит лампадка, чуть горя,
Пестро расписана укладка
Рукой любовной кустаря.

В поэзии И. Анненского вещь (часы, кукла, скрипка) становятся своеобразным дублером человека, вызывают сострадание и жалость своей хрупкостью, обреченностью на недолгое существование. Важно учитывать и то, какими вещами окружает себя персонаж. Например, модный писатель Фердинанд с его «цианистыми каламбурами» из рассказа В. Набокова «Весна в Фиальте» обожал окружать себя уродливыми и бесполезными предметами. Н. Гоголь в «Мертвых душах» детально описывает интерьеры помещичьих комнат, где вещи дополняют портреты хозяев (вспомним хотя бы книжку, заложенную на четырнадцатой странице, в комнате Манилова или кучу хлама на столе и на полу у Плюшкина).

Вещный мир может быть красивым или безобразным, пустым или подавляющим человека своим обилием.

Анализируя портрет героя, мы должны быть хоть немного такими же проницательными, как Шерлок Холмс. Тогда мелочи одежды, прическа, мимика, походка героя, его вещи о многом поведают. В рассказе А. Чехова «Крыжовник» Иван Иванович и Буркин приходят в усадьбу Алехина: «В одном из амбаров шумела веялка; дверь была открыта, и из нее валила пыль. На пороге стоял сам Алехин, мужчина лет сорока, высокий, полный, с длинными волосами, похожий больше на профессора или художника, чем на помещика. На нем была белая, давно не мытая рубаха с веревочным пояском, вместо брюк кальсоны, и на сапогах тоже налипли грязь и солома. Нос и глаза были черны от пыли. Он узнал Ивана Иваныча и Буркина и, по-видимому, очень обрадовался».

Это портрет построен на противоречии между постоянными (физические данные) и переменными (одежда) признаками внешности, Алехин — солидный, еще не старый, видный мужчина; можно представить себе высокий лоб и умные глаза (похож на профессора), одухотворенное лицо (как у артиста). Вероятно, это образованный, глубокий, культурный человек. Однако костюм его нарочито неряшлив, до смешного видимого; Алехин в деревенской глуши махнул на все рукой, перестал следить за собой. Он черен от пыли, потому что находится рядом с веялкой: Алехин не картины или книги пишет, а занимается хозяйством. Эти помещичьи хлопоты ему не интересны, так как он обрадовался, когда пришли гости и появился повод уйти из сарая, переодеться в чистое, поговорить с умными людьми. Портрет Алехина говорит о том, что жизнь этого вполне достойного человека, русского интеллигента, не сложилась, он одинок и несчастлив (будь у него семья, он не ходил бы в таком неряшливом виде). Причем во многом виноват сам Алехин — ему не хватило воли, энергии, чтобы бороться с обстоятельствами (чуть дальше в

рассказе идет эпизод купания: купальня у Алехина большая, хорошая, но он конфузно говорит, что мыться ему все как-то некогда). Так один компонент (портрет Алехина) тесно связывается с основной проблемой рассказа: почему так бессодержательна и мелочна жизнь русской интеллигенции, при всех ее замечательных душевных качествах и высоких нравственных ориентирах, чем вызвано расхождение между богатыми духовными возможностями и реальным существованием, убогим и бесцельным.

Если черты внешности героя комментирует сам автор-повествователь, увязывая эти черты с событиями жизни героя, то перед нами *портрет-биография*. В качестве примера обратимся к стихотворению Н. Гумилева «Портрет мужчины. Картина в Лувре работы неизвестного»:

Его глаза — подземные озера,
Покинутые царские чертоги.
Отмечен знаком высшего позора,
Он никогда не говорит о боге.
Его уста — пурпуровая рана
От лезвия, пропитанного ядом;
Печальные, сомкнувшиеся рано,
Они зовут к непознанным уладам.
И руки — бледный мрамор полнолуний.
В них ужасы неснятого проклятья.
Они ласкали девушек-колдуний
И ведали кровавые распятья.
Ему в веках достался странный жребий —
Служить мечтой убийцы и поэта,
Быть может, как родился он, на небе
Кровавая растаяла комета.
В его душе столетние обиды,
В его душе печали без названья.
На все сады Мадонны и Кларины
Не променяет он воспоминанья.
Он злобен, но не злобой святотатца,
И нежен цвет его атласной кожи.
Он может улыбаться и смеяться,
Но плакать... плакать больше он не может.

Это портрет-миф, портрет-легенда; но портрет-биография нередко используется и в реалистических произведениях. Приведем фрагмент из книги М. Г. Уртминцевой «Говорящая живопись (Очерки истории литературного портрета)»: «...на сложнейших ассоциативных связях выстроена сцена первой встречи Левина с Анной Карениной, в которой особая роль принадлежит портретному изображению героини. Толстой заставляет Левина сравнить чувства, испытываемые им при виде изображения Анны на портрете, и впе-

чатления от живого общения с портретируемой, а читатель обращается мысленно к тому периоду жизни Анны, когда в Италии был написан этот портрет, как оказалось, не передавший духовной сути героини. <...> Портрет Анны в восприятии Левина поблек сразу перед оригиналом. Этот портрет, написанный Михайловым и, как мы помним, так и не законченный Вронским (что весьма символично), передал лишь внешнюю сторону ее облика, не отразив ту духовную драму разрыва с Вронским, которая уже произошла в Италии. И Левин начинает осознавать это, сравнивая портрет и оригинал. Постигание внутреннего во внешнем происходит в сознании Левина как процесс, поэтому Толстой ограничился лишь упоминанием отдельных мимических движений лица Анны, выражавших быструю смену эмоциональных переживаний героини и уловленных, но сначала не понятых Левиным. И лишь в конце сцены опять возникает тема портрета. В „итальянском” портрете не было и намек на возможность представить строгое выражение лица Анны, так поразившего Левина во время визита. В этой строгости была трагичность — новое качество Анны, осознание ею тяжести своего положения»⁵⁶.

В литературном произведении портрет персонажа выполняет три основные функции:

- характеризует героя;
- выражает авторское отношение к нему;
- является одной из форм воплощения концепции человека, свойственной писателю. Рассмотрим эти функции подробнее.

С точки зрения характеристики героя портреты могут быть описательными и аналитическими, экспозиционными и динамичными (лейтмотивными)⁵⁷.

Описательный портрет изображает облик героя без комментария автора или рассказчика, предоставляя читателю самому делать выводы о характере персонажа. Таков портрет Агафьи Матвеевны Пшеницыной в романе Гончарова «Обломов»: «Ей было лет тридцать. Она была очень бела и полна в лице, так что румянец, кажется, не мог пробиться сквозь щеки. Бровей у нее почти совсем не было, а были на их месте две немного будто припухлые, лоснящиеся полосы, с редкими светлыми волосами. Глаза серовато-простодушные, как и все выражение лица; руки белые, но жесткие, с выступившими наружу крупными узлами синих жил.

Платье сидело на ней в обтяжку: видно, что она не прибегала ни к какому искусству, даже к лишней юбке, чтоб увеличить объем бедер и уменьшить талию. От этого даже и закрытый бюст ее, когда она была без платка, мог бы послужить живописцу или скульптору моделью крепкой, здоровой груди, не нарушая ее скромности. Платье ее, в отношении нарядной шали и парадному чепцу, казалось строго и поношено». Гончаров, как живописец или скульптор, дает полное, пластичное изображение внешности героя, используя в

⁵⁶ Уртминцева М. Г. Говорящая живопись (Очерки истории литературного портрета). – Нижний Новгород, 2000. С. 10.

⁵⁷ Хализев В. Е. Теория литературы. – М., 1999. С. 182.

основном постоянные признаки внешности (рост, цвет волос и глаз, особенности фигуры), выявляя существенное, составляющее самую суть человека.

Тургенев, напротив, в портретах героев передает переменные признаки внешности: выражение глаз, мимику, жесты, характеризует тем самым мимолетное состояние человека, его реакцию на какое-либо событие. Такие портреты нередко дополняются изменчивым, подвижным фоном, например пейзажем, где важны для Тургенева не статичные контуры и отдельные объекты, а игра света и тени, эффекты меняющегося освещения, волны ветра, влажность или сухость воздуха. Таков, например, портрет Акулины в рассказе Тургенева «Свидание» («Записки охотника»). В начале рассказа рисуется картина осенней березовой рощи, которая «беспреданно изменялась, смотря по тому, светило ли солнце или закрывалось облаком; она то озарялась вся, словно вдруг в ней все улыбнулось <...>, то вдруг опять все кругом слегка синело: яркие краски мгновенно гасли...». Так же меняется выражение лица девушки, ожидающей возлюбленного: она то улыбается радостно, то бледнеет и принимается плакать — ведь это последнее свидание.

В аналитическом портрете автор не только описывает внешность героя, но и анализирует черты облика, нередко противоречивые, пытаясь проникнуть в глубину души данного человека, найти объяснения противоречиям и загадкам внешности.

Таков портрет Печорина, данный в главе «Максим Максимыч» («Герой нашего времени»):

«Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали *крепкое* сложение, <...> пыльный бархатный сюртучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно-чистое белье, изобличавшее привычки *порядочного* человека; его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его *маленькой аристократической* руке, и когда он снял одну перчатку, то я был удивлен *худобой* его *бледных* пальцев. Его походка была *небрежна* и *ленива*, но я заметил, что он *не размахивал* руками, — верный признак некоторой *скрытности* характера <...>. Когда он опустился на скамью, то *прямой* стан его *согнулся*, как будто у него в спине не было ни одной косточки; положение всего его тела изобразило какую-то *нервическую слабость* <...>. С первого взгляда на лицо его, я бы не дал ему более 23 лет, хотя после я готов был дать ему 30 <...>. В его улыбке было что-то *детское*. Его кожа имела какую-то *женскую нежность*; *белокурые волосы*, вьющиеся от природы, так живописно обрисовывали его *бледный, благородный* лоб, на котором, только по долгим наблюдениям, можно было заметить *следы морщин*, пересекавших одни другую и вероятно обозначившихся гораздо явственнее в минуты *гнева*, или *душевного беспокойства*. Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные, — признак *породы* в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади, <...> у него был немного вздернутый нос, зубы ослепительной белизны и карие глаза <...>, они *не смеялись*, когда он *смеялся*. <...> Это при-

знак — или *злого нрава*, или *глубокой постоянной грусти*. Из-за полуопущенных ресниц они *сияли* каким-то фосфорическим блеском. <...> То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был блеск, подобный блеску гладкой стали, *ослепительный*, но *холодный*; взгляд его — непродолжительный, но *проницательный* и *тяжелый*, оставлял по себе *неприятное* впечатление нескромного вопроса, и мог бы казаться *дерзким*, если б не был столь *равнодушно-спокоен*. <...> Скажу в заключение, что он был вообще очень недурен и имел одну из тех *оригинальных* физиономий, которые особенно нравятся женщинам *светским*».

В предшествующей повести «Бэла» мы узнавали Печорина со слов Максима Максимыча. Этому простому офицеру был не понятен характер Печорина, человека совсем другого круга. Странствующий офицер (повествователь в повести «Максим Максимыч») знает этот тип светских молодых людей; но неповторимая индивидуальность Печорина раскрывается перед читателем только в его собственных дневниковых записях. Итак, приведенный выше портрет героя рисует его именно как тип, как героя своего времени. В портрете характеризуются физическая крепость и привлекательность героя (среднего роста, стройный стан, широкие плечи, крепкое сложение, белокурые вьющиеся волосы, бледный, благородный лоб, ослепительно белые зубы, карие глаза). Это «порядочный» человек, следящий за своей внешностью, хорошо, но без претензий, одетый. Вместе с тем отмечается другой ряд признаков, говорящий о «нервической слабости» и преждевременной усталости от жизни (худоба бледных пальцев, походка небрежна и ленива, на лбу заметны следы морщин, сидит, устало согнув спину, взгляд тяжелый, неприятный, кажется старше своих лет). Объяснение этому противоречию дается двоякое. Во-первых, подчеркиваются «порода», аристократизм и светскость героя (и значит, в прошлом «утомительные балы», «бури душевные»). Во-вторых, делаются наблюдения над индивидуальностью героя: не размахивал при ходьбе руками — признак скрытного характера; глаза «не смеялись, когда он смеялся» — признак или злого нрава, или глубокой постоянной грусти. В герое есть что-то демоническое, злое (холодный блеск глаз, напоминающий блеск стали), вместе с тем он «равнодушно-спокоен».

Этот портрет отчасти объясняет нам Печорина, но загадочность сохраняется, и интерес к дальнейшему развитию сюжета не теряется.

Если описание внешности героя дано не от автора-повествователя, а через восприятие другого героя, то портрет раскрывает психологию обоих персонажей.

Анна Каренина, героиня романа Л. Толстого, приехала из столичного Петербурга в Москву с целью примирить своего брата, Степана Аркадьевича Облонского, с женой. Еще только выходя из поезда, она встретила молодого офицера, графа Вронского. Описание внешности Анны Карениной дано «глазами» Вронского и намечает завязку всего сюжета романа:

«Вронский пошел за кондуктором в вагон и при входе в отделение остановился, чтобы дать дорогу выходящей даме. С привычным тактом светского человека, по одному взгляду на внешность этой дамы, Вронский определил ее принадлежность к высшему свету. Он извинился и пошел было в вагон, но почувствовал необходимость еще раз взглянуть на нее — не потому, что она была очень красива, не по тому изяществу и скромной грации, которые видны были во всей ее фигуре, но потому, что в выражении миловидного лица, когда она прошла мимо его, было что-то особенно ласковое и нежное. Когда он оглянулся, она тоже повернула голову. Блестящие, казавшиеся темными от густых ресниц, серые глаза дружелюбно, внимательно остановились на его лице, как будто она признавала его, и тотчас же перенеслись на подходящую толпу, как бы ища кого-то. В этом коротком взгляде Вронский успел заметить сдержанную оживленность, которая играла в ее лице и порхала между блестящими глазами и чуть заметной улыбкой, изгибавшей ее румяные губы. Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке. Она потушила умышленно свет в глазах, но он светился против ее воли в чуть заметной улыбке» (часть I, гл. 18).

Е. Г. Эткинд комментирует этот эпизод:

«Вронский сразу завоевывает расположение читателя — портрет увиденной им женщины гениален: статичность первой фразы переходит в динамику второй (*сдержанная оживленность... играла... порхала...*) и в объяснение этой динамики, которую дает третья; при этом само объяснение остается загадочным: „*Как будто избыток чего-то...*“. Сопрягается понятное с непонятным, истолкование с догадкой, или даже загадкой, сопрягаются и несоместимые противоположности: *мимо ее воли — умышленно — против ее воли*. Тот факт, что Вронский *успел заметить* так много и так пронизательно, что ритмичный портрет Анны дан через его восприятие, позволяет понять, почему Анна полюбила этого офицера, и, разумеется, почему он любил ее, этот портрет позволяет понять и то, что любовь обоих вспыхнула как чувство светлое и поэтическое — с обеих сторон»⁵⁸.

Помимо экспозиционного портрета существует другой способ введения описания внешности героя — портрет *динамический* или *лейтмотивный*. В этом случае, как правило, автор выделяет несколько наиболее выразительных черт внешности, упоминая их почти при каждом появлении персонажа на страницах произведения. Таковы женские портреты в романе Л. Толстого «Война и мир». Портретный лейтмотив Наташи Ростовской: «черноглазая», «с большим ртом», «с черными кудрями». Не раз упоминаются «сияющие глаза» некрасивой княжны Марьи, «мраморные плечи» Элен.

⁵⁸ Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопозитики русской литературы XVIII—XIX веков. — М., 1999. С. 306-307.

Если портрет героя несколько раз дается в произведении, это позволяет читателю установить, какие черты внешности героя остаются постоянными (константными), а какие меняются, обнаруживая эволюцию героя. Так, например, весьма отличается портрет Наташи Ростовой из эпилога романа от первых ее портретов: «Теперь часто видно было одно ее лицо и тело, а души вовсе не было видно», «Видна была одна сильная, красивая и плодовая самка». Автору важна была «мысль семейная», идея естественного, природного основания жизни. Вместе с тем «черты лица ее определились и имели выражение спокойной мягкости и ясности»; по временам в ней зажигался «прежний огонь», и она бывала «еще привлекательнее, чем прежде». Нравственная чистота Наташи остается неизменной. Она живет отраженной жизнью мужа, но Пьер знал, что она отражает в нем «только то, что было истинно хорошо».

Вторая функция портрета описаний состоит в выражении авторской эстетической оценки персонажа. Исследователи выделяют два основных типа — идеализирующие и сатирические (гротескные) портреты. Между этими двумя полюсами располагается богатая гамма эмоционально-оценочных оттенков пафоса (иронический, идиллический, трагикомический). Например, портрет Суламифь в одноименной повести А. И. Куприна — идеализирующий портрет; портрет Ноздрева в «Мертвых душах» явно сатирический, ибо перечисляются только признаки физического здоровья, буйства жизненных сил (полные румяные щеки; белые, как снег, зубы; черные, как смола, бакенбарды) и нет ни одной психологической черточки. Мягко-ироничен портрет Ольги Семеновны в рассказе А. П. Чехова «Душечка», где перечисление душевных качеств неожиданно завершается чисто телесной характеристикой: «Это была тихая, добродушная, жалостливая барышня с кротким, мягким взглядом, очень здоровая». С сарказмом рисует И. С. Тургенев облик Виктора, камердинера богатого барина (рассказ «Свидание»). Его портрет составляет контраст с описанием Акулины. В одежде девушки присутствуют чистые краски (белая рубашка, желтые бусы, алая повязка); плавные, мягкие линии, лицо прекрасно (густые белокурые волосы прекрасного пепельного цвета, лоб, белый как слоновая кость, золотистый загар, тонкие, высокие брови, длинные ресницы); выражение лица «просто и кротко». Виктор, придя на прощальное свидание, «ломается нестерпимо», на нем нелепо-пестрая одежда с городской претензией, дешевые украшения; у него румяное нахальное лицо, крошечные молочно-серые глазки, туго завитые волосы.

Иногда портрет выполняет еще одну функцию: воплощает концепцию произведения, становится наглядной эмблемой авторского представления о мире и человеке. Таковы, например, портреты-маски или персонажи-оборотни в прозе символистов. В рассказе Бунина «Чистый понедельник» концепция восточно-западной двойственности России воплощается в описании внешности героини, красота которой «была какая-то индийская, персидская», «смугло-янтарное лицо, великолепные и несколько зловещие в своей густой черноте волосы, мягко блестящие, как черный соболий мех, брови,

черные, как бархатный уголь, глаза; пленительный бархатно-пунцовыми губами рот оттенен был темным пушком; выезжая, она чаще всего надевала гранатовое бархатное платье и такие же туфли с золотыми застежками...». В интерьере квартиры героини отмечены «широкий турецкий диван» (знак восточного, азиатского начала), «дорогое пианино» (знак западного, европейского начала) и портрет «босого Толстого» на стене (Русь в ее чудаковатом, не укладываемом ни в какие рамки облике)⁵⁹.

Итак, портрет — важный композиционный компонент художественного мира произведения, требующий от читателя наблюдательности и умения по внешним признакам делать заключение о внутренней сути изображенного литературного героя⁶⁰.

Примерный план анализа портрета персонажа литературного произведения следующий.

1. Определить композиционное место портретного описания (в экспозиции, перед началом действия, или в кульминационный момент сюжета, или в развязке конфликта, или в эпилоге);

— соотнести этот портрет с предшествующими или последующими изображениями героя (если они есть в произведении), с портретами других героев (установив, например, принцип дополнительности или контраста в системе персонажей).

2. Охарактеризовать степень развернутости, полноты, детализированности описания внешности (экспозиционный или лейтмотивный, метонимический или символический портрет).

3. Проанализировать те физические (телесные), социально-типические и индивидуально-психологические (говорящие о настроении, состоянии героя, его реакции на событие) признаки внешности, которые автор включил в портрет;

— проанализировать соотношение этих признаков (соотносятся как причина и следствие, находятся в гармонии, вступают в противоречие), что доминирует в портрете.

4. Обратить внимание на детали одежды или интерьера, дополняющие портрет, характеризующие образ жизни, привычки и склонности героя.

5. Выявить, каков портрет героя — статичный или динамичный;

— характеризуют ли темперамент героя жесты, мимика, походка, манера держаться.

6. Определить, в чьем восприятии (автора-повествователя, другого персонажа) дан портрет; каков портрета тип — описательный или аналитический;

⁵⁹ Долгополов Л. К. На рубеже веков. — Л., 1985. С. 327, 324.

⁶⁰ Портрет героя, его костюм, поведение, жесты, этикет и прочее анализируются в теоретическом аспекте в кн.: Фариню Е. Указ соч. С. 162-265.

— какую эмоционально-эстетическую оценку получает внешность героя (прекрасная, возвышенная, трагическая, комическая, безобразная...) и почему;

— какое отношение вызывает у читателя внешность описанного персонажа.

7. Обратить внимание на мастерство писателя в изображении портрета:

— живописный или скульптурный;

— как достигается эффект наглядности, зримости словесного описания;

— какие выразительные средства использует автор, каков темп и ритм описания.

8. Соотнести портрет героя с общим идейно-эстетическим смыслом произведения, авторским представлением о мире и человеке (учитывая особенности того художественного метода, на принципы которого опирается автор — классицизм, романтизм, реализм и др., а также своеобразие жанра — поэма, рассказ, роман, сказка и др.).

2.4. Характер и функции пейзажа в литературном произведении

Пейзаж является одним из самых мощных средств для создания внутреннего (воображаемого, «виртуального») мира произведения, важным компонентом художественного пространства и времени.

«Литературный энциклопедический словарь» определяет пейзаж как «описание природы, шире — любого незамкнутого пространства внешнего мира»⁶¹. Хотя чаще всего мы называем пейзажем картину природы, но может быть и урбанистический (городской) пейзаж, например в романах Ф. Достоевского, и заводской пейзаж, как в повести А. Kupрина «Молох».

Природа — исходная форма существования материального мира; всё, созданное человеком, — только небольшая часть в море первозданного. Однако связи человека с природой опосредуются культурой, и самое чувство пейзажности возникло достаточно поздно:

«Человечество не сразу осмотрелось на круглом своем обиталище.

За деревьями долго не виден был лес.

Деревья были дровами, а лес — местом обитания зверя.

Земля в ее круглоте, понятие горизонта появляется совсем поздно. Описать обычное точно и отдельно — великое искусство.

Народная песня знает и солнце, и снега, но лишь в коротком параллелизме <...>.

Лес существует не сам по себе:

Не белая березка нагибается,

Не шатучая осина расшумелась,

Добрый молодец кручиной убивается...

⁶¹ Литературный энциклопедический словарь. С. 272.

Совмещение так полно, что оно становится на мгновение замещением.

Природа увидена, но увидена в отрицании и сейчас же сменяется основной темой — человеком.

В русском эпосе описание грома появляется со словом „не”:

Не гром гремит, не стук стучит, —
Говорит тут Илюша своему батюшке...

Гром описан, сравнен со стуком, указана его прерывность, но цель — показ разговора.

Отрицательный параллелизм вводит природу в искусство, но делает это, создавая из нее условный фон. Пейзаж появляется через человека»⁶².

Элементы изобразительного пейзажа обнаружены в псковских рукописях XII века: бой дружины на фоне деревьев, рисунок, изображающий лежащего человека под деревом, справа растут травы или колосья. В русских фресках XIV века усиливается роль растительных мотивов.

Особое место занимает творчество Андрея Рублева. В его «Троице» нет пейзажа, но очень полно выражено чувство родной природы: васильковый, светло-голубой, синий и зеленый цвета делают колорит иконы созвучным русской природе в пору перехода от весны к лету, в Троицын день.

Но пейзаж как таковой появился только в европейской живописи эпохи Ренессанса. В России рождение пейзажа совпало с Петровской эпохой (конец XVII — начало XVIII века). Особенность пейзажа (в отличие от жанра, натюрморта) состоит в том, что акцент переносится с части на целое, важно ощущение полноты и единства мира, в который вписан и человек.

Природа имеет как бы два важнейших аспекта. С одной стороны, природа — вечна, постоянна (по сравнению с политическими режимами, историческими событиями), это образ Вечности, наглядно существующий для нас. С другой стороны, природа национально специфична (ландшафт, климат, растительный мир), это образ родины, родного «уголка земли». В истории развития пейзажа и в живописи, и в литературе прослеживается диалектика национального и общечеловеческого (в его индивидуально-личностном преломлении) образов природы. Кроме того, эволюция пейзажа соответствует логике смены художественных систем (направлений). Так, пейзаж в произведениях эпохи классицизма — перспективно-панорамный, симметричный, стройной композиции. Представители романтизма любили экзотический пейзаж: грозный Кавказ, холодная Сибирь, цветущая Украина. Впервые в творчестве Пушкина появляется реалистический пейзаж, конкретный, узнаваемый. Так, в V главе «Евгения Онегина» Пушкин рисует зимний пейзаж, увиденный с конкретной точки в пространстве и ограниченный рамками окна. Он поэтизирует «низкую природу»; для картины не характерен цвет, скорее

⁶² Шкловский В. Повести о прозе. Т. 1. С. 21-22.

свет и графичность; автор описывает не формы, а процессы (жизнь) природы и людей:

В тот год осенняя погода
Стояла долго на дворе,
Зимы ждала, ждала природа.
Снег выпал только в январе
На третье в ночь. Проснувшись рано,
В окно увидела Татьяна
Поутру побелевший двор,
Куртины, кровли и забор,
На стеклах легкие узоры,
Деревья в зимнем серебре,
Сорок веселых на дворе
И мягко устланные горы
Зимы блистательным ковром,
Все ярко, все бело кругом.

