

ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ВЫСШИХ И СРЕДНИХ
ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ
МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР

МОСКОВСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЗАОЧНЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
ИНСТИТУТ

Б. О. КОРМАН

**ИЗУЧЕНИЕ ТЕКСТА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

ПРОСВЕЩЕНИЕ

1972

ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ВЫСШИХ
И СРЕДНИХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ
МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР

Московский государственный заочный педагогический институт

Б. О. КОРМАН

Библиотека УдГУ

ИЗУЧЕНИЕ ТЕКСТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Для студентов-заочников III—IV курсов
факультетов русского языка и литературы
педагогических институтов*

5/11

82

1972

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРОСВЕЩЕНИЕ»

Москва — 1972

*Одобрено кафедрой русской и зарубежной
литературы Воронежского государственного
педагогического института*

*Утверждено кафедрой русской литературы
Московского государственного заочного
педагогического института*

Ответственный редактор —
кандидат филологических наук *М. Н. Зубков*
Редактор МГЗПИ — *В. Э. Лебедева*

ук. 4466/3

Библиотека
Удмуртского
государственного
университета
г. Ижевск

ОТ АВТОРА

Анализ текста художественного произведения представляет немалые трудности и для студента-филолога, и для учителя русского языка и литературы; дать к произведению комментарий — исторический, бытовой, даже лингвистический — гораздо легче. Оставшись же с текстом один на один и стремясь изучить его идейно-художественную структуру, мы нередко чувствуем себя совершенно беспомощными. В такой ситуации естественно возникает вопрос: а нужен ли вообще анализ текста? Не разрушит ли он целостное впечатление от произведения?

Студенты-филологи, которым посчастливилось слушать блестящие лекции по русской литературе замечательного советского ученого Григория Александровича Гуковского, на всю жизнь запомнили поразительное чувство новизны, возникавшее каждый раз, когда лектор анализировал художественный текст: произведение не только не разрушалось, а как бы открывалось слушателям. Анализ помогал увидеть его богатство и сложность; само восприятие становилось — благодаря анализу! — полнее и тоньше, а наслаждение мастерством писателя неизмеримо острее. Секрет же заключался не только в особой, удивительной индивидуальной одаренности Г. А. Гуковского — лектора и исследователя, но и в методологии анализа, характерной также и для работ таких выдающихся литературоведов, как В. В. Виноградов, Д. Д. Благой, М. М. Бахтин, Б. Я. Бухштаб, Л. Я. Гинзбург, В. В. Гиппиус, А. Лежнев, Д. Е. Максимов, Л. В. Пумпянский, Ю. Н. Тынянов, А. В. Чичерин, Б. М. Эйхенбаум, И. Г. Ямпольский.

Две особенности характеризуют такой анализ. Во-первых, он глубоко содержателен. Исследователь исходит из представления о произведении как об идейно-художественном единстве, в котором все элементы формы глубоко содержательны и выражают мысль, идею, позицию писателя. Каждая единица произведения — малая или большая (слово, предложение, глава), а также соотношение глав — по-разному, с большей или меньшей степенью полноты, но обязательно передают личное отношение автора к жизни, некую выстраданную задушевную мысль. И во-вторых, анализ этот всегда неповторим, как неповторимо художественное произведение. И само направление анализа, его логика и методика должны определяться своеобразием идейно-эстетической концепции и образного строя произведения, его художественной структурой. Но как научиться такому анализу? По силам ли он студенту-филологу, лишь начинающему знакомство с

наукой о литературе, и учителю-словеснику, который вводит своих питомцев в прекрасный мир словесного искусства?

Да, по силам. При одном необходимом условии: нужно познакомиться с современным состоянием литературоведения и овладеть выработанными им методами изучения художественного произведения.

Непреходящие духовные ценности несет в себе литература. Но для того чтобы в условиях школы литература стала действенным средством идейно-эстетического воспитания, «учителю необходимо постоянно повышать уровень своей идейно-теоретической и профессиональной подготовки...»¹.

В этом студенту-заочнику, будущему учителю литературы, и призвано оказать помощь настоящее пособие:

¹ «Материалы Всесоюзного съезда учителей, 2—4 июля 1968 года». М., Политиздат, 1968, стр. 4.

ВВЕДЕНИЕ

Важнейшим завоеванием советского литературоведения является теоретическая разработка проблемы автора, способствующая пониманию художественного произведения в его целостности и анализу текста в единстве содержания и формы. Уже имеется немало работ, в которых проблема автора с большей или меньшей степенью полноты раскрывается на материале творчества отдельных писателей и целых периодов истории русской литературы. Однако для знакомства с ними нужна предварительная теоретическая подготовка. Кроме того, значительная часть этих работ рассеяна по специальным сборникам, которые издавались небольшими тиражами и поэтому мало доступны широкому читателю. В учебной и методической литературе (вузовских и школьных учебниках, книгах для учителей) проблема автора почти не рассматривается.

Настоящее пособие должно дать студенту-заочнику возможность ознакомиться с проблемой автора и научить его пользоваться этим понятием для анализа текста художественного произведения. Это определяет содержание и структуру пособия.

Каждый из разделов пособия включает теоретический материал, образцы анализа текста, контрольные вопросы и задания для самостоятельной работы.

В теоретической части выявляются разные значения слова «автор», проводится четкое разграничение между автором биографическим и автором как теоретико-литературной категорией; вводятся основные понятия, необходимые для анализа текста произведений всех трех литературных родов (субъект речи; объект речи; идейно-эмоциональная, физическая и временная точки зрения

и т. д.); рассматриваются понятия, специфичные для каждого литературного рода (например: «повествователь» и «рассказчик» — для эпического произведения, «лирический герой» — для лирики и т. д.).

Для анализа использованы отрывки из произведений классической русской литературы XIX века, входящих в вузовскую программу, а в большинстве случаев — и в школьную программу. Последнее обстоятельство позволит студенту-заочнику привлечь настоящее пособие при изучении курса истории русской литературы XIX века, методики преподавания литературы, а также при прохождении педагогической практики. Кроме того, материал пособия может быть широко использован учителем-словесником в школе. Особенно он будет полезен при организации факультативных занятий, требующих глубокого внимания к тексту художественного произведения.

Контрольные вопросы и задания для самостоятельной работы помогут проверить качество усвоения материала.

В заключение приводится список (с краткой характеристикой) рекомендуемой литературы, к ознакомлению с которой можно перейти после усвоения материала данного пособия.

Каковы же формы работы над пособием? Приступить к его изучению нужно после летней сессии второго года обучения, когда начинается чтение лекций по русской литературе XIX века, и продолжать работу вплоть до четвертого курса. Мы настоятельно советуем конспектировать текст пособия, обращая при этом особое внимание на формулировки и определения. После изучения каждого раздела пособия надо дать письменные ответы на контрольные вопросы. Для проверки правильности ответов нужно сопоставить их с конспектом. Целесообразно выполнять письменно и задания для самостоятельной работы. Это не только поможет студенту-заочнику проверить, насколько он овладел методикой анализа, но и послужит ему материалом для подготовки к курсовым и государственным экзаменам и для проведения уроков в школе.

Все разделы пособия логически связаны между собой. Поэтому, перед тем как начинать изучение нового раздела, необходимо восстановить в памяти основные по-

ложения предыдущего, перечитав соответствующее место конспекта.

В начале ряда разделов студенту-заочнику рекомендуется предварительно повторить соответствующие главы и параграфы из пособий по введению в литературоведение. Не следует пренебрегать этой работой, рассчитывая на ранее полученные знания. Опыт показывает, что материал курса «Введение в литературоведение» в процессе дальнейших занятий нуждается в более глубоком осмыслении и дополнительном изучении.

Наконец, еще одно пожелание. Форсировать работу над пособием нецелесообразно. Хотя излагаемый в нем материал вполне доступен студенту-заочнику, не нужно забывать, что он довольно сложен, а рекомендуемые методы анализа текста новы и непривычны. Поэтому пособие лучше изучать медленно, небольшими разделами, но обязательно систематически, постоянно возвращаясь к уже прочитанному. Такая методика обеспечит прочность и основательность знаний.

Несколько замечаний практического характера.

1. В пособии цитаты приводятся по следующим изданиям:

В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., Изд-во АН СССР, 1953—1959.

А. С. Грибоедов. Соч. М., Гослитиздат, 1953.

А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., в 10-ти т. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1950—1951.

М. Ю. Лермонтов. Соч., в 6-ти т. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1954—1957.

Н. В. Гоголь. Собр. соч., в 6-ти т. М., Гослитиздат, 1959.

И. С. Тургенев. Полн. собр. соч., в 12-ти т. М., Гослитиздат, 1953—1958.

Л. Н. Толстой. Собр. соч., в 14-ти т. М., Гослитиздат, 1951—1953.

А. А. Фет. Полн. собр. стихотв. Л., «Советский писатель», 1959 (Б-ка поэта. Большая серия, изд. 2).

А. П. Чехов. Собр. соч., в 12-ти т. М., Гослитиздат, 1960—1964.

Во всех случаях после цитаты в скобках указывается римской цифрой том, арабскими — страницы. Если цитаты приводятся по однотомнику, в скобках указываются страницы.

2. В библиографических списках к темам для самостоятельной работы рекомендуются издания, в которых представляет интерес для данной темы справочный аппа-

рат (вступительная статья, послесловие, комментарии, приложения, варианты). При отсутствии на местах указанные издания могут быть заменены другими.

3. Именные и предметные указатели к собраниям сочинений, как правило, содержатся в последнем томе.

4. В цитатах, там, где это особо не оговорено, курсив наш.

РАЗНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ СЛОВА «АВТОР»

Слово «автор» употребляется в литературоведении в нескольких значениях. Прежде всего оно обозначает писателя, реально существующего человека. Когда мы, например, говорим: «Над романом «Евгений Онегин» автор работал с 1823 по 1830 год», — под словом «автор» мы подразумеваем «биографического» А. С. Пушкина, родившегося в 1799 году и смертельно раненного на дуэли в 1837 году.

В других случаях слово «автор» может означать некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение. Именно такой смысл приобретает это слово в высказываниях типа: «Автор в лирике Некрасова — это передовой русский человек 40—70-х годов XIX века».

Наконец, это слово используется для обозначения некоторых явлений, характерных для отдельных жанров и родов. Так, когда анализируется эпикоповествовательное произведение, под словом «автор» подразумевают повествователя. При анализе лирики говорят об авторе, имея в виду особую форму выражения авторского сознания, отличную от лирического героя.

Такого рода многозначность крайне нежелательна для научного термина (слова, точно обозначающего определенное понятие, применяемое в науке). Надо стремиться к полной однозначности термина, хотя практически это не всегда удается.

В дальнейшем изложении мы будем употреблять слово «автор» преимущественно во втором значении (автор как некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение). Кроме того, нам придется обращаться к этому слову и при анализе лирической поэзии для обозначения особой формы выра-

жения авторского сознания, отличной от лирического героя.

Автор как некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение; автор — повествователь; автор как особая форма выражения авторского сознания в лирике, отличная от лирического героя, — все это явления различные, но родственные, ибо все они представляют собой художественные образы, что принципиально отличает их от автора биографического, который является не художественным образом, а живым, реальным человеком. Между тем смешение их встречается особенно часто. На реального, исторически существовавшего писателя переносятся эпизоды биографии и черты душевного строя созданного им художественного образа. И наоборот, говоря о художественном образе, на него распространяют факты жизни и индивидуальные особенности внутреннего мира автора биографического.

Смешение второго и третьего значений слова «автор», разумеется, нежелательно; но еще более нежелательно смешение их с первым значением слова «автор» (автор биографический).

АВТОР БИОГРАФИЧЕСКИЙ И АВТОР КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

Художественное произведение отражает жизнь. Но отражение жизни и сама жизнь не тождественны. Прежде чем и для того чтобы стать предметом художественного изображения, жизненный материал должен подвергнуться известной обработке, характер которой определяется идеей произведения. У писателя есть свой взгляд на действительность, известная ее концепция. И этот взгляд, эта концепция обуславливают принцип отбора и трансформации жизненного материала при создании произведения искусства.

Характерный пример. Создавая образы героев «Былого и дум», Герцен опирался на факты биографии и черты личности реально существовавших людей; изобразил он их под собственными именами. Сопоставление «Былого и дум» с дневниковыми записями Герцена позволяет увидеть, как менял писатель акценты и в каком направ-

лении шла переработка жизненного материала. Например, о декабристе М. Ф. Орлове Герцен и в своих дневниках, и в «Былом и думах» пишет с огромным уважением, подвергая в то же время всестороннему анализу и слабости своего героя, и реальную сложность его положения. Но в «Былом и думах», в отличие от дневников, Орлов в гораздо большей степени героизирован, дан как «трагический образ выдающегося дворянского революционера в эпоху крушения дворянской революции»¹, что связано со стремлением Герцена окружить образы декабристов поэтическим ореолом, ибо в них писатель-революционер видел своих непосредственных предшественников.

Собственные жизнь, биография, внутренний мир во многом служат для писателя исходным материалом, но этот исходный материал, как и всякий жизненный материал, подвергается переработке и лишь тогда обретает общее значение, становясь фактом искусства: одно в процессе переработки опускается, другое сглаживается, третье резко выделяется, и в результате возникает художественный образ, который и похож и не похож на реальный биографический образ писателя. В основе художественного образа автора (как и всего произведения в целом) лежат в конечном счете мировоззрение, идейная позиция, творческая концепция писателя.

Обратимся к примерам, показывающим, что образ автора и биографический автор полностью никогда не совпадают.

Начнем с сопоставления фактов реальной биографии и биографии художественной².

В одном из стихотворений М. Ю. Лермонтов писал:

Спеша на север из далека,
Из теплых и чужих сторон,
Тебе, Казбек, о страж востока,
Принес я, странник, свой поклон.

(II, 103)

¹ Л. Я. Гинзбург. «Былое и думы» Герцена. Л., Гослитиздат, 1957, стр. 210.

² Под художественной биографией мы понимаем те сведения биографического характера, которые мы можем почерпнуть из художественных произведений писателя.

В комментариях к стихотворению читаем: «Датируется концом 1837 года, когда Лермонтов возвращался из ссылки в Петербург» (II, 336).

Биографы Лермонтова охотно цитируют приведенные нами строки, нисколько не сомневаясь в том, что «я» стихотворения и М. Ю. Лермонтов — одно и то же лицо. Между тем обстоятельства ссылки и возвращения из нее Лермонтова и фактическая сторона стихотворения во многом решительно расходятся. Лермонтов выехал из Петербурга в Москву 21 марта 1837 года; из Москвы он отправился 15 апреля, а уже 25 ноября 1837 года поэт был исключен из списков Нижегородского полка. В декабре он покинул Ставрополь. Итак, вся ссылка, включая дорогу, продолжалась около девяти месяцев.

В стихотворении же читаем:

Что если я со дня изгнания
Совсем на родине забыт!

Найду ль там прежние объятья?
Старинный встречу ли привет?
Узнают ли друзья и братья
Страдальца, после *многих* лет?

Или среди могил холодных
Я наступлю на прах родной
Тех добрых, пылких, благородных,
Деливших молодость со мной?

(II, 103)

Возвращение на родину после *многолетнего* изгнания, *молодость*, ставшая *далеким воспоминанием*, — вот те обстоятельства художественной биографии, которые явно не совпадают с реальными фактами жизни Лермонтова.

С мотивом изгнания тесно связан в лирике Лермонтова мотив заточения. Во многих стихотворениях лирический герой поэта предстает перед нами как узник, мечтающий о свободе. Известно, что во время следствия по делу о стихотворении «Смерть Поэта» Лермонтов находился под арестом. Следовательно, в основе некоторых стихотворений 1837 года («Узник», «Сосед»), несомненно, лежит биографический факт. Однако реальной био-

графией поэта невозможно объяснить мотивы заточения в стихотворениях, написанных до 1837 года, таких, как «Желанье» (1832), которое начиналось следующими строками:

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноглазую девицу,
Черногривого коня.

(II, 47)

Небезынтересно, что это четверостишие целиком перешло в стихотворение «Узник».

В творчестве поэта находим и другие случаи несоответствия реальной и художественной биографий.

Лермонтов писал бабушке почтительные и нежные письма, проникнутые неподдельным уважением и горячей любовью. Объясняя в письме к С. А. Раевскому, почему он назвал его имя во время допроса об обстоятельствах распространения стихотворения «Смерть Поэта», Лермонтов, в частности, признавался: «Я сначала не говорил про тебя, но потом меня допрашивали от государя: сказали, что тебе ничего не будет, и что если я запрусь, то меня в солдаты... Я вспомнил бабушку... и не смог. Я тебя принес в жертву ей... Что во мне происходило в эту минуту, не могу сказать...» (VI, 437). Е. А. Арсеньева заменила поэту мать, она заботилась о нем трогательно и самоотверженно, и он отвечал ей нежной привязанностью. Но в стихи Лермонтова Е. А. Арсеньева так и не вошла, как не вошли в них и внешние обстоятельства благополучного детства в барской усадьбе. В юношеских стихах поэта перед нами предстает не окруженный любовью и заботами отрок, а гневный борец, неистовый протестант, одинокий романтический герой, чей образ был вызван к жизни общественным самосознанием Лермонтова и его отношением к действительности.

Аналогичное явление наблюдается и в эпосе. Так, в «Мещанском счастье» Помяловского повествователь говорит, обращаясь к читателю: «...по старости, мы не пишем обличительной статьи, а просто анализируем данные явления...»¹ Обратим внимание и на другие строки:

¹ Н. Г. Помяловский. Соч. М.—Л., Гослитиздат, 1951, стр. 135.

«Мое старое сердце радовалось и питалось желчью: оно видело последние минуты детского счастья, золотого, молодого счастья; оно не завидует теперь, оно спокойно»¹. Исследователь творчества писателя Н. П. Ждановский отмечает, что на протяжении всего произведения повествователь выступает как «конкретный характер, умудренный опытом разночинец (старик, как выражается Помяловский), в отличие от Егора Ивановича, проживший очень трудную жизнь, в своей молодости не знавший безмятежных дней»². Между тем самому Помяловскому к моменту опубликования «Мещанского счастья» не было и двадцати шести лет.

Расхождение между возрастом биографического автора и автора в качестве художественного образа остроумно и убедительно показано Г. А. Гуковским в книге о Гоголе. Г. А. Гуковский обратил внимание на иллюстрации П. Соколова к «Старосветским помещикам», одна из которых изображает автора беседующим с Афанасием Ивановичем уже после смерти Пульхерии Ивановны. Автору здесь придано портретное сходство с Н. В. Гоголем. «Между тем, — замечает исследователь, — рассказчик «Старосветских помещиков» — лицо обобщенное, теряющее личные очертания, несмотря на свое вторжение в повесть в качестве персонажа, и во всяком случае — это не Николай Васильевич Гоголь-Яновский, действительно написавший в 1833—1834 годах эту повесть. Достаточно в этой связи вспомнить возраст рассказчика, выраженный не только в общем его облике многоопытного и много видевшего мужа, давно покинувшего юные увлечения и очарования, умудренного жизнью, — но и в прямых указаниях...»³

Вот предложение в самом начале повести: «Я до сих пор не могу позабыть двух старичков прошедшего века, которых, — увы! — теперь уже нет...» Рассказчик говорит о давности своего знакомства с Афанасием Ивановичем и Пульхерией Ивановной. Он «знавал старичков несколько лет. Потом умерла Пульхерия Ивановна. Через пять

¹ Н. Г. Помяловский. Соч. М.—Л., Гослитиздат, 1951, стр. 135.

² Н. П. Ждановский. Реализм Помяловского. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 100—101.

³ Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М.—Л., Гослитиздат, 1959, стр. 213.

лет (курсив автора. — Б. К.) после этого (это указано трижды) рассказчик, «будучи в тех местах, заехал в хуторок Афанасия Ивановича». После этого старик недолго жил (так и сказано об этом, — и тут же: «Я недавно услышал об его смерти», что не значит, что он недавно умер, а лишь то, что рассказчик, живя далеко, поздно узнал об этом). После его смерти приехал наследник, занялся реформами в имении, и оно «через шесть месяцев взято было в опеку». Деревня развалилась, «мужики распьянствовались и стали большею частью числиться в бегах. Сам же настоящий владетель... приезжал очень редко...» и т. д. Значит, опять прошли годы. Значит, всего — ну хоть пять лет на знакомство рассказчика со старичками, да еще пять лет между смертью обоих старичков, да еще хоть лет пять после смерти Афанасия Ивановича — итого уже не менее пятнадцати лет. А ведь Гоголю, когда он писал повесть, было двадцать четыре года. Неужто в девятилетнем возрасте или и того меньшем рассказчик проводил вечера у старичков?»¹

Но дело не только в хронологии или возрасте. Любые обстоятельства жизни реального автора могут подвергнуться изменению при создании художественного образа автора. В художественной биографии мы порой сталкиваемся с такими фактами, деталями, ситуациями, которые не имеют соответствия в биографии реальной.

В стихотворении Я. П. Полонского «Пришли и стали тени ночи...» (1842) читаем:

✓ Пришли и стали тени ночи
На страже у моих дверей!
Смелей глядит мне прямо в очи
Глубокий мрак ее очей;
Над ухом шепчет голос нежный,
И змейкой бьется мне в лицо
Ее волос, моей небрежной
Рукой измятое, кольцо.

Помедли, ночь! густою тьмою
Покрой волшебный мир любви!
Ты, время, дряхлую рукою
Свои часы останови!

¹ Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М.—Л., Гослитиздат, 1959, стр. 213—214.

Но покачнулись тени ночи,
Бегут, шатаясь, назад.
Ее потупленные очи
Уже глядят и не глядят;
В моих руках рука застыла,
Стыдливо на моей груди
Она лицо свое сокрыла...
О солнце, солнце! погоди! ¹

Стихотворение дышит неподдельной искренностью, свежестью и силой чувства. Недаром высоко оценили его и Белинский, и Гоголь, и Некрасов. Но вот что писал об истории создания этого стихотворения сам поэт: «Мое стихотворение «Пришли и стали тени ночи» было написано мной в такое время, когда я был еще целомудрен, как Иосиф. Фантазия, подсказывая мне только то, что могло бы быть, подсказала мне и это стихотворение...» ²

При создании художественного образа автора изменения могут коснуться не только внешних данных, но и внутреннего облика, душевного типа, эмоционального строя.