Зима!.. Крестьянин, торжествуя,
На дровнях обновляет путь;
Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь;
Бразды пушистые взрывая,
Летит кибитка удалая;
Ямщик сидит на облучке
В тулупе, в красном кушаке.
Вот бегают дворовый мальчик,
В салазки жучку посадив,
Себя в коня преобразив;
Шалун уж заморозил пальчик:
Ему и больно и смешно,
А мать грозит ему в окно...

В живописи русская природа появилась в картинах А. Венецианова: овины, луговые речки, копны сена, елочки, березки. Напомним картину «На пашне. Весна» (1820-е гг.): молодая крестьянка, в розоватом сарафане и белой рубахе, легкой поступью идет по вспаханному полю, держа под уздцы двух лошадей, впряженных в борону. В правом углу картины, у края поля, играет ребенок. Прямая полоса низкого горизонта нарушается тонкими деревцами. Значительную часть полотна занимает бледно-голубое небо с легкими облачками. Этот пейзаж еще достаточно условен и идеализирован, тяготеет к аллегоричности. Вместе с тем художник поэтизировал красоту родной природы, много работал с натуры.

На протяжении XIX века развивались две тенденции в изображении природы:

— пейзаж, проникнутый гражданской скорбью (Некрасов «Перед дождем», Репин «Под конвоем. По грязной дороге»);

— пейзаж, воплощающий красоту родной земли (Некрасов «Зеленый шум», картины Шишкина и др.).

Общее направление эволюции пейзажа — усиление его психологизации⁶³. Первоначально пейзаж оттеняет душевное состояние человека; постепенно художники научились раскрывать состояние, душу самой природы. Вспомним несколько хорошо знакомых примеров. В картине В. Перова «Проводы покойника» холод природы, печальные краски зимних сумерек отвечают настроению осиротевшей семьи. Минорный колорит (оттенки серого и желто-коричневого) создает ощущение тоски. Мотив сумерек позволил, не выписывая подробно пейзажных деталей, сосредоточить все внимание на крестянке и ее детях. Линии создают скорбный ритм картины: согнутая линия спины вдовы поддерживается линией спины лошади, формой саней, контуром одетого в тулуп мальчика, краем гроба.

В картине В. Васнецова «Аленушка» одинокая, всеми обиженная сирота показана сидящей на сером «горючем» камне в окружении родной ей природы — на опушке леса. Скромный и простой пейзаж, с пожелтевшими березками и осинками, трепещущими под ветром, выражает (наряду с позой, глазами героини) душевное состояние безысходной печали. А. Саврасов в картине «Грачи прилетели» не просто «перечисляет» характерные признаки сельского пейзажа (березы, ветхий забор, два-три домика, старинная церковь). Он раскрывает «душу» природы — само течение ее жизни, свойственное состояние между двумя временами года. На переднем плане растаявший снег, вдали — чернеющие проталины, грачи, по-весеннему облачное небо с чистыми голубыми просветами. Общий светлый колорит картины построен на тонком сопоставлении холодноватых оттенков голубовато-серого снега с теплыми коричневато-серыми тонами проступающей земли.

По аналогии вспомним одно из ранних стихотворений И. А. Бунина:

Еще и холоден и сыр
Февральский воздух, но над садом
Уж смотрит небо ясным взглядом,
И молодеет божий мир.
Прозрачно-бледный, как весной,
Слезится снег недавней стужи,
И с неба на кусты и лужи

⁶³ Богатый и разнообразный материал содержится в кн.: Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. — М., 1990.

См. также: Фариню Е. Указ. соч. С. 281-370. Польский исследователь характеризует такие элементы предметного мира произведения, как свет / темнота, звук / тишина, цвет, запах, форма, фактура, движение.

Ложится отблеск голубой.
Не налюбуюсь, как сквозят
Деревья в лоне небосклона,
И сладко слушать у балкона,
Как снегири в кустах звенят.
Нет, не пейзаж влечет меня,
Не краска жадный взор подметит,
А то, что в этих красках светит:
Любовь и радость бытия.

Природа изображена очень конкретно, «здесь» и «теперь», так, как она увиделась через стекло балконной двери (прием «сквозной формы» или «кулисы» способствует углублению пространства: комната — сад — небо — весь мир). Точно указано время года (февраль), неповторимость и переходность момента (оттепель, сменившая недавнюю стужу, начало таяния снега). Конкретны и просты детали (сад, снег, кусты, лужи), звуковые (снегири звенят) и цветковые подробности (небо голубеет, отблеск голубой, снег прозрачно-белый). Вместе с тем сиюминутное, конкретное в пейзаже соотносится с вечным бытием природы, ее эскизность, легкие, светлые тона, передача игры света и цвета, эффект «растянутого мгновения». Один из критиков писал: «В отличие от тургеневских, бунинские описания совсем не картины, не декорации для глаз; и воспринимаются они не только глазами, но всеми пятью чувствами. Бунинский мартовский вечер не только стоит перед глазами, но проливается в легкие; его весну чувствуешь по зубу, как клейкую почку»⁶⁴.

Глубоким психологизмом проникнуты пейзажи И. Левитана⁶⁵. В живописи конца XIX — начала XX века пейзаж занимает ведущее место, возникает пейзаж исторический (Бенуа, Сомов, Остроумова-Лебедева, Рерих, Добужинский), символический (Врубель, Чюрленис, Рерих, Борисов-Мусатов), лирически-бытовой (Жуковский, Юон, Кустодиев). Пейзажный фон часто включается в портрет, начиная с «Девушки, освещенной солнцем» (1888) В. А. Серова.

Тесное родство живописного и литературного пейзажа позволяет при анализе произведения словесного искусства учитывать некоторые приемы, характерные для искусства изобразительного. Следует помнить только, что пользоваться языком живописи нужно только по аналогии, буквального тождества здесь нет, ведь литература создает мир не непосредственно-зримый, а воображаемый, читатель сам из слов-знаков должен мысленно воссоздать картину, рисуемую писателем.

Нередко при анализе пейзажа бывает полезно обратить внимание на следующие параметры:

⁶⁴ Стенун А. По поводу «Митиной любви» // Русская литература. 1989. № 3. С. 116.

⁶⁵ См.: Пугарев К. Русская литература и изобразительное искусство. — М., 1972.

— на композицию пейзажа, т. е. соотношение предметов и пространства (пустое или заполненное, гармонически уравновешенное или «сдвинутое» к центру или в сторону); текстовый объем описания природы («формат» картины): развернутое, подробное описание или лаконичная зарисовка — уже это может создавать ощущение эпической масштабности или камерной интимности;

— на пространственный ритм, который в картине реализуется через повторение (варьирование) предметов, линий, цветовых тонов. Ритм может быть плавным или нервно-напряженным, может строиться на контрасте тяжелого и легкого, грубого и изящного, больших и малых форм и т. д.;

— на перспективу как способ изображения пространства. Чаще всего используется прямая перспектива (когда удаленные предметы кажутся меньше, чем расположенные вблизи, а параллельные линии словно сходятся у горизонта в одну точку). Пространство может быть глубоким или плоским («крупный план»), вытянутым ввысь, к небу, или низким, «сдавленным». Пространство может передаваться через изображение тумана, дыма, плывущих облаков, через падающий дождь или снег, через цвет и даже через звук и запах (Бунин: «Помню большой, весь золотой, подсохший и поредевший сад, помню кленовые аллеи, тонкий аромат опавшей листвы и — запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести. Воздух так чист, точно его совсем нет, по всему саду раздаются голоса и скрип телег»);

— на рисунок и линию, которые передают конструкцию предмета и его положение в пространстве; могут преобладать прямые или ломаные, плавные или прихотливо закруживающиеся линии и т. д. Характер рисунка и контуров способствует ощущению величавости или фантастичности, обобщенности или детализированности, четкости или размытости картины;

— на цвет как одно из главных средств выразительности и колорит (соотношение цветов в картине). Цвета делятся на теплые: золотистый, оранжевый, красный — и холодные: синий, фиолетовый, зеленый; теплые цвета активные, радостные; холодные — спокойные, печальные, умиротворенные. Важно учитывать и сочетания цветов: гармоничные, или контрастные, или дисгармоничные. В. Ван-Гог говорил о картине «Ночное кафе»: «В своей картине я пытаюсь выразить, что кафе — это место, где можно сойти с ума и совершить преступление. Я стремлюсь этого достигнуть, противопоставляя мягкому розовому кроваво-красный и нежно-зеленому кричаще-желтый цвет». Существуют две основные системы колорита — локальный и тональный. В первом случае цвет предмета воспринимается как его неизменная характеристика (река синяя, солнце красное, трава зеленая — так рисуют дети); цвет здесь прекрасно передает форму предмета. В тональной системе колорита цвет (его тон — степень светлоты) обусловлен освещением: передает впечатление от предмета, его субъективное восприятие здесь и теперь. Порой цвет приобретает символическое значение, например в живописи и литературе русского символизма.

Однако важно помнить, что литературный (словесный) пейзаж весьма отличается от живописного. Главное отличие заключается в том, что образ

природы в произведении литературном может не столь отчетливо реализовываться зрительно (быть фрагментарным, например, когда рисуются только одна-две, но очень выразительные детали) и, главное, писатель может показывать состояние природы как изменяющееся во времени, как процесс. Характеристики художественного времени обязательно должны присутствовать в анализе: длительность или мгновенность, статика или динамика, последовательность, связность или дискретность событий (состояний).

Обратимся к примеру из лирической прозы И. Бунина, где через пейзаж писатель выражал неостановимость и вечность жизни природы (рассказ «Сосны»):

«Утро. Выглядываю в кусочек окна, не зарисованный морозом, и не узнаю леса. Какое великолепие и спокойствие!

Над глубокими, свежими снегами, завалившими чащи елей, — синее, огромное и удивительно нежное небо. Такие яркие, радостные краски бывают у нас только по утрам в афанасьевские морозы. И особенно хороши они сегодня, над свежим снегом и зеленым бором. Солнце еще за лесом, просека в голубой тени. В колеях санного следа, смелым и четким полукругом прорезанного от дороги к дому, тень совершенно синяя. А на вершинах сосен, на их пышных зеленых венцах уже играет золотистый солнечный свет. И сосны, как хоругви, замерли под голубым небом».

Время природы не дробится на отдельные моменты. В пределах абзаца запечатлевается миг, который включает в себя прошлое и будущее состояние: «Солнце *еще* за лесом... на вершинах *уже* играет золотистый солнечный свет» (эффект «растянутого мгновения»). Выбрано состояние природы, переходное от ночи — к дню, от зимы — к весне (последние, афанасьевские, морозы), поэтому в пейзаже намечена грация от холодного синего к теплему золотистому цвету.

Пространство слито с временем, приобрело его изменчивость. Воздушную перспективу подчеркивает мотив окна, а также стволы сосен, сквозь которые видна просека. Световая перспектива в данном фрагменте обратна обычной, при которой мы видим более светлым передний план, более темным — задний. Здесь, наоборот, у дома тень «совершенно синяя», дальше «просека в голубой тени», потом «свежие снега», а еще дальше — «удивительно нежное небо». Пространство простирается, разворачивается вдаль и вверх, дом и двор «вписаны» в безграничный простор леса и неба («огромное» и «нежное» небо открывает и замыкает этот пейзаж). Царственный покой леса, подобного храму, выражен в доминанте пейзажа: «сосны, как хоругви»; действительно, стволы сосен похожи на колонны в храме, сосновый запах напоминает запах ладана, форма сосны подобна и горящей свече, и хоругви. Лирический повествователь, внимательно созерцающий природу, ощущающий ее внутренние ритмы, слышит, как «шум сосен сдержанно и немолчно говорил и говорил о какой-то вечной, величавой жизни».

Образ природы в литературном произведении определяется не только принципами творческого метода автора (классицизм, романтизм, символизм и т. п.) и не только приемами живописания. Пейзаж — компонент в структуре целостного произведения, поэтому смысл и характер пейзажа зависят от той функции, которую он выполняет в составе целого произведения.

Основные *функции*, которые может выполнять пейзаж, следующие: характеристика места и времени сюжетного действия, психологическая функция и концептуально-философская. Рассмотрим их подробнее.

Пейзаж, нередко открывающий повествование, локализует сюжет, т. е. «привязывает» его к определенному месту (Россия или Италия, город или деревня) и времени (историческому и природному). Так пейзаж осуществляет ввод читателя в художественный мир. Традиционен зачин в романе И. Тургенева «Рудин»: «Было тихое летнее утро. Солнце уже давно высоко стояло на чистом небе; но поля еще блестели росой, из недавно проснувшейся долин веяло душистой свежестью, и в лесу, еще сыром и не шумном, весело распевали ранние птички...»

Пейзаж в начале произведения создает определенный эмоциональный настрой учителя; ср. с приведенным выше началом романа «Рудин» тягостный, унылый пейзаж в начале повести А. Куприна «Молох»: «мутный рассвет дождливого августовского дня», «низкие стволы», «серая зелень», «блеклая трава бессильно приникала под дождем к самой земле», а хриплый заводской гудок придавал этой картине «суровый оттенок тоски и угрозы». Иногда пейзаж в начале произведения играет роль экспозиции, намечает проблематику. Например, в III главе романа «Отцы и дети» безотрадная картина предреформенной России (овраги, усеянные редким и низким кустарником, речки с обрытыми берегами, крошечные пруды с худыми плотинами, деревеньки с низкими избами под темными крышами, разоренные кладбища, мужики на плохих клячонках, исхудалые коровы и т. п.) создает тот фон, на котором будет разворачиваться спор о путях дальнейшего развития страны: «...преобразования необходимы... но как их исполнить, как приступить?...»

Психологическая функция пейзажа состоит в том, что картина природы помогает в раскрытии внутреннего мира героя. Пейзаж может служить аккомпанементом к настроению героя, создавая мажорную или минорную эмоциональную атмосферу (иногда контрастную к состоянию персонажа). Так, например, Тургенев помогает читателю понять, что сильная и страстная натура Базарова гораздо глубже его поверхностных рационалистических и нигилистических взглядов, сопровождает сценку признания Базарова в любви очарованием «темной ночи», которая «глянула в комнату с своим почти черным небом, слабо шумевшими деревьями и свежим запахом вольного, чистого воздуха». Но ночь была только на мгновение впущена в комнату, сразу же была опущена штора, и в дальнейшем от ночного пейзажа остается только «раздражительная свежесть ночи» и слышится ее «таинственное шептанье».

В произведениях Л. Толстого пейзаж становится важным компонентом в раскрытии «диалектики души» героев. Вспомним главку II «Гроза» из повести «Отрочество». Повесть «Детство» заканчивалась очень грустно: смертью матери и Натальи Савишны. Николенька испытывает тоску, подавленность; он впервые столкнулся с тайной жизни и смерти, загадкой бытия. «Отрочество» начинается с эпизода поездки в Москву, к бабушке. Дорога сулит новое, неизведанное; мальчик предвкушает будущее, и его тоска проходит («Мне нисколько не грустно...»). Автор отмечает переходное состояние героя, диалектическое столкновение прежнего и нового в его душе («...мне еще как-то совестно предаваться веселью...»). В конце главки «Гроза» душа Николеньки «улыбается»: «Я испытываю невыразимо отрадное чувство надежды в жизни, быстро заменяющее во мне тяжелое чувство страха». Гроза приносит облегчение не только мальчику, но и всей природе, ведь это первый весенний дождь (перед грозой «густая пыль поднималась по дороге и наполняла воздух»). Гроза сначала усилила тягостное состояние Николеньки, затем через ужас и потрясение привела к освобождению, просветлению души.

Параллельно с настроением мальчика изменяется и состояние природы; пейзаж выполняет психологическую функцию, не случайно образы природы метафизически одушевляются. Толстой показывает грозу как стихийный, развивающийся процесс. Борьба между солнцем и тучами на небе приобретает какой-то мифологический космический характер («Гнев божий!»). Земля под грозой в смятении, как и мальчик («мне становится жутко...»). Вся окрестность принимает мрачный характер: «Вот задрожала осиновая роща; листья становятся какого-то бело-мутного цвета, ярко выдающегося на лиловом фоне тучи, шумят и вертятся...» Обратим внимание на сложный синтаксис, обилие подробностей, на составные эпитеты, указывающие и на цвет, и на состояние — все это передает сложное состояние природы. Даже гром получает зримый облик разворачивающейся спирали, а нарастание звука передается через гущение аллитераций «т», «д», «р» к концу фразы: «В ту же секунду под самой головой раздается величественный гул, который, как будто поднимаясь все выше и выше, шире и шире, огромной спиральной линии, постепенно усиливается и переходит в оглушительный треск, невольно заставляющий трепетать и сдерживать дыхание».

После грозы природа, «освеженная», «повеселевшая», заполненная блеском света (лейтмотивная деталь) и запахами («Так обаятелен этот чудный запах леса после весенней грозы, запах березы, фиалки, прелого листа, сморчков, черемухи, что я не могу усидеть в бричке, соскакиваю...»). Осиновая роща теперь «как бы в избытке счастья стоит, не шелохнется и медленно роняет с своих обмытых ветвей светлые капли дождя на сухие прошлогодние листья». Гармоническое соответствие между миром природы и душевным миром мальчика выражает толстовский идеал естественности и полноты жизни.

Нередко пейзаж выполняет концептуальную функцию, выражая суть авторской позиции, этико-эстетические и даже философские взгляды писателя.

Таков образ высокого неба, открывшегося князю Андрею после ранения в Аустерлицком сражении (Л. Толстой «Война и мир»). В финале рассказа Бунина «Господин из Сан-Франциско» вокруг гигантского корабля, «созданного гордыней Нового Человека со старым сердцем», бушует океанская вьюга с «траурными от серебряной пены» валами волн и гудящая, «как погребальная месса». Этот пейзаж выражает мысль Бунина об обреченности современной цивилизации, зашедшей в тупик. В начале романа М. Горького «Фома Гордеев» (герой которого, взбунтовавшись против своего купеческого сословия, «пропал — от слепоты», т. е. от незнания тех путей и способов, которыми можно было бы воплотить в жизнь свою «правду») рисуется летний волжский пейзаж. Красота, простор, в спокойном движении воды чувствуется сдержанная сила; но на всем «лежит отпечаток медлительности», все живет «неуклюже, лениво». «И отсутствие сознания в этой полусонной жизни кладет на весь красивый простор... Тени грусти. Покорное терпение, молчаливое ожидание чего-то более живого слышатся даже в крике кукушки...» Вспомним также картину сельского кладбища из эпилога романа Тургенева «Отцы и дети», проникнутую авторской мыслью «о вечном примирении и о жизни бесконечной»⁶⁶.

Примерный план анализа пейзажа в литературном произведении:

1. Место данного пейзажа в композиции и сюжете произведения.
2. Функция пейзажа (указание сюжетного места и времени действия, средство раскрытия психологии героя, выражение авторского миропредставления).
3. Субъект восприятия картины природы (безличный автор-повествователь, рассказчик, герой);
— способ соотношения с героем — как окружение или как кругозор.
4. Общая эмоциональная атмосфера (тональность) пейзажа.
5. Степень развернутости или лаконизма, детализированности или обобщенности.
6. Соотношение изобразительности и психологизма.
7. Анализ пространства и времени:
— картина динамичная или статичная;
— локальная (географически конкретная, «здесь и теперь» увиденная) или панорамная, охватывающая большие пространства;
— пространство открытое (вдаль и ввысь) или замкнутое;
— цветовые и звуковые детали (также тактильные и обонятельные ощущения);
— детали-лейтмотивы и деталь-доминанта («фокус» картины).
8. Мастерство писания в изображении природы:
— выразительные средства (эпитеты, сравнения, метафоры, гиперболы и т. д.);

⁶⁶ См. также: *Дмитриевская Л. Н.* Пейзаж и портрет: проблема определения и литературоведческого анализа (Пейзаж и портрет в творчестве З. Н. Гиппиус). — М., 2005. С. 6-31.

— ритмико-интонационный рисунок (плавный, замедленный или скупой, сжатый, напряженный и т. п.);

— особенности синтаксического строения текста.

9. Соотнесение характера и функции данного пейзажа с общей концепцией произведения, с авторским мироощущением представлением писателя о гармонии или дисгармонии природного и социального, вечного и исторически-конкретного, общечеловеческого и индивидуально-неповторимого, земного и небесного и т. д.

3. ТИПЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ И ИХ АНАЛИЗ

Литература — искусство слова. Речь в литературном произведении не только средство для внесловесной изобразительности, но и непосредственный предмет изображения. Литературный текст — это совокупность высказываний, монологов и диалогов, принадлежащих автору, рассказчику, персонажу. В произведении важны не только события, о которых рассказывается, но и само «событие рассказывания»⁶⁷.

Долгое время (в фольклоре, в средневековой литературе, в классицизме, где господствовала традиция) особенности повествования определялись жанровым каноном, тщательно разработанными правилами ведения речи. Индивидуальной манеры говорить еще не было: речь Ломоносова как автора од весьма похожа на речь Сумарокова-одописца; положительные герои в драматургии классицизма говорят одним языком. В литературе XIX века речь персонажей и речь повествователя стала соотноситься с конкретной ситуацией (кто, кому, зачем говорит), с социальными и индивидуальными свойствами говорящих. В литературе возникло явление «многоголосия» (полифонии). Как отмечают исследователи, «путь литературы XIX—XX вв. — путь от субъективности автора к субъективности персонажа»⁶⁸. В романах XIX века автор не пересказывает, а изображает речь героев, соответственно возрастает роль прямой речи и падает удельный вес косвенной. Однако повествовательная активность автора не снижается, а возрастает. Как показали М. Бахтин и Л. Гинзбург, диалоги и монологи героев в романе скреплены системой авторских «аналитических связей», протекают в атмосфере непрерывного авторского комментирования, авторское слово откликается на слово героя, переосмысляет его, внедряется в него. Все элементы художественного произведения возводятся в конечном счете к единому организующему центру — к образу автора.

Образ автора проявляется, прежде всего, в способах повествования.

Следует различать автора биографического, т. е. творца произведения и автора-повествователя. В строгом смысле образ автора создается только в автобиографических произведениях, где личность автора становится темой творчества. Но в широком смысле под образом (как уточняет И. Б. Роднянская, «голосом») автора имеется в виду личный источник тех слоев художественной речи, какие нельзя приписать конкретному герою или рассказчику. Б. О. Корман ввел понятие «концептированного автора»: это то представление об авторе, которое невольно формируется в сознании читателя на основании речевой манеры автора-повествователя. Автор создает произведение, но и автор создается произведением (без произведения нет автора; например, А. С. Пушкин — автор романа «Евгений Онегин»). Не только индивидуаль-

⁶⁷ См.: «События рассказывания»: структура текста и понятия нарратологии // Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы. Т. 1. С. 205-241.

⁶⁸ Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. — М., 1994. С. 10.

ность, характер, эстетические вкусы автора определяют речевое воплощение повествования, но и сами по себе формы речи «строят» образ автора. А. В. Чичерин сравнивает повествовательную манеру Пушкина и Тургенева. «Гости съезжались на дачу», — так энергично Пушкин хотел начать один из своих романов. «Гости давно разъехались», — начинает Тургенев тонкую и поэтичную «Первую любовь». Казалось бы, по-пушкински, но менее активно, мягче, элегичнее: проза, созданная рукою поэта⁶⁹. А. В. Чичерин отмечает текучий, музыкальный ритм тургеневского повествования, когда ритм словосочетаний аккомпанирует ритму движений персонажа, о котором идет речь; например, портрет Варвары Павловны в романе «Дворянское гнездо» выполнен в ритме вальса. Обилие эпитетов, переход одних и тех же звуков из ударного положения в неударное, сложный и плавный синтаксис (особенно Тургенев любит употреблять точку с запятой), частицы (же, да, то, а, и), придающие повествованию естественность и, как живой вздох, согревающие речь автора, — все это создает образ повествователя утонченно-артистичного⁷⁰. Более критично настроенный к Тургеневу В. Набоков все же считал: «Мед и масло — вот с чем можно сравнить его изумительно округлые, изящные предложения <...>, та или иная фраза у него напоминает ящерицу, нежашуюся на теплой, залитой солнцем стене, а два-три последних слова в предложении извиваются, как хвост»⁷¹.

Сравним два описания степи. В повести Н. Гоголя «Тарас Бульба» повествователь (вместе с героями-казаками) любит степную ширь и раздолье, его восхищение «бесконечной, вольной, прекрасной степью» выражается в повышенной эмоциональности (вплоть до восклицания: «Чорт вас возьми, степи, как вы хороши!»), яркости и обилии деталей, гиперболах («неизмеримые волны диких растений», «миллионы разных цветов», «тысяча разных птичьих свистов», «бесчисленный мир насекомых»). Удаль, широкая натура повествователя чувствуется в той смелости, с какой он сталкивает возвышенно-поэтическую лексику («амбра», «роскошный», «благовония») и просторечия («чорт вас возьми», «наляпаны»), а также диалектизмы («волошки», «баклажки», «кулиш», «краканье»). В повести А. Чехова «Степь» пейзаж, напротив, грустно-элегический, и тон повествования тихий и неторопливый (обилие многоточий), без романтической «украшенности». И дело не только в том, что степь уже выжжена солнцем («Как душно и уныло!»), а точка зрения повествователя сближена не с удалыми казаками, а с детским (Егорушкиным) взглядом. Лирический подтекст (гораздо труднее уловимый, чем яркие эпитеты и гиперболы) требует душевной тонкости и вдумчивости от читателя и формирует образ автора — русского интеллигента, чуждающегося громких фраз, наделенного даром сочувствия, томящегося оттого, что огромные возможности страны остаются нереализованными. Темы обману-

⁶⁹ Чичерин А. В. Ритм образа. — М., 1980. С. 34.

⁷⁰ Там же. С. 33-37.

⁷¹ Набоков В. В. Лекции по русской литературе. — М., 1996. С. 145.

тых надежд, скуки жизни, отсутствия смысла существования (коршун), одиночества (красавец тополь) — эти темы, исподволь вводимые деталями пейзажа, выражают психологический комплекс не Егорушки, а автора-повествователя. Разумеется, различие повествовательных манер Гоголя и Чехова обусловлено не только непохожестью творческих индивидуальностей, но и различием художественных методов и исторических эпох.

Приведенные примеры показывают, что даже внешне «безличное» повествование от третьего лица не бывает эстетически нейтральным, «анонимным», «имперсональным». Повествование всегда отмечено печатью времени, метода, жанра, авторского стиля.

Различают два основных типа повествования — личное и безличное.

Н. А. Кожевникова пишет: «Типы повествования — при всем многообразии их реального осуществления — представляют собой композиционные единства, организованные определенной точкой зрения (автора, рассказчика, персонажа), имеющие свое содержание и функции и характеризующиеся относительно закрепленным набором конструктивных признаков и речевых средств (интонация, соотношение видо-временных форм, порядок слов, общий характер лексики и синтаксиса).

Типы повествования в художественном произведении организованы обозначенным или необозначенным субъектом речи и облечены в соответствующие речевые формы <...>. В повествовании от третьего лица выражает себя или всезнающий автор, или анонимный рассказчик. Первое лицо может принадлежать и непосредственно писателю, и конкретному рассказчику, и условному повествователю...»⁷².

Безличное повествование (когда тот, кто повествует, не является частью художественного мира, находится вне его, занимает, по М. Бахтину, позицию абсолютной вневходимости) способствует максимальной объективированности изображения. Читателю кажется, что он свободно созерцает саморазвивающуюся художественную реальность. Кроме того, такой повествователь всезнающ, он осведомлен обо всем, что делается с героями, т. е. кругозор его, а следовательно, и масштаб художественного мира, ничем не ограничен. Наконец, безличное повествование может свободно включать в себя монологи и диалоги героев, сознание самых разных действующих лиц.

Однако при анализе безличного повествования важно учитывать два момента. О первом из них шла речь выше: безличное повествование — это только искусно созданная иллюзия отсутствия автора; авторская точка зрения и авторская экспрессия направляют читательское восприятие. Кроме того, авторское повествование, как правило, сближается с точкой зрения какого-либо персонажа (или персонажей).

Вот как А. В. Чичерин анализирует фрагмент из романа Л. Толстого «Война и мир»:

⁷² Кожевникова Н. А. Указ. соч. С. 3-4.

«„Все с одинаково-недовольно-вопросительным взглядом смотрели на этого толстого человека в белой шляпе, неизвестно для чего топчущего их своею лошадыю” (Т. III, ч. II, гл. XXXI).<...>

Какой тяжеловесный, невозможный у Мериме или у Тургенева, эпитет — „одинаково-недовольно-вопросительный”. Эпитет, не дающий ни перелива красок, ни перелива чувств, ничего зримого, никакого как будто художественного эффекта.

Между тем в этом эпитете... уже содержится не только стиль, но и завскаса жанра романа — эпопеи.

В нем живое и сильное движение, душевное состояние солдат, их общее первоначальное восприятие чужого, чуждого, шатского, барина, Пьера, затесавшегося среди них в самое неподходящее для этого время. Каждая часть трехчленного эпитета имеет свой смысл: „Одинаково...” — целостность и единство в настроении и в отклике всех солдат, видевших Пьера. Не просто изображать душевную жизнь того или другого человека, той или другой группы людей. Нет, обнаруживать и обосновывать общие законы, показывать их единство — вот в чем задача автора. Она гнездится и в этом „одинаково”, и в этом „все”, и в том, как поступают „один” и „другой” и еще „кто-то” тут же, в дальнейшем тексте романа.

Весьма характерно сочетание второго и третьего составных звеньев эпитета. В них — его конкретное содержательное ядро. „Недовольно-вопросительным”. Сочетание слов противоречивое. Если еще пока только вопросительное, то почему уже и недовольное. Сочетание слов жизненно-последовательное, динамичное, переход одного в другое; не свойство солдат, а их состояние в данном месте, в данное время, в отношении их к данному случайному предмету. Предмет-то случайный, но отрицательное его восприятие закономерно. Эта непредвиденная закономерность и привлекает автора „Войны и мира”. Также и другие определения „толстого человека в белой шляпе” — не признаки предмета, а живые признаки восприятия предмета. Это только то, что видели в Пьере солдаты при первом, быстром соприкосновении с ним. И тут обязательны любимые грамматические формы Толстого: причастия и деепричастия: „топчущего их своею лошадыю”. И немного дальше: „Пьер, чувствуя себя не на своем месте и без дела, боясь опять помешать кому-нибудь, поскакал за адъютантом”. <...>. В деепричастии — одно из первых звеньев той пересеченности, которая образует архитектуру „Войны и мира”. Глагол „поскакал” не характеризуется прямыми, попутными эпитетами вроде — быстро, торопливо, неловко, а пересечен тормозящими прямым значением деепричастиями: „чувствуя себя не на своем месте... боясь опять помешать”. Совмещение во времени разнородных, а часто и противоречащих друг другу звеньев... служит и формированию характерной для „Войны и мира” синтаксической формы⁷³.

Теперь подробнее осветим второй момент — способность авторского повествования к взаимодействию с голосами персонажей. И. Б. Роднянская указывает, что «сознание автора-повествователя приобретает неограничен-

⁷³ Чичерин А. В. Указ. соч. С. 53-54.

ную осведомленность, оно <...> поочередно совмещается с сознанием каждого из героев»⁷⁴.

Наиболее часто совмещение авторского повествования с сознанием героя осуществляется в форме несобственно-прямой речи героя. Так, в рассказе Чехова «Попрыгунья» мысли Ольги Ивановны нередко введены в зону безличного (авторского) повествования, хотя и являются отчетливо внутренней речью героини. Этот прием позволяет Чехову представить читателю внутренний мир персонажа достоверно, но с оттенком иронии.

«...Ольга Ивановна ревновала Рябовского в картине, и ненавидела ее, но из вежливости простаивала перед картиной молча минут пять и, вздохнув, как вздыхают перед святыней, говорила тихо:

— Да, ты никогда не писал еще ничего подобного. Знаешь, даже страшно.

Потом она начинала умолять его, чтобы он любил ее, не бросал, чтобы он пожалел ее, бедную и несчастную. Она плакала, целовала ему руку, требовала, чтобы он клялся ей в любви, доказывала ему, что без ее хорошего влияния он собьется с пути и погибнет...»

Е. Г. Эткинд пишет: «Весь этот пассаж окрашен противоестественным соединением двух оборотов — „из вежливости” и „перед святыней”; они несовместимы прежде всего стилистически. Ясно, что Ольга Ивановна лжет самой себе. Такая же ложь — в той формуле, которую она придумала касательно мужа: „— Этот человек гнетет меня своим великодушием!”

Авторский комментарий к ее „признанию” гласит:

„Эта фраза ей так понравилась, что, встречаясь с художниками, которые знали о ее романе с Рябовским, она всякий раз говорила, делая энергический жест рукой:

— Этот человек гнетет меня своим великодушием!”

Повторяя „фразу” (и сообщая: „всякий раз говорила”), автор выявляет ее декламационную фальшь и внутреннюю пустоту»⁷⁵.

Автор время от времени словно говорит за свою героиню, обнаруживая разные слои ее сознания. Например, Ольга Ивановна испытывает ревнивую ненависть к сопернице; когда автор сообщает об этом, он включает в свое повествование три слова, явно принадлежащие Ольге Ивановне, — три синонима, поставленные крещендо: «...она за миллион не согласилась бы говорить в присутствии посторонней женщины, соперницы, лгуни, которая стояла теперь за картиной и, вероятно, злорадно хихикала». Или другой пример: «Ольга Ивановна сидела у себя в спальне и думала о том, что это Бог наказывает ее за то, что она обманывала мужа. Молчаливое, безропотное существо, обезличенное своей кротостью, бесхарактерное, слабое от излишней доброты, глухо страдало где-то там у себя на диване и не жаловалось...».

⁷⁴ Роднянская И. Б. Автор // Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. Стлб. 30-34.

⁷⁵ Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. С. 371.

Это для Ольги Ивановны Дымов — «непонятное существо» (Е. Г. Эткинд обращает внимание на то, что слово «существо» среднего рода); оценка мужа как безропотного, кроткого, слабого навязана ей ее ролью «необыкновенной женщины»; в то же время ей жаль Дымова, она кается в своих грехах и чувствует, что жизнь бесповоротно испорчена, — это то, что говорит душа Ольги Ивановны, вполне обыкновенной женщины.

Б. О. Корман отмечает иерархию, градацию степеней близости сознания автора и героев: «Субъект (носитель) сознания тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем. По мере того как субъект сознания становится и объектом сознания, он отдаляется от автора, то есть в чем большей степени субъект сознания становится определенной личностью со своим особым складом речи, характером, биографией, тем в меньшей степени он выражает авторскую позицию»⁷⁶.

Этот другой, по отношению к автору, повествователь может персонафицироваться в образ рассказчика. «Носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст, называется рассказчиком».⁷⁷ В. Кожин уточняет соотношение автора и рассказчика: «Очень часто в произведении создается и особый образ рассказчика, который выступает как отдельное от автора лицо (нередко автор прямо представляет его читателям). Этот рассказчик может быть близок автору <..> и может быть, напротив, очень далек от него по своему характеру и общественному положению <..>. Далее, рассказчик может выступать и как всего лишь повествователь, знающий ту или иную историю (например, гоголевский Рудый Панько), и как действующий герой (или даже главный герой) произведения (рассказчик в «Подростке» Достоевского)»⁷⁸.

Когда повествование ведется от лица рассказчика, исчезает иллюзия эпической объективности и всеведения автора. Весь художественный мир ограничен кругозором одного человека — рассказчика. Часто рассказчик не является главным героем, находится на периферии художественного мира, его роль — роль свидетеля, комментатора, мемуариста о жизни главного героя. Этого главного героя читатель узнает только в тех пределах, в каких его знает рассказчик (например, Максим Максимыч о Печорине). Вместе с тем эта дистанцированность рассказчика от главного героя позволяет добиться большей степени объективности, чем та, которая возможна при самораскрытии и самооценке героя.

Личность рассказчика обуславливает выбор темы (в «Повестях Белкина» история «Выстрел» рассказана военным, а «Барышня-крестьянка» — барышней), параметры пространства и времени, характер оценок, эмоциональ-

⁷⁶ Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия. – М., 2001. С. 237.

⁷⁷ Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. – М., 1972. С. 34.

⁷⁸ Кожин В. Рассказчик // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М., 1974. С. 311.

ный тон произведения. Рассказчик обращается со своей историей к кому-то (читателю или слушателю), что вносит элемент живого общения, разговорности, повышенной экспрессивности в его речь. Обращения к слушателю, собственные ассоциации, лирико-публицистические отступления и т. п. могут нарушать прямую хронологическую последовательность в сюжете. Например, в романе «Герой нашего времени» Лермонтова три рассказчика: страствующий офицер, Максим Максимыч и Печорин; в расположении частей нарушена хронологическая последовательность (события, описанные в «Бэле», относятся к 1832 году, встреча всех трех рассказчиков состоялась осенью 1837 году во Владикавказе, а события «Тамани» происходили в 1830 году). Как пишет В. Набоков, «из-за такой спиральной композиции временная последовательность оказывается как бы размытой. Рассказы наплавают, разворачиваются перед нами, то все как на ладони, то словно в дымке, а то вдруг, отступив, появятся вновь в ином ракурсе или освещении, подобно тому как для путешественника открывается из ущелья вид на пять вершин Кавказского хребта. Этот путешественник — Лермонтов, а не Печорин»⁷⁹. Ослабление эпической логики «саморазвития» событий позволяет автору успешно решить другую, психологическую задачу, последовательно приближая читателя к противоречивой душе героя.

В романах самого Набокова тоже выстраивается сложная цепочка рассказчиков-повествователей, но преследует она другие цели. Произведения Набокова не только о судьбах отдельных героев-эмигрантов, но и о судьбах русской литературы. По мнению В. Вейдле, В. Ходасевича, главная тема творчества Набокова — само творчество. Его романы — это романы-биографии, из которых мы узнаем не только о герое, но и о том, кто писал биографию⁸⁰. Это происходит потому, что автор (писатель) пишет о писателе (рассказчике), который пишет о другом писателе (например, в романах «Дар», «Истинная жизнь Себастьяна Найта»). Набокову важна и близость к герою-творцу, и дистанцированность от него, хотя бы потому, что в герое (скажем, в Ганине из «Машеньки») он объективирует часть своего жизненного опыта, придавая ему типичность и «преодолевая» его. Нередко в романах Набокова происходит игра субъектами речи, слияние форм повествования от 1-го и от 3-го лица. В «Машеньке» преобладает безличное повествование, но весь художественный мир дан в кругозоре сознания Ганина, который, впрочем, способен смотреть на себя со стороны (его портрет — автопортрет, увиденный в зеркале; большая часть романа — воспоминания Ганина о прошлом). Так, глава 4 сначала повествует об утре героя (он подскочил с постели, он находил особое удовольствие бриться, он вышел и т. д.), потом Ганин отдается воспоминаниям («Он был богом, воссоздающим погибший мир»), и тогда, при описании детской комнаты в усадьбе, появляется неопределенно-личная форма («Лежишь, плывешь и дума-

⁷⁹ Набоков В. В. Указ соч. С. 426.

⁸⁰ Эткин А. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. — М., 2001. С. 352.

ешь о том...»). Часто используется несобственно-прямая речь героя. Главка 3, рисующая берлинскую ночную улицу, сначала содержит авторское описание, затем неоформленный знаками препинания внутренний монолог Ганина, а в конце появляется «ты», объединяющее и автора, и героя, и читателя («вдруг, пока мчишься и безумствуешь так, вежливо остановит тебя прохожий и спросит»). Еще более сложна игра формами «я», «он», «ты» в романе «Дар» или «Bend Sinister». Такая организация повествования имеет несколько смыслов: многоуровневость и ассоциативность сознания; помогает герою (Ганин или Смуров из «Соглядатая») «собрать» свою личность, восстановить ее духовное ядро⁸¹ или предаваться нарциссическому самолюбованию; уподобляет реальность художественному произведению, угонченной эстетической игре; позволяет преодолеть однонаправленный ход времени; передает тревогу и тоску автора⁸². Свое объяснение предлагает А. Эткинд: «Набоковские конструкции проблематизируют авторство, но не избавляют от него. Текст не имеет самодержавного Автора, но включает в себя иерархию авторов, рассказчиков и героев. Это целое общество, в нем своя политика. Власть делегируется, по цепочке, но у каждого уровня есть своя свобода»⁸³. Автор, по мнению исследователя, общается с героями на двух логических уровнях: в фабуле они общаются как люди, как герой с героем (ср.: «Онегин, добрый мой приятель»); на уровне целостного произведения они же общаются как автор с текстом. В результате в авторе объединяются и субъект и объект изображения, т. е. автор — и творец произведения, и герой, каким он станет для своих будущих критиков и исследователей.

Н. А. Кожевникова называет разные способы оформления рассказа от 1-го лица: дневник («Записки сумасшедшего» Гоголя), записки («Капитанская дочка» Пушкина), письмо или письма («Бедные люди» Достоевского). Повествование от 1-го лица (в том числе письма, дневники) может включаться как способ передачи точки зрения персонажа в более сложные построения, например «Дневник Печорина» в составе романа «Герой нашего времени»⁸⁴.

Многие произведения от 1-го лица представляют собой воспоминания. В таких произведениях совмещаются два времени — время совершения события и время воспоминания, «теперь» и «тогда». Устойчивые сигналы воспоминаний — слова «помню», «бывало», «как теперь вижу». Расслоение художественного пространства и времени влечет и усложнение организации повествования.

В рассказе Бунина «Антоновские яблоки» преобладает личное повествование. Поскольку этот рассказ — образец лирической прозы, постольку «я» здесь — не эпический рассказчик, а лирический повествователь (вся действительность преломляется в его восприятии, окрашена его чувствами). Субъект

⁸¹ Аверин Б. Гений тотального воспоминания // Звезда. 1990. № 4.

⁸² Бло Ж. Набоков. СПб., 2000. С. 117.

⁸³ Эткинд А. Указ. соч. С. 352.

⁸⁴ Кожевникова Н. А. Указ соч. С. 14-15.

речи («я») в этом рассказе двойствен: это и взрослый писатель («Вспоминается мне ранняя погожая осень...»), и мальчик, которому «холодно, росисто и как хорошо жить на свете!». Герой вспоминающий отделяет себя от того, каким он предстает в воспоминаниях. Поэтому помимо повествования от 1-го лица используется неопределенно-личное повествование («распахнешь, бывало, окно в прохладный сад... и не утерпишь — велишь поскорее закладывать лошадь»). В этом случае некое «ты» объединяет и лирического повествователя, и того юношу, каким он был много лет назад.

Две ипостаси лирического «я» (теперешнего героя и прежнего) отличаются своим мироощущением, житейским и культурным опытом. В 1-й главке образ ребенка формируют такие детали, как обращение к нему: «барчук», запомнившийся выстрел из тяжелого (!) ружья, мотивы сказки в описании костра и, главные, конкретность видения (отсюда подробное перечисление предметов обихода), свежесть чувств и ощущение мира как праздника (по-праздничному восприняты и крестьяне в нарядных костюмах). Герой 2-й главки — юноша: ему кажется завидной мужицкая жизнь («...как хорошо косить, молотить, спать на гумне в ометах»), он один едет верхом в соседнюю усадьбу к тетке, дворовые напоминают ему «последних могикан» и «Дон Кихота», он полон бодрости и энергии. В 3-й главке герой повзрослел; теперь он читает Вольтера, Жуковского, Батюшкова, Пушкина; он с азартом отдается охоте, испытывая к вечеру «сладкую усталость» и «сладкую тоску». Наконец, в 4-й главке повествование становится безличным («Мелкопоместный встает рано...»), что выражает угасание детского счастья, убывание остроты личностного переживания мира, оскудение дворянской культуры. Чувства одиночества, тоски, «безнадежной удали» оттеняет картина умирающей природы и первого снега.

Лирический повествователь («я» взрослого человека) отстраняет себя от героя, чья судьба прошла перед читателем в картинах-воспоминаниях. Сознание этого субъекта гораздо шире и сложнее: оно вбирает народный взгляд на мир (обилие поговорок, примет, диалектизмов), а также культуру «золотого» XIX века; кроме того, оно индивидуально-неповторимо и художнически-зорко (вспомним тонкое определение аромата антоновских яблок — «запах меда и осенней свежести»). Форма личного повествования выбрана автором потому, что ему хотелось бы спасти от забвения, от исчезновения и смерти дорогое прошлое и тем самым противостоять необратимому ходу времени (в жизни природы, общества, личности).

Помимо голосов безличного или личного повествователей в произведении звучат речи героев (изображенное, объектное слово, по выражению М. Бахтина). Речь героя — важнейшее средство его характеристики (причем, важно не только то, что говорит герой, но и то, как он это говорит; иногда молчание красноречивее слов). Анализ социально-типического и индивидуально-характерного в речи персонажей обычно не представляет трудностей, так же как и анализ интонации, темпа и ритма речи. Хотелось бы обратить внимание на случаи внутренней противоречивости («диалогизма», «двуголо-

сости») в слове героя, подробно исследованные М. М. Бахтиным в книге «Проблемы поэтики Достоевского».

Иногда герой в собственной речи пользуются так называемым «чужим словом», т. е. оборотами речи, фразеологизмами, речевыми штампами, клише, характерными для речевого стиля какой-либо социальной или культурной группы. Такая «речевая маска» может скрывать внутреннюю пустоту самого героя. Е. Г. Эткинд обратил внимание на банальность, эпигонство и ходульный псевдоромантизм речей Рябовского из рассказа Чехова «Попрыгунья»:

«Когда она показывала ему свою живопись, он засовывал руки глубоко в карманы, крепко сжимал губы, сопел и говорил:

— Так-с... Это облако у вас кричит: оно освещено не по-вечернему. Передний план как-то сжеван и что-то, понимаете ли, не то... А избушка у вас подавилась чем-то... и жалобно пищит... надо бы угол этот потемнее взять... А в общем недурственно... Хвалю.

И чем он непонятнее говорил, тем легче Ольга Ивановна его понимала».

Исследователь пишет: «Клишированность речи Рябовского — в пародийно-метафорических оборотах живописных кружков и салонов (*облако кричит, избушка подавилась чем-то*), и в стандартных профессионализмах (*надо потемнее взять*), и в пошло-разговорной игривости (*недурственно, позднее он спросит: Что скажете хорошенького?*)»⁸⁵.

Этот же исследователь проанализировал пять речевых масок Печорина, скрывающих подлинную душу этого героя своего времени, вынужденного подчиняться условиям светской жизни. Печорин говорит («играет роль») поразному, в зависимости от того, с кем он говорит.

«Печорин отвечает Грушницкому на его негодующий упрек: „Ты говоришь о хорошенькой женщине, как об английской лошади”.

„— Mon cher, — отвечал я ему, старясь подделаться под его тон, — je méprise les femmes pour ne pas les aimer, car autrement la vie serait un mélodrame trop ridicule”.

(Милый мой, я презираю женщин, чтобы не любить их, иначе жизнь была бы слишком смешной мелодрамой.)

Эта реплика, во-первых, произнесена на салонном французском языке, на котором Печорину говорить несвойственно; во-вторых, она содержит светский парадокс в духе *causerie*, восходящей в Ривароллю; в-третьих, Печорин насмешливо подделывается под Грушницкого <...>. Французская фраза Печорина... пародийна, она призвана обнаружить декламационность в афоризме Грушницкого. Говоря от себя без всякой пародии, Печорин играет циника, он спрашивает влюбленного Грушницкого о княжне: „А что, у нее зубы белы? Это очень важно! Жаль, что она не улыбнулась на твою пышную фразу!”

⁸⁵ Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. С. 374.

Перед нами две противоположных речевых манеры; для Печорина обе они неестественны и представляют собой социальные маски: циника-грубияна и циника-фразера⁸⁶.

Перед княжной Мери Печорин надевает демоническую маску. В глазах доктора Вернера он стремится быть рассудительным эгоистом, позабывшим об эмоциональной жизни. В собственных записях Печорин говорит, как философ, гибкая мысль которого движется от индивидуального к общечеловеческому. Но в стиль теоретического трактата врывается стиль романтического демонизма (программная эгоистичность, пристрастие к злу). Каков же Печорин на самом деле? В самом ли деле он светский вариант романтического Демона? К ответу на этот вопрос Е. Г. Эткинд подходит также через анализ речи героя, описывающего картины природы.

В рассказах Н. Тэффи речевая маска героев-эмигрантов постоянно комически сползает, обнажая подлинное лицо бывшего россиянина. Например, лексический диссонанс в рассказе «Анна Сергеевна» дает читателю представление о судьбе этой женщины, когда-то акушерки, а теперь парижской портнихи: «Пуговка в аккурат на аппендиците, на левой почке кант и вся брюшина в сборку. Очень мило. Да смотрите — и ваша блюзочка, как говорится, совсем фантази. Вырез небольшой — только верхушки легких затронуты...».

Но слово героя может быть внутренне «диалогичным» не только тогда, когда не соответствуют «лицо» и «маска». М. Бахтин тщательно проанализировал «многоголосие» героев в романе Достоевского «Преступление и наказание», показав, что вся речевая структура в романе стянута к сознанию одного героя, разворачивая его противоречия. Слово о себе герой строит через использование «чужого слова», потому что в «чужом» узнает что-то близкое себе. С напряженным вниманием вслушивается Раскольников в пьяную исповедь Мармеладова (тоже внутренне неоднородную: о себе Мармеладов говорит в сниженной манере, а рассуждая о человеке вообще, использует высокий, патетический стиль). Потом, в своем мучительном раздумье после письма матери, Раскольников вспомнит «слово» Мармеладова о невыносимости тупика для человека: «...надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти». Сознание самого Раскольникова внутренне противоречиво, в первом же «подразнивающем» монологе он отмечает: «На какое дело хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь!» Что-то подобное о последней «черте» слышит он от Мармеладова; узнает о Соне, которая решила «на такое дело пойти». В словах матери, Сони, Порфирия Петровича, Свидригайлова, Разумихина Раскольников улавливает мысли, близкие себе, что-то свое, наиболее, вот почему некоторые характерные слова и фразы других он использует в собственных монологах. В VI главке части I Раскольников оказался свидетелем разговора в трактире двух молодых людей, студента и офицера. Они говорили как раз о старухе-процентщице. «Я бы эту проклятую старуху убил и ограбил, и уверяю тебя, что без всякого зазору совести», — с жаром говорил студент. Эта фраза заставила Раскольникова вздрогнуть. Студент продолжал:

⁸⁶ Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. С. 96.