Так, Байрон замечал: «Многие удивлялись меланхолической грусти, которою проникнуто все, что я написал. Другие, напротив, удивлялись моей личной веселости. Но я вспоминаю, как однажды, после того как я провел очень оживленно время в большом обществе и был при этом чрезвычайно весел и блестящ, я сказал жене: «вот меня все зовут меланхоликом, теперь ты видишь, как это неверно». Нет, ответила она мне: это не так; в глубине души ты самый печальный из людей и чаще всего тогда, когда наружно ты особенно весел» ³.

Современники неоднократно отмечали резкое различие между душевным обликом Фета и жизнерадостным, светлым тоном его стихов. Исследователь творчества поэта Б. Я. Бухштаб пишет: «Мемуаристы говорят о том, что в Фете поражала «прозаичность». «В нем было что-то жесткое и, как ни странно это сказать, было мало по-

¹ Я. П. Полонский. Стихотворения. Л., «Советский писатель», 1954 (Б-ка поэта. Большая серия), стр. 50.

² Там же, стр. 497.

³ Цит. по кн.: Л. Я. Гинзбург. Творческий путь Лермонтова. Л., Гослитиздат, 1940, стр. 114.

этического. Зато чувствовался ум и здравый смысл»
«И наружностью, и разговорами он так мало походил на поэта. Говорил он больше о предметах практических, сухих...»

Эти черты характера и поведения складываются в образ, в котором понятно все, кроме самого главного: ведь прозаический помещик, о котором идет речь, — это один из самых замечательных русских лириков. При такой плоской жизни какими же душевными движениями стимулировалось его лирическое творчество, какими переживаниями оно питалось?

Критики, пытавшиеся воссоздать образ Фета — в особенности молодого Фета — по его стихотворениям, обычно рисовали человека, бездумно, наивно и восторженно ищущего наслаждений и безраздельно отдающегося им. Это неверное представление. Фет вовсе не был таким жизнерадостным — напротив, он был склонен к мрачности, тоске и хандре. Тургенев писал о Фете в 1870 году: «Я не знаю человека, который мог бы сравниться с ним в умении хандрить. Вот кому бы следовало оставаться вечно молодым». Но вот что писал о *молодом* (курсив автора. — Б. К.) Фете Аполлон Григорьев, знавший его в студенческие годы так близко, как никто другой, — писал по свежей памяти об этих годах:

«С способностью творения в нем росло равнодушие. Равнодушие ко всему, кроме способности творить, — к божьему миру, как скоро предметы оно переставали отражаться в его творческой способности, к самому себе, как скоро он переставал быть художником. Так сознал и так принял этот человек свое назначение в жизни... Страдания улеглись, затихли в нем, хотя, разумеется, не вдруг. Этот человек должен был или убить себя, или сделаться таким, каким он сделался... Я не видал человека, которого бы так душила тоска, за которого бы я более боялся самоубийства... Я боялся за него, я проводил часто ночи у его постели, стараясь чем бы то ни было рассеять это страшное хаотическое брожение стихий его души».

В жизни Фета не было периода, о котором он вспоминал бы без горечи; даже к раннему детству он не хотел возвращаться воспоминанием. «...Я никогда не уношусь в детство, — пишет он И. П. Борисову, — оно представляет мне... интриги челяди, тупость учителей, суро-

вость отца, беззащитность матери и тренирование в страхе изо дня в день».

Мрачность духа могла быть связана у Фета и с тяжелой психической наследственностью. Фет имел пятерых братьев и сестер: четверо из них (в том числе старшая сестра — от первого брака матери Фета) были душевнобольными»¹.

Итак, приведенные примеры убедительно показывают, что автор биографический и автор как художественный образ не совпадают. Объясняется это тем, что отбор и переработка жизненного материала определяются идейной позицией писателя.

Методические рекомендации

Предлагаем студенту ответить на следующие вопросы:

1. В каких значениях употребляется в литературоведении слово «автор»?

2. Чем руководствуется писатель, перерабатывая жизненный материал и создавая на его основе художественный образ автора?

После этого целесообразно провести самостоятельную работу по одной из следующих тем:

1. Соотношение художественной и реальной биографии (на материале жизни и творчества Жуковского).

ЛИТЕРАТУРА

В. А. Жуковский. Стихотворения. Вступит. статья, подгот. текста и прим. Н. В. Измайлова. Л., «Советский писатель», 1956 (Б-ка поэта. Большая серия, изд. 2).

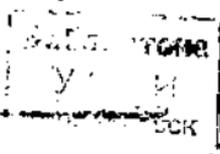
В. А. Жуковский. Собр. соч., в 4-х т. Вступит. статья И. М. Семенко, подгот. текста и прим. В. П. Петушкова. М., Гослитиздат, 1959—1960.

В. А. Жуковский. Стихотворения и поэмы. Вступит. статья, подгот. текста и прим. Н. Коварского. Л., «Советский писатель», 1958 (Б-ка поэта. Малая серия, изд. 3).

2. Биографический Денис Давыдов и образ «я» в творчестве поэта.

¹ Б. Я. Бухштаб. А. А. Фет. Вступит. статья в кн.: А. А. Фет. Полн. собр. стихотв. Л., «Советский писатель», 1959 (Б-ка поэта. Большая серия), стр. 26—27.

ук. 4466/3



ЛИТЕРАТУРА

Д. В. Давыдов. Полн. собр. стихотв. Ред. и прим. В. Н. Орлова, вступит. статья В. М. Саянова и Б. М. Эйхенбаума. Изд-во писателей в Ленинграде, 1933¹.

Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., «Художественная литература», 1965, стр. 147—155.

3. Жизнь и личность Кольцова, творческое пересоздание биографического материала в его поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

А. В. Кольцов. Полн. собр. стихотв. Вступит. статья и прим. Л. А. Плоткина. Л., «Советский писатель», 1958 (Б-ка поэта. Большая серия, изд. 2).

А. В. Кольцов. Соч., в 2-х т. Подгот. текста, вступит. статья и прим. В. Тонкова; т. I. Стихотворения; т. II. Письма. М., «Советская Россия», 1958.

В. Г. Белинский. О жизни и сочинениях Кольцова. Полн. собр. соч., т. IX. М., Изд-во АН СССР, 1955.

В. А. Тонков. А. В. Кольцов. Жизнь и творчество. Воронежское кн. изд-во, 1958.

Сопоставление биографии и творчества рекомендуется вести следующим путем. Прежде всего изучается биография писателя в отвлечении от творчества. Затем изучается творчество писателя в отвлечении от биографии. В обоих случаях требуется известное усилие для того, чтобы осуществить это отвлечение. Нужно сказать себе: «Сейчас, на данной стадии работы, я изучаю лишь этот ряд явлений. Другой же ряд я сознательно оставляю в стороне».

В результате отдельного изучения мы располагаем: а) представлением о биографическом образе, т. е. об определенном реальном человеке, его внутреннем облике, фактах его биографии; б) представлением о художественном образе, о внутреннем облике этого художественного образа, о фактах биографии (на этот раз художественной). Теперь можно приступить к сопоставлению. Для этого целесообразнее всего сгруппировать факты по трем рубрикам:

1. Реальные, жизненные факты биографии писателя, которые имеют соответствие в художественном образе.

¹ При отсутствии этого издания можно пользоваться другими собраниями стихотворений поэта.

2. Жизненные факты, которым нет соответствия в художественном образе.

3. Художественные факты, которые не находят соответствия в жизни писателя и созданы исключительно его творческим воображением.

Подготовительная работа завершена, и теперь начинается наиболее трудный, творческий этап, на котором предстоит определить то отношение к миру, которое побуждает писателя одни факты использовать, другие отбросить, третьи создать с помощью фантазии. Все предшествующее можно сделать по приведенной выше схеме. Но для решения этой проблемы схему предложить нельзя: оно всегда индивидуально. Здесь нужны не сортировка и классификация материала, не накопление фактов, а их осмысление.

Итак, мы рассмотрели вопрос о том, как художественный образ соотносится с жизненным материалом. Нам предстоит теперь перейти непосредственно к методике анализа текста в свете проблемы автора. Сначала мы наметим систему основных понятий, а затем посмотрим, как с их помощью проводить изучение текста эпического, лирического и драматического произведений.

ПУТИ ИЗУЧЕНИЯ ТЕКСТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ИСХОДНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ: АНАЛИЗ КАК ПУТЬ К СИНТЕЗУ

Художественное произведение — это живой организм, целостная идейно-художественная система, в которой все элементы взаимодействуют и соотнесены с целым. Следовательно, когда мы для анализа выделяем из текста какой-либо элемент и тем самым придаем ему самостоятельность, мы должны постоянно иметь в виду условный характер этой самостоятельности. Задача заключается в том, чтобы установить связь данного элемента с другими и его функцию в идейно-художественной системе. Иными словами, анализ любой единицы текста должен быть путем к синтезу, путем к целостному пониманию и восприятию произведения словесного искусства.

Объект речи и субъект речи

В литературно-художественном произведении следует различать объект речи и субъект речи.

Под объектом речи мы будем понимать все то, что изображается, и все, о чем рассказывается: это люди и их поступки, предметы, обстоятельства, пейзаж и события; под субъектом речи — того, кто изображает и описывает. Мы будем называть его также носителем речи. Термины «субъект речи» и «носитель речи» употребляются нами в дальнейшем как синонимические.

Обычно, читая какое-либо произведение, мы фиксируем свое внимание на том, что изображено и о чем рассказывается, т. е. на *объекте* речи. Что же касается *субъекта* речи, то в подавляющем большинстве случаев мы его не замечаем: нам кажется, что все описанное и рассказанное существует само по себе. Однако это — иллюзия. В любом художественном тексте (каким бы объективным, «безличным» он ни казался) всегда в более или менее явном виде присутствует тот, кому принадлежит речь. Субъектную форму выбирает автор, и сам этот выбор субъектной формы обусловлен идейной позицией и художественным замыслом писателя. Поэтому анализ текста в единстве содержания и формы предполагает умение обнаруживать носителя речи.

Наиболее простыми являются случаи, когда субъект речи, прерывая повествование, высказывает какие-то суждения, мысли, оценки. Вот характерный пример из «Войны и мира» Л. Толстого: «Двенадцатого июня силы западной Европы перешли границы России, и началась война, то есть совершилось противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие» (VI, 5).

Для понимания авторской позиции изучение подобных высказываний, разумеется, чрезвычайно важно. Но ограничиваться ими нельзя, так как представление о субъекте речи в таком случае будет далеко не полным, поскольку он обнаруживается не только в прямых суждениях и оценках.

В чем же обнаруживается носитель речи? Прежде всего в физической точке зрения, то есть в том положении, которое занимает носитель речи в пространстве.

Физическая точка зрения (положение в пространстве)

Субъект речи может находиться ближе к описываемому или дальше от него, и в зависимости от этого меняется общий вид картины. Сравним начальные строки двух романов Тургенева.

Роман «Рудин»: «На вершине пологого холма, сверху донизу покрытого только что зацветшею рожью, виднелась небольшая деревенька. К этой деревеньке, по узкой проселочной дорожке, шла молодая женщина, в белом кисейном платье, круглой соломенной шляпе и с зонтиком в руке. Казачок издали следовал за ней» (II, 7).

Роман «Накануне»: «В тени высокой липы, на берегу Москвы-реки, недалеко от Кунцева, в один из самых жарких летних дней 1853 года лежали на траве два молодых человека. Один, на вид лет двадцати трех, высокого роста, черномазый, с острым и немного кривым носом, высоким лбом и сдержанною улыбкой на широких губах, лежал на спине и задумчиво глядел вдаль, слегка прищулив свои небольшие серые глазки; другой лежал на груди, подперев обеими руками кудрявую белокурую голову, и тоже глядел куда-то вдаль» (III, 7).

Носитель речи в «Рудине» находится на значительном расстоянии от изображаемого. Обратим прежде всего внимание на слово *виднелась*: «виднелась небольшая деревенька». Заметим также, что в поле зрения носителя речи *одновременно* находятся и холм с деревенькой, и полевая тропинка, и идущая по ней женщина, и казачок, следующий *издали* за женщиной. Такой большой охват предметов возможен лишь при значительном удалении видящего от видимого.

В отрывке из «Накануне» поле зрения носителя речи гораздо уже: оно вмещает в себя липу и двух расположившихся под нею молодых людей. Но зато видит он их гораздо детальнее, «крупнее»: здесь и «острый и немного кривой нос», «высокий лоб», «небольшие серые глазки», и «сдержанная улыбка» одного, и «кудрявая белокурая голова» другого. Такое видение возможно лишь при значительной близости к предмету изображения.

Пользуясь аналогией с кинематографом, можно сказать, что в отрывке из «Рудина» перед нами общий план (человек и окружение), в отрывке же из «Накануне» пе-

ред нами общий план (человек во весь рост), крупный план (голова) и детали¹.

Отмеченные различия физических точек зрения носителей речи в анализируемых отрывках обусловлены тем, что у каждого из них — своя функция. Пейзаж, с которого начинается «Рудин», должен дать лишь общее представление о месте действия и об одной из второстепенных героинь романа. Начальные же строки романа «Накануне» знакомят нас с героями, играющими важную роль в идейной концепции произведения.

Физическая точка зрения определяется не только удаленностью носителя речи от изображаемого предмета, но и так называемым углом зрения, т. е. их взаимным расположением в пространстве.

Резкое изменение угла зрения может стать важным средством художественной изобразительности.

Так, в романе А. М. Горького «Мать» первомайская демонстрация дается в восприятии Ниловны, находящейся в толпе. Но чтобы показать размах демонстрации, автор выбирает другую точку зрения и описывает происходящее сверху: «Теперь толпа имела форму клина, острием ее был Павел, и над его головой красно горело знамя рабочего народа. И еще толпа походила на черную птицу — широко раскинув свои крылья, она насторожилась, готовая подняться и лететь, а Павел был ее клювом...»²

Аналогию с кинематографом, к которой мы прибегали выше, можно продолжить. В кино зачастую используется смена планов: герой, сначала удаленный от объектива, постепенно приближается к нему (возможно и обратное движение).

¹ Следует иметь в виду, что аналогия между художественной литературой и кинематографом не является полной. Вопрос о физической точке зрения можно ставить применительно к любому кадру киноленты; в художественной же литературе дело обстоит по-иному: есть множество мест в художественном тексте, по отношению к которым вопрос о физической точке зрения ставить нельзя (размышления, исторические экскурсы, лирические отступления и т. д.). Но дело не только в этом. Даже там, где в художественном произведении присутствует физическая точка зрения, она не может быть указана с такой определенностью, с какой это можно сделать в кинематографе.

² А. М. Горький. Полн. собр. соч., в 30-ти т., т. 7. М., Гослитиздат, 1950, стр. 335.

Исследователи справедливо обратили внимание на смену планов в следующем отрывке из «Медного Всадника»:

Тогда, на площади Петровой,
Где дом в углу вознесся новый,
Где над возвышенным крыльцом
С поднятой лапой, как живые,
Стоят два льва сторожевые,
На звере мраморном верхом,
Без шляпы, руки сжав крестом,
Сидел недвижимый, страшно бледный
Евгений...

Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижно были...

(IV, 386)

Движение в тексте основано на том, что картина все приближается к нам, поле зрения сужается и изображаемое соответственно укрупняется: сначала площадь, затем дом на ней, потом лишь крыльцо с двумя львами, наконец, Евгений, сидящий на одном из львов. Движение продолжается: общий план сменяется великолепно найденной деталью, показанной крупным планом:

Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижно были...

Мысль о трагедии, постигшей героя, которая раскрывается затем в развертывании сюжета, здесь передана чисто зрительными средствами.

На ином принципе основано движение в тексте в следующем отрывке из повести Тургенева «Муму»:

«Герасим неподвижно стоял на пороге. Толпа собралась у подножия лестницы. Герасим глядел на всех этих людишек в немецких кафтанах сверху, слегка оперши руки в бока; в своей красной крестьянской рубашке он казался каким-то великаном перед ними» (V, 286).

Здесь, как и в отрывке из «Медного Всадника», движение в тексте связано с изменением физической точки зрения. Но в данном случае меняется не план, а угол зрения. Сначала носитель речи видит и Герасима, стоя-

щего наверху, и толпу у подножия лестницы. Затем мы вместе с Герасимом смотрим вниз, на толпу. И наконец, мы глядим на него снизу вверх, из толпы.

Последний пример особенно наглядно показывает идейную функцию изменения физической точки зрения. Вся повесть Тургенева проникнута мыслью о нравственном величии Герасима, которая получает в этом отрывке и конкретное, зрительное воплощение. Рослый Герасим при взгляде снизу кажется «великаном», а толпа при взгляде сверху — «людишками». В словах этих совмещаются два значения: зрительно-наглядное и нравственно-оценочное.

Мы предлагаем студенту определить физическую точку зрения носителя речи в двух отрывках — из стихотворений Пушкина «Кавказ» (начиная словами «Кавказ подо мною...» и кончая «...по злачным стремнинам») и «Обвал» (начиная словами «Дробясь о мрачные скалы...» и кончая «...могущий вал остановил»). Прежде чем приступить к анализу, рекомендуем ответить на вопросы:

1. Что такое физическая точка зрения?
2. Чем определяется физическая точка зрения?

Временная точка зрения (положение во времени)

Субъект речи занимает определенное положение не только в пространстве, но и во времени. Своеобразие художественного текста во многом определяется соотношением двух времен: времени рассказывания и времени совершения действия. *Время рассказывания* есть *время субъекта речи*; *время совершения действия* — это *время героев (объектов речи)*. Следовательно, своеобразие художественного текста определяется в значительной степени соотношением времени субъекта речи и времени объекта речи.

В произведениях русской классической литературы субъект речи рассказывает обычно о событиях, протекавших в прошлом. Причем сама временная дистанция между субъектом речи и описываемым является более или менее неопределенной. Когда мы читаем, например, у Гончарова: «В Гороховой улице, в одном из больших домов, народонаселения которого стало бы на целый уездный город, лежал утром в постели, на своей кварти-

ре, Илья Ильич Обломов»¹, мы ощущаем различие между временем того, кто говорит, и временем действия. Но определить эту временную дистанцию не представляется возможным. Для характеристики субъекта речи подобное соотношение времен дает очень мало материала.

Принципиально иной характер имеют случаи, в которых субъект речи и герои не только находятся в разных временах, но и представляют разные исторические эпохи. Так, Гоголь пишет, например, в «Тарасе Бульбе»: «Светлица была убрана во вкусе того времени, о котором живые намеки остались только в песнях да в народных думах, уже не поющих более на Украине бородами старцами-слепцами в сопровождении тихого треньканья бандуры, в виду обступившего народа; во вкусе того бранного, трудного времени, когда начались разыгрываться схватки и битвы на Украине за унию» (II, 35). И для нас очевидно, что носитель речи не просто отделен от описываемого несколькими столетиями: он представляет качественно иной исторический период.

Еще более выразителен другой пример из той же повести. Речь идет в нем о жене Тараса Бульбы: «В самом деле, она была жалка, как всякая женщина того удалого века. Она миг только жила любовью, только в первую горячку страсти, в первую горячку юности, — и уже суровый прельститель ее покидал ее для сабли, для товарищей, для бражничества. Она видела мужа в год два три дня, и потом несколько лет о нем не бывало слуху. Да и когда виделась с ним, когда они жили вместе, что за жизнь ее была? Она терпела оскорбления, даже побои; она видела из милости только оказываемые ласки, она была какое-то странное существо в этом сборище безженных рыцарей, на которых разгульное Запорожье набрасывало суровый колорит свой» (II, 40).

Носитель речи не говорит прямо о себе и о своих взглядах: он характеризует положение женщины в известную историческую эпоху и свойственный этой эпохе семейно-нравственный кодекс. Но характеристика позволяет судить о том, что для него и для его эпохи все это — нечто глубоко чуждое.

¹ И. А. Гончаров, Собр. соч., в 8-ми т., т. 4. М., Гослитиздат, 1953, стр. 7.

Однако носитель речи может использовать в повествовании и настоящее время. В одних случаях, как, например, в «Палате № 6» А. П. Чехова, оно вводится для того, чтобы рассказать о событиях однообразно повторяющихся: «Жизнь его проходит так. Обыкновенно он встает утром часов в восемь, одевается и пьет чай. Потом садится у себя в кабинете читать или идет в больницу» (VII, 135).

В других случаях, как мы это видим в рассказе А. П. Чехова «Спать хочется», настоящее время драматизирует действие: то, что происходило до момента рассказа, описывается так, как если бы оно происходило сейчас, совпадая с моментом речи: «Ночь. Нянька Варька, девочка лет тринадцати, качает колыбель, в которой лежит ребенок, и чуть слышно мурлычет:

Баю-баюшки-баю,
А я песенку спою...

Перед образом горит зеленая лампадка; через всю комнату от угла до угла тянется веревка, на которой висят пеленки и большие черные панталоны. От лампадки ложится на потолок большое зеленое пятно, а пеленки и панталоны бросают длинные тени на печку, колыбель, на Варьку... Когда лампадка начинает мигать, пятно и тени оживают и приходят в движение, как от ветра. Душно. Пахнет щами и сапожным товаром.

Ребенок плачет. Он давно уже осип и изнемог от плача, но все еще кричит, и неизвестно, когда он уймется. А Варьке хочется спать» (VI, 10).

Предлагаем студенту определить функцию настоящего времени в отрывках из произведений А. П. Чехова «В родном углу» и «Скучная история».

1. «За Верой Ивановной Кардиной выехали на тройке. Кучер уложил вещи и стал поправлять сбрую.

— Все, как было, — сказала Вера, оглядываясь.
<...>

Степь, степь... Лошади бегут, солнце все выше, и кажется, что тогда, в детстве, степь не бывала в июне такой богатой, такой пышной; травы в цвету — зеленые, желтые, лиловые, белые, и от них и от нагретой земли идет аромат; и какие-то странные синие птицы по дороге...» (VIII, 240—241).

2. «Когда подхожу я к своему крыльцу, дверь распахивается и меня встречает мой старый сослуживец, сверстник и тезка швейцар Николай. Впустив меня, он крикает и говорит:

— Мороз, ваше превосходительство!

Или же, если моя шуба мокрая, то:

— Дождик, ваше превосходительство!» (VI, 277—278).

Идейно-эмоциональная точка зрения

Итак, мы установили, что носитель речи обнаруживается прежде всего в тех деталях текста, которые позволяют судить о его положении в пространстве (физическая точка зрения) и во времени. Физическая точка зрения и положение во времени связаны с общей жизненной позицией носителя речи. В приведенных выше отрывках из «Муму» и «Тараса Бульбы» связь эта выступает достаточно определенно.

Теперь нам предстоит убедиться в том, что любой отрывок художественного текста является оценочным: в нем в той или иной степени раскрывается идейно-эмоциональная точка зрения, которая выражается через отношение субъекта речи к описываемому, изображаемому, а в конечном счете — к действительности.

Выявить авторскую позицию можно двумя путями. Первый путь заключается в том, что мы всматриваемся в текст, улавливаем некие сходные функциональные черты разных элементов и приходим, таким образом, к постижению общей мысли произведения, к его концепции. Другой путь заключается в том, что мы сначала формулируем для себя общий смысл произведения и от него идем к тексту, уточняя, обогащая, конкретизируя исходное представление об общем смысле отрывка или произведения. Следует, однако, иметь в виду, что абсолютное разграничение этих двух путей возможно лишь теоретически. В практике же конкретного изучения текста они, переплетаясь, взаимодействуют, дополняют друг друга.

Рассмотрим проявление идейно-эмоциональной точки зрения в пейзажных картинах, описаниях и портретах.

Пейзаж и описание. Проанализируем начало рассказа И. С. Тургенева «Певцы»: «Небольшое сельцо Колотовка, принадлежавшее некогда помещице, за лихой и

бойкий нрав прозванной в околотке Стрыганихой (настоящее имя ее осталось неизвестным), а ныне состоящее за каким-то петербургским немцем, лежит на скате голого холма, сверху донизу рассеченного страшным оврагом, который, зияя как бездна, вьется, разрытый и размытый, по самой середине улицы и пуще реки, — через реку можно по крайней мере навести мост, — разделяет обе стороны бедной деревушки. Несколько тощих раки́т боязливо спускаются по песчаным его бокам; на самом дне, сухом и желтом, как медь, лежат огромные плиты глинистого камня. Невеселый вид, нечего сказать...» (I, 291).

Общий эмоциональный строй этого отрывка, который мы ощущаем с первых же строк и который в дальнейшем выявляется все более отчетливо, определяется в заключительной строке словами: «Невеселый вид, нечего сказать...» Как же он создается, этот строй?

Прежде всего, в тексте бросаются в глаза такие определения, как *страшный* (овраг), *бедная* (деревушка), *тощие* (раки́ты): к ним примыкают словосочетания «*боязливо спускаются*», «*зияя как бездна*». Все это — эмоционально-оценочные вершины текста, ясно показывающие, что речь, несомненно, идет о чем-то дурном. Затем следуют зрительные образы, также обладающие экспрессивной определенностью, но не столь резкие: *рассеченный*, *голый* (холм), *глинистый* (камень). Следовательно, пейзаж создается системой образов, в которой нет ничего случайного и все подчинено одной цели — возбудить то настроение, которое и позволяет повествователю воскликнуть: «Невеселая картина...» Настроение это настолько устойчиво, что оно подчиняет себе и такие элементы текста, которые в иной ситуации, в ином контексте могли бы произвести впечатление чего-то светлого, радостного, приятного. Нетрудно представить себе текст, в котором слова *песчаный* и *сухой* выражали бы что-то хорошее (*песчаный пляж, сухая одежда*). Но в тургеневском тексте, в окружении резко экспрессивных слов с отрицательной оценкой определения *сухой* и *песчаный* обозначают нечто непривлекательное, становятся синонимами безжизненного.

Еще примечательнее то изменение, которому подвергается общий смысл выражения «желтый, как медь». Если рассматривать его вне текста, то можно увидеть в нем

что-то яркое и, пожалуй, даже праздничное. Но в соответствии с тургеневским пейзажем впечатление это тускнеет и появляется ощущение чего-то гнетущего.

И наконец, обратим внимание на особую функцию таких слов и выражений, как: «*по самой* середине улицы...», «*на самом* дне...», «через реку можно *по крайней мере*...», «огромные плиты глинистого камня...», «*пуща* реки... разделяет...». Все они сами по себе обозначают лишь степень качества или признака; причем качества и признаки эти как будто нейтральны. Но в невеселом тургеневском пейзаже подобные слова и выражения усиливают общую эмоциональную окраску текста.

Мы знакомы теперь с эмоциональным строем отрывка в целом, знаем, как этот строй создается, понимаем, насколько в нем все целесообразно и согласованно. Но остановиться на этой стадии анализа мы не имеем права, ибо мы еще не ответили на вопрос зачем? — то есть не выявили функцию именно такого пейзажа.

Напомним центральную сцену произведения. В деревенском кабаке происходит состязание двух певцов. Люди, в повседневной жизни придавленные нуждой и неблагоприятными обстоятельствами, обнаруживают и замечательную талантливость, и тонкое эстетическое чувство, и душевное богатство. Но несколько часов спустя те же люди в том же кабаке предстают перед нами в сцене отвратительной пьяной гульбы. Изумительная талантливость русского человека и уродующие его общественные условия — вот коллизия, на которой основаны и этот рассказ, и «Записки охотника» в целом. Условия эти в «Певцах» переданы не столько в виде бытовых сцен и лирических отступлений, сколько через картины природы, воспроизводящие эмоциональную атмосферу жизни героев. Скорбная мысль автора явственно ощутима и в заключительном отрывке: темное вечернее небо нависло над равниной. Она затоплена мглистыми волнами вечернего тумана, а в неподвижном, чутко дремлющем воздухе все слышится звонкий голос, с упорным и слезливым отчаянием зовущий злосчастного Антропку, которого «*тятя высець хочи-и-и-т...*».

У студента есть уже некоторый опыт работы над тургеневским пейзажем. Теперь мы предлагаем ему самостоятельно провести анализ еще одного отрывка из того же рассказа «Певцы» (от слов «*Был невыносимо жаркий*

июльский день...» и до слов «...когда же пройдет, наконец, этот невыносимый зной»).

1. Следует иметь в виду, что анализ окажется успешным лишь в том случае, если студент будет постоянно соотносить изучаемый отрывок с общей идеей рассказа и «Записок охотника» в целом.

2. Напомним, что прежде всего надо выделить эмоционально-оценочные вершины текста, то есть слова и выражения, которые сами по себе, даже если их взять вне контекста, передают отношение к действительности. Затем выявляются элементы текста, эмоционально-оценочное содержание которых менее резко, но все-таки достаточно определено. И наконец, анализируется тот слой текста, элементы которого сами по себе, вне всего отрывка, нейтральны и приобретают особый эмоциональный «заряд» лишь благодаря тому, что они включены в систему.

3. Заметим также, что элементы описания (слова и выражения) группируются при анализе не по грамматическому, а по функционально-содержательному признаку, то есть по эмоционально-оценочной окраске и роли в тексте.

Портрет. При анализе литературного произведения в портрете героя видят обычно лишь отражение его характера. Это, разумеется, верно, но недостаточно. Не следует забывать о том, что портрет кем-то создан, написан и, следовательно, он позволяет нам увидеть не только героя, но и носителя речи.

Вспомним описание внешности Наполеона в «Войне и мире»: «Он был в синем мундире, раскрытом над белым жилетом, спускавшимся на *круглый живот*, в белых лосинах, обтягивавших *жирные ляжки коротких ног*, и в ботфортах. Короткие волосы его, очевидно, только что были причесаны, но одна прядь волос спускалась книзу над серединой широкого лба. Белая *пухлая шея* его резко выступала из-за черного воротника мундира; от него пахло одеколоном. На моложавом полном лице его с выступающим подбородком было выражение милостивого и величественного императорского приветствия.

Он вышел, быстро *подрагивая* на каждом шагу и откинув несколько назад голову. Вся его *потолстевшая, короткая* фигура с широкими *толстыми плечами* и невольно *выставленным вперед животом* и грудью имела

тот представительный, осанистый вид, который имеют в хале живущие сорокалетние люди» (VI, 25).

Это не просто Наполеон; это Наполеон, увиденный носителем речи. Главное здесь — не столько герой сам по себе, сколько *отношение* к герою того, кто о нем рассказывает. Отвращение к нравственной (точнее, безнравственной) позиции героя, возмущение его безмерным эгоизмом, насмешка над его самовлюбленностью — все это не приняло здесь формы прямых суждений и высказываний, а материализовалось в деталях портрета.

Портрет, как и все элементы текста, выражает некую жизненную позицию. Он всегда связан — более или менее опосредованно — с мыслью всего произведения и сам выражает эту мысль.

Проанализируем портрет героя чеховского рассказа «Пари»: «За столом неподвижно сидел человек, не похожий на обыкновенных людей. Это был скелет, обтянутый кожей, с длинными женскими кудрями и с косматой бородой. Цвет лица у него был желтый, с землистым оттенком, щеки впалые, спина длинная и узкая, а рука, которою он поддерживал свою волосатую голову, была так тонка и худа, что на нее было жутко смотреть. В волосах его уже серебрилась седина, и, глядя на старчески изможденное лицо, никто не поверил бы, что ему только сорок лет. Он спал...» (VI, 255).

На первый взгляд может показаться, что это описание внешности героя имеет только объективный смысл и отражает лишь особые обстоятельства его жизни. Напомним сюжет рассказа: герой, двадцатипятилетний юрист, заключает пари, по условиям которого он получит два миллиона, если проведет в добровольном заключении пятнадцать лет. Мы видим его на исходе пятнадцатилетнего срока, поэтому в описании уместны и бледность, и худоба, и прочие детали этого рода. Вглядемся, однако, в портрет пристальнее — и мы увидим в нем нечто злое и уродливое. Говорится не просто об очень исхудавшем человеке, а о *скелете, обтянутом кожей*, и что-то жуткое и противоестественное есть в сочетании *длинных женских кудрей* и *косматой бороды*. Оценочный характер этих деталей объясняется не столько обстоятельствами судьбы героя, сколько позицией субъекта речи, противопоставленной позиции героя.

Герой знает не самую жизнь, а лишь ее отблеск по

книгам. Но ему кажется, что все пережитое им в мечтах и воображении может заменить реальные впечатления бытия, подлинные страсти и непосредственный опыт. Он приходит к убеждению, что человеческая жизнь с ее радостями, поэзией и красотой ничего не стоит.

Носитель речи спорит с ним, и этот спор убеждает читателя не с помощью логических аргументов, а посредством логики художественных образов: он привносит в портрет резко субъективный оттенок. Таким образом, детали, на которые мы обратили внимание выше («скелет, обтянутый кожей, с длинными женскими кудрями и с косматой бородой»), выражают не только и не столько внутренний мир героя, сколько позицию носителя речи с его предпочтением жизни мечте.

ЭПИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Рекомендуем студенту-заочнику перед дальнейшим изучением настоящего пособия повторить раздел «Эпические, лирические и драматические образы» (гл. II) по учебнику Г. Л. Абрамовича «Введение в литературоведение» (изд. 5, испр. и доп. М., «Просвещение», 1970)¹.

Классификация субъектов речи

В предыдущем разделе мы дали общее представление о субъекте речи как литературном понятии. Теперь нам предстоит познакомиться с разными видами субъектов речи в эпическом произведении и наметить их классификацию. В ее основе будет лежать степень «выявленности» субъекта речи в тексте. Сравним следующие отрывки.

1. «В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки: отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, — словом, все те, которых называют господами средней руки. В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так чтобы слишком молод. Въезд его не произвел в городе со-

¹ Могут быть также использованы и другие вузовские учебники по курсу «Введение в литературоведение».

вершенно никакого шума и не был сопровожден ничем особенным; только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания, относившиеся, впрочем, более к экипажу, чем к сидевшему в нем». (Н. В. Гоголь. Мертвые души.)

2. «Однажды, скитаясь с Ермолаем по полям за куропатками, завидел я в стороне заброшенный сад и отправился туда. Только что я вошел в опушку, вальдшнеп со стуком поднялся из куста; я выстрелил, и в то же мгновенье, в нескольких шагах от меня, раздался крик: испуганное лицо молодой девушки выглянуло из-за деревьев и тотчас скрылось. Ермолай подбежал ко мне. «Что вы здесь стреляете: здесь живет помещик». (И. С. Тургенев. Мой сосед Радилов.)

3. «Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая! А какие смушки! Фу ты, пропасть, какие смушки! сизые с морозом! Я ставлю бог знает что, если у кого-либо найдутся такие! Взгляните, ради бога, на них, — особенно если он станет с кем-нибудь говорить, — взгляните сбоку: что это за объядение! Описать нельзя: бархат! серебро! огонь! Господи боже мой! Николай Чудотворец, угодник божий! отчего же у меня нет такой бекешки!» (Н. В. Гоголь. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем.)

В отрывке из «Мертвых душ» субъект речи не выявлен. Все, что описано (бричка, сидящий в ней господин, мужики), существует как бы само по себе, и носителя речи при непосредственном восприятии текста мы не замечаем. Такой носитель речи, не выявленный, не названный, растворенный в тексте, определяется термином *повествователь* (порой его называют *автором*).

В отрывке из рассказа Тургенева носитель речи выявлен. Для читателя совершенно очевидно, что все описанное в тексте воспринимает тот, кто говорит. Но выявленность субъекта речи в тургеневском тексте ограничена, главным образом, его названностью («я»). Его личностная определенность при непосредственном восприятии текста почти не бросается в глаза. Такого носителя речи, отличающегося от повествователя преимущественно названностью, мы будем обозначать в дальнейшем термином *личный повествователь*.

В третьем отрывке (из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем») перед на-

ми новая степень выявленности субъекта речи в тексте. Он назван (так же как и личный повествователь), но здесь главное не это. Главное заключается в том, что он совершенно открыто присутствует во всем тексте, непосредственно определяя собой для читателя и лексику, и синтаксис, и движение мысли. Для носителя речи объектами являются Иван Иванович и его удивительная бекаша со смушками. А для автора и читателя объектом становится и сам субъект речи с его наивным пафосом, простодушной завистью и миргородской ограниченностью.

Носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст, называется *рассказчиком*.

Рассказ, ведущийся в резко характерной манере, воспроизводящий лексику и синтаксис носителя речи и рассчитанный на слушателя, называется *сказом*.

Рассказчик в сказе не только субъект речи, но и объект речи. Вообще можно сказать, что, чем сильнее личность рассказчика обнаруживается в тексте, тем в большей степени он является не только субъектом речи, но и объектом ее.

Различие между текстом личного повествователя и текстом рассказчика выступает особенно наглядно в тех случаях, когда оба текста соседствуют в одном произведении. Примером может служить рассказ И. С. Тургенева «Уездный лекарь». Вводная и заключительная части его принадлежат обычному для Тургенева личному повествователю. Вот как начинается рассказ: «Однажды осенью, на возвратном пути с отъезжего поля, я простудился и занемог. К счастью, лихорадка застигла меня в уездном городе, в гостинице; я послал за доктором. Через полчаса явился уездный лекарь, человек небольшого роста, худенький и черноволосый» (I, 110).

Центральную же часть произведения составляет рассказ лекаря, отличающийся резко выраженной личной характерностью: «Вы не изволите знать, — начал он ослабленным и дрожащим голосом (таково действие беспримесного березовского табаку), — вы не изволите знать здешнего судью, Мылова, Павла Лукича?.. Не знаете... Ну, все равно. (Он откашлялся и протер глаза.) Вот, изволите видеть, дело было этак, как бы вам сказать — не солгать, в великий пост, в самую ростопель. Сижу я у него, у нашего судьи, и играю в преферанс» (I, 111).

Понятия *повествователь*, *личный повествователь* и *рассказчик* выражают лишь самые общие типы субъектов речи. Ими не исчерпываются возможности субъектной организации текста эпического произведения, но они являются основными и чаще всего встречаются в произведениях, включенных в школьную и вузовскую программы. Поэтому мы останавливаемся именно на них.

Голос героя в тексте основного носителя речи

Своеобразие текста литературного произведения определяется не только личностью носителя речи. Дело в том, что субъект повествования может воспроизводить в своей речи особенности мировосприятия и речевой манеры героев. Характерный пример находим в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева: «Увидев передо мною сахар, месившая квашню хозяйка подослала ко мне маленького мальчика попросить кусочек сего боярского кушанья»¹. Сахар — это боярское кушанье не для рассказчика, а для крестьянки и ее детей. Следовательно, здесь в речи рассказчика отразились особенности лексики героев.

А вот другой пример из баллады А. С. Пушкина «Воевода»:

Поздно ночью из похода
Воротился воевода.
Он слугам велит молчать;
В спальню кинулся к постеле:
Дернул полог... *В самом деле!*
Никого; пуста кровать.

(III, 258)

В тексте повествователя воспроизведены особенности состояния удивленного и разгневанного героя: «В самом деле! Никого; пуста кровать». Это не то, что говорит герой, а то, что он думает и чувствует («внутренняя речь»).

От основного текста повествователя приведенный отрывок отличается повышенной экспрессивностью, которая создается при помощи средств поэтического синтаксиса. Здесь и восклицательное предложение («В самом деле!»), и безличное предложение («Никого»), и инверсия («пу-

¹ А. Н. Радищев. Избранные философские сочинения. М., Госполитиздат, 1949, стр. 184—185.

ста кровать»). В последнем предложении экспрессивность создается, кроме того, благодаря настоящему времени (сам повествователь сказал бы: «Кровать была пуста»).

Такой способ передачи мыслей и чувств героя, при котором текст основного субъекта повествования либо выражает мысли героя, либо включает речь героя, называется *несобственно-прямой речью*. Нужно иметь в виду, что несобственно-прямая речь отличается от текста, в который она включена, большей экспрессивностью, «разговорностью», в ней менее ощутимы письменно-литературные нормы.

Предлагаем читателю найти несобственно-прямую речь и объяснить ее функцию в двух отрывках из романа-эпопеи Л. Н. Толстого «Война и мир» и в отрывке из романа И. С. Тургенева «Отцы и дети».

1. «Как только начинала она [Наташа] смеяться или пробовала одна сама с собой петь, слезы душили ее: слезы раскаяния, слезы воспоминаний о том невозвратном, чистом времени, слезы досады, что так, задаром, погубила она свою молодую жизнь, которая могла бы быть так счастлива» (VI, 72).

2. «Везде ему [князю Болконскому] казалось нехорошо, но хуже всего был привычный диван в кабинете. Диван этот был страшен ему, вероятно по тяжелым мыслям, которые он передумал, лежа на нем. Нигде не было хорошо, но все-таки лучше всех был уголок в диванной за фортепиано: он никогда еще не спал тут» (VI, 112—113).

3. «Он [Николай Петрович] ходил много, почти до усталости, а тревога в нем, какая-то ищущая, неопределенная, печальная тревога, все не унималась. О, как Базаров посмеялся бы над ним, если б он узнал, что в нем тогда происходило! Сам Аркадий осудил бы его. У него, у сорокачетырехлетнего человека, агронома и хозяина, навertyвались слезы, беспричинные слезы; это было во сто раз хуже виолончели.

Николай Петрович продолжал ходить и не мог решиться войти в дом...» (III, 222).

Иногда герой обнаруживает себя в тексте повествователя не столько посредством характерной лексики и синтаксиса, сколько через особый отбор и оценку деталей, особое освещение картины.

Вот как в тексте, который формально принадлежит повествователю, раскрывается восприятие Анной Карениной окружающей обстановки в момент, предшествующий самоубийству: «Раздался звонок, прошли какие-то молодые мужчины, *уродливые, наглые* и торопливые и вместе внимательные к тому впечатлению, которое они производили; прошел и Петр через залу в своей ливрее и штиблетах, *с тупым животным лицом*, и подошел к ней, чтобы проводить ее до вагона. Шумные мужчины затихли, когда она проходила мимо их по платформе, и один что-то шепнул об ней другому, *разумеется что-нибудь гадкое*. Она поднялась на высокую ступеньку и села одна в купе на пружинный *испачканный*, когда-то белый диван. Мешок, вздрогнув на пружинах, улегся. Петр *с дурацкой улыбкой* приподнял у окна в знак прощания свою шляпу с галуном, *наглый* кондуктор захлопнул дверь и щеколду. Дама, *уродливая*, с турнюром (Анна мысленно раздела эту женщину и ужаснулась на ее *безобразие*), и девочка, *ненатурально смеясь*, пробежали внизу» (IX 349—350).

Все эти *уродливый, наглый, тупой, дурацкий* и т. д. воспроизводят не столько действительность, сколько осбенности состояния Анны: предельную душевную усталость, обнаженность нервов, отвращение к жизни.

Сравним отрывки из произведений Н. В. Гоголя «Мертвые души» и А. И. Герцена «Кто виноват?», которые позволяют увидеть сложность повествовательного текста, связанную с тем, что в нем сочетается сознание повествователя и героя.