«Убей ее и возьми ее деньги, с тем чтобы с их помощью посвятить потом себя на служение всему человечеству и общему делу: как ты думаешь, не загладится ли одно крошечное преступленище тысячами добрых дел?» Офицер возражает: «Конечно, она недостойна жить, но ведь тут природа». «Эх, брат, — говорит студент, — да ведь природу поправляют и направляют <...>. Без этого ни одного бы великого человека не было...» Раскольников слушал «в чрезвычайном волнении»: «такие же точно мысли» только что зародились в его голове. Два спорящих голоса, двух разных людей переплелись в смятённом сознании одного человека, Раскольникова. Студент вначале говорил бойко и гладко, но замялся, когда офицер спросил, сумеет ли он сам убить старуху: «Разумеется, нет!» Так и Раскольников уверенно и логично излагает свою теорию Порфирию Петровичу. Но когда сам захотел осмелиться, решиться, вся его натура восстала против этого. Идеи, обдумываемые Раскольниковым, это идеи времени, они «носятся в воздухе»; сам Раскольников — личность, «болеющая за весь мир». При анализе речи такого героя важно видеть переключки, созвучия, совпадения с монологами других героев, учитывать роль «чужого слова».

Существуют еще другие формы «двуголосого» повествования — стилизация, пародия, сказ.

Стилизация — «намеренная и явная имитация того или иного стиля <...>. Стилизация предполагает некоторое отчуждение от собственного стиля автора, в результате чего воспроизводимый стиль сам становится объектом художественного изображения».⁸⁷ Слово повествователя в этом случае направлено и на предмет речи, и на «чужое слово», т. е. речь стилизуемого образца. Стилизацией библейской «Песни песней» является повесть А. Куприна «Суламифь». Напевный пафосный тон, обилие ярких, «роскошных» эпитетов, сравнений, метафор создают колорит легенды и весьма отличаются от собственного стиля Куприна — ясного, точного, слегка ироничного.

Пародия — тоже имитация «чужого слова» (конкретного произведения, автора, жанра, художественной системы), но комическое, снижающее оригинал. Пародия строится на нарочитом несоответствии формы и содержания. Так, Куприн в своей пародии «Пирог с груздями» воспроизводит элегическую интонацию бунинских «Антоновских яблок», характерные («знаковые») слова («помещичий дом», «сладкая и нежная тоска», «антоновские яблоки»), форму перволичного повествования; по-бунински соединяются вместе разные ощущения (эмоциональные, тактильные, вкусовые); сохраняется и тема невозвратного прошлого. Но Куприн включает в свой текст бытовые и «неэстетичные» подробности, комически «передразнивая» Бунина: «Отчего мне так кисло, и так грустно, и так мокро? Ночной ветер ворвался в окно и шелестит листьями шестой книги дворянских родов. Странные шорохи бродят по старому помещицкому дому. Быть может, это мыши, а быть может, тени предков? Кто знает? Все в мире загадочно. Я гляжу на свой палец, и мистический ужас овладевает

⁸⁷ Литературный энциклопедический словарь. С. 419.

мной! Хорошо бы теперь поесть пирога с груздями. Но как он делается? Сладкая и нежная тоска сжимает мое сердце, глаза мои влажны. Где ты, прекрасное время пирогов с груздями, борзых, густопсовых кобелей, отъезжего поля, крепостных душ, антоновских яблок, выкупных плателей? С томной грустью на душе выхожу я на крыльцо и свищу лиловому, облезлому индоку...».

Сказ (сказовое повествование) представляет собой имитацию устной, разговорной, нередко простонародной, речи. Б. О. Корман пишет: «Рассказ, ведущийся в резко характерной манере, воспроизводящий лексику и синтаксис носителя речи и рассчитанный на слушателя, называется сказом».⁸⁸ Сказ использовался Гоголем («Вечера на хуторе близ Диканьки»), Лесковым («Левша»), Бажовым, Зошенко и др. Н. А. Кожевникова анализирует структуру сказа:

«Двойственная задача сказа — с одной стороны, создание иллюзии проносимой речи, с другой — создание иллюзии социально определенной речи, обуславливает два ряда элементов, его составляющих. Одни из них обусловлены введением рассказчика как такового и принадлежат сказу как типу повествования, как особой форме его организации. Это прежде всего интонация устной речи и разнообразные средства, указывающие на специфический характер повествования: обращения к слушателю, реальному или воображаемому, экспрессивные средства, придающие речи личную окраску, своеобразные способы объединения отдельных отрезков высказывания, создающие впечатление непосредственного возникновения и развертывания речи. Другие элементы сказа обусловлены типом рассказчика (прежде всего, это лексические средства). Это не значит, что эти два ряда элементов как-то разединены в повествовании. Все они создают иллюзию сказа, но выбор и предпочтение некоторых конструкций определенным образом характеризуют и рассказчика. Например, у Лескова роль глагольных междометий и присоединительных конструкций с союзом „а” возрастает тем более, чем менее интеллигентен рассказчик»⁸⁹.

Обратимся к функциям сказового повествования в рассказе А. Ремизова «Змей» из книги «Посолонь». В сюжете обыгрываются обычные житейские ситуации: бабушка рубит капусту, мальчик запускает воздушного змея. Но «комедия положений» обусловлена столкновением двух способов восприятия одних и тех же событий — религиозно-суеверного и наивно-реалистического. Речь выполняет две функции: создает образы героев и выражает авторское отношение к ним.

Речь в рассказе «Змей» — единственное средство создания образов персонажей (нет портретных, пейзажных, обстановочных описаний). Представление о характерах действующих лиц мы получаем прежде всего через авторское название героев: «бабушка», «старая» (субстантивированное прилагательное); Петька — «непоседа», «таратора», «лакома», «пострел», «гулена». Устойчивость именования бабушки указывает только на ее преклонный

⁸⁸ Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. – М., 1972. С. 34.

⁸⁹ Кожевникова Н. А. Указ. соч. С. 48.

возраст и уважительное отношение к ней в семье (ведь не «бабка», ср.: «Петька»). Гораздо разнообразнее именование внука, отмечается быстрота движений и действий, манера говорить, склонности и привычки.

Еще более полно рисуется характер героев через их *собственную речь*. В речи бабушки много религиозной лексики, синтаксис гладкий, закругленный, с обилием инверсий, интонация неторопливая, «благообразная». Можно представить себе бабушку полной, круглолицей, благочестивой, хозяйственной и доброй. Вместе с тем в ее речи много просторечий, «народных» словечек («дубастая», «не отплюешься», «крантиком»), поэтому можно предположить, что бабушка из крестьян, неграмотная, впечатлительная и, может быть, горячая и вспыльчивая. Например: «Пала я тогда замертво, и потоптал меня Змий лютый о семи голов ужасных и так всю царапал кочерыжкой острой с когтем и опачкал всю, ровно тестом, липким чем-то, а вкус — мед липовый». Речь бабушки передает ее тип мировосприятия: очень бытовой, земной, но с постоянным ощущением присутствия в земных делах воли Бога или дьявола. Домашнюю, бытовую ситуацию (спрятанные Петькой в ее сундучок капустные кочерыжки) она истолковывает в мистическом духе (проделки змия — Сатаны). Комический эффект дает столкновение в одном слове двух (бытового и мистического) значений: «дух нечистый» от кочерыжек; «змий» — воздушный змей и Змий о семи голов ужасных. Интересно, что исправить ситуацию бабушка тоже пробует двояко: и бытовыми и религиозными средствами (запах от кочерыжек выводила и «монашкой», и «скипидаром», пыгалась и внука поддержать во время падения, и от Сатаны отбивалась, а потом Петьку, начавшего хромать, в церковь водила).

Речь Петьки выражает его характер. Прямой речи мало, так как мальчик — не бабушка словоохотливая, а человек дела — бегаёт, играет, мастерит. Речь Петьки быстрая, стремительная («таратора»), с молниеносным переходом от плана к действию, от умозаключения — к практическому выводу. В противоположность бабушке Петька и мистическое воспринимает в земных категориях:

«Запускал Петька как-то раз змея с трещоткой, и пришла ему в голову одна хитрая хватка:

„Ворона летает, потому что у *вороны* крылья, ангелы летают, потому что у *ангелов* крылья, и всякая *стрекоза* и *муха* — все от крыла, а почему змей летает? <...> А летает змей потому, что у него дранки и хвост!” — решает наконец Петька и, *не долго думая*, прямо за дело: давно у Петьки в голове вертело полетать над облаками».

Петька наивен, его речь подчинена детской логике, выражает характерный для игры слав веры и безверия, «всерьез» и «понарошку». Он прячет для бабушки кочерыжки, чтобы они ей после смерти пригодились («На том свете бабушке пригодятся, сковородку-то лизать не больно вкусно...»), он верит, что есть седьмое небо и ангелы, что его хвостик (мочальный!) отратет: («„Конечно, все дело в хвосте, отращу хвост, хвачу на седьмое небо уж прямо к Богу либо птицей за море улечу, совью там гнездо, снесусь...”» —

Петька усердно кланялся в землю и, будто почесываясь, ошупывал у себя сзади под штанишками мочальный змеев хвостик».

Как видим, Петька — практик, очень земной человек, но и романтик, мечтатель.

Итак, если бабушка бытовое воспринимает мистически, то внук мистическое — по-бытовому. Автор посмеивается над героями, потому что они оба ошибаются. Но в целом авторское отношение доброе и сочувственное, ведь герои «старый да малый», любящие и заботящиеся друг о друге (не конфликт, а преемственность поколений), да и живут они весело, «разыгрывая» бытовые ситуации.

Авторское отношение к героям и к миру тоже выражается через характер словесной ткани.

Авторское повествование имеет форму сказа, соотносимого и с речевой манерой бабушки, и с речевой манерой Петьки.

Формально авторское повествование больше сближено с речевой зоной бабушки, так как в рассказе преобладает ее повествование — несобственно-прямая речь, где субъект речи — автор, а субъект сознания — бабушка, на что указывают лексический и фразеологический состав. Например: «Стоял у бабушки под кроватью старый-престарый сундучок, железом кованный, хранила в нем бабушка смертную рубашку, туфли без пяток, саван, рукописание да венчик, — собственными руками старая из Киева от мошей принесла, батюшки-пещерника благословение», или в начале рассказа: «Петьку хлебом не корми, дай только волю по двору побегать. Тепло, ровно лето. И уж закатится непоседа, день-деньской не видать, а к вечеру, глядишь, и тащится. Поел, помолился Богу, да и спать, — свернется сурком, только посапывает».

Последний пример показывает, что по характеру интонации *авторское* повествование напоминает как раз речь Петьки — тараторы. События развиваются стремительно: в первом абзаце описан целый день, а следующий абзац говорит уже о другом дне. Логические связи часто заменяются знаками тире, много риторических вопросов и восклицаний, нередко опускаются союзы, местоимения, эпитеты. Разговорный характер придают эллиптические конструкции и слова-жесты («вот», «тут», «это»).

Таким образом, авторское миропредставление соединяет и бабушкин тип (суеверно-религиозный), и Петькин (мечтатель-практик). Автор умеет увидеть в обыденном интересное и чудесное, соединяет быт, игру и миф. Особенно это очевидно в синкретизме значений того слова, которым назван рассказ и которое входит во все речевые зоны. Если для бабушки змей — это Змей-искуситель, а для Петьки — игра, то для автора важны и та и другая трактовки, так как они оправданы народным, природным и религиозным календарем, сочетающим, как известно, христианство с языческими поверьями.

Обратим внимание на то место, которое занимает данный рассказ в композиции книги «Посолонь».

Рассказ «Змей» входит в раздел «Осень темная». Ему предшествует лирическая миниатюра «Бабье лето», с ее тоскливым финалом:

«Сотлело сердце черное земли.
— Вернитесь!
— И звезды вбиваются в небо, как гвозди, падают звезды».

Осень не только пора умирания природы (матери — сырой земли), но и время свадеб, прощания с родительским домом, девичьей волей («Плача»). Вот почему так грустно, что «запирает Егорий вплоть до весны небесные ворота» (Георгий-змееборец — 6 сентября). Но 24 сентября приходит Федора-капустница, когда начиналась заготовка впрок квашеной капусты. Две недели длились капустные вечорки — «капустники», когда принято было за работой развлекать себя шутками и забавными историями. А 25 сентября — Артамон-змеевик, когда, по поверью, змеи перебираются на зимовку в лес.

Вот как много значений («подсловья») вбирает в себя слово «змей», которым назван рассказ. Сама атмосфера шутки и игры обусловлена контрастом к «осенним» темам тьмы и умирания и укоренена в народной обрядовой традиции.

Итак, повествование — «манера ведения речи, способ рассказывания, зависящий от ее субъекта»⁹⁰, «событие рассказывания» — существенная сторона литературного произведения, весьма сложно организованная. Тип повествователя определен художественной задачей автора, но биографическому автору-творцу не тождествен. Как указывает Т. Ф. Приходько, «прямая речь персонажей, персонифицированное повествование (субъект-рассказчик) и внеличностное (от 3-го лица) повествование составляют многослойную структуру, несводимую к авторской речи»⁹¹.

При анализе повествования следует обратить внимание на следующие моменты:

1. Определить тип повествования:

- а) безличное (от 3-го лица);
- б) личное (от 1-го лица);
- в) сказовое;
- г) сочетающее разные типы повествования.

2. Если повествование безличное, выявить:

а) приметы художественного метода и жанра, например характерные зачины, или выразительные средства, или соотношение аналитически-описательной и экспрессивно-оценочной установок;

б) как включается в речь автора-повествователя речь героев, найти формы косвенной или несобственно-прямой речи;

в) авторское отношение к героям (событиям).

3. Если повествование личное, определить его вид:

- а) повествование от лица лирического героя;

⁹⁰ Грехнев В. А. Словесный образ и литературное произведение: Кн. для учителя. – Нижний Новгород, 1997. С. 167.

⁹¹ Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. Стлб. 575-577.

б) повествование от лица героя-рассказчика.

Что можно сказать о степени широты и глубины мировосприятия рассказчика, его жизненном опыте и духовной развитости? Как создается эффект самораскрытия героя и атмосфера доверительности? Подчинена ли логика повествования событийной последовательности или субъективным ассоциациям повествователя?

4. К книжно-литературной или устно-разговорной форме тяготеет речь повествователя? Есть ли обращенность к другим персонажам (спор, согласие, жажда участия, отталкивание и т. д.) или к читателю?

5. Проанализировать лексические и синтаксические особенности речи повествователя, найти социально-типические и индивидуально-характерные черты. Какой образ говорящего они создают?

6. Однородна ли речь повествующего или она включает в себя разные смысловые и стилистические пласты, «чужое слово», «речевую маску», свидетельствуя о сложности или противоречивости личности повествователя (рассказчика, героя).

7. Что можно сказать об интонации, ритме и темпе повествования? Какая эмоциональная атмосфера сопровождает речь повествователя?

8. Как соотносятся голос и сознание повествователя с идейно-эстетической позицией автора-творца? Близки ли они, или автор с иронией, сарказмом, отчуждением «подает» читателю того, кто ведет повествование?

9. Сделать вывод о взаимосвязи концепции произведения с типом повествования.

4. АНАЛИЗ ЭПИЗОДА

Когда мы читаем текст литературного произведения, в нашем сознании возникает некий художественный мир: мы видим картины природы, слышим голоса людей, наблюдаем за событиями. Этот мир подобен миру реальному, но все же не тождествен ему: ведь это вновь созданный писателем мир, подчиненный выражению авторского замысла, художественной концепции. Важнейшие параметры художественного мира, как и мира реального, — пространство и время; в отличие от физического трехмерного пространства и однонаправленного, равномерного времени, художественное пространство и время могут как угодно трансформироваться, растягиваться, сжиматься и т. п.

Д. С. Лихачев ввел понятие «внутреннего мира» художественного произведения, подчеркнув его отличие от объективной реальности. В своем произведении писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим, но оно может также сужаться до тесных границ одной комнаты, может быть реальным (как в летописи или историческом романе) или воображаемым (как в сказке).

Писатель в своем произведении творит и время, в котором протекает действие произведения. Произведение может охватывать столетия или только часы. Время в произведении может идти быстро или медленно, прерывисто или непрерывно, интенсивно заполняться событиями или течь лениво и оставаться «пустым», редко «населенным событиями»⁹².

В художественном мире эпических произведений (рассказ, повесть, роман) значительную роль играет сюжет, т. е. последовательность событий, в которых развивается конфликт. Элементы сюжета: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка. Сюжеты могут быть хроникальными (с преобладанием чисто временных связей между событиями: «Король умер, и умерла королева») и концентрическими (с преобладанием причинно-следственных связей между событиями: «Король умер, и королева умерла от горя»). Различают также кумулятивные сюжеты (событие А + событие В + событие С + ...) и циклические сюжеты (фазы: обособление (уход) — партнерство (помощника или вредителя) — испытание — преобразование (изменение социального или психологического состояния героя): образ круговорота жизни — смерти — жизни. Под внешним слоем конкретного сюжета обнаруживается внутренний, весьма древний («архетипический») слой. А. Н. Веселовский в работе «Поэтика сюжетов», написанной около ста лет назад, говорил: «Сюжеты — это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и оценка действия,

⁹² Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 76.

положительная или отрицательная»⁹³. Вспомним, например, обязательный добрый финал в сюжетах сказок или «катастрофические» сюжеты в романах Достоевского.

Однако художественное пространство и время, сюжетика (событийность) — это только одна сторона внутреннего мира произведения. Материал, которым пользуется литература как вид искусства, — это слово; текст — это совокупность чьих-то высказываний; речь — не только средство, но и непосредственный предмет изображения (образы людей, природы, событий возникают в сознании читателя опосредованно, из слов). Глядя на живописное полотно, мы непосредственно видим изображенное. А в литературном произведении между читателем и воображаемым художественным миром всегда есть посредник — это повествователь, тот, кто говорит, ведет речь. Повествователь может персонифицироваться в некое «я», быть участником или наблюдателем событий (герой — рассказчик); такое повествование называется личным (например, в «Капитанской дочке» Пушкина повествование ведется от лица, от «я», Петруши Гринева). Повествование может быть также безличным, когда тот, кто говорит (повествует), не является частью художественного мира, находится вне его. Безличный повествователь стремится быть неощутимым, как будто бы отсутствующим, но он тем не менее есть и всегда говорит на определенном языке (культурной эпохи, социального слоя, жанра).

В художественном мире произведения присутствуют и событийный сюжет, и повествовательный сюжет, и рассказ о событии, и событие рассказывания. При анализе произведения важно установить, о чем повествуется и как об этом повествуется. Другими словами, необходимо исследовать и содержание, и то, как это содержание представлено читателю.

Понятие «эпизод» как раз и позволяет соединить сюжетную событийность с событием повествования и формальным членением текста произведения на абзацы и главы.

Литературный энциклопедический словарь определяет эпизод как «относительно самостоятельную единицу действия, фиксирующую происшедшее в легко обозримых границах пространства и времени»⁹⁴. Указывается также, что эпизоды могут соответствовать основным компонентам сюжета, но иногда компонент сюжета не развертывается в эпизод (например, завязка дана в одной фразе), либо, напротив, подается в нескольких эпизодах (так, Бородинское сражение, кульминация эпопеи Л. Толстого «Война и мир», охватывает целый ряд глав и множество эпизодов).

Соотнесенность в эпизоде предметного (событийного) и текстового аспектов произведения подчеркивает В. И. Тюпа, определяя эпизод как единицу сюжетного повествования. По его мнению, эпизод — это «участок текста,

⁹³ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М., 1989. С. 302.

⁹⁴ Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. С. 511-512.

характеризующийся единством места, времени и состава действующих лиц»⁹⁵. Для образования нового эпизода достаточно изменения хотя бы одного из этих параметров. Граница между эпизодами в тексте может быть явлена словесным указанием на перенос места действия или перерыв во времени, а также появлением нового или исчезновением прежнего персонажа.

Однако при анализе эпизода следует обращать внимание не только на то, кем, где и когда совершено событие, но и на повествование об этом. А это уже вопрос о композиционных формах речи.

В Краткой литературной энциклопедии А. П. Чудаков дает следующее определение: «Повествование — весь текст эпического литературного произведения за исключением прямой речи (голоса персонажей могут быть включены в повествование лишь в виде различных форм несобственной прямой речи). <...> В повествовании выделяется описание, рассказ о событиях (иногда повествованием называют только его), рассуждение. Взаимоотношения рассказчика и автора, голосов персонажей и автора по-разному проявляются в каждом из этих элементов»⁹⁶.

Литературный энциклопедический словарь относит к повествованию изображение событий и действий во времени, описание, рассуждение, несобственно-прямую речь героев⁹⁷.

К описаниям относят портрет героя, пейзаж, интерьер. «Описание — словесный портрет; изображение внешних признаков предмета или сцены, человека или группы. Описание может быть как прямым, так и косвенным (намёками), перечислительным (накапливание деталей) или импрессионистическим (немногочисленные, но яркие детали). Общая цель любого развернутого описания, будь то описание места или человека, может быть определена как а) концентрация внимания на основном впечатлении; б) выбор наиболее выгодной точки зрения, физической или умозрительной (или обеих сразу); в) выбор наиболее характерных деталей, которые помогают создать необходимое впечатление; г) апелляция ко всем органам чувств; д) связь этих деталей пространственная, хронологическая, риторическая и ассоциативная <...>; е) завершение отрывка основным или контрастным мотивом»⁹⁸.

Особым компонентом эпизода может являться характеристика, находящаяся на стыке описания и рассуждения, характеристика — «оценочные общие сведения о герое, сообщаемые им самим (автохарактеристика), другим персонажем или автором»⁹⁹.

В эпизод могут включаться и прямые высказывания героев — монологи и диалоги.

⁹⁵ Тюна В. И. Указ. соч. С. 36.

⁹⁶ Краткая литературная энциклопедия. — М., 1962—1978. Т. 1-9.

⁹⁷ Литературный энциклопедический словарь. С. 280.

⁹⁸ Цит. по: Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия. С. 227.

⁹⁹ Краткая литературная энциклопедия. Т. 8. С. 219.

Композицию повествования важно учитывать потому, что каждый из говорящих (автор-повествователь, рассказчик, герой) по-своему видит и оценивает происходящее (событие), предлагает свой ракурс, свою точку зрения, свою эмоциональную окраску. «Кадры», на которые делится эпизод, соотносятся с «голосами», ведущими речь.

Что дает нам анализ эпизода? Художественное произведение — это сложно организованное единство всех компонентов, система, обладающая качеством целостности. Целостность, в свою очередь, проявляется в том, что каждый компонент обладает всеми основными свойствами, присущими целому (как, например, химический состав капли морской воды тот же, что и у моря в целом; живая клетка организма в «свернутом» виде несет информацию обо всем организме). Поняв смысл и принципы построения эпизода, мы в какой-то степени приблизимся к пониманию всего произведения. Достоинством анализа, предметом которого является эпизод, можно считать пристальность и детализированность взгляда, технику «медленного чтения», не применимую, например, при проблемном анализе произведения. Как отмечают методисты (М. А. Рыбникова, В. Г. Маранцман), эпизод — единица целостного анализа произведения, т. е. анализа «по ходу развития действия».

С другой стороны, мы должны помнить, что эпизод — это не самостоятельное, законченное художественное единство, это фрагмент целого. Поэтому начинать анализ надо с определения того места, которое занимает данный эпизод в произведении (пролог, завязка, апогей-кульминация или развязка), и той функции, которую он выполняет (обозначает важное сюжетное звено, дает авторскую характеристику героя, концентрирует философско-эстетическую концепцию автора).

Как известно, зачин произведения — один из наиболее существенных компонентов текста. Начало и конец составляют «раму» (границу) художественного мира, на них всегда падает особая смысловая нагрузка. Вступление намечает основные мотивы, создает эмоциональную атмосферу, задает своеобразный ритм дальнейшему повествованию. В качестве примера обратимся к анализу В. Шкловским начала поэмы Н. Гоголя «Мертвые души».

«„Мертвые души“ Гоголя начинаются с описания, что в город NN въезжает „красивая, рессорная небольшая бричка“. Бричка не описана, сказано, что в таких бричках ездят „...отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, словом, все те, которых называют господами средней руки“. Здесь предмет охарактеризован группой своих владельцев.

В бричке сидит „господин“: он „...не красавец... ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод“.

Мы попадаем в мир обычного и неразличимого; дороги, проложенные в этой среде, проторены, сознание получает все время сигналы: „все то же“, „как всегда“. Это неразлично средний план. В этом общем внезапно появ-

ляются резкие выделения. Первоначально поводы такого выделения подчеркнuto случайны. Сам герой выезжает в город NN не с какими-то определенными своими чертами, а с чертами принадлежности к какой-то группе средней руки людей. Потом мы узнаем, что Чичиков человек особенный, хотя и типичный. Но сейчас он дан только в своей общности, и все слова, вводящие его, подчеркивают неопределенность явления, вернее, вычеркивают признаки. Затем писатель говорит, что „два русских мужика” обратили внимание на выезд героя, они тоже никак не охарактеризованы. Известно про них только, что их два и что они „мужики”. Обращают они внимание не на господина, не на бричку, а на колесо брички. То, что замечание относится более к экипажу, оговорено: „Вишь ты, — сказал один другому, — вон, какое колесо! Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось в Москву, или не доедет?” — „Доедет”, — отвечал другой. „А в Казань-то, я думаю, не доедет?” — „В Казань не доедет”, — отвечал другой. Этим разговор и кончился.

В искусстве, как говорил Чернышевский, ссылаясь на Гегеля, необходимость „облекается в одежды случайности”.

Необходимость состоит в показе того, что Чичиков человек не примечательный, но много ездящий, хорошо снаряженный для езды.

Эта информация может быть дана разными способами. Здесь главным признаком указана незаметность героя, в то время как прохожий, который не будет принимать никакого участия в действии, дается как знак города.

Описаны его белые канифасовые панталоны, описаны фрак, манишка и тульская булавка. „Молодой человек оборотился назад, посмотрел экипаж, придержал рукою картуз, чуть не слетевший от ветра, и пошел своей дорогой”. Этот свидетель выезда — как бы знак сатирического жанра.