1. «...Чичиков отправился посмотреть город, который был, как казалось, удовлетворен, ибо нашел, что город никак не уступал другим губернским городам: сильна была в глаза желтая краска на каменных домах и скромно темнела серая на деревянных. Дома были в один, два и полтора этажа, с вечным мезонином, очень красивым по мнению губернских архитекторов. Местами эти дома казались затерянными среди широкой, как поле, улиц и нескончаемых деревянных заборов; местами сбивались в кучу, и здесь было заметно более движения народа живости. Попадались почти смытые дождем вывески кренделями и сапогами, кое-где с нарисованными синими брюками и подписью какого-то Аршавского портного где магазин с картузами, фуражками и надписью: «Икс

странец Василий Федоров»; где нарисован был бильярд с двумя игроками во фраках, в какие одеваются у нас на театрах гости, входящие в последнем акте на сцену. Игроки были изображены с прицелившимися киями, несколько вывороченными назад руками и косыми ногами, только что сделавшими на воздухе антраша. Под всем этим было написано: «И вот заведение». Кое-где просто на улице стояли столы с орехами, мылом и пряниками, похожими на мыло; где харчевня с нарисованною толстою рыбою и воткнутою в нее вилкою. Чаше же всего заметно было потемневших двуглавых государственных орлов, которые теперь уже заменены лаконическою надписью: «Питейный дом». Мостовая везде была плоховата. Он заглянул и в городской сад, который состоял из тоненьких деревьев, дурно принявшихся, с подпорками внизу, в виде треугольников, очень красиво выкрашенных зеленою масляною краскою. Впрочем, хотя эти деревья были не выше тростника, о них было сказано в газетах при описании иллюминации, что «город наш украсился, благодаря попечению гражданского правителя, садом, состоящим из тенистых, широковетвистых деревьев, дающих прохладу в знойный день», и что при этом «было очень умилительно глядеть, как сердца граждан трепетали в избытке благодарности и струили потоки слез в знак признательности к господину градоначальнику». Расспросивши подробно будочника, куда можно пройти ближе, если понадобится, к собору, к присутственным местам, к губернатору, он отправился взглянуть на реку, протекавшую посредине города, дорогою оторвал прибитую к столбу афишу, с тем чтобы, пришедши домой, прочитать ее хорошенько, посмотрел пристально на проходившую по деревянному тротуару даму недурной наружности, за которой следовал мальчик в военной ливрее, с узелком в руке, и, еще раз окинувши все глазами, как бы с тем, чтобы хорошо припомнить положение места, отправился домой прямо в свой номер, поддерживаемый слегка на лестнице трактирным слугою» (V, 11—12).

2. «Прелестный вид, представившийся глазам его, был общий, губернский, форменный: плохо выкрашенная каланча, с подвижным полицейским солдатом наверху, первая бросилась в глаза; собор древней постройки виднелся из-за длинного и, разумеется, желтого здания присутственных мест, воздвигнутого в известном штиле; по-

том две-три приходские церкви, из которых каждая представляла две-три эпохи архитектуры: древние византийские стены украшались греческим порталом, или готическими окнами, или тем и другим вместе; потом дом губернатора с сенями, украшенными жандармом и двумя-тремя просителями, из бородачей; наконец, обывательские дома, совершенно те же, как во всех наших городах, с чахоточными колоннами, прилепленными к самой стене, с мезонином, не обитаемым зимою от итальянского окна во всю стену, с флигелем, закопченным, в котором помещается дворня, с конюшней, в которой хранятся лошади; дома эти, как водится, были куплены вежливыми кавалерами на дамские имена; немного наискось тянулся гостиный двор, белый снаружи, темный внутри, вечно сырой и холодный; в нем можно было все найти — коленкоры, кисеи, пиконеты, — все, кроме того, что нужно купить. <...> Никто, кажется, ничего не покупал; даже почти никто не ходил по улицам; правда, прошел квартальный надзиратель, завернувшись в шинель с меховым воротником, быстрым деловым шагом, с озабоченным видом и с бумагой, свернутой в трубку; сидельцы сняли почтительно шляпы, но квартальному было не до них»¹.

Отрывки объединяются прежде всего самим предметом изображения: и у Гоголя, и у Герцена нарисован общий вид губернского города. Но дело не только в этом. Ученик Гоголя, писатель «натуральной школы», Герцен во многом следует своему учителю. Так же как и Гоголь, он не отворачивается от неприглядной действительности, а пристально всматривается в нее. Подобно Гоголю, он понимает огромное значение быта и придает всему описанию резко бытовой колорит. От Гоголя же идет и умение дать картине грустно-ироническое освещение.

Но Герцен не только один из учеников и преемников Гоголя; он писатель иного типа, и для него характерно иное отношение к действительности. Различие в мировоззрении и писательском типе определило особенности того и другого текста.

У обоих писателей текст принадлежит повествователю. Но гоголевский повествователь слит с изображае-

¹ А. И. Герцен. Собр. соч., в 30-ти т., т. IV. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 115—116.

мым миром, у Герцена же повествователь открыто предстает как носитель иных, чем у обитателей города, взглядов, человек иного мира.

Гоголевский повествователь изображает губернский город и все, что в нем происходит, как нечто обычное и заурядное. У Герцена же повествователь открыто выражает свое отношение к самой этой обычности и заурядности: «...собор древней постройки виднелся из-за длинного и, *разумеется*, желтого здания присутственных мест, *воздвигнутого в известном штиле...*» и «... дома эти, как *водится*, были куплены вежливыми кавалерами на дамские имена...».

Таким образом, в гоголевском тексте отрицательное отношение автора к изображаемому, как правило, не становится прямым оценочным словом повествователя: избирается косвенный способ оценки. Например, с картиной чахлого, плохо принявшегося городского сада соседствует упоминание о том, что в местных газетах убогие деревца были названы «тенистыми, широковетвистыми деревьями, дающими прохладу в знойный день».

Герценовский же повествователь пользуется резким, прямым оценочным словом: «*плохо* выкрашенная каланча», «*чахоточные* колонны».

Различие художественной структуры текста в приведенных описаниях связано с различием не только повествователей, но и тех, чьим восприятием окрашены описания. У Гоголя это благонамеренный Павел Иванович Чичиков. У Герцена — мятущийся, ищущий, мыслящий Бельтов, задыхающийся в душной провинциальной атмосфере («Бельтов поглядел — и ему сделалось страшно, его давило чугуновой плитой, ему явным образом недоставало воздуха для дыхания...»¹).

Характерный для Герцена интерес к социальным и политическим проблемам объясняет и такие детали повествовательного текста, как *полицейский солдат*, *возвышающийся на каланче над городом*, *дом губернатора «с сеями, украшенными жандармом и двумя-тремя просителями, из бородачей»*, *квартирный надзиратель с бумагой, свернутой в трубку*. В герценовском тексте за бытом явно стоит политическая и социальная структура обще-

¹ А. И. Герцен. Собр. соч., в 30-ти т., т. IV. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 117.

ства. *Различие авторских позиций* в «Мертвых душах» и «Кто виноват?» *определило выбор разных героев* (Чичиков и Бельтов), опосредующих повествовательный текст.

Автор и субъектная организация произведения

Каждое эпическое произведение представляет собой текст, принадлежащий одному или нескольким субъектам речи. Естественно возникает вопрос: как соотносятся субъекты речи и автор, в какой степени субъекты речи выражают авторскую позицию (под автором мы понимаем, как условились выше, некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение).

Первое побуждение — ответить: «Каждый субъект речи прямо и непосредственно выражает авторскую позицию». Но это ошибка, аналогичная той, которую порой допускают, наивно полагая, что реплика любого героя произведения есть прямое и непосредственное выражение авторского взгляда. Такая ошибка может привести к искаженному или неточному толкованию авторской позиции и смысла произведения. Мы читаем, например, в «Евгении Онегине»:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей.

(V, 29)

В другом же месте романа говорится:

Мы все глядим в Наполеоны,
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно...

(V, 42)

Обе цитаты взяты из повествовательного текста, а не из реплик героев. Если считать, что обе они прямо и непосредственно выражают авторскую позицию, то может создаться впечатление, будто между ними есть несоответствие. Однако мы убедимся, что это не так, если будем учитывать сложный субъектный строй пушкинского романа и сложное соотношение субъектов речи и автора. Исследовательница «Евгения Онегина» И. М. Семенко показала, что первый отрывок («Кто жил и мыслил...») принадлежит не непосредственно автору, а автору-персонажу, который близок рассказчику (соответственно

данному выше определению). Личность и суждения автора-персонажа являются во многом объектом анализа, рассмотрения и оценки автора, часто отделяющего себя от персонажа с помощью иронии¹.

Продолжим первую цитату:

Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований,
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет.
*Все это часто придает
Большую прелесть разговору.*

(V, 29)

В первом отрывке презрение к людям осуждается опосредованно, через ироническую концовку.

Второй же из приведенных отрывков («Мы все глядим в Наполеоны...») выражает авторскую мысль гораздо более непосредственно.

Мы уже видели, что есть субъекты речи незаметные, растворенные в тексте (повествователь), и есть субъекты речи, выделенные в тексте, привлекающие к себе внимание читателя (рассказчик, особенно в сказовом произведении). Помним также и о том, что, чем сильнее личность рассказчика обнаруживается в тексте, тем в большей степени он является не только субъектом речи, но и объектом ее.

Так вот, субъект речи тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем. По мере того как субъект речи становится и объектом ее, он отдаляется от автора, то есть, чем в большей степени субъект речи становится определенной личностью со своим особым складом речи, характером, биографией,

¹ См. диссертацию И. М. Семенко «Автор» в «Евгении Онегине» (Л., 1947) и ее статью «О роли образа «автора» в «Евгении Онегине» («Труды Ленинградского библиотечного ин-та им. Н. К. Крупской», т. II, 1957). М. Бахтин указал на то, что слова «Кто жил и мыслил...» принадлежат не только автору-персонажу: они построены в стилистической зоне Онегина (см.: М. Бахтин. Слово в романе. «Вопросы литературы», 1965, № 8). Вопрос об «авторе» в романе «Евгений Онегин» рассматривается также в статьях С. Бочарова «Форма плана» («Вопросы литературы», 1967, № 12) и В. Марковича «Юмор и сатира в «Евгении Онегине» («Вопросы литературы», 1969, № 1).

тем в меньшей степени он непосредственно выражает авторскую позицию.

Естественно заключить, что повествователь ближе других субъектов речи к автору, а рассказчик в сказовом произведении дальше других субъектов речи от автора.

В произведении, где весь текст, за исключением реплик героев, принадлежит повествователю, авторская позиция выражается преимущественно через повествовательный текст. Но даже в этих случаях автор и повествователь не совпадают. Авторская позиция богаче позиции повествователя, поскольку она во всей полноте выражается не отдельным субъектом речи, как бы он ни был близок к автору, а всей субъектной организацией произведения.

Субъектная организация произведения есть соотнесенность текста с субъектами речи. Следует различать *формально-субъектную* и *содержательно-субъектную* организацию текста. Формально-субъектная организация текста есть соотнесенность разных частей текста с носителями речи, определяемыми по формальному признаку (*степень выявленности в тексте*). *Содержательно-субъектная* организация текста есть соотнесенность текста с носителями речи, определяемыми не столько по степени выявленности, сколько по мироотношению и стилю, то есть по признаку содержательному. Изучение авторской позиции предполагает определение соотношения формально-субъектной и содержательно-субъектной организаций текста.

Рассмотрим на примере повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка», как выражается авторская позиция через субъектную организацию произведения.

Ю. М. Лотман, анализируя повесть, выделил в ней «два идейно-стилистических пласта, подчиненных изображению миров — дворянского и крестьянского»¹. «Каждый из двух изображаемых Пушкиным миров, — пишет он, — имеет свой бытовой уклад, овеянный своеобразной, лишь ему присущей поэзией, свой склад мыслей, свои эстетические идеалы»². Высказанная исследователем мысль позволяет понять существенные стороны автор-

¹ Ю. М. Лотман. Идейная структура «Капитанской дочки». В кн.: «Пушкинский сборник». Псков, 1962, стр. 5.

² Там же, стр. 6.

ской позиции, выраженной через субъектный строй повести.

С формально-субъектной точки зрения «Капитанская дочка» состоит из основного текста, принадлежащего Гриневу, и небольшой заключительной части, принадлежащей издателю. Содержательно-субъектная организация «Капитанской дочки» гораздо богаче и сложнее.

Текст, формально принадлежащий одному Гриневу, многосубъектен. Носитель речи здесь двойится. Эта двойственность связана с тем, что личный житейский опыт Гринева есть до известной степени опыт недоросля, тогда как его идеологический опыт во многом является опытом передовой русской дворянской культуры XVIII века. Иными словами, в произведении есть как бы два Гринева: один — рядовой дворянин, а другой — человек, резко возвышающийся над средним уровнем дворянского общества. Первый пережил, испытал все, что описано в произведении. Второй описывает все то, что пережил первый.

Так они разделены. Но они не только разделены, они и объединяются — идеологически и биографически.

Идеологически они объединяются тем, что для обоих дворянский уклад и дворянская культура есть положительное начало, высшая ценность. Автор записок отбирает из опыта героя то, что можно опоэтизировать. Биографически же они объединяются тем, что автор записок, носитель высокой культуры XVIII века, и герой записок, рядовой дворянин, суть один и тот же человек на разных этапах жизни. Тот, кто рассказывает (Петр Андреевич Гринев), был когда-то Петрушей Гриневым. Он прошел через опыт пугачевского восстания, много думал, читал, многому научился и теперь, умудренный опытом, вспоминает прошлое и размышляет над ним. Та мягкость, с которой он говорит о «простаковском» быте в усадьбе Гриневых, объясняется не только идеологически, но и биографически: старый человек вспоминает детство с естественным умилением, осложненным добродушной иронией.

У Охарактеризованное нами субъектное двуединство основной части «Капитанской дочки» передает очень важную авторскую мысль о характере соотношения рядового дворянства XVIII века и высокой дворянской культуры того же столетия. «Уклад жизни провинциального

дворянина Гринева не противопоставлен, как это было у Фонвизина, вершинам дворянской культуры, а слит с ней воедино, — пишет Ю. М. Лотман. — «Простаковский» быт Гриневых не снимает их связи с лучшими традициями дворянской культуры XVIII в. и их порождением — чувством долга, чести и собственного человеческого достоинства. Не случайно «дворянский» пласт повести пронизан отзвуками и ассоциациями, воскрешающими атмосферу русской дворянской литературы XVIII в. с ее культом долга, чести и человечности»¹. Итак, авторская концепция дворянского мира выражена в повести субъектно.

Авторское представление о значительности и поэтичности крестьянского мира также выражено субъектно. Здесь нам опять придется разграничить формально-субъектную и содержательно-субъектную организации текста. С формальной точки зрения крестьянский мир воспроизводится либо первичным субъектом речи — Гриневым, либо вторичными субъектами речи — Пугачевым и его окружением². Человеку дворянского мира принадлежит здесь как будто субъектно определяющая роль: восприятие Гринева должно было бы решительно окрасить картину крестьянского мира. Но изучение содержательно-субъектного строя текста приводит к совершенно иным выводам. Дело в том, что Пугачев и его сподвижники по существу выступают как первичные субъекты речи. Гриневу — автору записок не дано править, изменять, корректировать речи героев крестьянского мира его восприятие и стиль приглушены при передаче речей этих героев. Он их лишь воспроизводит. За подбором и воспроизведением того, что и как говорят пугачевцы стоит не столько автор записок, сколько автор как носитель концепции всего произведения. Именно он заставил Гринева запомнить и передать рассказанную Пугачевым сказку об орле и вороне; он же заставил Гринева запомнить и воспроизвести грозную и трагическую песню пугачевцев. И именно он, в конечном счете, дал возможность людям крестьянского мира субъектно (через их речи

¹ Ю. М. Лотман. Идеальная структура «Капитанской дочки». В кн.: «Пушкинский сборник». Псков, 1962, стр. 6.

² Первичным мы называем такого носителя речи, между которым и автором нет субъектов-посредников; вторичным — носителю речи, текст которого вмещен в чужую речевую стихию.

выявить все значительное и поэтическое, что этому миру присуще.

Автор стоит и за той сменой субъектов речи, которая происходит в самом конце произведения: текст концовки, как уже указывалось выше, принадлежит издателю. Гринев здесь только объект речи. Издатель воспроизводит семейное предание: Гринев «присутствовал при казни Пугачева, который узнал его в толпе и кивнул ему головою, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу». Гринев как будто возвышен: ведь именно ему кивнул Пугачев. Но как раз здесь читателю дан подлинный масштаб для оценки двух главных героев: с одной стороны, перед нами деятель подлинно исторического масштаба — бесстрашный вождь крестьянского восстания, бестрепетно кончающий жизнь на плахе; с другой — рядовой участник событий, случайно в них вовлеченный, благополучно избежавший опасности и пришедший к пристани семейного счастья. Не случайно в концовке по воле автора на него брошен иронический ответ упоминанием издателя о судьбе его потомков («село, принадлежащее десятерым помещикам»). Так уточняется авторская оценка дворянского и крестьянского миров.

Эта концепция авторской позиции подтверждается анализом субъектного строя эпиграфов.

Эпиграфы в «Капитанской дочке» явственно распадаются по происхождению на фольклорные и книжные.

Одна группа фольклорных эпиграфов с субъектной точки зрения носит обобщенный характер: Это сентенции, формулирующие жизненный опыт, нравственную позицию не столько отдельного человека, сколько всего народа: «Береги честь смолоду» (эпиграф ко всему произведению), «Незванный гость хуже татарина» (гл. «Незванный гость»), «Мирская молва — морская волна» (гл. «Суд»).

В некоторых фольклорных эпиграфах этот обобщенный субъект несколько конкретизируется, хотя все же остается достаточно неопределенным. То перед нами опытные, бывалые люди:

Вы, молодые ребята, послушайте,
Что мы, старые старики, будем сказывать.

(Гл. «Пугачевщина»)

То — участницы народного свадебного обряда, оплакивающие невесту:

Как у нашей у яблонки
Ни верхушки нет, ни отросточек;
Как у нашей у княгинюшки
Ни отца нету, ни матери.
Снарядить-то ее некому,
Благословить-то ее некому.

(Гл. «Сирота»)

Интерес представляет и другая группа фольклорных эпиграфов. В одном случае за ними стоят солдаты:

Мы в фортеции живем,
Хлеб едим и воду пьем;
А как лютые враги
Придут к нам на пироги,
Зададим гостям пирушку,
Зарядим картечью пушку.

(Гл. «Крепость»)

В другом — герои рекрутских и стрелецких песен:

Сторона ль моя, сторонюшка,
Сторона незнакомая!
Что не сам ли я на тебя зашел,
Что не добрый ли да меня конь завез:
Завезла меня, доброго молодца,
Прытость, бодрость молодецкая
И хмелинушка кабацкая.

(Гл. «Вожатый»)

...Ах, не выслужила головушка
Ни корысти себе, ни радости,
Как ни слова себе доброго
И ни рангу себе высокого;
Только выслужила головушка
Два высокие столбика,
Перекладинку кленовую,
Еще петельку шелковую.

(Гл. «Приступ»)

В третьем — героиня народной любовной песни:

Буде лучше меня найдешь, позабудешь,
Если хуже меня найдешь, вопомянешь.

(Гл. «Любовь»)

Книжные эпиграфы с субъектной точки зрения делятся в свою очередь на две группы. В эпиграфах — цитатах из произведений Хераскова и Сумарокова перед нами предстает обобщенный образ эпического поэта XVIII века, неторопливо повествующего о важных предметах:

Заняв луга и горы,
С вершины, как орел, бросал на град он взоры.
За станом повелел соорудить раскат
И, в нем перуны скрыв, в нощи привести под град.
(Гл. «Осада города»)

В ту пору лев был сыт, хоть сроду он свиреп.
«Зачем пожаловать изволил в мой вертеп?» —
Спросил он ласково.
(Гл. «Мятежная слобода»)

В эпиграфах — цитатах из Княжнина перед нами люди дворянской культуры с высоким представлением о долге и чести русского дворянина. То это книжный аналог Гринева-старшего и его старого друга генерала Р.:

— ...пусть в армии послужит.
— Изрядно сказано! пускай его потужит...
(Гл. «Сержант гвардии»)

То — книжный аналог самого Петра Андреевича Гринева. Вот он предстает перед нами на дуэли:

— Ии изволь, и стань же в позитуру.
Посмотришь, прокалю как я твою фигуру!
(Гл. «Поединок»)

А вот он изливает любовное томление стихами Хераскова:

Сладко было спознаваться
Мне, прекрасная, с тобой;
Грустно, грустно расставаться,
Грустно, будто бы с душой.
(Гл. «Разлука»)

Фольклорные и книжные эпиграфы и стоящие за ними субъекты речи отличаются друг от друга по эмоциональной окрашенности, которую придает им автор, и по функции.

В первых все носители речи опоэтизированы тем, что они даны в окружении не только пушкинского текста, но и фольклорных образов.

Субъекты же книжных эпиграфов по освещению неоднородны, хотя все они овеяны высокой книжной культурой, ибо, будучи вмещены в контекст пушкинского произведения, они вместе с тем нарисованы в литературной традиции XVIII века. Часть из них (в цитатах из Княжнина — реальных и написанных самим Пушкиным), однако, получает дополнительный, иронический оттенок, ибо издатель по воле автора выбирает отрывки, звучащие откровенно архаически. В других же книжных эпиграфах атмосфера величавости, «важности» не осложняется ироническим отсветом. Для объяснения этого явления нужно рассмотреть вопрос о том, как функционально соотносятся субъекты эпиграфов с субъектами и героями основного текста.

✓ Субъекты фольклорных эпиграфов суть опоэтизированные и представленные в обобщенном виде герои народного мира из основного текста: Пугачев, его люди, Маша Миронова, ее отец. То значительное и прекрасное, что составляет их внутренний мир, в эпиграфах как бы облекается в слова, становится лирическим изливанием.

✓ Книжные эпиграфы, носящие архаическо-иронический характер, связаны с образами Гриневых. Колорит значительного, высокого имеется и в самовосприятии героев, и в отношении к ним автора; но в отношении автора к героям есть и очень существенный иронический оттенок. Те же книжные эпиграфы, которые не получают иронического оттенка, соотнесены не с дворянским, а с народным миром.

✓ Интересно отметить, что «стихи, приписанные в эпиграфе А. П. Сумарокову, в произведениях последнего не обнаружены. Как свидетельствует исчерканный черновой автограф этих стихов... они явно сочинены самим Пушкиным, искусно подделавшим язык и стиль басни Сумарокова»¹. Следовательно, по воле Пушкина за этими эпиграфами стоит традиционный величавый поэт XVIII века.