Описание выезда дано без всякого подчеркивания; дальше идут детали — необыкновенные, но не локальные и не яркие. Описывается трактирный слуга, который настолько вертляв, что даже нельзя рассмотреть, какое у него лицо. Описывается гостиница такая, „как бывают гостиницы в губернских городах”. Семь строк рассказывают о том, что в ней не было ничего примечательного. Но дальше идет описание: „В угольной из этих лавочек, или, лучше, в окне, помещался сбитенщик с самоваром из красной меди и лицом также красным, как самовар, так что издали можно было подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною, как смоль, бороною”.

С этого момента вещь становится образной, появляются как бы случайно пятна-предметы, тоже приписанные к обыкновенным, но снабженные развернутыми сравнениями: „...та же копченая люстра со множеством висящих стеклышек, которые рыгали и звенели всякий раз, когда половиной бегал по истертым клеенкам, помахивая бойко подносом, на котором сидела такая же бездна чайных чашек, как птиц на морском берегу; те же картины во всю стену, писанные масляными красками; словом, все то же, что и везде; только и разница, что на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал. Подобная игра при-

роды, впрочем, случается на разных исторических картинах, неизвестно, в какое время, откуда и кем привезенных к нам в Россию, иной раз даже нашими вельможами, любителями искусств, накупившими их в Италии, по совету везших их курьеров”.

Мир „Мертвых душ” — обыденность. В привычности его все „то же”, и это постоянно подчеркивается.

Из привычности мира, в котором все ощущения проходят по постоянным волновым элементам, элементы его вырываются сравнениями и яркими описаниями.

Заново, как прилетевшие, выглядят чашки на подносе, хотя известно, что чашки не летают.

Трактирная картина получает свою историю. Она блистательна: вельможи с курьерами посещают Италию и выделяют в стране старого и высокого искусства элементы, которые становятся привычными деталями нашей обыденности.

Случайного нет, но закономерность печальна.

Вещи Чичикова одновременно очень обыденны, дорожны, но в описаниях есть элементы уточнения: „Вслед за чемоданом внесен был небольшой ларчик красного дерева, с штучными выкладками из карельской березы, сапожные колодки и завернутая в синюю бумагу жареная курица”.

Обыкновенная гостиница обыкновенного города и комнаты имеет обыкновенные, но сравнения и отдельные детали обыкновенного редки и необыкновенны. Обыкновенные вещи как бы распухают, выделяются по своей явной и подробной бессмысленности»¹⁰⁰.

Для сравнения приведем истолкование начального эпизода «Мертвых душ», предложенное Владимиром Набоковым. По его мнению, Гоголь не рисовал реальную картину России, а дал выпуклое изображение дьявольской пошлости и внутренней пустоты; иррациональность созданного им художественного мира подчеркивается множеством «мертвых душ», «бесчисленных гномиков, выскакивающих из страниц этой книги». Прочитав текст, Набоков начинает рассуждать:

«Разговор двух русских мужиков (типично гоголевский плеоназм) — чисто умозрительный. Их раздумья типа „быть или не быть” — на примитивном уровне. Беседующие не знают, едет ли бричка в Москву, так же как Гамлет не потрудился проверить, при нем ли на самом деле кинжал. Мужики не заинтересованы в точном маршруте брички. Их занимает лишь отвлеченная проблема воображаемой поломки колеса в условиях воображаемых расстояний, и эта проблема поднимается до уровня высочайшей абстракции, оттого что им неизвестно — а главное, безразлично — расстояние от NN (воображаемой точки) до Москвы, Казани или Тимбукту. Они олицетворяют поразительную творческую способность русских, так прекрасно подтверждаемую вдохновением Гоголя, действовать в пустоте. Фантазия бесценна лишь тогда,

¹⁰⁰ Шкловский В. Повести о прозе. Т. 2. С. 142-144.

когда она бесцельна. Размышления двух мужиков не основаны ни на чем осязаемом и не приводят ни к каким осязаемым результатам; но так рождаются философия и поэзия; вездельные критики, повсюду ищущие мораль, могут предположить, что округлость Чичикова не доведет его до добра, так как ее символизирует округлость сомнительного колеса. Андрей Белый, этот гений вездельности, усмотрел, что вся первая часть "Мертвых душ" — замкнутый круг, который вращается на оси так стремительно, что не видно спиц; при каждом повороте сюжета вокруг персоны Чичикова возникает образ колеса. Еще одна характерная деталь: случайный прохожий, молодой человек, описанный с неожиданной и вовсе не относящейся к делу подробностью; он появляется так, будто займет свое место в поэме (как словно бы намереваются сделать многие из гоголевских гомункулов — и не делают этого). У любого другого писателя той эпохи следующий абзац должен был бы начинаться: „Иван — ибо так звали молодого человека...". Но нет, порыв ветра прерывает его глазенье, и он навсегда исчезает из поэмы. Безликий половой в следующем абзаце (до того вертлявый, что нельзя рассмотреть его лицо) снова появляется немного погодя и, спускаясь по лестнице из номера Чичикова, читает по складам написанное на клочке бумажки: „Па-вел И-ва-но-вич Чи-чик-ков"; и эти слоги имеют таксономическое значение для определения данной лестницы»¹⁰¹.

Немецкий филолог Э. Ауэрбах проанализировал сложный стиль — занимающий место между трагическим и комическим — в одном из кульминационных эпизодов романа Сервантеса «Дон Кихот». Приведем начало анализа:

«Отрывок взят из 10 главы второй части „Дон-Кихота" Сервантеса. Рыцарь послал Санчо Пансу в местечко Тобосо — навестить Дульсинею и сообщить ей о скором приезде рыцаря. Санчо, запутавшийся во лжи, в великом затруднении, не зная, как ему отыскать эту воображаемую особу, решает обмануть своего господина. Он останавливается, не доехав до деревни, и проводит здесь столько времени, сколько нужно, чтобы Дон-Кихот поверил, что он выполнил поручение; увидев трех крестьянок на ослах, он поспешно возвращается к своему господину и возвещает ему, что Дульсинея с двумя дамами едут приветствовать его. Он тащит за собой, навстречу поселянкам, бедного рыцаря, потрясенного неожиданной радостью, и в самых жарких красках расписывает красоту и величие их нарядов; однако Дон-Кихот не видит на сей раз ничего, кроме действительности — трех крестьянок на ослах — и после этого происходит сцена, которую мы привели выше.

Среди всех эпизодов, в которых показано столкновение иллюзий с обыденной реальностью, противостоящей иллюзиям, этот занимает особое место. Во-первых, речь идет о самой Дульсинее, идеальной и несравненной госпоже сердца Дон-Кихота; тут кульминация его иллюзий и его разочарований, и, хотя ему и в этот раз удастся найти выход и спасти иллюзию, выход этот —

¹⁰¹ Набоков В. В. Указ соч. С. 81-82.

Дульсинея зачарована — все же столь непонятен для него, что отныне все его мысли направлены на спасение, на освобождение ее от чар волшебства; когда, в последних главах романа Дон-Кихот начинает понимать, что ему никогда не удастся расколдовать Дульсинею, — это предвещает его болезнь, освобождение от иллюзий и смерть. Во-вторых, сцена эта характерна еще и тем, что впервые роли здесь переменялись: до сих пор Дон-Кихот автоматически воспринимал и переосмыслял в духе рыцарских романов все явления обыденной жизни, с которыми он встречался в своем путешествии, теперь наоборот — Санчо импровизирует сцену из романа, а Дон-Кихот со своей способностью превращать события в порождения своей фантазии на сей раз не справляется с грубо-обыденной картиной. Все это очень значительно и, как мы намеренно представили дело здесь, звучит печально, горько, можно сказать, трагически.

Но если мы просто читаем Сервантеса, этот текст оказывается фарсом, притом фарсом чрезвычайно комическим. Многие художники иллюстрировали эту сцену: Дон-Кихот на коленях рядом с Санчо, с широко раскрытыми глазами, с видом замешательства, взгляд его устремлен на безобразную сцену, которая открывается перед ним. И однако, лишь стилистический контраст речей и гротескный поворот в конце (Дульсинея падает на землю и тут же вскакивает на ноги) доставляет полное удовлетворение сценой. Этот стилистический контраст намечается постепенно — поначалу крестьянки слишком поражены увиденным зрелищем. Первые слова Дульсины — она требует, чтобы ей дали проехать, — звучат сдержанно. Только потом в речах крестьянок начинают блистать перлы «красноречия». Как представитель рыцарского стиля, первым выступает Санчо — в высшей степени забавно, как замечательно он играет свою роль. Он спрыгивает с осла, бросается к ногам женщины и, словно всю жизнь не читал ничего, кроме рыцарских романов, начинает говорить на языке этих романов. Обращение его к крестьянкам, синтаксис, метафоры, эпитеты, портрет своего господина, мольба о снисхождении — все одинаково удается ему, хотя он даже не умеет читать, а знаниями своими всецело обязан Дон-Кихоту, который для него — образец. Итак, речи Санчо возымели успех — по крайней мере господин следует примеру слуги и опускается на колени рядом с Санчо.

Можно представить себе, до какого ужасного конфликта могло дойти дело. Ведь Дульсинея — властительница мыслей Дон-Кихота (*la senora de sus pensamientos*), прообраз красоты, смысл жизни. Так заставляя ждать, а потом так разочаровать — эксперимент опасный, следствием его мог быть шок и еще более тяжелое помешательство; но шок мог привести и к мгновенному излечению рыцаря от его навязчивой идеи. Не происходит ни того ни другого. Дон-Кихот преодолевает свое потрясение. Он в самой своей навязчивой идее находит выход из положения, и этот выход спасает его от отчаяния и препятствует излечению: Дульсинея зачарована. Всякий раз, когда внешняя ситуация вступает в непреодолимое противоречие с иллюзией, Дон-Кихот находит выход из положения и может по-прежнему оставаться в своих глазах героем, благородным и непобедимым, которого преследует могущественный

чародей, завидующий его славе. В нашем столь великолепном эпизоде Дон-Кихоту, конечно, очень тяжело думать о том, что злой волшебник придал Дульсинее безобразный и подлый облик, но и с этой ситуацией еще можно бороться теми средствами, которыми располагает рыцарь, верующий в иллюзию; его средства — рыцарские доблести: неизменная верность, самоотверженность, безрассудная храбрость. К тому же одно известно твердо — добродетель восторжествует, счастливый конец обеспечен. Итак, нет ни трагедии, ни исцеления. И вот после некоторого замешательства Дон-Кихот вновь обретает дар речи. Он обращается сначала к Санчо, и речь его показывает, что он нашелся, истолковал ситуацию в соответствии со своими фантазиями, и понимание это уже окрепло в нем — по крайней мере ядреная речь одной их крестьянок, как бы резко ни контрастировали ее поговорки с высоким стилем рыцарских нравов, уже не способна смутить его, выбить с занятых им позиций. Хитрость Санчо удалась на славу. Затем Дон-Кихот обращается со своими словами к Дульсинее.

Это чудная фраза. Мы только что говорили о том, как ловко и весело пользуется стилем рыцарских романов Санчо, научившийся этому у своего господина, а теперь мы видим, каков учитель. Словно молитва, фраза начинается с торжественного обращения-призывания <...>. Но теперь слог несравненно прекраснее <...>.

А здесь, перед лицом Дульсины, он служит целям контраста; неприязненный и грубый ответ крестьянки только и придает ему смысл: мы находимся в сфере низкого стиля, и высокая риторика Дон-Кихота нужна здесь только для того, чтобы комическая ломка стиля выступила перед нами со всей силой. Но Сервантесу мало этого, сломан стиль речей, но резко ломается и стиль самого действия — Дульсинея свалится с осла и с гротескной ловкостью тут же вспрыгнет на него, в то время как Дон-Кихот все еще старается поддерживать рыцарский тон. Вот кульминация фарса — Дон-Кихот настолько ушел в свои иллюзии, что ни слова Дульсины, ни сцена с ослом не могут сбить его с толку. И даже переливающаяся через край веселость Санчо („Клянусь святым Роке...”), этакая наглость с его стороны, не производит на него ни малейшего впечатления. Дон-Кихот смотрит, как поселянки уезжают на своих ослах, а когда они скрываются из виду, обращается к Санчо со словами, в которых звучит не столько печаль или отчаяние, сколько удовлетворение и торжество по поводу того, что он сделался мишенью для самых зловредных выходок злых волшебников; это позволяет ему чувствовать себя единственным в своем роде, человеком исключительным: „Видно, и впрямь я появился на свет как пример несчастливца, дабы служить целью и мишенью, в которую летят и попадают все стрелы злой судьбы”¹⁰².

Финальные эпизоды, как правило, особенно существенны для понимания авторской концепции, выразившейся во всем произведении, поэтому анализ финала требует установления связей с начальными и центральными

¹⁰² *Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976. С. 342-345.*

эпизодами, а иногда — и выявления перекличек, полемики данного автора с другими писателями (т. е. анализ финального эпизода позволяет увидеть подтекст произведения и его сверхтекстовые связи). Например, Олег Лекманов заметил в эпилоге «Преступления и наказания» полемику Достоевского с поэмой Пушкина «Медный всадник», что позволило исследователю более точно выразить «почвеннические» идеи писателя:

«В работах о Достоевском не раз отмечалось, что воскресение Родиона Раскольникова стало возможным только вдали от тесного и обморочного Петербурга, в бескрайней и не суетной Сибири.

Приведем здесь с небольшими сокращениями фрагмент эпилога „Преступления и наказания“, предшествующий решающей, случайной встрече Раскольникова с Соней Мармеладовой: „Раскольников вышел из сарая на самый берег, сел на складенные у сарая бревна и стал глядеть на широкую и пустынную реку. С высокого берега открывалась широкая окрестность. <...> Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем непохожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его. Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь... он ни о чем не думал, но какая-то тоска волновала его и мучила”.

Никто до сих пор, кажется, не обратил должного внимания на то обстоятельство, что эти строки отчетливо перекликаются со знаменитым вступлением к пушкинскому „Медному всаднику“:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,

И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася: бедный челн
По ней стремился одиноко.
По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел.

Сходство процитированных фрагментов кажется разительным. И у Достоевского, и у Пушкина взгляд героя с высокого берега на широкую и пустынную реку (ср.: „Раскольников...стал глядеть на *широкую* и *пустынную* реку“; „На берегу *пустынных* волн / Стоял он... Пред ним *широко* / река неслася...“) совпадает с главным (Толстой бы сказал — счастливым) выбором в жизни. И у Достоевского, и у Пушкина *цивилизованный, пришлый* герой противопоставляется *первобытным* аборигенам.

Однако в глаза бросается и существеннейшее различие между процитированными фрагментами, которое заключается даже не столько в том, что пушкинский Петр *стоял* на берегу пустынных волн, а Раскольников *сидел* на берегу (это различие, скорее, ситуативное — царю положено величественно возвышаться, а изможденному заключенному — сидеть), сколько в том, что Петр у Пушкина *дум* великих полн (ср. в следующей, после процитированных нами выше, строке „Медного всадника”: „И думал он...”), а Раскольников у Достоевского „ни о чем *не думал*”.

Один герой принимает решение, изменившее судьбы всей России, полный великих дум. На другого великое озарение, изменившее прежде всего его собственную судьбу, снисходит неожиданно, как бы вопреки рассудку. (Ср. далее в „Преступлении и наказании”: „*Вдруг* подле него очутилась Соня”.)

Чтобы понять, в чем заключается глубинный смысл этого различия, необходимо иметь в виду, что пушкинский Петр размышляет о строительстве того самого Петербурга, который подтолкнул Раскольникова к преступлению. Характеристику Петербурга, стилистически восходящую к знаменитым пушкинским строкам („Люблю тебя, Петра творенье, / Люблю твой строгий, стройный вид...” и т. д.), Достоевский издевательски вложил в уста Мармеладова, которого Петербург как раз погубил: „Полтора года уже будет назад, как очутились мы, наконец, после странствий и многочисленных бедствий, *в сей великолепной и украшенной многочисленными памятниками столице*”.

Соответственно, во вступлении к поэме Пушкина цивилизация противопоставлена первобытному природному сознанию со знаком „плюс”. „*Чернели избы* здесь и там, / Приют убогого чухонца...” — эти строки — знак бедности и неблагополучия (ср. далее в „Медном всаднике”: „Где прежде финский рыболов, / Печальный пасынок природы, / Один у низких берегов / Бросал в неведомые воды / Свой ветхий невод, ныне там...” и т. д.). У Достоевского цивилизация противопоставлена первобытному природному сознанию со знаком „минус”. „Кочевые *юрты*”, которые „*чернелись* чуть приметными точками” — знак близости к временам ветхозаветной чистоты и единения с природой.

Несогласие с Пушкиным, спрятанное в „Преступлении и наказании” в подтекст, в записных книжках Достоевского 70-х годов было высказано с публицистической прямоотой и резкостью: „Народ. Там все. Ведь это море, которого мы не видим, запершись и оградясь от народа в чухонском болоте.

„Люблю тебя, Петра творенье”.

Виноват, не люблю его. Окна, дыря — и монументы”.

Это брезгливое „монументы” напрашивается на сопоставление с приведенными выше словами Мармеладова о Петербурге как о „великолепной и украшенной *многочисленными памятниками* столице”.

За Петром — строителем Петербурга, согласно Достоевскому, числится две вины. Во-первых, Петр взял на себя ответственность за будущее народа, желая осчастливить не конкретного человека, а близкую людскую массу. Во-вторых, он, следуя велению рассудка, исказил Божий замысел и построил город там, где ему быть не подобает. „Петербургская легенда у Достоевского

была тесно связана с давней культурной традицией, согласно которой петровская столица, противоестественным образом возникшая на болоте, обречена погибнуть”, — справедливо отмечает А. Л. Осповат.

Сходный счет Достоевский предьявляет Раскольникову.

Только избавившись от комплекса „великой личности» (патетически воспетой во вступлении к „Медному всаднику”) и научившись жить не рассудком, а сердцем, герой „Преступления и наказания” обретает способность в искаженном воплощении угадывать черты первоначального замысла: „Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новою, доселе совершенно неведомою действительностью”»¹⁰³.

Приведенные примеры позволяют сделать следующие выводы. Анализируя эпизод, открывающий первый том «Мертвых душ», исследователи стремились показать, как начало повествования осуществляет ввод читателя в художественный мир произведения, ориентирует на законы построения этого мира. При этом внимание ученых было направлено на предметную наполненность художественного пространства, на соотношение изображенных деталей друг с другом. В. Шкловский акцентировал типичность, обычность изображаемого мира, которому Гоголь тем не менее умел придать необычный, странный вид (чтобы обострить наше восприятие). В. Набоков подчеркнул некую ирреальность, фантомность того мира, который создает Гоголь. На этом фоне идет дальнейшее восприятие читателями и сюжета и героев. Обращаясь к кульминационному эпизоду в романе Сервантеса, немецкий ученый выявил структурный принцип парадокса, который поворачивает развитие действия и углубляет наше знание сути главного героя, характера его отношений с другими персонажами, авторской оценки. Парадоксальна не только ситуация и поведение героя, но и стиль речи. По-другому анализирует О. Лекманов финал «Преступления и наказания»: чтобы рельефнее очертить концепцию Достоевского, он сопоставляет данный эпизод с подобным эпизодом в произведении другого автора (сходство ярче выявляет различие).

При анализе эпизода важно учитывать не только его композиционное место в составе целого произведения, но и функцию. Как нам представляется, можно говорить о следующих основных функциях эпизода:

- 1) обозначение этапа в развитии конфликта и динамике сюжета;
- 2) моделирование ситуации: изображение места и времени действия, обрисовка среды («типических обстоятельств»), создание пространственно-временных контуров действия;
- 3) раскрытие характера героя (портрет, формы поведения, речь); авторское отношение к герою;
- 4) проникновение в сознание (самосознание) героя;
- 5) выражение философско-эстетической концепции автора.

¹⁰³ Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы. – Томск, 2000. С. 187-189.

Эпизод может выполнять несколько функций сразу, в этом случае важно определить их отношение и доминанту.

Вот как Е. Г. Эткинд анализирует характерологическую функцию эпизода из романа И. Тургенева «Дворянское гнездо»¹⁰⁴:

«Сюжет повести „Дворянское гнездо” построен элементарно. Паншин, который был претендентом на руку Лизы Калитиной, и Варвара Павловна, которая была женой Лаврецкого, встречаются друг с другом, когда оба они отвергнуты — Лизой и Лаврецким, полюболюбившими друг друга; теперь оказывается, что они совершенно подобны и принадлежат не только к одной и той же цивилизации, но и к одному и тому же человеческому и психологическому типу. В этом смысле эпизод их встречи представляет собой интерес. Это — глава XL.

1. А между тем внизу, в гостиной, шел преферанс; Марья Дмитриевна выиграла и была в духе. Человек вошел и доложил о приезде Паншина.

Марья Дмитриевна уронила карты и завозилась на кресле; Варвара Павловна посмотрела на нее с полуусмешкой, потом обратила взоры на дверь. Появился Паншин, в черном фраке, в высоких английских воротничках, застегнутый доверху. „Мне было тяжело повиноваться; но вы видите, я приехал” — вот что выражало его неулыбавшееся, только что выбритое лицо.

2. — Помилуйте, Вольдемар, — воскликнула Марья Дмитриевна, — прежде вы без доклада входили!

3. Паншин ответил Марье Дмитриевне одним только взглядом, вежливо поклонился ей, но к ручке не подошел. Она представила его Варваре Павловне; он отступил на шаг, поклонился ей так же вежливо, но с оттенком изящества и уважения, и подсел к карточному столу. Преферанс скоро кончился. Паншин осведомился о Лизавете Михайловне, узнал, что она не совсем здорова, изъявил сожаление; потом он заговорил с Варварой Павловной, дипломатически взвешивая и отчеканивая каждое слово, почтительно выслушивая ее ответы до конца. Но важность его дипломатического тона не действовала на Варвару Павловну, не сообщалась ей. Напротив: она с веселым вниманием глядела ему в лицо, говорила развязно, и тонкие ее ноздри слегка трепетали, как бы от сдержанного смеха. Марья Дмитриевна начала превозносить ее талант; Паншин учтиво, насколько ему позволяли воротнички, наклонил голову, объявил, что „он был в этом заранее уверен”, — и завел речь чуть ли не о самом Меттернихе. Варвара Павловна прищурила свои бархатные глаза и, сказавши вполголоса: „Да ведь вы тоже артист, un confère”, — прибавила еще тише: «Venez!» — и качнула головой в сторону фортепьяно. Это одно брошенное слово: «Venez!» — мгновенно, как бы по волшебству, изменило всю наружность Паншина. Озабоченная осанка его исчезла; он улыбнулся, оживился, расстегнул фрак и, повторяя: «Какой я артист, увы!

¹⁰⁴ Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопозитики русской литературы VIII-XIX веков. – М., 1999. С. 186-191.

Вот вы, я слышал, артистка истинная», — направился вслед за Варварой Павловной к фортепьяно.

— Заставьте его спеть романс — как луна плывет, — воскликнула Марья Дмитриевна.

4. — Вы поете? — промолвила Варвара Павловна, озарив его светлым и быстрым взглядом. — Садитесь.

Паншин стал отговариваться.

— Садитесь, — повторила она, настойчиво постучав по спинке стула.

Он сел, кашлянул, оттянул воротнички и спел свой романс.

— *Charmant*, — проговорила Варвара Павловна, — вы прекрасно поете, *vous avez du style*, — повторите.

Она обошла вокруг фортепьяно и стала прямо напротив Паншина. Он повторил романс, придавая мелодраматическое дрожание голосу. Варвара Павловна пристально глядела на него, облокотясь на фортепьяно и держа свои белые руки в уровень своих губ.

Паншин кончил.

5. — *Charmant, charmante idée*, — сказала она с спокойной уверенностью знатока. — Скажите, вы написали что-нибудь для женского голоса, для *mezzo-soprano*?

— Я почти ничего не пишу, — возразил Паншин, — я ведь это только так, между делом... А разве вы поете?

— Пою.

— О! Спойте нам что-нибудь, — проговорила Марья Дмитриевна.

Варвара Павловна отвела рукою волосы от заалевшихся щек и встряхнула головой.

— Наши голоса должны идти друг к другу, — промолвила она, обращаясь к Паншину, — споемте дуэт. Знаете ли вы *Son geloso*, или *Mira la bianca luna*?

— Я пел когда-то *Mira la bianca luna*, — отвечал Паншин, — да давно, забыл.

— Ничего, мы прорепетируем вполголоса. Пустите меня.

6. Варвара Павловна села за фортепьяно. Паншин стал возле нее. Они спели вполголоса дуэт, причем Варвара Павловна несколько раз его поправляла, потом спели громко, потом два раза повторили: *Mira la bianca lu...u...una*. Голос у Варвары Павловны утратил свежесть, но она владела им очень ловко. Паншин сперва робел и слегка фальшивил, потом вошел в азарт, и если пел не безукоризненно, то шевелил плечами, покачивал всем туловищем и поднимал по временам руку, как настоящий певец. Варвара Павловна сыграла две-три тальберговские вещицы и кокетливо „сказала” французскую ариетку. Марья Дмитриевна уже не знала, как выразить свое удовольствие; она хотела несколько раз послать за Лизой; Гедеоновский также не находил слов и только головой качал, — но вдруг неожиданно зевнул и едва успел прикрыть рот рукою. Зевок этот не ускользнул от Варвары Павловны; она вдруг повернулась спиной к фортепьяно, промолвила: „*assez de musique comme ça*, будем бол-

тать”, — и скрестила руки. „Oui, assez de musique”, — весело повторил Паншин и завязал с ней разговор — бойкий, легкий, на французском языке.