Исследователь прозы Пушкина В. Шкловский пишет:

¹ Цит. по кн.: А. С. Пушкин. Капитанская дочка. Изд. подгот. Ю. Г. Оксманом. М., «Наука», 1964 (Литературные памятники), стр. 254.

«В придуманном Пушкиным эпиграфе из Сумарокова Пугачев сближен со львом. В сказке, рассказанной самим Пугачевым, он сравнивает себя с орлом. Львы и орлы — символы царственной силы...»¹

Наконец, для понимания авторской позиции существенно и то, что за эпиграфом ко всему произведению («Береги честь смолоду») стоит опять-таки обобщенный носитель народно-поэтической мудрости, а не субъект речи, связанный с книжной дворянской культурой XVIII века.

Таким образом, анализ субъектной организации «Капитанской дочки» позволяет увидеть сложность и своеобразие авторской позиции: выявляя в дворянском и крестьянском мирах все значительное и поэтическое, не упрощая их соотношения, автор в то же время явственно отдает предпочтение миру крестьянскому.

Предлагаем студенту-заочнику ответить на следующие вопросы:

1. Как соотносятся автор и субъекты речи в реалистическом эпическом произведении?
2. Что такое субъектная организация текста?
3. Как разграничиваются формально-субъектная и содержательно-субъектная организации текста?

После этого рекомендуем провести самостоятельный анализ субъектной организации текста рассказа В. Г. Короленко «Чудная». В ходе анализа нужно выяснить, как соотносятся субъекты речи и автор. Подумайте над тем, почему рассказ о революционерке вложен в уста жандарма Гаврилова и как это связано с общей идейной направленностью произведения.

Автор и сюжетно-композиционная организация произведения

Представление, которое мы получаем об авторской позиции при знакомстве с субъектной организацией произведения, подкрепляется, дополняется и уточняется благодаря изучению авторской позиции, выраженной через развитие действия, а также расположение и соотношение частей, то есть через сюжетно-композиционную

¹ В. Б. Шкловский. Заметки о прозе русских классиков, изд. 2, испр. и доп. М., «Советский писатель», 1955, стр. 76.

организацию произведения. Она особенно важна для того, чтобы проверить, насколько адекватно выражают авторскую мысль реплики героев.

Когда в романе Гончарова Ольга говорит Обломову: «Ты кроток, честен, Илья; ты нежен... голубь; ты прячешь голову под крыло — и ничего не хочешь больше; ты готов всю жизнь проворковать под кровлей...»¹ — и когда Штольц изрекает: «Началось с неумения надевать чулки и кончилось неумением жить»², то для нас очевидно, что здесь устами героев говорит автор. Но, во-первых, столь бесспорные случаи не так-то уж часты. Во-вторых, даже и здесь реплики героев характеризуют не только Обломова, но и того, кто их произносит. Не случайно о мягкости и доброте Обломова говорит душевно богатая, женственно-чуткая Ольга, а суровый приговор ему произносит рационалистически трезвый и суховатый Штольц. И наконец, в-третьих, естественно возникает вопрос: на основании чего мы утверждаем, что реплики героев непосредственно выражают здесь авторскую позицию? Быть может, руководствуясь внутренним чувством, убеждением? Но они могут подвести. Хотя анализ текста и невозможен без догадки, интуиции, чутья, желательнее, по возможности, отдать себе ясный отчет в том, что же лежит в основе чутья и внутреннего убеждения. Это поможет нам судить об авторской позиции обоснованнее и доказательнее.

Важнейшим внесубъектным средством выражения авторской позиции является сюжетно-композиционная организация произведения, воспроизводящая развитие действия. Правда, когда мы читаем произведение, мы об этом не думаем. Но то, что автор говорит нам, строя произведение определенным образом, развертывая действие именно так, а не иначе, откладывается в нашем сознании. И когда мы устанавливаем, насколько реплики героя непосредственно выражают авторскую позицию, мы исходим из того знания об авторе, которое дают нам повествовательный текст и построение произведения. В частности, высказывания Ольги, Штольца и повествователя об Обломове находят опору во всем сюжете романа.

¹ И. А. Гончаров. Собр. соч., в 8-ми т., т. 4. М., Гослитиздат, 1953, стр. 382.

² Там же, стр. 403.

Следует иметь в виду, что герой может высказывать мысли очень близкие автору, но в реалистическом произведении он при этом обычно не является двойником автора. Показателен в этом отношении рассказ А. П. Чехова «Княгиня».

В письме к А. С. Суворину Чехов писал, подразумевая героиню рассказа: «Описываю одну поганую бабу». Как реализовано это отношение писателя к героине в самом рассказе?

Один из персонажей рассказа, доктор, во время приезда княгини в монастырь прямо и нелюбезно высказывает этой очень богатой и очень равнодушной к людям женщине свое мнение о ней. Страстно, смело, горячо он прямо в лицо говорит ей, что в ней «главное — это нелюбовь, отвращение к людям, какое чувствовалось положительно во всем». К ней обращает он гневную речь: «На этом отвращении у вас была построена вся система жизни. Отвращение к человеческому голосу, к лицам, к затылкам, шагам... одним словом, ко всему, что составляет человека. У всех дверей и на лестницах стоят сытые, грубые и ленивые гайдуки в ливреях, чтоб не пускать в дом неприлично одетых людей; в передней стоят стулья с высокими спинками, чтоб во время балов и приемов лакеи не пачкали затылками обоев на стенах; во всех комнатах шершавые ковры, чтоб не было слышно человеческих шагов; каждого входящего обязательно предупреждают, чтобы он говорил потише и поменьше и чтоб не говорил того, что может дурно повлиять на воображение и нервы. А в вашем кабинете не подают человеку руки и не просят его садиться, точно так, как сейчас вы не подали мне руки и не пригласили сесть...» (VI, 262—263).

Для характеристики княгини место это очень важно. Но еще более важно оно, быть может, для понимания образа доктора, человека умного, честного, благородного и принципиального. Однако доктор зависит от княгини. Зависимость эту он понимает очень хорошо и ощущает ее чрезвычайно болезненно. Кроме того, доктор недостаточно внутренне силен, чтобы изменить то ложное положение, в котором он находится. Вот почему на следующий день разыгрывается унижительная для него сцена, которая внешне плохо вяжется с его поведением накануне, но очень многое объясняет и в его характере, и в его положении. При отъезде княгини из монастыря «ее

приятно удивило, что вместе с монахами у крыльца находился и доктор. Лицо его было бледно и сурово.

— Княгиня, — сказал он, снимая шляпу и виновато улыбаясь, — я уже давно жду вас тут. Простите, бога ради... Нехорошее, мстительное чувство увлекло меня вчера, и я наговорил вам... глупостей. Одним словом, я прошу прощения.

Княгиня приветливо улыбнулась и протянула к его губам руку. Он поцеловал и покраснел» (VI, 270).

Таким образом, обличительные речи доктора выражают не только авторское отношение к княгине, но и, в сочетании с только что приведенной сценой, очень сложно и объективно характеризуют самого героя. Авторское же отношение к княгине раскрывается не столько в словах доктора (хотя и в них тоже), сколько в тексте повествователя. Повествователь, воссоздавая внутренний мир героини, показывает, как воспринимает она самое себя, и в то же время оценивает ее. Благодаря этому обнаруживаются характерные для героини самолюбование, постоянная игра с собой, страсть к позе.

Вот приехавшая в мужской монастырь княгиня обращается к иеромонахам и послушникам. «Что, соскучились без *своей княгини*? — говорила она монахам, вносящим ее вещи. — Я у вас целый месяц не была. Ну, вот приехала, глядите на *свою княгиню*. А где отец архимандрит? *Боже мой, я сгораю от нетерпения! Чудный, чудный старик!* Вы должны гордиться, что у вас такой архимандрит» (VI, 258). Наигранный характер инфантильности и экзальтированности речей княгини оттеняется автором сдержанно, без нажима: «Когда вошел архимандрит, княгиня *восторженно* вскрикнула, скрестила на груди руки и подошла к нему под благословение» (VI, 258). Повествователь передает самовосприятие княгини, но при этом расставляет акценты таким образом, что в ее поведении отчетливо проступает все мелкое, эгоистичное и смешное: «Бывает так, что в темную келию постника, погруженного в молитву, вдруг нечаянно заглянет луч или сядет у окна келии птичка и запоет свою песню; суровый постник невольно улыбнется, и в его груди из-под тяжелой скорби о грехах, как из-под камня, вдруг польется ручьем тихая, безгрешная радость. Княгине *казалось*, что она приносила с собою извне точно такое же утешение, как луч или птичка. Ее приветливая, весе-

лая улыбка, кроткий взгляд, голос, шутки, вообще вся она, маленькая, хорошо сложенная, одетая в простое черное платье, своим появлением *должна была возбуждать* в простых, суровых людях *чувство умиления и радости*. Каждый, глядя на нее, должен был думать: «*Бог послал нам ангела...*» И, чувствуя, что каждый невольно думает это, она улыбалась еще приветливее и *старалась походить на птичку* (VI, 259—260).

Княгиня, умиленная и разнеженная тишиной вечера, сидит в монастырском парке. «Мимо прошла старуха с котомкой. Княгиня подумала, что *хорошо бы* остановить эту старуху и сказать ей что-нибудь ласковое, задушевное, помочь ей... Но старуха ни разу не оглянулась и повернула за угол» (VI, 261).

Огорченная первым разговором с доктором, «княгиня *мечтала* о том, как ее окончательно разорят и покинут, как все ее управляющие, приказчики, конторщики и горничные, для которых она так много сделала, изменят ей и начнут говорить грубости, как все люди, сколько их есть на земле, будут нападать на нее, злословить, смеяться; она откажется от своего княжеского титула, от роскоши и общества, уйдет в монастырь, и никому ни одного слова упрека; она будет молиться за врагов своих, и тогда все вдруг поймут ее, придут к ней просить прощения, но уж будет поздно...» (VI, 269). Ханжеский характер этих мыслей подчеркнут тем, что повествователь говорит о княгине не «думала», а «мечтала». Показательно и то, что повествователь заставляет самовлюбленную княгиню помнить о благодеяниях, которыми она, по ее убеждению, осыпала своих служащих. Для того чтобы правильно осмыслить «покорную» готовность княгини покончить счеты с грешным и суетным миром, нужно обратить внимание на чрезвычайно важную деталь: княгиня предается печально-сладким мечтаниям, ужиная с большим аппетитом: «Монахи знали, что она любит *маринованную стерлядь, мелкие грибки, малагу и простые медовые пряники*, от которых во рту пахнет кипарисом, и каждый раз, когда она приезжала, подавали ей все это. Кушая грибки и запивая их малагой, княгиня мечтала о том, как...» (VI, 269).

Однако, анализируя рассказ, мы постоянно должны помнить, что княгиня не живой человек, а художественный образ; он создан текстом повествователя, за кото-

рым стоит автор, и подобная организация текста и служит выражением авторской позиции.

После ужина княгиня читает перед образом две главы из евангелия. Но и для этой умирительной картины есть в тексте очень точный корректив: постель стелет ей горничная, и княгиня, с удовольствием потягиваясь под белым покрывалом, сладко и глубоко вздыхая, засыпает. Весьма определенно выражено авторское отношение к героине также в одной из заключительных сцен повести, хотя и здесь оно высказано не в лоб, а передано опосредованно: «Утром она проснулась и взглянула на свои часики: было половина десятого. <...>

«Рано!» — подумала княгиня и закрыла глаза.

Потягиваясь и нежась в постели, она вспомнила вчерашнюю встречу с доктором и все те мысли, с какими вчера она уснула; вспомнила, что она несчастна. Потом пришли ей на память ее муж, живущий в Петербурге, управляющие, доктора, соседи, знакомые чиновники... Длинный ряд знакомых мужских лиц пронесся в ее воображении. Она улыбнулась и подумала, что если бы эти люди сумели проникнуть в ее душу и понять ее, то все они были бы у ее ног...

В четверть двенадцатого она позвала горничную.

— Давайте, Даша, одеваться, — сказала она томно...» (VI, 269).

Обратим прежде всего внимание на то, как воспринимает княгиня время («Было половина десятого», «Рано...», «В четверть двенадцатого она позвала горничную»). Заметим также: княгиня *вспоминает*, «что она несчастна». И наконец, убийственно характеризует княгиню само содержание ее мечтаний. За тщательным отбором деталей стоит, в конечном счете, авторская позиция.

Так обстоит дело с эпическим произведением, в котором основной текст принадлежит повествователю.

В сказовом тексте субъект речи резко отличен от автора — и по мироотношению, и по речевой манере. Важнейшим средством выражения авторской позиции в сказовом произведении является сюжет.

Так, в «Повести о капитане Копейкине», входящей в «Мертвые души», трагичность истории героя недоступна рассказчику-почтмейстеру: его интересует лишь внешняя сторона истории капитана. Для автора сам почт-

мейстер-рассказчик является героем: оценка и суждения почтмейстера характеризуют не столько капитана Копейкина, сколько самого рассказчика.

Столь же важную роль играет сюжетно-композиционная организация материала в произведениях, построенных на смене двух или нескольких субъектов речи («Бедные люди» Достоевского, «Художники» Гаршина, «Герой нашего времени» Лермонтова).

Предлагаем студенту провести самостоятельный анализ сюжетно-композиционной организации рассказа А. П. Чехова «Припадок». Следует обратить особое внимание на то, как выражается авторская мысль в речах героя, повествовательном тексте и сюжете.

ЛИРИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Рекомендуем студенту-заочнику перед дальнейшим изучением настоящего пособия повторить раздел «Эпические, лирические и драматические образы» (гл. II) по учебнику Г. Л. Абрамовича «Введение в литературоведение».

Лирическая система

Путь к пониманию отдельного стихотворения лежит через анализ всей лирической системы поэта. Под *лирической системой* следует понимать совокупность лирических стихотворений, объединяемых отчетливо выраженным отношением к действительности и художественным строем. Разумеется, мы можем анализировать и отдельное стихотворение, отвлекаясь от системы либо не зная ее. Но такой подход, во-первых, связан с большими трудностями, и, во-вторых, при этом, возможно, окажутся незамеченными и неосознанными существенные стороны стихотворения, которые обнаруживают себя и обретают смысл лишь тогда, когда стихотворение вложено в систему.

Лирическая система организуется образом автора. Формы выражения авторского сознания в лирике разнообразны. Важнейшими из них являются лирический герой, поэтический мир, повествователь и герой ролевой лирики.

Лирические системы, в которых автор выражает се-

бя через одну форму (он предстает перед нами либо только как лирический герой, либо лишь в форме поэтического мира), и система ею исчерпывается, мы будем называть одноэлементными. Примером одноэлементных лирических систем может служить поэзия Огарева, Добролюбова, Майкова, Фета, Лермонтова¹.

В других случаях автор выражает себя через выбор, сочетание и соотношение различных форм. Такие лирические системы мы будем называть многоэлементными. Примером многоэлементных систем может служить поэзия Некрасова или Жуковского.

Лирический герой

Не следует полагать, что в творчестве любого поэта-лирика есть лирический герой². Лирический герой — это особая форма выражения авторского сознания.

Что же характерно для лирического героя?

1. Лирический герой — это и носитель речи, и предмет изображения: он открыто стоит между читателем и изображаемым миром, внимание читателя сосредоточено преимущественно на том, каков лирический герой, что с ним происходит, каково его отношение к миру, состоянию и пр.

2. Для облика лирического героя характерно некое единство. Прежде всего это единство внутреннее, идейно-психологическое: в разных стихотворениях раскрывается единая человеческая личность в ее отношении к миру и к самой себе.

3. С единством внутреннего облика может сочетаться единство биографическое. В этом случае разные стихотворения могут объединяться в эпизоды жизни некоего человека.

¹ В конце трагически оборвавшегося творческого пути Лермонтова его лирическая система начинает превращаться в многоэлементную. См. об этом в кн.: Л. Я. Гинзбург. Творческий путь Лермонтова. Л., Гослитиздат, 1940.

² Термин «лирический герой» приливается не всеми литературоведами; есть расхождения и в самом толковании его. Обзор разных мнений по этому вопросу дан в статье К. Г. Петросова «О формах выражения авторского сознания в лирической поэзии» (в сб.: «Русская советская поэзия и стиховедение». М., 1969). Убедительное решение проблемы лирического героя содержится в книге Л. Я. Гинзбург «О лирике» (М.—Л., «Советский писатель», 1964).

Лирический герой обычно воспринимается как образ самого поэта — реально существующего человека. Читатель отождествляет создание и создателя.

Из сказанного явствует, что нельзя судить о лирическом герое по одному стихотворению: он раскрывается либо во всем творчестве поэта, либо в каком-то цикле его произведений.

Примером лирической системы, объединяемой сквозным образом лирического героя, может служить раннее творчество Лермонтова.

Для лирического героя Лермонтова характерна прежде всего жажда жизни. Он восклицает:

...Я праздный отдал бы покой
За несколько мгновений
Блаженства иль мучений.

(«Поток»)

Эта же мысль повторяется и во многих других лирических стихотворениях. С особой силой выражена она в стихотворении «1831-го июня 11 дня».

Чувства лирического героя Лермонтова всегда напряжены и сильны, так как ему не свойственны умеренность или сдержанность («Есть речи — значенье...»). Они принимают характер страсти, которую даже смерть не в силах охладить («Любовь мертвеца»). Человек гордый и непреклонный, он никогда не сделает первого шага, какой бы дорогой ценой ни пришлось за это заплатить («Они любили друг друга так долго и нежно...»).

Лирический герой постоянно и упорно размышляет над своей судьбой. Он убежден, что его ждут страдания и неминуемая ранняя гибель.

В разных вариациях мотив этот все снова и снова возникает в его сознании. То он видит себя смертельно раненым в долине Дагестана («Сон»), то представляется ему эшафот и палач:

Не смейся над моей пророческой тоскою;
Я знал: удар судьбы меня не обойдет;
Я знал, что голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет...

(«Не смейся над моей пророческой тоскою...»)

И мрачные предчувствия его не обманывают. Уделом его становятся одиночество («Утес», «На севере диком стоит одиноко...»), изгнание («Тучи», «Пророк»), заточение («Узник»).

Преобладающее внутреннее состояние лирического героя — душевное смятение, устремленность к тревожному будущему, к бурям и схваткам («Парус»). Но такое состояние постоянной внутренней готовности к борьбе может утомить даже очень сильную, мужественную душу. Приходит, наконец, отчетливое понимание всей безнадежности вечного порыва к схватке со стихиями без достижения цели, всей бесплодности вечного желания без удовлетворения. И это вызывает душевный кризис, отразившийся в стихотворении «И скучно и грустно».

Лирическим героем овладевает глубокая душевная усталость: его утомили и порывы, и чувства, и страсти, и борьба. С него довольно («Благодарность»). Он жаждет покоя («Из Гёте»), и рождается мечта о последнем успокоении («Выхожу один я на дорогу...»).

Но не такая это натура, чтобы жажда покоя могла стать в ней господствующей: слишком любит жизнь лирический герой, чтобы успокоиться, забыться, отказаться от страстей, борьбы, даже мук. Характерно, что покой, о котором идет речь в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...», не мертвый и холодный, а как бы наполненный жизнью изнутри.

Сочетание стремления к покою и внутренней невозможности обрести его очень характерно для лирического героя Лермонтова («Когда волнуется желтеющая нива...»).

Что же стоит за столь сложным эмоциональным комплексом?

Несомненно, что в нем в особой, лирической форме, опосредованно отразилась эпоха политической реакции, наступившей в России после 14 декабря 1825 года. Она отображена здесь в преломлении через определенный склад личности, идейно-эмоциональный строй.

Для понимания этого строя очень важно учитывать соотношение между запросами личности и тем, что может дать ей действительность.

Лирический герой Лермонтова предъявляет очень большие требования к жизни, которая для него, по выражению Белинского, священное таинство, высокое слу-

жение. Человеку нужна политическая и личная свобода, полнота чувств, кипение страсти, упоение борьбой, а не только радости дружбы. Подлинное счастье для лирического героя Лермонтова невозможно ни в мечтаниях о несбыточном, ни в погружении в глубины собственной души. Лишь на мгновение может он забыться в созерцании славного исторического прошлого («Бородино»), в отрадных воспоминаниях детства («Как часто, пестрою толпою окружен...»), в упоении красотой природы («Пан»). Мысль его упорно возвращается к настоящему, вне которого нет для него ни счастья, ни жизни. Снова и снова вглядывается он в окружающее, и оно поражает его непереносимым несоответствием идеалу («Смерть Поэта»). Полумеры и компромиссы он решительно отвергает: они недостойны гордого человека. Гибель его не страшит: лучше смерть, чем прозябание. Натура деятельная и сильная, он жаждет борьбы, но лишен возможности бороться. Особенности отношения лирического героя Лермонтова к миру и к себе корнями своими уходят в глубочайшее трагическое противоречие. Особая хрупкость, ломкость его мироощущения объясняется тем, что органичность и активность отрицания соединились в его мировосприятии с чувством рокового бессилия, огромная необоримая потребность в деятельности — с непониманием того, что и как нужно делать и можно ли что-либо сделать. Таким образом, здесь уже был поднят вопрос *что делать?*, но здесь же, внутри лермонтовского лирического «я», он как бы и перечеркнут. Стремление к деятельности, не находя путей вовне, обращается стихией самоуничтожения, саморазрушения личности (человек как бы терзает и казнит себя за то, что мир плох и он не может сделать его лучше). Это противоречие и явилось источником внутренних метаний, резкости переходов настроения, необыкновенной широты эмоциональной палитры лермонтовской поэзии, дисгармонии и кажущейся несовместимости чувств, выраженных в разных стихотворениях.

Следовательно, лирика Лермонтова воспроизводит единое в своей противоречивости мироощущение. Единство поэзии Лермонтова, определяясь единством личности стоящего за ней лирического героя, «лермонтовского человека», обнаруживается *лирически* — в особом, только лирике Лермонтова присущем эмоциональном сплаве, в

котором слились «страстная тоска по жизни» (Белинский), скорбная горечь, едкая, разъедающая душу, стойкая печаль. Таков лирический герой Лермонтова. Изучение его облика поможет осмыслить специфику самого понятия «лирический герой» и приблизиться к постижению источника обаяния лермонтовской лирической поэзии.

Предлагаем студенту ответить на следующие вопросы:

1. Что такое лирическая система?

2. Какие признаки характерны для такой формы выражения авторского сознания в лирике, как лирический герой?

После этого рекомендуем самостоятельно охарактеризовать лирического героя в поэзии Полежаева и Огарева. Напомним, что материалом для анализа должно служить все лирическое творчество. В процессе анализа от стихотворения к стихотворению улавливаются и группируются некие сходные идейно-психологические и биографические черты, которые затем складываются в единый художественный образ лирического героя.

Перед тем как приступить к этой работе, студенту-заочнику следует перечитать раздел «Автор биографический и автор как художественный образ».

Поэтический мир

Существуют лирические системы, в которых при восприятии вопрос о субъекте речи не имеет главенствующего значения. В таких лирических системах ощущение резко определенного носителя речи уступает место ощущению резко своеобразного поэтического мира. «Представление о поэтическом мире складывается из представлений о наиболее близкой поэту сфере жизни и об особом характере поэтического видения»¹, — пишет исследователь этого вопроса Н. А. Ремизова. Между поэтическим миром и читателем при непосредственном восприятии нет личности как главного предмета изображения или остро ощутимой призмы, через которую прелом-

¹ Н. А. Ремизова. Поэтический мир как форма выражения авторского сознания в творчестве А. Т. Твардовского (К постановке проблемы). В сб.: «Проблема автора в художественной литературе», вып. I. «Известия Воронежского гос. пед. ин-та», т. 79, 1967, стр. 41.

ляется действительность. Характерным примером может служить творчество Фета.

Фет постоянно говорит в лирике о *своем* отношении к миру, о *своей* любви, о *своих* страданиях, о *своем* восприятии природы; он широко пользуется личным местоимением первого лица единственного числа: с «я» начинаются свыше сорока его стихотворений. Однако это «я» отнюдь не лирический герой Фета: у него нет ни внешней, биографической, ни внутренней определенности, позволяющей говорить о нем как об известной личности. Лирическое «я» поэта — это взгляд на мир, по существу отвлеченный от конкретной личности. Поэтому, воспринимая поэзию Фета, мы обращаем внимание не на человека, в ней изображенного, а на особый поэтический мир.

Каков же поэтический мир Фета?

Для реального, «биографического» А. А. Фета (Шеншина) действительность распадалась на две сферы. Одна сфера включала в себя повседневность, житейские отношения, социальную практику, исторический опыт. Все это было для него областью пошлости, безобразия и скуки. Другая же сфера — прекрасного, красоты отождествлялась с миром природы и человеческой души и составляла предмет лирики Фета. Но не вся природа прекрасна, и не все в душе человека прекрасно; то, что некрасиво, поэтом отбрасывалось. И в этом нашел выражение реакционный характер его мировоззрения.

В исключительной сосредоточенности на красоте — и сила, и слабость поэзии Фета. Здесь кроется и секрет обаяния его стихов, и причина, по которой в самом наслаждении ими есть какая-то неполнота и неудовлетворенность.

Когда мы читаем стихотворение:

Только в мире и есть, что тенистый
Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый
Детски задумчивый взор.
Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор.
Только в мире и есть этот чистый
Влево бегущий робор —

то мы понимаем и верим: это — правда. Правда каких-то мгновений в жизни, когда человек до конца, безраз-

дельно и самозабвенно отдается чувству любви, созерцанию природы и когда ему действительно кажется, что весь мир исчез, а есть только мгновения, о которых Фет сказал с замечательной поэтической силой.

Но жизнь не состоит только из подобных мгновений. В ней есть и отрезвление, и повседневность, и тяжелый труд, и борьба, и невозможность забыться. Однако от всего этого поэт отрешается.

У Фета особый взгляд на задачи и назначение поэзии. Пушкин сравнивал поэта с пророком, глаголом жгущим сердца людей. Лермонтов уподоблял поэзию кинжалу и набатному колоколу. Леся Украинка с тоской спрашивала: «Слово, зачем ты не стала боевая?» Фет же видел задачу поэзии в том, чтобы творить красоту и превращать красоту преходящую — в вечную, нетленную («Этот листок, что иссох и свалился, Золотом вечным горит в песнопеньи»).

Как же входят природа и душа человека в поэтический мир Фета? Прежде всего следует иметь в виду, что пейзаж в его лирике — это проекция внутреннего строя человека на природу. Если рассматривать картины внешнего мира как средство изображения внутреннего мира, то обнаружится, что внутренний мир этот крайне неуловим, зыбок, «фетовский человек» растворяется во всех этих алмазах, бриллиантах, контрастах света и тени и пр. В живописании природы мы находим у поэта два ряда образов: один составляют образы необычайно яркие, четкие, интенсивно окрашенные; образы другого выдержаны в приглушенной цветовой гамме. Эти два образных ряда выражают разные стороны мировоззрения Фета и по существу имеют общий источник: равнодушие поэта к социальной и исторической проблематике, ко всему тому, что для него было «прозой» жизни.

Это равнодушие лишало мир прекрасного в поэзии Фета достаточной нравственной опоры. Отсюда один образный ряд служил утверждению красоты как самоудовлетворяющей ценности, другой же вырастал из интереса поэта исключительно к внутреннему миру личности, сосредоточенной на глубинных переживаниях собственного «я». Отсюда пристрастие к таким эпитетам, как *золотой, серебряный, алмазный, жемчужный, бриллиантовый*. Впрочем, дело здесь не только в зрительном впечатлении. Фет может сказать «серебряные сны» или «серебря-

ные грезы». Все это великолепие нужно поэту для того, чтобы противопоставить его пошлости, скуке, «прозе» реальной жизни.

Разумеется, во всякой поэтической системе злу противопоставляется нечто противоположное. Вопрос только в том, что именно противопоставляется. У Фета злу противопоставлена красота, и только красота. У Пушкина или у Лермонтова красота непосредственно связана с нравственными ценностями. Поэтому Лермонтову, например, достаточно сказать:

Надо мной чтоб, вечно *зеленя*,
Темный дуб склонялся и шумел.

И это прекрасно, этого достаточно, потому что за образом-символом стоит у поэта целая система представлений о деятельности, жизни, мужестве и борьбе как смысле человеческого существования. У Фета же связь красоты с нравственными ценностями очень ослаблена. Естественно поэтому, что красота у него должна быть яркой, резкой, бросающейся в глаза. А если Фет и говорит «темный дуб», то тут же добавляет — «и ясень *изумрудный*». Ему нужны золото, серебро, жемчуг, алмаз и т. д., ибо в его поэтическом мире красота опирается не столько на нравственные ценности, сколько на самое себя. Таким образом, поэтический мир Фета насыщен этими яркими зрительными деталями не просто потому, что поэт именно так видел мир прекрасного; у них двойная функция: и непосредственно живописная, и оценочная, идеологическая.

Своеобразие воспроизведения природы у Фета ощущается особенно наглядно, когда мы сравниваем его поэтический мир с поэтическим миром другого замечательного русского поэта — Тютчева. В поэтическом мире Тютчева природа — это огромное живое существо. Она воспринимается поэтом в целом, а детали, подробности, частности для него малосущественны. Поэтический же мир Фета характеризуется преимущественным вниманием к мельчайшим проявлениям жизни природы, которые поэт подмечал с необыкновенной зоркостью.

Так, о первых, еле заметных приметах весны Фет пишет: «Уж солнце черными кругами В лесу деревья обвел». Он рассказывает о последнем дне поздней осени:

«Еще вчера, на солнце млея, Последним лес дрожал листом...». Вот Фет живописует рассвет: «С поля широкого тень Жмется под ближнюю сень. <...> Холодно, ясно, бело, Дрогнуло птицы крыло...», рисует ночной берег моря: «Различишь прилежным взглядом, Как две чайки, сидя рядом, Там, на взморье плоскодонном, Спят на камне озаренном». Во всех этих примерах используется принцип изображения природы через удачно найденную деталь. Фет вовсе не стремится зафиксировать все приметы, краски, подробности описываемой картины. Он обычно поступает по-другому: набрасывает сначала ее общий контур, а затем сосредоточивает внимание на одной какой-то наиболее выразительной детали, давая возможность читателю с помощью воображения представить по ней всю картину.

Однако Фет, вслед за Жуковским, охотно изображает и блеклые тона, гаснущий свет, переход от света к мраку. Во многих случаях эта неясность контуров, форм, красок и звуков мотивируется физической точкой зрения субъекта речи, его положением в пространстве — он удален от предметов и вещей, которые видятся ему в туманной дымке: «Прозвучало над ясной рекою, Прозвенело в померкшем лугу, Прокатилось над рощей немой, Засветилось на том берегу. Далеко, в полумраке, луками Убегает на запад река».

Внимание поэта особенно часто привлекают картины природы, отраженной в воде, колеблемой движением волн. Если пользоваться термином живописи или кинематографа, то можно сказать, что в поэтическом мире Фета встречаются необычные ракурсы («Над озером лебедь в тростник протянул, В воде опрокинулся лес, Зубцами вершин он в заре потонул, Меж двух изгибаясь небес»).

Во многих случаях изображаются «сдвинутые» картины — образы действительности, деформированные либо необычным углом зрения, либо своеобразными условиями восприятия. Выбор особого угла зрения связан со стремлением поэта противопоставить прозаической реальности творимую красоту: «Ярким солнцем в лесу пламенеет костер, И, сжимаясь, трещит можжевельник; Точно пьяных гигантов столпившийся хор, Раскрасневшись, шатается ельник». Исследователь творчества Фета Б. Я. Бухштаб пишет об этом пейзаже: «...ельник не

шатается на самом деле, а только кажется шатающимся в неверных отблесках костра».

Вообще Фет охотно изображает фантастические картины, порожденные, как было уже сказано, особыми условиями восприятия. Таковы стихотворения «На кресле отваясь, гляжу на потолок...», «У окна», «Фантазия». И здесь мы уже переходим к особенностям изображения у Фета внутреннего мира, не опосредованного пейзажем.

Фет живет преимущественно жизнью чувства, а не мысли, жизнью души, а не разума. Но чувства в его поэтическом мире особого рода — смутные, неясные. Во многих случаях их нельзя даже назвать, определить, а можно лишь намекнуть на них. Сам поэт и не стремится эти чувства подвергнуть анализу, осмыслить, да и вряд ли можно их осмыслить. В этом отношении симптоматична концовка стихотворения «Я пришел к тебе с приветом...» («...не знаю сам, что́ буду Петь, — но только песня зреет»).

Эта неопределенность чувств объясняется также и тем, что поэта интересуют, по меткому наблюдению Б. Я. Бухштаба, не люди, а их чувства, как бы отвлеченные от людей. Иными словами, изображаются определенные психологические ситуации и эмоциональные состояния в их общих чертах — вне особого склада личности.

Для воспроизведения такого расплывчатого, еле уловимого внутреннего мира Фет и прибегает к сложной системе поэтических средств, которые при всем разнообразии имеют общую функцию — функцию создания зыбкого, неопределенного, неуловимого настроения.

Но и выбор поэтического мира как формы выражения авторского сознания, и само содержание этого мира, охарактеризованное выше, определялись, в конечном счете, особенностями идейной позиции Фета. Это станет очевидно, если мы поэзию Фета будем рассматривать в соотносительности с русской лирической поэзией середины XIX века. Разграничение по принципу идеологическому в основном совпало в ней с разграничением по принципу эстетическому. Для Некрасова и поэтов его школы (Добролюбова, Михайлова, Огарева), исходивших из концепции общественно детерминированной личности, характерна была преимущественно установка на субъектно-определенные формы выражения авторского созна-

ния: в их лирических системах огромную роль играют образы лирических героев. Для лириков так называемого «чистого искусства» (Фета, Полонского, Тютчева, Майкова) с их отталкиванием от социальной проблематики, углубленным интересом к личности, поднятой над историей и соотносимой с космосом, были характерны преимущественно внесубъектные формы выражения авторского сознания: лирическая система каждого из них воспроизводит действительность в форме поэтического мира.

Зависимость между общественно-политическими, социальными, философскими взглядами и способами выражения авторского сознания не однозначна; жесткой, раз навсегда заданной связи здесь нет; в других исторических условиях, в другой общественной ситуации, под влиянием других литературных традиций соотношение литературных школ и преобладающих способов выражения авторского сознания могло быть иным.

Предлагаем студенту ответить на следующие вопросы:

1. Какие признаки характерны для такой формы выражения авторского сознания в лирике, как поэтический мир?

2. Чем отличается лирическая система, воспроизводящая действительность в форме поэтического мира, от лирической системы, объединяемой образом лирического героя?

Рекомендуем студенту самостоятельно охарактеризовать поэтический мир А. Майкова. Напоминаем, что материалом для анализа должно явиться все лирическое творчество поэта. Задача заключается в том, чтобы уловить сходные черты многих стихотворений как при изображении природы, так и при воспроизведении душевных состояний и найти объединяющее их общее идейное начало.

Эмоциональный тон

От эпического произведения в памяти остаются преимущественно события, герои, от лирических стихотворений — настроение. Когда мы перечитываем «Войну и мир», мы хотим освежить в памяти главным образом воспоминание о данном историческом периоде, о людях,

о событиях. Когда же мы перечитываем лирические стихи, мы стремимся вновь вызвать или оживить то настроение, которое было создано у нас некогда стихами поэта. Но настроение в лирике — это не просто настроение. Это всегда определенная идейная позиция, определенный взгляд на мир. Подобно тому как в отдельном лирическом стихотворении есть единство настроения, за которым стоит известная мысль, так и в совокупности лирических стихотворений поэта есть более высокое «сквозное» единство эмоционального тона, за которым стоит известное мирозерцание.

✓ Основной эмоциональный тон — это определяемые мировоззрением эмоциональные реакции, лирическое самосознание самых различных людей. Этим понятием обозначается содержание лирического способа изображения человека.

Соотношение понятий «автор», «лирический герой» и «основной эмоциональный тон» в лирике то же, что в современном эпосе соотношение понятий «действующее лицо», «персонаж» и «характер». Говоря «характер» или «основной эмоциональный тон», мы обращаем внимание на то специфическое содержание жизни личности, с которым имеет дело эпический или лирический способ изображения человека. Говоря «действующее лицо» или «лирический герой», мы тем самым указываем на эпический или лирический способ изображения человека.

Основной эмоциональный тон является в лирике средством изображения основного субъекта речи: автора, лирического героя. Что же касается людей, которых субъект речи описывает, то они могут выступать как характеры.

С различием характера и основного эмоционального тона связаны некоторые существенные особенности восприятия эпической и лирической поэзии. На героя эпического произведения читатель смотрит извне, воспринимает его как нечто, отделенное от себя, даже если узнает в герое родственный себе социально-психологический тип. При всей близости черты несходства не стираются, ощущение несходства не утрачивается. То особенное, что есть в герое в отличие от читателя, не позволяет последнему воскликнуть: «Это я!» Даже об очень близком себе герое романа, повести или рассказа читатель думает: «Как я похож на него!» Лирического же героя, изобра-

женного в наиболее близкой ему лирической системе, читатель воспринимает не как другого человека, а как себя, как собственное отражение. Монолог лирического героя осмысливается как выражение эмоционального мира читателя.

В ходе анализа лирической системы необходимо определить основной эмоциональный тон и стоящее за ним отношение к действительности. Это откроет нам новые пути проникновения во внутреннюю жизнь лирического стихотворения. Рассмотрим характерный пример из лирики Пушкина, помня, что речь пойдет не об одном стихотворении, а о лирической системе.

Переходя от одного стихотворения поэта к другому, мы убеждаемся в том, что все они проникнуты общим, «сквозным» чувством, хотя в каждом отдельном случае оно вызывается особыми обстоятельствами. Вот, например, стихотворение «Цветок» (1828). Переданное в нем чувство связано с раздумьями о быстротечности жизни, о бренности человеческого существования. Были люди, были чувства, было что-то очень важное для них, а теперь лишь этот засохший цветок напоминает об ушедшей жизни и любви.

С той же мыслью встречаемся мы и в стихотворении! «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» (1834), но развивается она здесь по-иному. Острое сознание быстротечности жизни, внезапно охватившее человека, заставило его задуматься о себе, о своей судьбе. Бывает, кажется, что настоящая жизнь — впереди, что все только еще предстоит. А потом спохватываешься и начинаешь понимать, что это и есть твоя настоящая жизнь, что она давно идет. Идет и проходит. И тогда человек отказывается от иллюзий, от бесконечной погони за призраком счастья. В нем вспыхивает непреодолимое желание прожить то, что еще осталось, разумно и достойно.

Сходным настроением проникнуто и стихотворение «19 октября» (1825). Оно навеяно чувством одиночества («Печален я: со мною друга нет...»), раздумьями о судьбе друзей, мыслями о грядущем, в котором поэт видит все редеющий и редеющий дружеский круг и того из нынешних друзей, кому по воле милосердной и безжалостной судьбы «под старость день Лицея торжествовать придется одному».

Иными обстоятельствами вызвано скорбное чувство в стихотворении «Труд» (1830). Поразительна смелость, с которой поэт отказывается в нем от традиционных условных представлений. Завершен многолетний труд. Казалось бы, человека должна охватить бурная, всепоглощающая радость. Но на самом деле все происходит по-иному. Тот, кому приходилось долго идти к какой-либо цели, затрачивая на ее достижение время, физические и душевные силы, знает по опыту, что, когда цель, наконец, достигнута, к радости, гордости, удовлетворению примешивается и усталость, и чувство пустоты, как если бы из жизни ушло содержание. Вот об этом-то сложном, потаенном чувстве, которое обычно прячут от других и стараются подавить в себе, и говорит поэт.

Таким образом, «сквозное» чувство, господствующее в лирике Пушкина, постоянно варьируется.

В каждом новом стихотворении оно приобретает иной оттенок. Так, в стихотворении «Дар напрасный, дар случайный» (1828) оно сгущается до отчаяния. Но здесь мы видим крайний случай. Обычно этому чувству сопутствуют и смягчают его другие настроения, гораздо менее безотрадные.

Вот стихотворение «Дорожные жалобы» (1829). Это невеселый рассказ о жизни человека, не знающего покоя, о судьбе странника поневоле, которому, видно, и дни свои придется кончить в пути. Но с грустью соединяется здесь ирония над самим собой и своей грустью. Человек, предстающий перед нами в этом стихотворении, не рыцарь без страха и упрека, закованный в броню непогрешимости, не ведающий душевной усталости и минут слабости. Он сетует на свою судьбу, но в отличие от людей слабых и не владеющих собой он умеет взглянуть на себя со стороны. Он знает, что есть грань, за которой слабость превращается в малодушие, жалоба — в нытье, и этой грани он не переступает. Он не позволяет себе погрузиться в уныние. В нем достаточно душевного мужества, чтобы увидеть смешную сторону в своих жалобах и поиронизировать над самим собой. Ирония ощущается уже в первой строфе, благодаря несоответствию между тоном грустного вопроса: «Долго ль мне гулять на свете...» и энергичным, быстрым перечнем: «То в коляске, то верхом, То в кибитке, то в карете, То в телеге, то пешком?» (Кстати, и слово «гулять» в 1-й строке тоже помо-

гает созданию иронического оттенка.) Дальше ирония нагнетается (например, родной дом, кров предков именуется «наследственной берлогой»). И чем мрачнее перспективы, тем злее и веселее становится ирония, тем озорнее и как будто беспечнее шутка.

С очень сложным интонационно-смысловым движением встречаемся мы в «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье...», 1830). Ее начало пронизано скорбным чувством: безрадостны воспоминания о прошлом и нет ничего отрадного в будущем. Но «пушкинский человек» не клонит голову перед судьбой. В нем, несмотря на все испытания, торжествует воля к жизни и готовность сопротивляться судьбе. Из самой глубины его души вырывается:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

И хоть будущее далеко не светло и не прекрасно, он не теряет надежды на — пусть слабые и недолгие — проблески радости и счастья.

Итак, лирика Пушкина пронизана «сквозным» чувством, которое чрезвычайно богато оттенками и вариациями. За этим чувством, объединяющим все лирические стихотворения поэта, стоит целостное мироотношение. Поэтому лирическое творчество Пушкина производит впечатление интонационно-эмоционального разнообразия при внутреннем единстве.

В эмоциональном тоне лирики Пушкина Белинский видел выражение самых общих основ миропонимания поэта. Не случайно, характеризуя эмоциональный строй «пьес», составляющих «третью часть» стихотворений поэта, великий критик определял его как «важную думу испытанного жизнью и глубоко всмотревшегося в нее таланта» (VII, 353).

Каков же этот взгляд на мир, стоящий за эмоциональным тоном лирики Пушкина?

Прежде всего для Пушкина существует только посторонний, земной мир. О другом мире можно лишь мечтать, можно воображать его себе; но нужно твердо знать, что он — плод нашей фантазии, что его нет. В 1830 году поэт написал стихотворение «Заклинание». Человек призывает тень умершей возлюбленной. В его голосе звучат тоска, страсть, нетерпение. Но ошутима и

горечь. Ведь он знает, что никогда не вернется, не сможет вернуться к нему та, которую он призывает. Недаром в начальной строфе стихотворения повторяется трезво-безнадежное: «О, если правда...» Поэтому для Пушкина нет утешения ни в религиозных, ни в каких бы то ни было других мечтаниях. Именно об этом говорится в стихотворении «Надеждой сладостной младенчески дыша...» (1823).

Так возникает в пушкинской лирике трезвость взгляда на мир: не тешить себя иллюзиями, не успокаивать себя напрасными надеждами, а прямо и открыто смотреть на действительность и видеть то, что тебя окружает.

Такая трезвость дается нелегко. Она требует нравственного и интеллектуального мужества — особенно в тех случаях, когда дело касается не столько общего взгляда на жизнь, сколько самооценки и оценки близких людей. Взглянуть трезво и прямо на себя и свои взаимоотношения с людьми может только по-настоящему сильный человек, который не нуждается в самообольщении. Именно таким человеком и предстает перед нами Пушкин в своей лирике.

Это особенно ощутимо в его любовной лирике.