7. „Совершенно как в лучшем парижском салоне”, — думала Марья Дмитриевна.

8. Слушая их уклончивые и вертлявые речи, Паншин чувствовал полное удовольствие; глаза его сияли, он улыбался; сначала он проводил рукой по лицу, хмурил брови и отрывисто вздыхал, когда ему случалось встретиться взглядами с Марьей Дмитриевной; но потом он совсем забыл о ней и отдался весь наслаждению полусветской, полухудожественной болтовни. Варвара Павловна показала себя большой философкой: на все у ней являлся готовый ответ, она ни над чем не колебалась, не сомневалась ни в чем; заметно было, что она много и часто беседовала с умными людьми разных разборов. Все ее мысли, чувства вращались около Парижа. Паншин навел разговор на литературу; оказалось, что она, так же как и он, читала одни французские книжки; Жорж Санд приводила ее в негодование, Бальзака она уважала, хоть он ее утомлял, в Сю и Скрибе видела великих сердцеведцев, обожала Дюма и Февая; в душе она им всем предпочитала Поль де Кока, но, разумеется, даже она имени его не упомянула. Собственно говоря, литература ее не слишком занимала. Варвара Павловна очень искусно избегала всего, что могло хотя отдаленно напомнить ее положение; о любви в ее речах и помину не было: напротив, она скорее отзывалась строгостью к увлечениям страстей, разочарованиям, смирением. Паншин возражал ей; она с ним не соглашалась... Но, странное дело! — в то же самое время, как из уст ее исходили слова осуждения, часто сурового, звук этих слов ласкал и нежил, и глаза ее говорили... что именно говорили эти прелестные глаза — трудно было сказать; но то были не строгие, не ясные и сладкие речи. Паншин старался понять их тайный смысл, старался сам говорить глазами, но он чувствовал, что у него ничего не выходило; он сознавал, что Варвара Павловна, в качестве настоящей, заграничной львицы, стояла выше его, а потому он и не вполне владел собою. У Варвары Павловны была привычка во время разговора чуть-чуть касаться рукава своего собеседника; эти мгновенные прикосновения очень волновали Владимира Николаича. Варвара Павловна обладала умением легко сходитьсь со всяким; двух часов не прошло, как уже Паншину казалось, что он знает ее век, а Лиза, та самая Лиза, которую он все-таки любил, которой он накануне предлагал руку, — исчезала как бы в тумане. Подали чай; разговор стал еще непринужденнее. Марья Дмитриевна позвонила казачка и велела сказать Лизе, чтобы она сошла вниз, если ее голове стало легче. Паншин, услышав имя Лизы, пустился толковать о самопожертвовании, о том, кто более способен на жертвы — мужчина или женщина. Марья Дмитриевна тотчас пришла в волнение, начала утверждать, что женщина более способна, объявила, что она это в двух словах докажет, запуталась и кончила каким-то довольно неудачным сравнением. Варвара Павловна взяла тетрадь нот, до половины закрылась ею и, нагнувшись в сторону Паншина, покусывая бисквит, с спокойной улыбочкой на губах и во взоре, вполголоса промолвила: „Elle n’a pas inventé la poudre, la bonne dame”. Паншин немножко испугался и удивился смелости

Варвары Павловны; но он не понял, сколько презрения к нему самому таилось в этом неожиданном излиянии, и, позабыв ласки и преданность Марьи Дмитриевны, позабыв обеда, которыми она его кормила, деньги, которые она ему давала взаймы, — он с той же улыбочкой и тем же голосом возразил (несчастный!): „Je crois bien” — и даже не: „Je crois bien”, а — „J’crois ben!”

9. Варвара Павловна бросила на него дружелюбный взгляд и встала. Лиза вошла; Марфа Тимофеевна напрасно ее удерживала: она решилась выдержать испытание до конца. Варвара Павловна пошла ей навстречу вместе с Паншиным, на лице которого появилось прежнее дипломатическое выражение.

— Как ваше здоровье? — спросил он Лизу.

— Мне лучше теперь, благодарствуйте, — отвечала она.

— А мы здесь немного занялись музыкой; жаль, что вы не слышали Варвары Павловны. Она поет превосходно, *en artiste consommée*.

10. — Пойдите-ка сюда, *ma chère*, — раздался голос Марьи Дмитриевны.

Варвара Павловна тотчас, с покорностью ребенка, подошла к ней и присела на небольшую табурет у ее ног. Марья Дмитриевна позвала ее для того, чтобы оставить, хотя на мгновение, свою дочь наедине с Паншиным: она все еще втайне надеялась, что она опомнится. Кроме того, ей в голову пришла мысль, которую ей непременно захотелось тотчас высказать.

— Знаете ли, — шепнула она Варваре Павловне, — я хочу попытаться помирить вас с вашим мужем; не отвечаю за успех, но попытаюсь. Он меня, вы знаете, очень уважает.

Варвара Павловна медленно подняла глаза на Марью Дмитриевну и красиво сложила руки.

— Вы были бы моей спасительницей, *ma tante*, — проговорила она печальным голосом, — я не знаю, как благодарить вас за все ваши ласки; но я слишком виновата перед Федором Ивановичем; он простить меня не может.

— Да разве вы... в самом деле... — начала было с любопытством Марья Дмитриевна...

— Не спрашивайте меня, — перебила ее Варвара Павловна и потупилась. — Я была молода, легкомысленна... Впрочем, я не хочу оправдываться.

— Ну, все-таки, отчего же не попробовать? Не отчаивайтесь, — возразила Марья Дмитриевна и хотела потрепать ее по щеке, но взглянула ей в лицо — и оробела. „Скромна, скромна, — подумала она, — а уж точно львица”.

11. — Вы больны? — говорил между тем Паншин Лизе.

— Да, я нездорова.

— Я понимаю вас, — промолвил он после довольно продолжительного молчания. — Да, я понимаю вас.

— Как?

— Я понимаю вас, — повторил значительно Паншин, который просто не знал, что сказать.

Лиза смутилась, а потом подумала: „Пусть!” Паншин принял таинственный вид и умолк, с строгостью посматривая в сторону.

— Однако уже, кажется, одиннадцать часов пробило, — заметила Марья Дмитриевна.

12. Гости поняли намек и начали прощаться. Варвара Павловна должна была обещать, что приедет обедать на следующий день и привезет Аду; Гедеоновский, который чуть было не заснул, сидя в углу, вызвался ее проводить до дому. Паншин торжественно раскланялся со всеми, а на крыльце, подсаживая Варвару Павловну в карету, пожал ей руку и закричал вслед: „Au revoir!” Гедеоновский сел с ней рядом; она всю дорогу забавлялась тем, что ставила, будто не нарочно, кончик своей ножки на его ногу; он конфузился, говорил ей комплименты; она хихикала и делала ему глазки, когда свет от уличного фонаря попадал в карету. Сыгранный ею самою вальс звенел у ней в голове, волновал ее; где бы она ни находилась, стоило ей только представить себе огни, бальную залу, быстрое круженье под звуки музыки — и душа в ней так и загоралась, глаза странно меркли, улыбка блуждала на губах, что-то грациозно-ваханическое разливалось по всему телу. Приехавши домой, Варвара Павловна легко выскочила из кареты — только львицы умеют так выскакивать, — обернулась к Гедеоновскому и вдруг расхохоталась звонким хохотом прямо ему в нос.

13. „Любезная особа, — подумал статский советник, пробираясь к себе на квартиру, где ожидал его слуга со склянкой оподельдока, — хорошо, что я степенный человек... только чему ж она смеялась?”

Марфа Тимофеевна всю ночь просидела у изголовья Лизы.

1. „Мне было тяжко повиноваться...” редкий случай проникновения „внутрь” Паншина, однако проникновение это — мнимое, лицо Паншина („только что выбритое”) выражает не то, что он ощущает в самом деле, а то, что он хочет показать, будто ощущает.

2. „Помилуйте, Вольдемар...”. До сих пор Марья Дмитриевна называла Паншина „Владимир Николаич”; французское „Вольдемар” возникло вследствие присутствия „парижской дамы” — Варвары Павловны (Марья Дмитриевна всегда подчиняется влиянию собеседника, особенно приятно ей поддаться под «светскую львицу»).

3. Паншин соблюдает „дипломатический этикет” или, точнее, то, что он под таковым понимает: с Марьей Дмитриевной — он „вежливо поклонился ей, но к ручке не подошел” (будучи отвергнутым претендентом); с Варварой Павловной — „поклонился ей так же вежливо, но с оттенком изящества и уважения” (поскольку она гостя из Парижа, но в то же время и скандально известна своими семейными осложнениями); узнав о болезни „Лизаветы Михайловны” (так официально он теперь называет Лизу), „изъявил сожаление”; с Варварой Павловной говорил, „дипломатически взвешивая и отчеканивая каждое слово, почтительно выслушивая ее ответы до конца”. Поведение его, как всегда, умелое, соответствующее обстоятельствам, лишненное спонтанности и человеческой живости.

4. Варвара Павловна ведет себя тоже искусственно, но иначе: пуская в ход женские чары. Она глядит ему в лицо „с веселым вниманием”, говорит развязно, причем — замечательная деталь! — „тонкие ноздри ее слегка трепетали, как бы от сдержанного смеха”; она щурит „свои бархатные глаза”. Автор повествует о ней как о талантливой соблазнительнице, заботливо выделяя такти-

ческие подробности. Одним из решающих ее маневров оказывается полуфранцузское признание его, Паншина, принадлежности к артистическому миру: „Да ведь вы тоже артист, un confère”; фразу эту она произносит вполголоса, словно один заговорщик другому, тем самым выделяя Паншина из всех и объединяясь с ним в некий союз артистов (и ведь это слово тоже взято в его французском употреблении). Такое признание действует на Паншина неотразимо — недаром он подхватывает ее слова и повторяет: „Какой я артист, увы! Вот вы, я слышал, артистка истинная!” Однако сильнее всего на него действует ее почти приказ: „Venez!” — слово, которое она „прибавила еще тише”. Комментарий Тургенева замечателен: „Это одно брошенное слово „Venez!” — мгновенно, как бы по волшебству, изменило всю наружность Паншина. Озабоченная осанка его исчезла; он улыбнулся, оживился, расстегнул фрак...”.

Почему? Автор не объясняет резкого изменения в поведении Паншина, справедливо полагая, что читатель поймет и так. Дело в том, что Паншин увидел в Варваре Павловне женщину родственного ему мира, которая и обликом, и манерой говорить, и воспитанием бесконечно ближе ему, чем отвергшая его притязания Лиза. Ее „веселое внимание” и „развязная речь” для него привлекательнее Лизиной задумчивости и скромности, ее откровенная лесть приятнее лизиной требовательности и, наконец, ее искусно отработанная тактика соблазнения волнует его гораздо больше, нежели естественность и сдержанность Лизы. Ему к тому же импонирует, что модная парижская красавица заговорщически сближается с ним, незаметно для других ставя его на один уровень с собой: „тоже артист, un confrère”. Так встречаются двойники, он и она, созданные друг для друга.

5. Диалог между Паншиным и Варварой Павловной, в ходе которого она продолжает завоевывать нового знакомого, используя для этого: покоряющую его уверенность в своей власти над ним („Садитесь, — повторила она, настойчиво постучав по спинке стула”) и особенно в своей женской неотражимости («озарив его светлым и быстрым взором»); лесть — одобрение его музыкальных дарований, тем более производящее на него впечатление, что оно выражено наполовину по-французски („Charmant... вы прекрасно поете, vous avez du style, — повторите”); показной (и разумеется, поддельный) профессионализм („Charmant, charmante idée, — сказала она с спокойной уверенностью знатока...”); показную чувствительность и даже взволнованность перед собственным выступлением („отвела рукой волосы от заалевшихся щек...”); настойчиво повторенное утверждение артистической близости между ними обоими („Наши голоса должны идти друг другу... споемте дуэт... мы пропетурируем вполголоса...”).

6. Совместное пение Варвары Павловны и Паншина. Авторская характеристика дуэта, опирающаяся на восприятие светской публики; „Голос у Варвары Павловны утратил свежесть, но она владела им очень ловко” — художественная оценка подменена определением *ловко*, до сих пор многократно использованным для иронической похвалы Паншина; ср. выше: „он прослыл одним из самых любезных и *ловких* молодых людей в Петербурге. Паншин был действительно очень *ловок* — не хуже отца”. То же определение дава-

лось и Варваре Павловне; о ней говорилось: „В Париже Варвара Павловна расцвела как роза, и так же скоро и *ловко*, как в Петербурге, сумела свить себе гнездышко...”. О Паншине автор высказывается в том же сдержанно-ироническом духе: «Паншин <...> если пел не безукоризненно, то шевелил плечами, покачивал всем туловищем и поднимал по временам руку, как настоящий певец»; эстетическая оценка подменена изображением жестикологии, производящей впечатление на публику.

7. Дуэт Паншина и Варвары Павловны с точки зрения Марьи Дмитриевны (и Гедеоновского — отчасти). Марья Дмитриевна представляет тот светский круг, на одобрение которого рассчитаны жесты обоих поющих; она в восторге, хотя на сей раз автор позволяет себе вторгнуться в ее мысли со своей беспощадной оценкой: „Совершенно как в лучшем парижском салоне, — думала Марья Дмитриевна, слушая их уклончивые и вертлявые речи”.

8. Диалог Паншина и Варвары Павловны; мнение Варвары Павловны; ему важно, что „на все у ней являлся готовый ответ, она ни над чем не колебалась, не сомневалась ни в чем”. Эта определенность, импонирующая Паншину, Марье Дмитриевне и вообще „свету”, противопоставляет Варвару Павловну людям типа Лизы и Лаврецкого, у которых ни на что нет ответов и которые сомневаются во всем. О Варваре Павловне сказано также — по-видимому, одобрительно, потому что суждения как бы исходят от Паншина: „заметно было, что она много и часто беседовала с умными людьми разных разборов” (для Паншина это высокая похвала, для автора — и здравого читателя — свидетельство об отсутствии собственного мнения). Паншин с удовлетворением отмечает еще одну черту, сближающую с ним Варвару Павловну: „оказалось, что она так же как и он, читала одни французские книжки”. Дальнейшее изложение дано с ее точки зрения („в душе она им всем предпочитала Поль де Кока, но, разумеется, даже она имени его не упомянула”), а также в восприятии Паншина: „Варвара Павловна очень искусно избегала всего, что могло хотя отдаленно напомнить ее положение...”. В конце концов Варвара Павловна заходит так далеко в соблазнении своего собеседника, что Тургенев неожиданно и, в сущности, впервые, проникает „внутрь” Паншина и рассматривает противоречия его встревоженной „души”; они говорят о любви и страстях, Варвара Павловна осуждает их, Паншин с ней спорит... „Но, странное дело! — в то же самое время, как из уст ее исходили слова осуждения, часто сурового, звук этих слов ласкал и нежил, и глаза ее говорили... что именно говорили эти прелестные глаза — трудно было сказать; но то были не строгие, не ясные и сладкие речи. Паншин старался понять их тайный смысл, старался сам говорить глазами, но он чувствовал, что у него ничего не выходило; он сознавал, что Варвара Павловна, в качестве настоящей, заграничной львицы, стояла выше его, а потому он и не вполне владел собою”.

Между Паншиным и Варварой Павловной обнаруживается все больше общих черт, так что *они* даже вступают в отношения соперничества, в котором российский провинциал Паншин явно проигрывает.

9, 11. Встреча Паншина с Лизой. Он возвращается к тому облику, который считал нужным себе придать в начале вечера (на его лице «появилось

прежнее дипломатическое выражение»), но разговаривает с Лизой так, как только что — с Варварой Павловной: „Она поет превосходно, en artiste consommée”. Диалог этот продолжается немного ниже (11), когда Паншин, со свойственной ему ловкой понятливостью поддельваясь под Лизу, в ответ на ее признание о нездоровье, произносит нечто загадочное:

„Я понимаю вас, — промолвил он после довольно продолжительного молчания. — Да, я понимаю вас.

— Как?

— Я понимаю вас, — повторил значительно Паншин, который просто не знал, что сказать.

Лиза смутилась, а потом подумала: «Пусть!» Паншин принял таинственный вид и умолк, с строгостью посматривая в сторону”.

Диалог Паншина с Лизой отличен от его же разговоров с Варварой Павловной. С последней — общий язык, полное взаимное понимание двух лицедеев. С первой — разные языки, полное непонимание друг друга — ведь Лиза думает, что Паншин догадывается о ее любви к Лаврецкому (это и значит ее „Пусть!”), между тем как он лишь имитирует значительность и „таинственный вид”, а на самом деле произносит что попало, потому что «просто не знал, что сказать”.

10. Разговор между Варварой Павловной и Марьей Дмитриевной, которая хочет помирить Лаврецкого с женой. Варвара Павловна в этой сцене играет другую роль: почтительной скромницы („с покорностью ребенка подошла к ней”), „медленно подняла глаза на Марью Дмитриевну и красиво сложила руки”) и раскаивающейся грешницы („Вы были бы моей спасительницей, ma tante, но я слишком виновата перед Федором Ивановичем...”). Марья Дмитриевна принимает игру за чистую монету, в то же время восхищаясь парижской светскостью своей собеседницы: „Скромна, скромна, — подумала она, — а уж точно львица”.

12. Разъезд гостей. Варвара Павловна в карете (по привычке) соблазняет теперь уже Геденовского („ставила, будто не нарочно, кончик своей ножки на его ногу”), играя, таким образом, еще одну роль, отличную от предыдущих („она хихикала и делала ему глазки”). Теперь Тургенев не может удержаться от проникновения внутрь Варвары Павловны; оказывается, ей свойственна некоторая страстность — он даже говорит в связи с ее переживаниями о *душе*; однако контекст опровергает это понятие: „где бы она ни находилась, стоило ей только представить себе огни, бальную залу, быстрое круженье под звуки музыки — и душа в ней так и загоралась, глаза странно меркли, улыбка блуждала на губах, что-то грациозно-вахханическое разливалось по всему телу”.

Удивительная фраза, которая начинается душой и кончается телом — и речь в ней идет об ощущении, далеком от понятия „душа” и скорее всего приближающемся к вожделению, к страстному ожиданию плотского наслаждения. Недаром сразу после этого экскурса в ее внутренний мир сказано:

„Приехавши домой, Варвара Павловна легко выскочила из кареты — только львицы умеют так выскакать — обернулась к Геденовскому и вдруг расхохоталась звонким хохотом прямо ему в нос”.

13. Заключительная (идиотская) реакция Гедеоновского: „Любезная особа, — подумал статский советник <...>, только чему же она смеялась?”

Вся глава посвящена Варваре Павловне, ее блестящему таланту разыгрывать самые разные роли: возвышенной артистической натуры; „большой философики” — знатока и ценительницы французской литературы; строгой охранительницы нравов, выступающей против страстей и проповедующей суровое смирение; настоящей заграничной львицы; кающейся грешницы, осуждающей легкомыслие своей молодости; вульгарной кокетки и соблазнительницы. Каждую из этих шести театральных ролей Варвара Павловна исполняет с безукоризненной профессиональностью — именно это умеет ценить другой знаток светского лицедейства — Паншин, вынужденный признать ее безусловное превосходство. Такова ее внешняя жизнь. Что же у нее внутри? Тургенев отвечает на этот вопрос: „что-то грациозно-ваханическое разливалось по всему телу”. В сущности, описание ее внутреннего мира не представляет сложности — словами трудно говорить о духовных явлениях; переживания же Варвары Павловны менее всего духовны — „душа”, которая „в ней так и загоралась”, на поверку оказывается плотской»¹⁰⁵.

Наконец, при анализе эпизода необходимо уделить внимание мастерству писателя в построении действия и мизансцены. Ю. К. Щеглов отмечает у писателей с высокой сюжетной насыщенностью повествования следующие «умения»: «...связывание и согласовывание событий; расщепление действия на ряд линий и их координация; постепенное развитие, подготовка и интенсификация нужных состояний; обеспечение внезапности и поразительности в моменты критических переходов и „смен декораций”; экономия средств, компактность; эффективное выделение важных моментов; наконец, камуфлирование всей этой техники, придание ей естественного вида»¹⁰⁶. Два параметра исследователь считает важнейшими: 1) степень парадоксальности и неожиданности, с которой фабульные ситуации переходят одна в другую, и 2) степень связности, согласованности различных событий, действий, положений (чтобы не оставалось «свободных концов», ничего лишнего).

Автор при построении эпизода может применять дальний и ближний планы, монтаж «кадров» (микрофрагментов), заострять контраст между ними или устанавливать симметрию, применять перипетию (внезапный поворот к противоположному) и градацию (усиливающий повтор однотипных действий, например, постепенное повышение голоса героя), выделять «фокус», «узел» всей мизансцены, включать в эпизод картины природы, вещные детали, цвет и звук. Интересно проследить за сменой ракурсов, точек зрения (пространственно-физических и концептуально-оценочных) на изображаемое событие. Не только пространство, но и время художественно организуется автором в эпизоде: может возникнуть эффект «растянутого мгновения» или

¹⁰⁵ Эткнд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. С. 186-191.

¹⁰⁶ Щеглов Ю. К. Сюжетное искусство в прозе Пушкина // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. — М., 1996. С. 137.

«сжатого» времени, время может быть дискретным (все происходит «вдруг») или текущим плавно и связно, от причины к следствию. В настоящее время эпизода могут включаться ретроспекция (возврат в прошлое) и проспекция (взгляд в будущее героев). Особое внимание следует уделить при анализе эпизода «оркестровке» голосов повествователя и героев, характеру монологов и диалогов, использованию авторского голоса «за кадром», дающего психологический комментарий к происходящему, авторским ремаркам и т. д.

Методика анализа эпизода на сегодняшний день еще нуждается в разработке. Однако, суммируя все изложенное выше, попытаемся предложить примерный план анализа.

1. Определить границы эпизода, дать ему условное название.
2. Выявить место данного эпизода в общей композиции произведения и в логике развития сюжета.
3. Установить функцию эпизода, а исходя из этого — удельный вес составляющих его компонентов (описание, в том числе портрет, пейзаж, интерьер, повествование о событии, характеристика, рассуждение повествователя, монологи и диалоги героев).
4. Описать пространственную локализацию и хронологические (временные) параметры эпизода.
5. Охарактеризовать расстановку персонажей и их взаимоотношения.
6. Разбить эпизод на «кадры» (микрофрагменты) и дать их последовательный анализ.
7. Отметить мастерство писателя в построении эпизода, использованные им приемы выразительности (контраст, симметрия, подготовка и выделение главного момента и т. д.).
8. Сделать вывод об идейно-художественном смысле эпизода и его значении в раскрытии общей концепции произведения.

В качестве примера наметим анализ эпизода «Лунная ночь в Отрадном» (роман Л. Толстого «Война и мир», т. 2, ч. 3, гл. II).

Данный эпизод находится почти в самом начале главки II. В главке I Толстой противопоставляет политические события 1808—1809 годов (союз императора Александра с Наполеоном, внутренние преобразования в России) естественной, «настоящей» жизни людей с «интересами здоровья, болезни, труда, отдыха, с своими интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей».

Затем автор переходит к рассказу о жизни князя Андрея, вернувшегося домой после ранения в Аустерлицком сражении. Князь Андрей испытал крах своих честолюбивых мечтаний, пережил смерть жены и теперь находится в состоянии усталости и разочарованности. Его занимают только умственные интересы: преобразования в деревне, новости политики, книги, проект изменений в военном уставе. Но в душе — «успокоительное, безнадежное» ощущение конченной жизни, осмысленное героем при встрече с дубом, упорно сопротивлявшемся обаянию весны. Эта поданная крупным планом деталь —

одиноким дуб на фоне молодой березовой рощи — обрамляет эпизод «Ночь в Отрадном», подчеркивает существенность перемены в герое.

Главка II посвящена переломному моменту в «диалектике души» князя Андрея. Только что герой решил доживать свою жизнь, «не тревожась и ничего не желая», а заканчивается глава тем, что «в душе его вдруг поднялась такая неожиданная путаница молодых мыслей и надежд...».

Главка небольшая по объему, а избранный эпизод занимает всего полторы страницы. Действие разворачивается в локальном пространстве (князь Андрей у окна в комнате, отведенной ему для ночлега) и в непродолжительный отрезок времени (начало ночи), что делает смену состояний героя особенно неожиданной и впечатляющей.

В центре эпизода — князь Андрей, все дано в его восприятии, речь автора-повествователя нередко сливается с несобственно-прямой речью этого героя. Наташа и Соня не показаны, слышны только их голоса. Живой диалог девушек оттеняет молчаливое одиночество и самососредоточенность князя Андрея. Основной прием в построении эпизода — контраст, подготавливающий внезапный поворот в ситуации.

По опекунским делам сына князю Андрею нужно было встретиться с Ильей Андреевичем Ростовым, уездным предводителем дворянства. В середине мая Болконский отправился к нему в Отрадное (удивительно «подходящее» название для имения, где Ростовы жили весело и гостеприимно). Автор отмечает «невеселое и озабоченное соображениями» о делах настроение князя Андрея. Подъезжая к дому, он увидел бегущую ему навстречу тоненькую девушку. Подбежав и узнав чужого, она засмеялась и убежала. В портрете Наташи, наряду с постоянно отмечаемыми автором чертами (черноволосая, тоненькая, черноглазая), присутствуют в этот раз яркие цвета в одежде (желтое платье, белый носовой платок на голове) и, главное, динамизм, порывистость бегущей фигурки и смех.