Для романтиков существовала только вечная любовь. Сама мысль о том, что есть какая-то «логика», закономерности в развитии чувства, была им глубоко чужда. Разумеется, они отдавали себе отчет в том, что в жизни все бывает гораздо сложнее: чувство может ослабеть, любовь может пройти. Но так бывает с обыкновенными людьми, людьми толпы. У романтических героев все обстоит возвышеннее и поэтичнее: любовь не только до гроба, но и за гробом.

Реалисты же, напротив, были убеждены в том, что есть некие общие закономерности, которые проявляются в душевной жизни всех людей. В частности, это относится к пониманию любви: она зарождается, развивается, иногда ослабевает и исчезает.

Автор в лирике Пушкина нарисован как человек, который впервые открыл для себя этот закон изменчивости чувств. Он наблюдает его на самом себе. Вот стихотворение «Под небом голубым страны своей родной...». Человек узнает о смерти некогда любимой женщины — и с удивлением и грустью признается себе в том, что весть эта не вызвала в душе его вспышки неистового горя.

Но взгляд на мир в лирике Пушкина при всей его трезвости отнюдь не безрадостен и вовсе не убивает в человеке стремления к счастью и радости.

Белинский писал о Пушкине: «Он созерцал природу и действительность под особенным углом зрения...» (VII, 323). Что же это за особый угол зрения? Белинский тут же поясняет: «...этот угол был исключительно поэтический» (VII, 323), и в другом месте он называет Пушкина «художником, вооруженным всеми чарами поэзии... исполненным любви, интереса ко всему эстетически прекрасному...» (VII, 318).

Пушкин отчетливо понимал, что только в этом мире (и только в нем) можно жить; и именно в этом мире (и только в нем) есть красота, добро, высокое, прекрасное, благородное. На эту сторону действительности и обращено внимание автора в лирике Пушкина.

Такой угол зрения был характерен не только для лирики поэта, но для лирики он был особенно важен. В принципе творчеству Пушкина-реалиста открыта вся действительность с ее прозой и пошлостью, красотой и поэтичностью. Но дело тут в акцентах. Пушкин знает, что есть обыденное, пошлое, дурное. Но внимание его сосредоточено на добром, возвышенном и благородном.

Человек, изображенный в пушкинской лирике, — это прекрасный человек. Белинский писал: «Общий колорит поэзии Пушкина и в особенности лирической — внутренняя красота человека и делеющая душу гуманность» (VII, 339).

Может возникнуть вопрос, не противоречит ли этому пониманию лирики Пушкина та ее трактовка, которая была дана выше. Напомним: речь шла о том, что трезвый взгляд обращен в лирике Пушкина и на самого автора, в котором открывается нам не одно только возвышенно-поэтическое, привлекательное.

Противоречия здесь нет. Пушкин изображает в лирике человека, в котором прекрасное, доброе, благородное преобладает.

Обратимся к стихотворению «Воспоминание». В нем предстает перед нами человек, терзаемый мучительными образами прошлого, призвавший себя на суд совести — строгий и беспощадный. Но стихотворение отнюдь не оставляет мрачно-безотрадного впечатления: очень сложными и тонкими средствами передается читателю

ощущение добра и красоты, и оно смягчает горестную повесть о муках позднего раскаяния. «Я» в стихотворении двуедино: это и тот, о ком рассказывается, и тот, кто рассказывает. И если с образом первого в стихотворение входит дурное начало, то второй самым строем речи, всеми элементами словесного потока говорит читателю: в мире есть высокое и благородное, есть поэзия и правда.

Важную роль играет здесь торжественно-размеренное ритмическое движение, постоянное возвращение величественного шестистопного ямба, чередующегося с четырехстопным. Создаваемое им эмоциональное настроение поддерживается также характером синтаксической конструкции и связанным с нею типом речи: не короткие, прерывистые, «задыхающиеся» фразы-восклицания, а сложное предложение с сочинением и подчинением, передающее величавую речь-раздумье. Время рассказывания не совпадает со временем совершения лирического действия: перед нами не стремительное лирическое излияние, протекающее одновременно с событием, которому оно посвящено, а скорбная «важная дума» о веренице сходных событий и обстоятельств, расположенных в хронологической последовательности. Наконец, характерен лексический и фразеологический состав стихотворения: используются слова, с которыми традиционно связывается представление о «высоком» (*смертный, стогны, град, влачатся, бденье, свиток*), а также перифрастические обозначения ночи (*когда для смертного умолкнет шумный день*) и сна (*дневных трудов награда*). Таким образом, ритм, синтаксис, лексика и фразеология оказываются в стихотворении носителями нормативного начала; за интонационно-мелодическим движением и стилистической окраской слов стоит автор — выразитель высокого жизненного идеала. Но он же и герой стихотворения, тот, перед кем в ночной тиши проходят воспоминания, кто содрогается в муках стыда и раскаяния.

Так сохраняется в лирике Пушкина тот особенный угол зрения на действительность вообще и на человека в частности, о котором говорил Белинский. Этот особенный угол зрения определяет принципы отбора жизненного материала, содержание и эмоциональный колорит любовной лирики Пушкина и его лирики дружбы.

Вся допушкинская любовная лирика XVIII — первой четверти XIX века говорила о чувстве героя стихотворения, о том, что он хотел счастья, радовался разделенной любви и страдал от безответной. Пушкин пишет об этом же, но пишет по-новому. В его стихах появляется мысль о счастье любимой женщины: не только «я», но и «ты», вернее — «мы». Для счастья мало физического обладания, чувство должно быть ответным и взаимным, и хорошо должно быть прежде всего любимому человеку. И если приходится выбирать между своим счастьем и счастьем любимой женщины, «пушкинский человек» отказывается от счастья. С грустью, мучительно, но отказывается.

Наиболее полно этот новый характер любовного чувства проявился в стихотворении «Я вас любил. Любовь еще, быть может...» (1829). Если читать его невнимательно, то может показаться, что это стихи о любви умершей. Отсюда, в частности, и форма прошедшего времени: «Я вас любил». На самом же деле это любовь живая, недаром так настойчиво трижды в маленьком восьмистрочном стихотворении повторяется это «я вас любил». Так не говорят об ушедшем чувстве. И не говорят об ушедшем чувстве с таким напряжением и волнением: «...То робостью, то ревностью томим...», «...так искренно, так нежно...». Но и само чувство, и накал его скрыты в душевной глубине и даны в подтексте стихотворения, завуалированы нарочитым спокойствием и медлительностью интонации. Ведь главное для «пушкинского человека» в этом стихотворении — не сказать о своей любви, а сделать для любимой женщины расставание менее мучительным, избавить ее от сознания вины, пусть невольной, за то, что любит другого.

Тот особенный угол зрения, который открыл Белинский в поэзии Пушкина, объясняет нам и своеобразие пушкинской лирики дружбы.

Пушкин предстает перед нами в лирике как человек, окруженный людьми, расположенный к ним, в полной мере знающий радость дружеского общения. Отсюда обилие дружеских посланий, упоминаний о друзьях; отсюда же культ лицейской дружбы, которая возникла в отрочестве и была пронесена через всю жизнь.

Поэт вспоминает в человеке то лучшее, что в нем есть, и в этом раскрывается он сам: тот, кто видит в лю-

дах преимущественно хорошее, не может не быть хорошим и благородным человеком.

Особый пушкинский угол зрения определяет принцип отбора и трансформации жизненного материала в лирике дружбы. Очень характерные примеры в этом отношении дает стихотворение «19 октября». Поэт рассказывает здесь о своих лицейских друзьях — Дельвиге и Кюхельбекере. Но рассказывает так, что реальные их черты стираются, размываются. Вокруг обоих создается атмосфера не только значительности, приподнятости, но и величия. Уже современники оценили небольшое, но своеобразное дарование Дельвига. Однако и современникам, и последующим поколениям была ясна несоизмеримость небольшого таланта Дельвига и всеобъемлющего гения Пушкина. И сам Пушкин, реальный, «биографический» А. С. Пушкин, эту несоизмеримость прекрасно понимал. Но в стихотворении мы находим иное соотношение: гений реального Пушкина превратился в скромный «дар», а поэтический дар Дельвига преобразился в «гений» («Свой дар как жизнь я тратил без вниманья, Ты гений свой воспитывал в тиши»).

Этот особый угол зрения и определяемый им принцип отбора и трансформации жизненного материала сохраняется даже тогда, когда в стихах идет речь о людях, в реальной жизни чуждых или враждебных поэту. Так, после случайной встречи с Горчаковым в сентябре 1825 года Пушкин писал Вяземскому: «Мы встретились и расстались довольно холодно — по крайней мере с моей стороны. Он ужасно высох...» (X, 185). А вот как выглядит эта встреча в стихотворении «19 октября»: «...невзначай проселочной дорогой Мы встретились и братски обнялись» (II, 280). А немного выше поэт говорит о Горчакове: «Хвала тебе! — фортуны блеск холодный Не изменил души твоей свободной: Все тот же ты для чести и друзей».

Это, конечно же, не реальный Горчаков, удачливый, высокомерный карьерист, а совсем другой человек. За поэтическим образом Горчакова явственно виден сам Пушкин с его высоким представлением о дружбе, с его душевной щедростью и гуманностью.

Итак, за эмоциональным тоном стоит взгляд на мир, который в нем выражается и с ним сливается. Эмоциональный тон есть своеобразный эмоциональный эквива-

лент мировоззрения; это — мировоззрение ставшее эмоцией.

Основной эмоциональный тон лирики Пушкина — не элементарно простое бытовое чувство, а сложный лирический эмоциональный комплекс: он складывается из трезвого взгляда на мир, нежелания тешить себя иллюзиями, нравственного и интеллектуального бесстрашия, привязанности к постороннему, земному миру, умения, не закрывая глаза на его несовершенство, восхищаться его красотой. Это строй души сильной и мужественной, изведавшей и холод жизни, и удары судьбы и все же не утратившей веры в человека, прекрасное, поэзию.

Предлагаем студенту ответить на следующие вопросы:

1. Чем отличается эмоциональный тон от лирического героя?

2. Чем отличается эмоциональный тон от характера?

Рекомендуем законспектировать статью В. Г. Белинского «О стихотворениях г. Баратынского» и обратить при этом особое внимание на то, как критик устанавливает связь между мировоззрением поэта и преобладающим эмоциональным тоном его лирики.

Многоэлементная лирическая система

В разделе «Лирическая система» мы уже познакомились с понятием многоэлементной лирической системы. Напомним: многоэлементная лирическая система есть такая лирическая система, в которой авторское сознание выражается через выбор, сочетание и соотношенность нескольких лирических форм.

Изучение многоэлементной лирической системы предполагает выделение элементов и характеристику структуры системы.

Под элементом лирической системы мы будем понимать совокупность стихотворений, объединяемых одной какой-либо формой выражения авторского сознания. Элемент выделяется по двум признакам: формальному и содержательному. Формальным признаком является наличие некоего субъекта речи, выражаемого через определенные личные местоимения и глагольные формы. Содержательным признаком является наличие некоего

мироотношения, связанного с данным субъектом речи.

Под структурой лирической системы мы будем понимать все многообразие отношений между элементами.

Примером многоэлементной лирической системы может служить лирика Некрасова.

За всеми лирическими стихотворениями Некрасова стоит автор — передовой русский человек 40—70-х годов XIX века, близкий Белинскому, Чернышевскому, Добролюбову. Его образ раскрывается через выбор, сочетание и соотношение нескольких лирических форм, образующих основу элементов лирической системы поэта.

Элементами лирики Некрасова являются:

1) стихотворения, объединяемые образом повествователя¹;

2) стихотворения, объединяемые образом лирического героя;

3) стихотворения, объединяемые образами героев ролевой лирики².

Выявим вначале элементы лирической системы Некрасова, а затем рассмотрим вопрос о ее структуре.

В стихотворениях Некрасова, где носителем речи является повествователь, для читателя на первый план выдвигается какое-то событие, обстоятельство, ситуация, явление, пейзаж («Перед дождем», «В столицах шум, гремят витии...», «Наконец, не горит уже лес...», «Смогли честные, доблестно павшие...», «Новый год», «14 июня 1854 года», «Великое чувство! у каждых дверей...», «Внимая ужасам войны...») или рассказ о другом человеке и его судьбе («Тройка», «Свадьба», «Гадающей невесте», «Школьник», «Убогая и нарядная», «Папаша», «На смерть Шевченко», «Памяти Добролюбова»). При непосредственном восприятии стихотворений, в которых носителем речи является повествователь, преимущественное внимание читателя сосредоточено на том, что изображено, о чем говорится; вопрос же о том, кто говорит, кто размышляет, кто видит, кто изображает, как правило, возникает лишь при анализе. И тем не менее повествователь в стихотворениях присутствует. Он выступает

¹ Повествователь в лирике близок к повествователю и личному повествователю в эпосе.

² Герой ролевой лирики близок к рассказчику в таких эпических произведениях, где рассказчик является одновременно героем.

как человек, который видит пейзаж, изображает обстоятельства, размышляет над ситуацией и судьбами. Мы узнаем о нем не из его прямых самохарактеристик, а по тому, как он изображает действительность. Каков повествователь, как он смотрит на жизнь, относится к людям, кого любит и ненавидит, — обо всем этом можно судить по эмоциональной окраске лирического монолога, принципам отбора и изображения жизненного материала, особому углу зрения, освещению действительности. Повествователь в лирике Некрасова — русский человек, впитавший в себя картины родной природы, богатство русского фольклора. Он обладает непосредственным опытом, сближающим его с простыми людьми. И он же мыслитель, передовой человек эпохи, переработавший исторический и культурный опыт предшественников; революционность и социально-демократическая точка зрения поэта определяют все его мироотношение — от самых общих взглядов и глубинных душевных движений до эстетических оценок, принципов композиционной организации стихотворений и характера словоупотребления.

Большая группа лирических стихотворений Некрасова объединяется образом лирического героя. Он открыто стоит между читателем и изображаемым миром. Внимание читателя сосредоточено преимущественно на том, каков лирический герой, что с ним происходит, каковы его судьба, отношение к действительности и т. п. («Родина», «В неведомой глуши, в деревне полудикой...», «Еду ли ночью по улице темной...», «Последние элегии», «Я посетил твое кладбище...», «Я за то глубоко презираю себя...», «Тяжелый год — сломил меня недуг...» и др.).

Лирический герой Некрасова отличается от повествователя известной определенностью бытового, житейского, биографического облика и резкой характерностью эмоционально-психологического склада. На него вполне можно распространить концепцию лирического «я», предложенную И. Г. Ямпольским, по справедливому замечанию которого это лирическое «я» было близким у ряда поэтов 50—60-х годов: «Иногда это лирическое «я» представляет рядового бедного человека-труженика, иногда в нем просвечивает передовой человек своего времени, но в обоих случаях это большей частью раздраженный,

измученный жизнью человек; он зол на социальные условия, которые калечат его жизнь, его чувство, он с желчью говорит обо всем этом, но это та именно «святая злоба», о которой шла речь во время полемики по поводу «гоголевского» и «пушкинского» направлений...»¹.

Наконец, третьим элементом лирической системы Некрасова являются ролевые стихотворения. Сущность ролевой лирики заключается в том, что автор в ней выступает не от своего лица, а от лица разных героев. Здесь используется лирический способ овладения эпическим материалом; автор дает слово героям, явно отличным от него. Он присутствует в стихотворениях, но скрыто, как бы растворившись в своих героях, слившись с ними.

К ролевым стихотворениям Некрасова относятся: «Пьяница», «Огородник», «Буря», «Дума», «Катерина», «Калистрат», «Песня» («Отпусти меня, родная...»), «Отрывок» («...Я сбросила мертвящие оковы...»). В них воспроизводится внутренний облик крестьян, городских бедняков и женщин-революционерок.

Таковы элементы лирической системы Некрасова.

Каково же их соотношение? Иными словами, какова структура лирической системы Некрасова? Все три элемента объединяются эмоциональным тоном. В эмоциональном тоне лирики Некрасова соединились: чувство всеобъемлющей любви к людям труда и постоянное ощущение своей вины перед ними, ненависть к их врагам и скорбное понимание того, что дурной человек не аномалия, не урод, а порождение существующего миропорядка; мечта о революции, вера в то, что только она может решительно изменить весь уклад русской жизни, и горькое сознание отсутствия революционности в народных массах; преклонение перед подвигом революционера, представление о революционной деятельности как высшем призвании личности и убеждение в том, что судьба революционера трагична, что он идет на гибель; страстное стремление к счастью и отвращение к ложной мечтательности, спокойная мудрость человека, оставившего далеко позади стадию сентиментально-романтического протеста.

¹ «История русской литературы», т. VIII, ч. 2. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 42.

Все эти начала как бы спрессованы в эмоциональном тоне лирики Некрасова: они слились в сложное по составу и в то же время единое чувство, которое пронизывает разные элементы и объединяет их.

На эмоциональный тон «работает» весь художественный строй лирики Некрасова — от простейших единиц текста до принципов отбора жизненного материала и приемов композиционной организации стихотворения. Но в пределах этого идейно-эмоционального и художественного единства у каждого элемента есть качественная специфика: он выполняет особую функцию, выражая определенную грань авторского отношения к действительности.

Во внутреннем мире повествователя сконцентрировано представление автора о норме — идеологической, нравственной: это человек, каким он должен быть. В стихотворениях, объединяемых образом лирического героя, автор соотносит с этой нормой внутренний облик разночинца, а в ролевой лирике — внутренний облик людей из народа.

Осмыслению соотношения повествователя и лирического героя поможет анализ содержания и структуры программного стихотворения Некрасова «Поэт и гражданин». Образы стихотворения являются по существу воплощением важнейших субъектных форм лирики Некрасова — повествователя, с одной стороны, и лирического героя — с другой. В образе Гражданина сконцентрированы идейно-нравственные черты, характерные для повествователя: высокое представление о назначении и долге поэта, суровая требовательность и непримиримость трибуна, мужественный пафос вождя и проповедника. Поэт разделяет высокие представления Гражданина о смысле жизни и человеческой деятельности, о цели и существе искусства; но в образе этом воспроизводится тот особый склад личности, тот специфичный эмоционально-психологический комплекс, который столь характерен для лирического героя Некрасова.

Специфичность функций каждого элемента явственно обнаруживается, когда мы обращаемся к «сквозным» проблемам, темам и мотивам, то есть к таким проблемам, темам и мотивам, которые проходят через все элементы лирической системы, но в каждом получают особую трактовку, связанную с субъектом речи, чей взгляд

на действительность объединяет все стихотворения, образующие данный элемент. Рассмотрим в этом плане проблему революции, тему быта и мотив труда.

В ряде стихотворений повествователь рисует героические образы революционеров («Н. Г. Чернышевский» <«Пророк»>, «Памяти Добролюбова»), восхищается героическими характерами, выдвигает их как норму, призывает к непосредственному участию в революционной борьбе («Мать»). В стихотворениях же, воссоздающих образ лирического героя, та же проблематика выражена, в соответствии с особым складом его личности, по-другому: высокий идеал революционного служения утверждается не прямо, через образы революционеров, а путем самоосуждения человека, который мечтает о революционном подвиге, понимает все величие и благородство судьбы революционера, но не находит в себе сил, чтобы уйти «в стан погибающих за великое дело любви» («Рыцарь на час»).

Проблема революции своеобразно определяет и образы героев ролевой лирики. В одних случаях это очевидно. Так, в героине стихотворения «Отрывок» («...Я сбросила мертвящие оковы...») нельзя не увидеть возвышенный и трагический образ русской революционерки 70-х годов; в других случаях это обнаруживается лишь при анализе. Мечтая о революции, призывая ее, автор упорно всматривается в характер человека из народа, ищет в нем черты революционности, спрашивает, сомневается и терзается. Но в ролевой лирике это выражено не через прямые раздумья над позицией народных масс («Ты проснешься ль, исполненный сил?», «Чем хуже был бы твой удел, Когда б ты менее терпел?»), как мы наблюдали на примере ряда стихотворений, а особым способом. Автор в стихотворениях на первый взгляд отсутствует, есть герои, от него резко отличные; не звучит в стихотворениях как будто и авторский голос: говорят герои, и не о революции, а об обстоятельствах своей жизни — о подневольном труде, больной матери и сестрах-бесприданницах («Пьяница»), безработице и голоде («Дума»), одиночестве, побоях, постылом муже и равнодушной родне («Катерина»), безысходной нищете («Калистрат»). При всем различии героев и ситуаций ролевые стихотворения объединяются, однако, тем, что герои в них ставятся перед необходимостью решения, выбора,

ответа на главный вопрос: как жить, какую жизненную позицию занять? Автор сталкивает героев с важнейшими проявлениями общественного зла и проверяет их реакцию, их «потенциал сопротивления». Его интересует способность героев активно противостоять злу, их готовность к борьбе, степень осознанности недовольства и протеста: подвигнет ли страдание на борьбу или так и останется смутной и тупой болью? Доколе?..

В «Размышлениях у парадного подъезда» и «Детстве Валежникова» («На Волге») эти вопросы уже сформулированы: их задают повествователь и лирический герой. В ролевой лирике вопрос осутим в подтексте. За характерами героев, отбором материала, выбором ситуаций стоит проблема народной активности, политической сознательности простых людей, то есть в конечном счете, проблема революции. Ни в одном стихотворении мы не найдем эпизода, который был бы нейтрален по отношению к этому вопросу вопросов; и ни в одном из стихотворений герой (сам того не подозревая) не уходит от ответа: он говорит о своем, домашнем, частном и в то же время об общем, самом главном, о том, что тревожит автора. Причем говорят и делают герои вовсе не одно и то же, и отнюдь не только то, что приятно автору. Они не есть его маски или лики: в каждом осутим своеобразный склад личности, сохранены особенности социально-группового и индивидуального опыта. Автор не подсказывает героям решений и не приглашает эти решения: герой «Пьяницы» кончает кабаком, герой «Думы» мечтает попасть в работники к купцу; Калистрат шуткой пытается отбиться от обступивших его напастей; Катерина обманывает постылого мужа и зло потешается над ним. Но во всех стихотворениях автор присутствует. Он осутим не только в непрозвучавшем вопросе, на который отвечают герои, но и в общем характере и смысле ответов: совокупность решений проблемы разными героями в разных стихотворениях позволяет до известной степени судить о том, как сам автор расценивает возможности политической активности народных масс в определенный момент исторического развития¹.