Автор не говорит, что Наташа понравилась князю Андрею. Напротив, он пишет, что «князю Андрею вдруг стало отчего-то больно». «Вдруг» — потому что на фоне холодного безразличия, «почему-то» — потому что душевное движение еще не осознано рассудком, «больно» — оттого что все вокруг живет и радуется («день так хорош, солнце так ярко, кругом все так весело»), и только он одинок и несчастлив. Князь Андрей «неволью» и «с любопытством» задается вопросом о том, чем же так счастлива эта девушка.

В продолжении дня, названного «скучным», потому что авторское повествование передает точку зрения героя, князь Андрей противопоставлен Наташе: он — со «старшими хозяевами», она — с «молодой половиною общества». И снова задает князь Андрей вопрос: «Чему она так рада?». Герой сталкивается с чем-то неподвластным его рассудку, незнакомым и непонятным ему.

Вечером, оставшись один, в замкнутом пространстве душевной комнаты, князь Андрей долго не мог заснуть. Он досадует, он не может читать, томится. Тогда он открывает окно, «и лунный свет, как будто он настороже у окна давно ждал этого, ворвался в комнату». Наверное, не случайно внутреннее преобра-

жение князя Андрея происходит ночью, когда все исполнено тайны и когда луна, еще в древних мифах связанная с женским и мистическим началом, колдует и ворожит. Однако картина летней ночи дана в восприятии князя Андрея (он «облокотился на окно, и глаза его *остановились* на этом небе»), и эта картина какая-то неподвижная, окаменевшая («ночь была свежая и *неподвижно-светлая*», «Все затихло и окаменело...») (здесь и далее в этом разборе курсив мой. — Н. Б.). Картина чисто зрительная, отчетливая в деталях (обилие обстоятельств места указывают, что было справа, что — под окном, что — далее), черно-белая. Эту лунную ночь князь Андрей воспринимает по инерции с тем «безнадежным», «успокоительным» чувством, к которому привык и которое осознал, глядя на дуб, который не хотел подчиняться воле весны.

Затем начинается вторая, контрастная к первой, часть эпизода. Наташа, в отличие от князя Андрея, продолжает мотив, начатый в авторском описании: «Как только он открыл ставни, лунный свет, как будто он настороже у окна давно ждал этого, *ворвался* в комнату». Наташа тоже любит лунной ночью, но в ее словах не зрительная картина, а восхищение, энергия, молодой порыв к жизни: «Соня! Соня! Ну, как можно спать! Да ты посмотри, что за прелесть! Ах, какая прелесть! Да проснись же, Соня. Ведь эдакой прелестной ночи никогда, никогда не бывало». Короткие восклицательные предложения, обращения, усиливающие повторы передают нарастающую волну чувства радости, которым Наташе необходимо поделиться с кем-то (вот почему она зовет Соню).

Образ Наташи дан через смех, звонкий голос, пение, вздох, шелест платья, дыхание — через метонимические обозначения ее души (духа), готового «полететь» навстречу жизни.

Князь Андрей слушал, «ожидая и боясь, что она скажет что-нибудь про него». Она не сказала. И князю Андрею опять стало досадно, что ей дела нет до его существования. Какая-то преграда между ним и миром, ним и другими людьми вот-вот готова исчезнуть, его тяготит одиночество, хочется сочувствия, отклика, близкой души.

Финал эпизода по контрасту возвращает к началу. «В душе его *вдруг* поднялась такая неожиданная *путаница молодых* мыслей и надежд, противоречащих всей его жизни, что он, чувствуя себя не в силах уяснить себе свое состояние, тотчас же заснул».

В начале июня, возвращаясь домой, князь Андрей снова проезжал мимо березовой рощи и искал глазами старый дуб. Он долго не находил его, так как дуб зазеленел и слился с молодой березовой рощей. На князя Андрея «*вдруг* нашло беспричинное весеннее чувство радости и обновления». «Нет, жизнь не кончена в тридцать один год, — *вдруг* окончательно, беспеременно решил князь Андрей. — Мало того, что я знаю все то, что есть во мне, надо, чтобы и все знали это <...>, чтобы не для одного меня шла моя жизнь, чтобы не жили они так независимо от моей жизни, чтобы на всех она отражалась и чтобы они жили со мною вместе!»

Так князь Андрей, некогда гордый одиночка с «наполеоновскими мечтами», приходит к мысли о неразрывной связи с другими людьми. Именно

Наташа, с ее естественным, непосредственным, эмоциональным восприятием жизни, оказала «обновляющее» влияние на его душу.

5. АНАЛИЗ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Единой схемы анализа стихотворения нет и быть не может, потому что каждое произведение искусства уникально, глубоко своеобразно. Нужно внимательно присмотреться к нему, попытаться понять секрет его очарования: или это неожиданная метафора, или певучая музыка, или оригинальная композиция, и этот-то доминирующий прием поместить в центр анализа, соотнося с ним все другие элементы формы.

Хотя жесткого алгоритма анализа нет, но существуют некоторые общие принципы и приемы, знание которых помогает в исследовании произведения.

Главная аксиома — анализ должен уловить единство, взаимообусловленность, взаимопереход содержания и формы. Нельзя сначала описать картину природы, созданную в стихотворении, а потом выписать через запятую, например, эпитеты, сравнения, указать, что автор использовал ямб и перекрестную рифмовку. Важно понять, где какой эпитет использован и почему; как влияет на интонацию ямб или способ рифмовки.

Вторая аксиома заключается в том, что при анализе стихотворения необходимо ответить на следующие вопросы: что? (какое чувство выражено в стихотворении), как? (с помощью каких средств оно выражено), зачем или почему? (каков глубинный смысл произведения). Приведем пример.

При чтении стихотворения А. С. Пушкина «Я вас любил...», еще до его анализа, мы улавливаем и определяем чувство, выраженное в нем: «Я вас любил...», «Как дай вам бог любимой быть другим». Пользуясь определениями В.Г. Белинского, мы будем говорить о красоте души человеческой, о лелеющей душу гуманности, о душевной щедрости, выразившихся в стихотворении. Первый этап анализа подтвердит непосредственное восприятие, позволит в самой структуре стихотворения увидеть гармонию пушкинского чувства. Стиховая размеренность создается законченностью строк. Смысловое кольцо создает впечатление гармонической разрешенности темы: «Я вас любил...» — «Как дай вам бог любимой быть другим». Повторы членят стихотворение на равные интонационно-смысловые единицы, внося симметрию в композицию стихотворения. Анафористический повтор «Я вас любил...» членит стихотворение на два четверостишия, а второе четверостишие — на два двустишия. Первая строка стихотворения членится на два полустишия образующим стык повтором: «...любил, любовь». По мере разворачивания стихотворения к его концу становится все больше этих нагнетающих повторов: «безмолвно, безнадежно», «то робостью, то ревностью», «так искренно, так нежно». А потом — интонационное разрешение: «Как дай вам бог...». Звуковой повтор создает гармонию в звучании строки: «...любил — любовь — быть может», «угасла не совсем», «я не хочу печалить вас ничем», «любил безмолвно, безнадежно», «то робостью, то ревностью томим», «дай вам бог любимой быть другим». Звуковая выравненность рифмующихся слов усиливает ощущение симметричности.

Но если выйти за пределы стихотворения в общий контекст лирики поэта, если подойти к нему с точки зрения пушкинской концепции личности, его эстетического принципа, то станет ясным, что в этой гармонии чувства, «мягкости и нежности художественной отделки» (Белинский) имеет место художественное пересоздание. Н. В. Гоголь писал об особенностях поэтического творчества А. С. Пушкина: «Даже и в те поры, когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня, — точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность. А между тем все там — история его самого. Но это ни для кого не зримо. Читатель услышал одно только благоухание: но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать»¹⁰⁷. Пристальнее вглядываясь в стихотворение «Я вас любил», идя дальше в его анализе, мы заметим, что выраженная в нем гармония — это разрешение душевной дисгармонии, душевной бури («то робостью, то ревностью томим»). Истинное состояние поэта «выдает» его признание: «Но пусть она вас больше не тревожит: Я не хочу печалить вас ничем». Поэт смиряет чувство. Это достигается формой прошедшего времени: «Я вас любил...». Сравним со стихотворением «Что в имени тебе моем?..», написанным в тот же период и посвященным тому же адресату. Настоящее время и тревожное предчувствие измены, выраженное в нем, — это и есть тот миг, когда поэт был «ревностью томим». Различие в тональности этих двух стихотворений задается их первыми строками со сдержанным «вас» в одном случае и более смелым, более «сердечным» «тебе» — во втором. (Вспомним пушкинское: «И говорю ей: как вы милы! И мыслю: как тебя люблю»). Сдержанность эмоций в стихотворении «Я вас любил...» подчеркивается отсутствием эпитетов, метафор, если не считать единственного стершегося тропа «любовь... угасла», не акцентированного структурой стихотворения (оно стоит в неударном положении). Напротив, в более экспрессивном стихотворении «Что в имени тебе моем?» наблюдается целая цепь сравнений и усиленных рифмой эпитетов:

Оно умрет, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальний,
Как звук ночной в лесу глухом.
Оно на памятном листке
Оставит мертвый след, подобный
Узору надписи надгробной
На непонятном языке.

Более раскованная и подвижная интонация, обилие неупорядоченных пауз — все это по контрасту оттеняет звучание стихотворения «Я вас любил». Но последняя строфа в стихотворении «Что в имени тебе моем?» —

¹⁰⁷ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. — М., 1950. Т. 6. С. 154-155.

чисто пушкинская не только по гуманности чувства, но и по сдержанности в его выражении. В ней, как и в стихотворении «Я вас любил», нет ни одного эпитета, ни одной метафоры, ни одного сравнения:

Но в день печали, в тишине,
Произнеси его тоскуя;
Скажи: есть память обо мне,
Есть в мире сердце, где живу я...

Если после такого сравнения вернуться к тексту стихотворения «Я вас любил», то мы заметим, как сквозь его гармонию и сдержанность прорывается горячность авторского чувства. Стихотворение астрофично. Если стихотворение «Что в имени тебе моем?» разбито на строфы, с паузами между ними, то стихотворение «Я вас любил» произносится на одном дыхании. Оно более сосредоточено, в нем вдвое меньше стихов. Внутреннюю напряженность передают постоянные возвраты к слову «любил», «любовь», «любимой» (пять раз всего в пределах двух катренов). Первая и последняя строки стихотворения, образующие кольцо, представляют собой бинарный ряд, содержащий в себе особое напряжение: «Я вас любил... Как дай вам бог любимой быть другим». Отрицательная форма слов («угасла не совсем», «пусть она вас больше не тревожит», «я не хочу...», «безмолвно, безнадежно»), отсутствие категоричности («быть может») смягчают «приказ» себе («я не хочу печалить вас ничем»). По наблюдению И. Б. Роднянской, «слово „безнадежно“, выдвинутое богатой рифмой, подъемом голоса, интонационной ударностью, синтаксическим и морфологическим параллелизмом с „предвещающим“ его словом „безмолвно“, как бы осеняет все четверостишие, и тень от него ложится даже на последний стих: в искреннем пожелании счастья звучит печальное предположение, почти уверенность: «бог не даст», «так вас уже никто не сможет полюбить!»¹⁰⁸ Подобный анализ позволяет видеть, что сила воздействия пушкинской гармонии и гуманности в том, что они не сентиментальное, грустно-болезненное, расплывающееся чувство. В них «столько жизни, страсти, истины!» — восхищался В. Г. Белинский пафосом пушкинской лирики¹⁰⁹. А в сдержанности чувства в стихах поэта заключена особая трогательность и сила.

Анализируя содержание и форму стихотворения, следует исходить из специфики лирики как рода литературы. Если эпическое произведение (рассказ, повесть, роман) изображает мир внешний, объективный, а главное его содержание — событие, то лирическое произведение выражает мир внутренний, субъективный и главное его содержание — переживание. Лирический образ — это образ переживания, т. е. чувства, настроения, состояния, впечат-

¹⁰⁸ Роднянская И. Б. Слово и «музыка» в лирическом стихотворении // Слово и образ. — М., 1964. С. 232.

¹⁰⁹ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1948. Т. 3. С. 394.

ления, ощущения. Лирика выражает душу человека, его эмоциональную сферу. Если эпический сюжет представляет собой цепь событий, то лирический сюжет — развитие чувства, движение настроения. Анализируя стихотворение, не следует говорить, что герой пошел туда-то, увидел то-то, встретил того-то, нужно проследить, как, например, элегическая грусть или даже тоска усиливаются или сменяются по контрасту чувством просветления, надежды, радости, или обнаружить внутреннюю противоречивость лирического переживания, в котором могут сталкиваться, допустим, жажда счастья и холодная разочарованность¹¹⁰.

Обратимся, в качестве примера, к анализу стихотворения А. С. Пушкина «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», предложенному Тамарой Сильман.

«Начнем с первой строки: „На холмах Грузии лежит ночная мгла”. Уже то, что речь идет не просто о холмах (о видимых поэту холмах), а о „холмах Грузии”, означает, что фон, на котором происходит внутреннее действие стихотворения, намного шире и грандиознее индивидуально наблюдаемого ландшафта. „На холмах Грузии” — это масштаб целой страны. Лежащая на этих холмах „ночная мгла” переводит всю картину в еще более далекий, чуть ли не космический план. Буквально о „космосе”, как видим, здесь нет ни слова. Но „сверхинформация” уже стремительно вынесла нас в необозримые пространства вселенной (ночная мгла — бесконечность), и отсюда мы все с той же стремительностью возвращаемся — во второй строке — к более близким, жизненно доступным уровням: „Шумит Арагва предо мною”.

Одновременно о себе заявляет и лирическое „я”, лирический герой („предо мною”), внутренний мир которого раскрывается перед нами тут же, в следующей строке: „Мне грустно и легко; печаль моя светла...”.

Сильное поэтическое средство, употребленное далее Пушкиным, — тройной повтор местоимения: „Печаль моя полна тобою, / Тобой, одной тобой...”. Мы не только с невероятной быстротой погрузились во внутренний мир лирического героя, но еще как бы до предела проникли в этот мир — так, что буквально ничего уже не осталось, кроме „одной тебя”.

Таким образом, пять строчек понадобилось для того, чтобы совершить головокружительный сдвиг, от самых далеких пространств мироздания до глубин души лирического героя.

Эта стремительность служит тому, чтобы истина, раскрывшаяся перед лирическим героем в дальнейшем, зазвучала не случайной идеей, а постижением некоего мирового закона, не только для него, но и для нас, для всех: „И сердце вновь горит и любит — оттого, / Что не любить оно не может”.

„Сверхинформация”, толчком к которой послужил пейзажный элемент, погасила, таким образом, в стихотворении все случайное и все индивидуальное, сохранив, в качестве противоположных друг другу и уравненных друг другу, два мира — мир вселенной и мир души.

¹¹⁰ См.: Анализ художественного текста: Лирическое произведение: Хрестоматия.

Большое значение имеет здесь также игра тяжести и легкости, тьмы и света, характеризующих эти два мира.

В то время как внешний мир тяжел („...лежит ночная мгла”), внутренний мир, даже в грусти своей, не таит ничего тяжкого, весомого („Мне грустно и легко...”), и в то же время как внешний мир темен, внутренний мир освещен — естественно, внутренним светом („Печаль моя светла...”, „И сердце вновь горит...”).

Эта внутренняя легкость, освещенность и горение по масштабам своим ничуть не меньше и не слабее окружающей мглы. Самый метод прямого противопоставления одного мира другому обеспечивает равноценность обоих миров в плане „сверхинформации”. В порядке того же противопоставления перед нами возникает и образ возлюбленной, также образ насквозь просветленный, невзирая на печальное, даже трагическое звучание стихотворения в целом. Синтаксический параллелизм обеспечивает и эту характеристику: „Печаль моя светла, / Печаль моя полна тобою...” Получается также не высказанная до конца, но все же слегка намеченная причинно-следственная связь: „Печаль моя светла”, потому что полна тобою, твоим светлым образом, — и благодаря этому в душе поэта, лирического героя, уже нет места для мглы окружающего мира»¹¹¹.

Носителем переживания в стихотворении является лирический герой. Это особый тип героя. В отличие от героя эпического произведения, всегда *другого* по отношению к автору, лирический герой автобиографичен, т. е. в качестве прототипа для него выступает сам автор. Лирический герой не имеет, как правило, фамилии и имени, развернутого портрета, сколько-нибудь подробного изложения событий жизни. Лирический герой выражен в тексте местоимением 1-го лица единственного числа — некое «я» (иногда «мы», «ты», «вы»). Таким образом, лирический герой достаточно абстрактен, при этом сохраняется единичность, индивидуализированность, свойственные всякому «я». Такой герой вызывает активное читательское сопереживание, каждый из нас заполняет (или дополняет) это «я» по-своему, используя свой душевный опыт. Лирика предполагает именно со-чувствие. Вот почему при анализе важно не «потерять» своеобразие чувства, переживания.

Необходимо учитывать и тот факт, что лирический герой — это именно художественный образ, не тождественный автору биографическому. Создавая образ лирического героя, автор, как и при создании любого другого образа, прибегает к отбору, оценке, типизации, вымыслу, условности. Иногда расхождения между автором биографическим и лирическим героем бывает весьма существенными, о чем в шуточной форме написал поэт-сатириконец Саша Черный:

Критику

¹¹¹ Сильман Т. Заметки о лирике. — Л., 1977. С. 90-92.

Когда поэт, описывая даму,
Начнет: «Я шла по улице. В бока впился корсет», —
Здесь «я» не понимай, конечно, прямо —
Что, мол, под дамою скрывается поэт,
Я истину тебе по-дружески открою:
Поэт — мужчина. Даже с бороною.

1909

Иногда «я» в стихотворении, это так называемый «ролевой герой» (Некрасов: «Огородник», «Пьяница», Маяковский «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру», многие песни Высоцкого); иногда — герой-маска (например, в стихотворении Гумилева «Я конквистадор в панцире железном...»). Однако чаще всего лирический герой является образом самого поэта, но именно образом, а не им самим. Вот почему нельзя говорить: «Александр Блок в стихотворении восклицает: „О, Русь моя! Жена моя!“» — не Александр Александрович Блок называет Русь своей женой, а лирический герой цикла «На поле Куликовом» — мужественный воин, готовый вступить в бой за освобождение своей родины от ига, хотя и предчувствует гибель: «Из сердца кровь струится!» Не Владимир Владимирович Маяковский, а лирический герой, «грубый гунн», кричит толпе обывателей: «Я захочу и радостно плюну, / плюну в лицо вам ...» (стихотворение «Нате!»).

Кроме лирического героя, в стихотворении, как правило, есть образы мира внешнего (детали и подробности интерьера, пейзажа). В лирике они становятся носителями переживания, внешним выражением внутреннего, эмоционального состояния. Анализируя поэтический мир, мы не должны перечислять, что изображает автор, а должны выявить экспрессивную окрашенность изображения. Так, в знаменитом пейзаже из пушкинского «Зимнего утра» («Под голубыми небесами...») важно не то, что изображены снег, лес, ель, речка, а то, что выражено ощущение радости, энергии, молодости, гармонии с прекрасным миром. Такое настроение создается благодаря обилию света («блестя на солнце, снег лежит», «и речка подо льдом блестит»), яркой цветовой гамме (голубой, белый, зеленый), распаханности простора ввысь (к «голубым небесам») и вдаль (к графическому контуру леса), уподоблению снега «великолепным коврам». При характеристике поэтического мира важно учитывать такие признаки, как открытость / замкнутость, динамичность / статичность, гармоничность / хаотичность, пустота / наполненность, освещенность / затемненность, а также цветовые и звуковые детали.

Вот как М. Л. Гаспаров анализирует стихотворение А. Фета «Чудная картина...»:

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,

Свет небес высоких
И блестящий снег
И саней далеких
Одинокий бег.

«Это стихотворение Фета — одно из самых хрестоматийных: мы обычно знакомимся с ним в детстве, запоминаем сразу и потом задумываемся над ним редко. Кажется: над чем задумываться? Оно такое простое! Но можно именно над этим и задуматься: а почему оно такое простое, то есть такое цельное? И ответ будет: потому что образы и чувства, сменяющие друг друга в этих восьми строках, сменяются в последовательности упорядоченной и стройной.

Что мы видим? „Белая равнина” — это мы смотрим прямо перед собой. „Полная луна” — наш взгляд скользит вверх. „Свет небес высоких” — поле зрения расширяется, в нем уже не только луна, а и простор безоблачного неба. „И блестящий снег” — наш взгляд скользит обратно вниз. „И саней далеких одинокий бег” — поле зрения опять сужается, в белом пространстве взгляд останавливается на одной темной точке. Выше — шире — ниже — уже: вот четкий ритм, в котором мы воспринимаем пространство этого стихотворения. И он не произволен, а задан автором: слова „...равнина”, „...высоких”, „...далеких” (все через строчку, все в рифмах) — это ширина, высота и глубина, все три измерения пространства. И пространство от такого разглядывания не дробится, а наоборот, предстает все более единым и цельным: „равнина” и „луна” еще, пожалуй, противопоставляются друг другу; „небеса” и „снег” уже соединяются в общей атмосфере — свете, блеске; и, наконец, последнее, ключевое слово стихотворения, „бег”, сводит и ширь, и высь, и даль к одному знаменателю: движению. Неподвижный мир становится движущимся: стихотворению конец, оно привело нас к своей цели.

Это — последовательность образов; а последовательность чувств? Начинается это стихотворение-описание эмоциональным восклицанием (смысл его: не по хорошу мила, а по милу хороша эта описываемая далее картина!), затем тон резко меняется: от субъективного отношения поэт переходит к объективному описанию. Но эта объективность — и это самое замечательное — на глазах у читателя тонко и постепенно вновь приобретает субъективную, эмоциональную окраску. В словах: „Белая равнина, полная луна” ее еще нет: картина перед нами спокойная и мертвая. В словах „свет небес...и блестящий снег” она уже есть: перед нами не цвет, а свет, живой и переливающийся. Наконец, в словах „саней далеких одинокий бег” — это уже ощущение не стороннего зрителя, а самого ездока, угадываемого в санях, и это уже не только восторг перед „чудным”, но и грусть среди безлюдья. Наблюдаемый мир становится пережитым миром — из внешнего превращается во внутренний, «интериоризируется»: стихотворение сделало свое дело.

Мы даже не сразу замечаем, что перед нами восемь строк без единого глагола (только восемь существительных и восемь прилагательных!), — настолько отчетливо вызывает оно в нас и движение взгляда, и движение чувства»¹¹².

Переход пространственной картины мира в незримый мир внутренних переживаний анализирует Е. Фарино на материале стихотворения А. Фета.

Горное ущелье

За лесом лес и за горами горы,
За темными лилово-голубые,
И если долго к ним приникнут взоры.
За бледным рядом выступают другие.
Здесь темный дуб и ясень изумрудный,
А там лазури тающая нежность...
Как будто из действительности чудной
Уносишься в волшебную безбрежность.
И в дальний блеск душа лететь готова,
Не трепетом, а радостью объята,
Как будто это чувство ей не ново,
А сладостно уж грезилось когда-то.

Пространство создано тут из нескольких слоев, следующих (удаляющихся) друг за другом («За лесом — лес и за горами — горы») и постепенно теряющих свои физические признаки («За темными — лилово-голубые» «За бледным рядом выступают — другие»; «Здесь темный», «изумрудный» — «там лазури тающая нежность») — цвета, материальности, устойчивости, плотности, разьединенности и ограничения («За <...> за <...> За <...> за» «А там лазури», т. е. неба, «безбрежность»). В финале текста мир превращается уже лишь в «дальний блеск», а зрительное восприятие мира в «чувство», причем данное чувство особого рода: это не «трепет», а «радость». Разница между ними заключается в следующем: «трепет» предполагает разобщенность «я» и созерцаемого, «радость» же — их отождествление (тут: обретение некоторого давно известного, но на время утраченного состояния: «это чувство ей не ново», «уж грезилось когда-то»; за этим стоит романтическая концепция возврата души к своему предземному состоянию, а в теологическом плане — воссоединение с собственной первопричиной, с Богом. Последнее прочтение подтверждается также и на уровне цветовых характеристик, которые подразумевают иконописные толкования «зеленого» как цвета земной жизни, «голубого» как при знака Божественной одухотворенности и «света», в стихотворении названного «блеском», — как нетварного Божественного сияния, исходящего от самого Бога). Более того, разобщенность между «я» и миром снимается здесь также и на

¹¹² *Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. — М., 1995. С. 139-140.

уровне самого «я» — он, как мир, подвергается здесь «развоплощению»: от визуального проникновения в уже незримый мир («И если долго к ним прикинут взоры») через отрыв от реального здешнего и перенесение в иное измерение («из действительности <...> / Уносишься в <...> безбрежность») до превращения в «душу», «полет» и «грезы» («душа лететь готова», «это чувство ей <...> / уж грезилось когда-то»).

Самое знаменательное, однако, то, что наиболее отдаленный план мира («лазури тающая нежность») уже не поддается ни зрительному членению, ни тем более вербализации. Единственный выход в данном случае — молчание, выраженное в разбираемом тексте многоточием, обрывом речи. Последние шесть стихов — это уже не картина мира и не речь. Переход на сравнение явственнее всего свидетельствует о расхождении между созерцаемым объектом и возможностью это созерцание вербализовать. При этом сравнение описывает не столько внешний мир, сколько состояние «я». И опять: чувства «я» теперь становятся языком восприятия непостижимого, но они уже за пределом словесного выражения, почему и они излагаются в приближительной, косвенной форме (путем сравнения), позволяющей составить лишь отдаленное представление о постигаемом¹¹³.

Лирическое переживание выражается в соответствующей интонации (смысловой мелодии стиха). Принято различать два основных типа интонации — говорную и напевную (так, в поэзии Брюсова преобладает говорная интонация, в поэзии Бальмонта — напевная). Говорной тип имеет две разновидности — ораторско-декламационную и разговорную (в стихах Цветаевой преобладает декламационная, пафосная интонация, в стихах Ахматовой — разговорно-беседная, негромко-задушевная). В основе интонации лежат темп речи (с убыстрениями, замедлениями, паузами), подъем и понижение голоса (обозначенные в основном знаками препинания, восклицаниями, вопросами, тире, многоточиями) и ритм. Ритм — это правильный (регулярный) повтор однотипных элементов речи, та закономерность, которой подчинена стиховая форма. Стиховеды называют следующие ритмообразующие факторы:

- 1) метрические ударения;
- 2) концевые ударения (мужские, женские, дактилические, гипердактилические клаузулы, т. е. окончания);
- 3) концевые созвучия (рифма);
- 4) внутренние созвучия (внутренняя рифма);
- 5) число слогов (длина строки);
- 6) концевые паузы;
- 7) внутренние паузы;
- 8) синтаксические конструкции фраз;
- 9) строфика.

¹¹³ См.: Фарино Е. Указ. соч. С. 101-102.

К приемам поэтического синтаксиса относятся синтаксический параллелизм в строении строк или даже строф, анафоры, эпифоры, стиховой перенос (enjambement), подхватывающий повтор. Очень важна звуковая инструментальность стиха (аллитерации, ассонансы, паронимия), она создает не только звукообраз и звуковой аккомпанемент, но является и дополнительным смыслообразующим фактором (слова, близкие по звучанию, начинают соотноситься и по значению).

Вот как Е. Г. Эткинд анализирует стихотворение Пушкина «Обвал»: «В 1829 году Пушкин совершил поездку по Кавказу и написал „Путешествие в Арзрум“. Там есть следующие строки:

„Дорога шла через обвал, обрушившийся в конце июня 1827 года. Такие случаи бывают обыкновенно каждые семь лет. Огромная глыба, свалясь, засыпала ущелие на целую версту и запрудила Терек. Часовые, стоявшие ниже, слышали ужасный грохот и увидели, что река быстро мелела и в четверть часа совсем утихла и истощилась. Терек прорылся через обвал не прежде, как через два часа. То-то был он ужасен!“

Тот же самый случай — в стихотворении „Обвал“ (1829). Привожу пока лишь три строфы из пяти:

Оттоль сорвался раз обвал,
И с тяжким грохотом упал,
И всю теснину между скал
Загородил,
И Терека могущий вал
Остановил.
Вдруг, истошась и присмирив,
О Терек, ты прервал свой рев;
Но задних волн упорный гнев
Прошиб снега...
Ты затопил, освирепев,
Свои брега.
И долго прорванный обвал
Неталой грудю лежал,
И Терек злой под ним бежал,
И пылью вод
И шумной пеной орочал
Ледяный свод.

Каждой строфе стихотворения соответствуют две-три прозаических фразы „Путешествия в Арзрум“. Дело, однако, не в различном количестве слов, но в их различном качестве: для стихов Пушкин отбирает другие слова, а те, которые совпадают, преобразуются под влиянием ритма и звукового окружения.

Прежде всего о словах других: Пушкин-поэт, в отличие от Пушкина-прозаика, широко пользуется архаизмами — *оттоль, могущий, рев, освирепев, ледяный*. Видимо, такой отбор лексики связан с тем, что в прозе спокой-

но рассказывается о некоем единичном происшествии, а в стихах это же происшествие вырастает до грандиозного обобщения — мы видим борьбу природных стихий, которые схватываются, как дикие звери, и все-таки оказываются в подчинении у человека.

Вспомним, что последняя строфа гласит:

И путь по нем широкий шел:
И конь скакал, и влекся вол,
И своего верблюда вел
Степной купец,
Где ныне мчится лишь Эол,
Небес жилец.

Говоря о повседневности человеческой жизни, Пушкин обходится без славянизмов. Он использует их, только изображая схватку стихий — Терека с обвалом, водяного потока со снегами.

Как же преобразуются те слова, что встречаются и в прозе и в стихах? Остановимся на слове „обвал“.

В прозе оно обладает своим смыслом — и только. Как сказано в „Словаре языка Пушкина“, это: „1) Падение оторвавшейся части горы или снежных масс. 2) Обрушившиеся с гор глыбы, скалы” (т. III, с. 9)”. В стихе, однако, происходят качественные сдвиги. Обратим прежде всего внимание на то, что в первой из приведенных строф пять раз повторяются одни и те же звуки *ал*: *сорвался... обвал, упал, скал, вал*. К тому же из этих пяти слов четыре стоят в рифме, и первое — глагол „сорвался” — предшествует слову „обвал”, как бы предсказывая его звучание. Кстати, в прозе Пушкин предпочел причастие „обрушившийся” — там ему звуковые совпадения не нужны. Читая всю строфу, мы словно слышим „тяжкий грохот” (а в прозе „ужасный грохот”), гул медленно падающей „огромной глыбы” (так в прозе) — грохот этот звучит в повторяющихся звуках: *вал — вал — пал — скал — вал*. Но ведь глыба падает только в первых двух стихах — именно они богато оркестрованы, в них на ударных местах звучат гулкие *о* и *а*:

Оттоль сорвался раз обвал,
И с тяжким грохотом упал...

Последующие подхваты этих звучаний кажутся уже отзвуком умолкшего грохота:

И всю теснину между скал
Загородил,
И Терека могущий вал
Остановил.

А в глаголах, стоящих в укороченных стихах, уже звучит закрытый звук *и*. Отметим, что дважды целую строку занимает одно слово: *загородил, оставил* – здесь тоже длина слова становится образом выражаемого им смысла.

Дальше, однако, про „обвал”. Пушкин возвращается к этому слову через строфу; опять та же четырехкратная рифма на *ал*, та же — и совсем-совсем другая, потому что теперь эти гулкие „алы” приглушены шипящими согласными *ж* и *ш*: *лежал, бежал, орошал*. Изобразительное различие *в, п, к* с одной стороны и *ж, ш* — с другой в том, что первые отличаются мгновенностью, а значит, и энергичностью произнесения, тогда как вторые, шипящие, длительны. Создается иной звуковой образ, статический, соответствующий изменению темы.

В стихе, как видим, осмысляется вся звуковая материя слова. Теперь уже кажется, что слово „обвал” так и задумано языком — как музыкальный образ грозной и внезапной стихии, ибо в его *б, в, ал*, в его энергичном ударе — чудятся и гул, и внезапность, и грозность»¹¹⁴.

Итак, при анализе лирического стихотворения следует ответить на следующие вопросы:

1) когда было написано стихотворение, в какую книгу или цикл стихов оно входит, какие принципы, темы и мотивы, характерные для данного автора, отразились в нем;

2) какое чувство выражено в стихотворении, чем это чувство вызвано;

3) какой образ мира создается в стихотворении? Найдите наиболее выразительные детали и подробности;

4) какие лексические (синонимы, антонимы, архаизмы, неологизмы, просторечия и т. п.) и специальные выразительные средства (эпитеты, сравнения, метафоры, метонимии, гиперболы и т. п.) использует автор и почему;

5) определите тип интонации и средства ее создания:

а) поэтический синтаксис;

б) система пауз;

в) размер и метр; составить схему, отметить пиррихии (или спондеи), подумать над их ролью;

г) рифма и способ рифмовки;

д) аллитерации и ассонансы, их значение.

Продуктивнее сначала охарактеризовать стихотворение в целом (образ переживания, соотношение начала и конца текста), а потом вести подробный анализ по строфам, которые, как правило, соответствуют этапам развития лирического сюжета.

В качестве примера предложим анализ стихотворения К. Бальмонта «Камыши». Это стихотворение входит в одну из ранних книг поэта «В безбрежности» (1895), характерной для первого периода в истории русского символизма, т. е. для творчества «старших» символистов, с их мотивами оди-

¹¹⁴ Эткинд Е. Г. Проза о стихах. – СПб., 2001. С. 167-169.

ночества, усталости от жизни, разочарованности и ощущением зыбкой, «лунной» тайны мира.

Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши.
О чем они шепчут? О чем говорят?
Зачем огоньки между ними горят?
Мелькают, мигают — и снова их нет.
И снова забрезжил блуждающий свет.
Полночной порою камыши шелестят.
В них жабы гнездятся, в них змеи свистят.
В болоте дрожит умирающий лик.
То месяц багровый печально поник.
И тиной запахло. И сырость ползет,
Трясина заманит, сожмет, засосет.
«Кого? Для чего» — камыши говорят.
«Зачем огоньки между нами горят?»
Но месяц печальный безмолвно поник.
Не знает. Склоняет все ниже свой лик.
И вздох повторяя погибшей души,
Тоскливо, бесшумно шуршат камыши.

Это стихотворение, если исходить из названия, является образцом пейзажной лирики. Однако пейзажа, отчетливой зрительной картины у читателя не возникает. Главным выразительным средством выступает не изображение (болото, камыши), а напевность. Это стихотворение показывает, какую большую роль у символистов играет музыка стиха, выражающая глубинный смысл поверх (помним) прямого значения слов.

В стихотворении использована очень выразительная звукопись. Камыши шумят бесшумно, но тем не менее мы слышим их шелест благодаря повторам звуков «п», «ч», «ш»: «Полночной порою в болотной тиши / Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши». Однако аллитерация не только создает звукообраз (звукоподражание), но и играет роль звукового аккомпанемента. Грустная, тихая мелодия начинает звучать с первых же строк. Она возникает в результате повторения не только согласных звуков, но и гласных. Если мы выпишем построчно все гласные звуки, на которые падает ударение, мы обнаружим, что преобладают в стихотворении звуки «о», «и», «а». При определении характера мелодии важно учитывать темп. В этом стихотворении темп замедленный, напевный. Лирической монотонии способствует не только звуковая переключка слов в строке («полночной порою», «мелькают, мигают», «повторяя погибшей души»), выравнивающая слова по звучанию, но и особенности поэтического синтаксиса. В первой, пятой и девятой строфах (т. е. в начале, в середине и в конце стихотворения) предложения распространенные, с обилием определений, однородных членов, с инверсиями и парными конструкциями. Синтаксический параллелизм в строении строк, лексические

повторы («полночной порою», «камышы», «месяц»), анафоры («и снова их нет», «и тиной запахло», «и вздох повторяя»), повторы интонационные (варьируются риторические вопросы) — все это способствует замедлению темпа. Мелодия стихотворения очень ритмична. Ритм легко улавливается, так как он однообразен и строится на четком соотношении элементов.

Стихотворение написано двустихиями со смежной рифмовкой, т. е. короткой строфой, в которой одна строка подхватывается, тесно связывается с другой. Пауза, отделяющая строфу от строфы, повторяется чаще, чем при строфе из четырех и более строк. Рифма (созвучие окончаний строк) заметна, акцентирована: это рифма точная (нередко даже глагольная), мужская на протяжении всего стихотворения. Концы строк интонационно всегда завершены, и рифмы подчеркивают основные стиховые паузы — после окончания строки. В стихотворении много и внутрискочных пауз, подобных цензуре (например: «мелькают, мигают, / и снова их нет»; «Кого? Для чего?» — / камыши говорят»). Эти паузы замедляют темп и вносят симметрию в построение строки.

Как видим, мелодия стихотворения строится на повторах — звуковых, лексических, синтаксических, интонационных. В этих набегающих волнах повторов размывается предметность образов, остается только смутное ощущение зыбкости и таинственности поэтического мира.

Очертания и свойства этого мира также передаются через мелодию. Обратим внимание на композиционные повторы. В стихотворении использован прием кольца (последняя строфа варьирует первую), поэтому создается завершенный, самодостаточный образ мира; грусть и таинственность все поглощают собой. Стихотворение (18 строк) состоит из трех частей по 6 строк каждая — три вариации на одну тему. Формальным показателем членения выступает слово «камышы», стоящее в начале (или близко к нему) в каждой из частей. В первой части преобладает изобразительность (ночь, камыши на болоте, тишина). Тайна мира волнует, и один за другим следуют три вопроса. Во второй части образ приобретает зловещие черты («жабы гнездятся», «змеи свистят», «умирающий лик» месяца «печально поник»). Появляется мотив смерти («трясина заманит, сожмет, засосет»). Третья часть возвращает нас к началу, но усиливается ощущение безнадежности; вопросы остаются без ответа, и слышен только вздох «погибшей души». В мире зыбком, неверном (огоньки мелькают, «мигают — и снова их нет», свет «блуждающий», лик «дрожит») царит злая, губительная сила. Она не названа прямо (рок? судьба? дьявол?), ее нельзя постичь разумом, ее можно только почувствовать через образ-символ. Таким символом в стихотворении является образ камышей. Их колеблющееся движение выступает характеристикой всего мира, их эмоциональная окраска («тоскливо») распространяется на все детали (месяц «печальный»), их шорох окрашивает всю мелодию стихотворения.

Сам образ камышей постепенно метафорически одушевляется: если в начале ему сопутствует изобразительный эпитет, то в конце — выразительный; в первой части кто-то спрашивает, о чем говорят камыши, а в третьей — сами камыши говорят. (Подобному одушевлению, а следовательно, очище-

нию от предметности подвергается и образ месяца.) Не только человек, но сама ночная природа, лишенная животворящего солнца, страдает, никнет, исполнена меланхолии и покорности. Чувство, выраженное в стихотворении, характерно для «старших» символистов и по принципу антитезы оттеняет радостные гимны Огню и Солнцу, свойственные поэтической космогонии Бальмонта.

Музыкальная интонация стиха у Бальмонта воплощает миф о мире как гармонии, творимой из хаоса. В непосредственном интуитивном восприятии каждого мига жизни человек приобщается к универсальным стихиям бытия и к Духу музыки.

В заключение следует сделать два замечания. Во-первых, занимаясь отработкой навыков анализа отдельных компонентов, необходимо постоянно помнить, что в произведении и портрет, и пейзаж, и описание интерьера, и речи героев и повествователя — все эти «составляющие» тесно переплетены между собой, и необходимо увидеть характер их взаимосвязи, почувствовать направление авторской созидательной воли. И, во-вторых, следует четко представлять цель анализа, знать, какие выводы, в конце концов, должны мы сделать: или уловить черты творческого метода, или установить жанровое своеобразие, или почувствовать особенности стиля писателя и т.п. В любом случае, анализ должен помочь точнее почувствовать авторскую концепцию человека, авторское отношение к изображаемым событиям и поступкам.. В противном случае учащийся будет интерпретировать свой житейский опыт, свои представления, а не художественный мир произведения. К сожалению, так нередко получалось у экзаменуемых выпускников школ в этом году. Так, например, в варианте 112 ЕГЭ по литературе учащимся был предложен фрагмент из повести А. П. Чехова «Крыжовник»:

«Старцеву представили Екатерину Ивановну, восемнадцатилетнюю девушку, очень похожую на мать, такую же худощавую и миловидную. Выражение у нее было еще детское и талия тонкая, нежная; и девственная, уже развитая грудь, красивая, здоровая, говорила о весне, настоящей весне. Потом пили чай с вареньем, с медом, с конфетами и с очень вкусными печеньями, которые таяли во рту. С наступлением вечера мало-помалу сходились гости, и к каждому из них Иван Петрович обращал свои смеющиеся глаза и говорил:

— Здравствуйте пожалуйста.

Потом все сидели в гостиной, с очень серьезными лицами, и Вера Иосифовна читала свой роман. Она начала так: "Мороз крепчал..." Окна были отворены настежь, слышно было, как на кухне стучали ножами, и доносился запах жареного лука... В мягких, глубоких креслах было покойно, огни мигали так ласково в сумерках гостиной; и теперь, в летний вечер, когда долетали с улицы голоса, смех и потягивало со двора сиренью, трудно было понять, как это крепчал мороз и как заходившее солнце освещало своими холодными лучами снежную равнину и путника, одиноко шедшего по дороге; Вера Иосифовна читала о том, как молодая, красивая графиня устраивала у себя в

деревне школы, больницы, библиотеки и как она полюбила странствующего художника, — читала о том, чего никогда не бывает в жизни, и все-таки слушать было приятно, удобно, и в голову шли всё такие хорошие, покойные мысли, — не хотелось вставать.

— Недурственно... — тихо проговорил Иван Петрович.

А один из гостей, слушая и уносясь мыслями куда-то очень, очень далеко, сказал едва слышно:

— Да... действительно...

Прошел час, другой. В городском саду по соседству играл оркестр и пел хор песенников. Когда Вера Иосифовна закрыла свою тетрадь, то минут пять молчали и слушали "Лучинушку", которую пел хор, и эта песня передавала то, чего не было в романе и что бывает в жизни.

— Вы печатаете свои произведения в журналах? — спросил у Веры Иосифовны Старцев.

— Нет, — отвечала она, — я нигде не печатаю. Напишу и спрячу у себя в шкапу. Для чего печатать? — пояснила она. — Ведь мы имеем средства.

И все почему-то вздохнули».

Учащиеся должны были указать, какую роль играет этот эпизод в дальнейшем развитии сюжета и объяснить, какой смысл вкладывал А. П. Чехов в понятие «пошлость», а также показать, как это понятие раскрывается в данном эпизоде. Слово «пошлость» в тексте не встречается, авторская оценка персонажей открыто не выражена, что связано с известной установкой писателя на «объективность» тона. Авторскую иронию учащиеся должны были уловить в результате анализа фрагмента, обнаружив разного рода несоответствия, создающие неброский комический эффект. К сожалению, многие экзаменующиеся переходили к отвлеченным от текста рассуждениям о пошлости как человеческого качестве. Вместе с тем, в приведенном эпизоде есть и портрет, и пейзаж, и диалог героев (как и во фрагменте из рассказа М. Горького «Старуха Изергиль» в варианте 113 и др.). Фрагмент выдержан в зоне сознания Старцева («Старцеву представили...»), передаются именно его ощущения (печень «таяло во рту», «не хотелось вставать»), но они включены в зону безличного повествователя и получают ироническую подсветку. В портрете Екатерины Ивановны контрастируют детскость, миловидность — и физическое здоровье, подчеркнутое нарочито пафосными словами о «настоящей весне»; затем нежность облика девушки утрируется в описании чересчур сладкого угощения (романтическая нежность портрета переключается в регистр пищевых ощущений). Затем «смеющиеся» глаза Ивана Петровича контрастируют с «очень» серьезными лицами гостей. В пересказ содержания романа Веры Иосифовны («Мороз крепчал») вклиниваются не только детали настоящего летнего вечера (голоса, смех, запах сирени), но и «кухонные» подробности (пахло жареным луком, стучали ножами: после чтения будет обильный ужин): Дмитрию Ионычу не интересен выдуманный роман хозяйки, но его голодн обостряет обоняние. Вчерашний студент университета, Старцев еще ощущает пошлость обстановки, где царит сытое довольство, но

уже ему «покойно», «приятно», «не хотелось вставать». Заключительные реплики диалога окончательно дискредитируют хозяйку дома как писательницу — она пишет для развлечения. Теория «малых дел» успокаивает совесть этих, в общем-то, интеллигентных людей, дает «хорошие, покойные мысли» — личное благополучие, уютный мирок для них дороже всего, он не требует душевных усилий, не пробуждает активность личности. Здоровье, вкусная еда, комфорт, обеспеченность и праздность — вот ценности Туркиных. Собрав все наблюдения воедино, ученик сможет сформулировать то содержание, которое автор вкладывал в понятие «пошлость».

Этот краткий пример показывает, что нужно исходить, прежде всего, из самого образного строя произведения, а не пытаться «подогнать» ход анализа под какой-либо алгоритм или план. Литература адресована чуткому и самостоятельному читателю. Анализ эпизода и стихотворения в заданиях ЕГЭ предполагает ответы ограниченного объема (5-10 предложений). Оцениваются ответы по шкале из трех баллов: максимальная оценка (3 балла) ставится в том случае, если экзаменуемый понимает специфику задания; 0 баллов ставится в том случае, если экзаменуемый дает ответ, который содержательно не соотносится с поставленной задачей. Таким образом, нельзя забывать о художественной природе изображенного автором мира и соотносить свои рассуждения с содержанием произведения. Систематическая работа над анализом поэтики в старших классах приучает относиться к литературному тексту как к произведению искусства, а не как к пересказу житейской истории.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Абашеева М. П.* Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности. – Пермь, 2001.
- Аверин Б.* Гений тотального воспоминания // Звезда. 1990. № 4.
Анализ художественного текста. Лирическое произведение: Хрестоматия. / Сост. и примеч. Д. М. Магомедовой, С. Н. Бройтмана. – М., 2005.
- Ауэрбах Э.* Мимесис. – М., 1976.
- Бабенко Л. Г., Васильев И. Е., Казарин Ю. В.* Лингвистический анализ художественного текста. – Екатеринбург, 2000.
- Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 3 т. – М., 1948. Т. 3.
- Бло Ж.* Набоков. – СПб., 2000. С. 117.
- Богомолов Н. А.* Стихотворная речь: Пособие для учащихся старших классов. – М., 1995.
- Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л. В. Чернец. – М., 2000.
- Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. – М., 1989.
- Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. – М., 1995.
- Горбунова О. И.* Эволюция семантики линейности и контурности в лирике А. Блока // Серебряный век. – Иваново, 1997.
- Грехнев В. А.* Словесный образ и литературное произведение: Кн. для учителя. – Н. Новгород, 1997. С. 167.
- Дмитриевская Л. Н.* Пейзаж и портрет: проблема определения и литературоведческого анализа (Пейзаж и портрет в творчестве З. Н. Гиппиус). – М., 2005.
- Долгополов Л. К.* На рубеже веков. – Л., 1985.
- Доманский Ю. В.* Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. – Тверь, 2001.
- Жолковский А. К.* Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. – М., 2005
- «Западное литературоведение XX века». – М., 2004.
- Казарин Ю. В.* Поэтическое состояние языка. – Екатеринбург, 2002.
- Касавин И. Т.* Человек мигрирующий: онтология пути и местности // Вопросы философии. 1991. № 11.
- Кожевникова Н. А.* Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. – М., 1994.
- Кожин В.* Рассказчик // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М., 1974.
- Корман Б. О.* Изучение текста художественного произведения. – М., 1972.
- Корман Б. О.* Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Теоретическая поэтика: Понятия и определения. Хрестоматия. – М., 2001.
- Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – М., 1962—1978.

- Лейдерман Н. Л., Барковская Н. В.* Теория литературы (вводный курс). – Екатеринбург, 2006.
- Лейдерман Н. Л.* Теория литературы в старших классах // Филологический класс. 1998/99. № 3.
- Лекманов О. А.* Книга об акмеизме и другие работы. – Томск, 2000.
- Литературные архетипы и универсалии. – М., 2001.
- Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
- Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8.
- Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. – Л., 1972.
- Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994.
- Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. – М., 1970.
- Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. – М., 1972.
- Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. – Л., 1983.
- Миловидов В. А.* От семиотики текста к семиотике дискурса. – Тверь, 2001.
- Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. – М., 1996.
- Пигарев К.* Русская литература и изобразительное искусство. – М., 1972.
- Роднянская И. Б.* Автор // Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. Стлб. 30-34.
- Роднянская И. Б.* Слово и «музыка» в лирическом стихотворении // Слово и образ. – М., 1964.
- Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. – М., 1997.
- Руднев В. П.* Прочь от реальности: Исследования по философии текста. – М., 2000.
- Русская литература XX века: Закономерности исторического развития. Кн. 1. Новые художественные стратегии / Отв. ред. Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург, 2005.
- Серио П.* Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. – М., 1999.
- Сильман Т.* Заметки о лирике. – Л., 1977.
- Смирнов И. П.* Мегаистория: К исторической типологии культуры. – М., 2000.
- Степанов Ю.* Константы: словарь русской культуры. – М., 2001.
- Степун А.* По поводу «Митиной любви» // Русская литература. 1989. № 3.
- Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н.* Теория литературы: В 2 т. – М., 2004. Т. 1.
- Теорегическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н. Д. Тамарченко. – М., 2001.
- Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – М., 2004. Т. 1.

- Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995.
- Трубецкой Е.* Три очерка о русской иконе. – Новосибирск, 1991.
- Тюпа В. И.* Аналитика художественного. – М., 2001.
- Тюпа В. И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. – Тверь, 2001.
- Уртминцева М. Г.* Говорящая живопись: Очерки истории литературного портрета. – Нижний Новгород, 2000.
- Фарино Е.* Введение в литературоведение. – СПб, 2004.
- Хализев В. Е.* Теория литературы. – М., 1999.
- Ханзен-Леве А.* Мифопоэтический символизм: Система поэтических мотивов. – СПб., 2003.
- Ханзен-Леве А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов: Ранний символизм. – СПб., 1999.
- Чичерин А. В.* Ритм образа. – М., 1980.
- Шербенок А.* Цепь времен и риторика прозрения // Парадигмы. Тверь, 2001.
- Шкловский В.* Повести о прозе: В 2 т. – М., 1966.
- Щеглов Ю. К.* Сюжетное искусство в прозе Пушкина // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. – М., 1996.
- Эпштейн М. Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М., 1990.
- Эткинд А.* Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. – М., 2001.
- Эткинд Е. Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопоэтики русской литературы XVIII-XIX веков. – М., 1998.
- Эткинд Е. Г.* Проза о стихах. – СПб., 2001.
- Эткинд Е. Г.* Разговор о стихах. – М., 1970.

Монография

Барковская Нина Владимировна,
доктор филологических наук, профессор

**МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ АНАЛИЗА
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ШКОЛЕ**

Подписано в печать 15.08.2008. Формат 60х90/16.

Бумага для множ. ап. Печать на ризографе.

Усл. печ. л. 7,3 Тираж 150. Заказ .

ГОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет»,
620017, Екатеринбург, просп. Космонавтов, 26.