¹ Более высокую стадию народного самосознания, пробуждения его к политической активности Некрасов изобразил не в ролевой лирике, а в поэме «Кому на Руси жить хорошо».

Так, проходя через элементы лирической системы, кардинальнейшая для лирики Некрасова проблема революции раскрывает разные аспекты и грани сложного авторского мироотношения, определяемого сложностью самой действительности.

Демократический характер лирики Некрасова, пронизывающее ее чувство социальности обусловили обращение поэта к области повседневности, быта, каждодневной практики. Этот тематический комплекс также варьируется в элементах лирической системы.

Для повествователя быт («Вчерашний день, часу в шестом...», «Свадьба») — предмет наблюдения и изучения, сфера, в которой живут и страдают его герои, где неумолимые законы — социальные и исторические — действуют незримо, в образе вещей, в форме случайности, в облике серых будней. Для лирического героя область быта выступает в двойственной роли: она и объект исследования, анализа, и поток собственной жизни. Так, в стихотворении «Слезы и нервы» герой видит себя со стороны; он наблюдает за тем, как неудобная нескладница будней отравляет душу, превращается в душный воздух, в котором задыхаешься, проникает во все закоулки сознания, определяет жизненный тонус, настроение, поведение. Лирический герой здесь выступает как аналитик; с безжалостностью и беспощадностью, которые стали возможны лишь благодаря завоеваниям реалистической прозы, прослеживает он воздействие быта на свою внутреннюю жизнь и поведение. Но лирический герой не только исследователь, описывающий некий процесс. Он и объект изучения — тот, кто вмещен в быт и живет в нем: любит, ревнует, страдает. И быт здесь не только исследуемый элемент двуединства «среда и человек», но и фон и атмосфера лирического действия.

Быт чрезвычайно широко вовлекается в ролевые стихотворения из народной жизни. Для героев «Думы», «Калистрата», «Катерины» повседневность с ее материальными заботами, практическими отношениями — единственно возможная реальная сфера человеческого существования, которая как бы дополняется миром фольклорной мечты; область истории, социальной жизни, политических страстей для них не существует. Отсюда — вещная атмосфера этих стихотворений, ощущение вязкости быта. В стихотворениях, где субъектом речи является

повествователь или лирический герой, быт анализируется в самом тексте. В ролевой лирике в тексте стихотворений быт не анализируется, выступая как единственная реальность. Возможность анализа возникает при сопоставлении ролевых стихотворений с двумя другими элементами лирической системы Некрасова.

Очень устойчив в лирике Некрасова мотив труда как смысла жизни, источника радости, опоры в беде, оправдания человеческого существования; в труде обнаруживаются существеннейшие качества личности, ее нравственная ценность и красота. Мотив этот, однако, варьируется в зависимости от конкретной формы выражения авторского сознания. Повествователь поет вдохновенный гимн труду, проникнутый чисто народным презрением к праздности и лени. За суровой прямоотой и дидактичностью «Песни о труде» стоят вековой опыт и нравственный идеал трудящихся людей. Повествователь в ней выступает не столько как данная личность, определенный человек, сколько как голос трудового народа: он носитель убеждений и эмоций массы. Здесь не столько противостоят друг другу два человека — повествователь и читатель, вразумляя один другого, сколько читателю противостоит непреложная вневличная правда, которую автор лишь передает.

В стихотворениях, объединяемых образом лирического героя, это же отношение к труду выражено по-иному: оно — итог личного опыта лирического героя, норма его жизненного поведения, выражающаяся в его делах, словах, быте. То, что в «Песне о труде» было призывом, заветом, наказом, воплотилось в стихотворениях последних лет в картины жизни лирического героя. В этих стихотворениях слышен суровый голос обличителя и проповедника и звучит еле различимый голос мужественно умирающего человека: он говорит о себе, о непоправимой своей беде, о стойкости, не ждущей награды.

В ролевой лирике мотив труда предстает опять-таки по-иному: труд становится поэтической мечтой героя «Думы», простого, сильного, здорового человека, для которого труд — и потребность, и наслаждение.

Итак, образ автора в лирической системе Некрасова раскрывается через отбор, сочетание и соотношение нескольких элементов. Каждый из них воспроизводит одну какую-то грань авторского мироотношения; в полном же

своим объемом это мироотношение выражается всеми элементами и их структурой.

Предлагаем студенту ответить на следующие вопросы:

1. Что такое элемент лирической системы?
2. Что такое структура лирической системы?

ДРАМАТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Рекомендуем студенту-заочнику перед дальнейшим изучением настоящего пособия повторить раздел «Эпические, лирические и драматические образы» (гл. II) по учебнику Г. Л. Абрамовича «Введение в литературоведение».

Способы выражения авторского сознания. Классификация драматических произведений

В драматическом произведении имеются два основных способа выражения авторского сознания: 1) сюжетно-композиционный и 2) словесный. Иными словами, автор может передавать свою позицию а) через расположение и соотношение частей и б) через речи действующих лиц.

Кроме того, авторская позиция выражается через такие вспомогательные средства, как перечень действующих лиц, ремарки, указания для постановщика и актеров.

Пользуясь понятиями «сюжетно-композиционный способ выражения авторского сознания» и «словесный способ выражения авторского сознания», можно построить родовую типологию драматических произведений. В зависимости от преобладания и характера указанных основных способов выражения авторского сознания драматические произведения делятся на: 1) эпическую драму; 2) лирическую драму; 3) собственно драму.

В эпической драме в речах главных действующих лиц сглажено или ослаблено индивидуальное начало, определяемое личностью персонажа (характером, профессией, общественным положением, принадлежностью к известной бытовой среде и пр.). Возникает некий общий речевой стиль, за которым непосредственно стоит автор.

Примером эпической драмы может служить трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов».

В лирической (романтической) драме автор обычно стоит непосредственно за главным героем и его речами. Здесь используется и такое средство выражения авторской позиции, как напряженный сюжет. Примером лирической (романтической) драмы могут служить драматические произведения М. Ю. Лермонтова, в частности его драма «Маскарад».

В собственно драме у каждого из действующих лиц есть обычно своя речевая манера, определяемая характером героя, его положением и т. п. Непосредственно за речами героев автор здесь, как правило, не стоит, и поэтому в данном случае важную роль приобретает такое средство выражения авторского сознания, как сюжетно-композиционная организация материала. Примером собственно драматического произведения может служить «Горе от ума» Грибоедова или «Гроза» Островского.

Следует иметь в виду, что мы охарактеризовали лишь основные типы драматических произведений; в практике художественного творчества встречается много переходных форм.

В пособии мы рассмотрим сюжетно-композиционный и словесный способы выражения авторского сознания в драме на материале трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» и комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

Словесный способ выражения авторского сознания в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»

Определяя сложную жанровую и родовую природу «Бориса Годунова», Белинский писал: «...«Борис Годунов» Пушкина — совсем не драма, а разве эпическая поэма в разговорной форме» (VII, 505).

Эпический характер пушкинской трагедии был связан прежде всего с особым характером конфликта. На первый взгляд основу конфликта составляет борьба за власть между Борисом и Самозванцем. Перед нами два диаметрально противоположных характера, две различные эмоционально-психологические структуры, два типа отношения человека к себе и к миру. Оба они, однако, едины в своей чуждости народу. И кроме того, их

роднит общность целей, которые они ставят перед собой, и результатов, к которым они приходят.

Автор изображает людей, для которых политическая жизнь, политические страсти, участие в политических столкновениях составляет смысл существования. В пушкинской трагедии люди делают политику, делают ее целенаправленно и последовательно. И они добиваются того, чего хотят. Это относится и к Борису и к Самозванцу. А потом происходит нечто странное и непонятное: то, чего они хотели и чего добились, приводит их к результатам, прямо им враждебным.

Оказывается, есть некие общие закономерности, действующие вне зависимости от намерений и индивидуальных особенностей личности и подчиняющие ее себе. И именно для того чтобы утвердить всеобщий смысл этих закономерностей, автор берет столь различных героев, какими являются Борис и Лжедмитрий.

Каковы же эти закономерности?

1. Самодержавная власть по самой своей сути враждебна народу.

2. Логика участия в борьбе за самодержавную власть ведет к преступлению.

3. Решающую роль в судьбе политического деятеля играет отношение к нему народа, «мнение народное».

Итак, основу конфликта пушкинской трагедии составляет противоречие между деятельностью Бориса и Самозванца, с одной стороны, и закономерностями общественной жизни — с другой. Это подлинно эпический конфликт, характеризующийся столкновением героев с неодолимыми внеличными силами¹.

Эпический характер конфликта определил особый строй текста пушкинской трагедии.

Прежде всего, в монологах героев много места занимает эпический текст, выходящий за пределы непосредственного сценического действия и необыкновенно расширяющий сферу изображаемого.

В одних случаях эпическая часть монолога (или эпический монолог целиком) знакомят нас с тем, что пред-

¹ Об эпическом конфликте в драматическом произведении см.: Т. Л. Гурин а. Эпическое начало в трагедиях Ж. Расина как средство выражения авторской позиции. В сб.: «Проблема автора в художественной литературе», вып. I. «Известия Воронежского гос. пед. ин-та», т. 79, 1967.

шествовало началу действия трагедии. Вот Отрепьев обращается к Пимену:

Давно, честный отец,
Хотелось мне тебя спросить о смерти
Димитрия царевича; в то время
Ты, говорят, был в Угличе.

(V, 236)

Пимен отвечает:

Ох, помню!
Привел меня бог видеть злое дело,
Кровавый грех. Тогда я в дальний Углич
На некое был послан послушанье...

(V, 236)

Затем следует обстоятельный и неторопливый рассказ об угличской трагедии.

В других случаях эпический текст позволяет узнать о том, что происходило между двумя моментами сценического действия. Так, в сцене «Ставка» боярин Пушкин (один из героев трагедии) убеждает Басманова перейти на сторону Самозванца. Басманов колеблется, и мы здесь так и не узнаем, какое решение он принял. А в следующей сцене — «Лобное место» — Пушкин, обращаясь с амвона к народу, говорит:

Димитрию Россия покорилась;
Басманов сам с раскаяньем усердным
Свои полки привел ему к присяге.

(V, 319)

Наконец, герой может говорить о событиях в будущем времени. Из сцены «Красная площадь» мы узнаем, что Борис упорно отказывается от престола. О том же, что должно последовать (и последует далее), говорит Щелкалов:

Заутра вновь святейший патриарх,
В Кремле отпев торжественно молебен,
Предшествуем хоругвями святыми,
С иконами Владимирской, Донской,
Воздвигнется, а с ним синклит, бояре,
Да сонм дворян, да выборные люди
И весь народ московский православный,

Мы все пойдем молить царицу вновь,
Да сжалится над сиркою Москвою
И на венец благословит Бориса.

(V, 224—225)

Это — подробный рассказ, с перечнем участников шествия, указанием на порядок их следования и упоминанием о деталях («с иконами Владимирской, Донской»).

Эпические рассказы, включенные в монологи героев, сочетаясь с драматическими сценами, содержат детализированное, связное и развернутое жизнеописание героев. Так, из рассказа Игумена (сцена «Палаты патриарха») нам становится известна предыстория Самозванца: «Из роду Отрепьевых, галицких боярских детей. Смолоду постригся неведомо где, жил в Суздале, в Ефимьевском монастыре, ушел оттуда, шатался по разным обителям, наконец пришел к моей чудовской братии, а я, видя, что он еще млад и неразумен, отдал его под начал отцу Пимену, старцу кроткому и смиренному; и был он весьма грамотен: читал наши летописи, сочинял каноны святым...» (V, 239). Пребывание Григория в Чудовом монастыре и его общение с Пименом изображены драматически (сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре (1603 года)»). А о дальнейших изменениях в судьбе Григория мы узнаем из его собственного рассказа:

...Я бедный черноризец;
Монашеской неволею скучая,
Под клобуком, свой замысел отважный
Обдумал я, готовил миру чудо —
И наконец из келии бежал
К украинцам, в их буйные курени,
Владеть конем и саблей научился;
Явился к вам; Димитрием назвался
И поляков безмозглых обманул.

(V, 281—282)

Содержание последних трех строк, впрочем, конкретизируется в рассказе боярина Пушкина:

Известно то, что он слугою был
У Вишневецкого, что на одре болезни
Открылся он духовному отцу,

Что гордый пан, его проведав тайну,
Ходил за ним, поднял его с одра
И с ним потом уехал к Сигизмунду.

.
Да слышно, он умен, приветлив, ловок,
По нраву всем. Московских беглецов
Обворожил. Латинские попы
С ним заодно. Король его ласкает
И, говорят, помогу обещал.

(V, 256—257)

Подобные жизнеописания, выдержанные в спокойной, обстоятельной и неторопливой манере, очень характерны для романа и повести XIX века, то есть для произведений эпических. Вспомним хотя бы начало «Капитанской дочки»: «Отец мой Андрей Петрович Гринев в молодости своей служил при графе Минихе и вышел в отставку премьер-майором в 17.. году. С тех пор жил он в своей симбирской деревне, где и женился на девице Авдотье Васильевне Ю., дочери бедного тамошнего дворянина. Нас было девять человек детей. Все мои братья и сестры умерли во младенчестве» (VI, 393).

Эпический характер многих монологов становится очевидным, когда мы спрашиваем себя: «На кого они рассчитаны?» Вот слова Воротынского, открывающие трагедию:

Наряжены мы вместе город ведать,
Но, кажется, нам не за кем смотреть:
Москва пуста; вослед за патриархом
К монастырю пошел и весь народ.

(V, 219)

Формально Воротынский обращается к Шуйскому. Но Шуйскому еще до сообщения Воротынского это все хорошо известно. Следовательно, по существу, слова Воротынского адресованы не Шуйскому: они рассчитаны на читателя и представляют собой не столько элемент сценического действия, сколько авторское повествование в чистом виде.

Перестраиваются не только монологи, но и диалоги: во многих случаях это скорее не обмен драматическими репликами, а связный рассказ о событиях и обстоятельствах, разбитый по ролям. Например, начало сцены «Площадь перед собором в Москве»:

Народ.

Один.

Скоро ли царь выйдет из собора?

Другой.

Обедня кончилась; теперь идет молебен.

Первый.

Что, уж проклинали того¹?

Другой.

Я стоял на паперти и слышал, как диакон завопил: Гришка Отрепьев — анафема!

Первый.

Пускай себе проклинаят; царевичу дела нет до Отрепьева.

Другой.

А царевичу поют теперь вечную память.

Первый.

Вечную память живому! Вот уж им будет, безбожникам.
(V, 298)

Соединим реплики второго участника диалога: «Обедня кончилась; теперь идет молебен... Я стоял на паперти и слышал, как диакон завопил: Гришка Отрепьев — анафема!.. А царевичу поют теперь вечную память».

Перед нами достаточно связный, последовательный рассказ.

В диалогах, так же как и в монологах, герои в ряде случаев говорят о том, что собеседникам уже известно, и, следовательно, адресуют свои слова не столько друг другу, сколько непосредственно читателю. Характерна в этом отношении сцена «Девичье поле. Новодевичий монастырь». Вот как один из толпы описывает общий вид картины:

¹ Курсив Пушкина. — Б. К.

...Вся Москва
Сперлася здесь; смотри: ограда, кровли,
Все ярусы соборной колокольни,
Главы церквей и самые кресты
Унизаны народом.

(V, 226—227)

Собеседник все это видит и сам, и описание явно рас-
считано не на него.

В этой сцене разбивка автором текста на реплики по-
могает читателю получить полное представление о том,
что происходит в разных местах поля. Автор выбирает
героев, разноудаленных от центрального места действия.
Поэтому физическая точка зрения постоянно меняется.
Сначала перед нами два участника сцены, находящиеся
довольно далеко от главного места действия. Они слы-
шат шум, видят, как ряд за рядом опускается на колени:

Один.

Что там за шум?

Другой.

Послушай! что за шум?

Народ завыл, там падают, что волны,
За рядом ряд... еще... еще... Ну, брат,
Дошло до нас; скорее! на колени!

(V, 227)

Затем воспроизводится моление народа:

Ах, смилуйся, отец наш! властвуй нами!
Будь наш отец, наш царь!

(V, 227)

Оно показано с более близкой точки зрения, чем та,
с которой видят происходящее первый и второй. Далее
физическая точка зрения снова меняется. Автор (а вме-
сте с ним и читатель) вновь оказывается в отдалении от
центра событий и слышит обмен недоуменными репли-
ками:

Один.

О чем там плачут?

Другой.

А как нам знать? то ведают бояре,
Не нам чета.

(V, 227)

Распределение физических точек зрения между народом, с одной стороны, и множеством отдельных людей — с другой, непосредственно мотивировано в этой сцене идеологически. Народ просит Бориса на царство, тогда как отдельные люди (первый, второй, один, другой, баба с ребенком) понятия не имеют, о чем молит и плачет народ. Этим выражается авторская мысль о глубоком внутреннем безразличии подлинного народа к навязанной ему роли в политической комедии.

Итак, мы рассмотрели эпический строй монологов и диалогов пушкинской трагедии и убедились в том, что они содержат рассказ о внесценических событиях и рассчитаны не столько на собеседника, сколько непосредственно на читателя. Однако этим особенности эпического строя текста «Бориса Годунова» не исчерпываются.

По условиям драматического рода основной текст произведения разбивается на монологи и диалоги, принадлежащие героям. В «Борисе Годунове» как эпической драме связь соответствующих кусков текста (монологов и диалогов) с героями, которым текст приписан, ослаблена по сравнению с собственно драматическим произведением. За высказываниями, приписанными героям, явно и непосредственно ощутимо единое авторское начало. В некоторых случаях ослабление связи текста и носителя речи обусловлено тем, что субъект речи играет чисто служебную роль: у него нет собственно драматической функции, и он нужен только для того, чтобы нечто сообщить. Вот автору нужно рассказать читателям о подавленном состоянии Бориса, о его попытках найти спасение в обращении к кудесникам, гадателям и колдуньям. Для этого автор вводит в сцене «Царские палаты» двух стольников, которые нигде больше не появляются, да и в этой сцене не действуют, а только информируют читателя:

Первый.

Где государь?

Второй.

В своей опочивальне
Он заперся с каким-то колдуном.

Первый.

Так, вот его любимая беседа:
Кудесники, гадатели, колдуньи.
Всё ворожит, что красная невеста.
Желал бы знать, о чем гадают он?

Второй.

Вот он идет. Угодно ли спросить?

Первый.

Как он угрюм!

(V, 241)

Никакой личной определенности у стольников нет, и они никак не окрашивают собой текст.

Но даже в тех случаях, когда текст принадлежит «сквозному» герою, проходящему через ряд сцен и принимающему активное участие в действии, личность носителя речи присутствует в тексте не явственно. Конечно, по предмету и тематике речи мы можем с большей или меньшей степенью точности установить, что этот монолог принадлежит, допустим, Борису, а тот — Самозванцу. Но определить эту принадлежность по строю речи, интонационному ладу, специфической лексике представляется затруднительным. Весь стихотворный текст трагедии объединяется сверхличным, непосредственно авторским стилем. Этот стиль передает своеобразное эпическое настроение (неторопливость, величавость, мудрое спокойствие), подчиняющее себе индивидуальные речевые манеры героев и все разнообразие их эмоциональных состояний и реакций.

На эпическое настроение работает прежде всего размер — величавый пятистопный ямб. Оно поддерживается особым поэтическим слогом. «...В этой трагедии, — писал Г. О. Винокур, — драматический язык подчинен нормам, выработанным лучшими образцами лирической поэзии начала XIX в. На протяжении всей трагедии, преимущественно в речах Бориса, Самозванца, Марины и

Пимена, мы находим на фоне... архаизмов лексические и синтаксические особенности, непосредственно перенесенные Пушкиным в его трагедию из его прежней поэтической практики...»¹. К этому тонкому наблюдению нужно лишь добавить, что Пушкин использует язык лирической поэзии для создания эпического эффекта.

По воле автора герои трагедии широко обращаются к средствам поэтической выразительности, не обусловленным их характерами. Вот несколько примеров.

Самозванец говорит о Курбском:

Несчастный вожды! как ярко просиял
Восход его шумящей, бурной жизни!

(V, 271)

Не менее поэтично выражается боярин Пушкин:

...поздно спорить
И раздуть холодный пепел брани...

(V, 317)

Басманов восклицает:

Ах, государь, стократ благословен
Тот будет день, когда разрядны книги
С раздорами, с тордыней родословной
Пожрет огонь.

(V, 309)

Отзвуки лирического стиля 10—20-х годов XIX века ощутимы и в речи Пимена:

...Мне чуждыся то шумные пиры,
То ратный стан, то схватки боевые,
Безумные потехи юных лет!

(V, 233)

А человек из народа вот как объясняет отказ Годунова принять царский венец: «Его страшит сияние престола».

Такие черты эпического стиля, как упорядоченность речи, сравнительно малое количество резко экспрессивных форм, ориентация на «высокую» литературную стилистику, характерны для текста и в тех случаях, когда

¹ Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., Учпедгиз, 1959, стр. 319.

ситуация и положение героя требуют с точки зрения бытового правдоподобия иных речевых приемов. Борис на смертном одре говорит:

Всё кончено — глаза мои темнеют,
Я чувствую могильный хлад...

(V, 314)

Здесь можно проследить движение от «естественной», устно-экспрессивной манеры к «высокому» строю речи. За первым предложением — «все кончено», вполне естественным с точки зрения бытового правдоподобия в устах умирающего человека, следует не «темно в глазах», а «глаза мои темнеют» и не «мне холодно», а «я чувствую могильный хлад». Усложняется лексика, и все пространнее становятся предложения: в первом — два слова, во втором — три, в третьем — четыре. Борис описывает свое состояние так, как мог бы это сделать повествователь со стороны («глаза его темнеют, он чувствует могильный хлад»).

Элементы поэтической выразительности, накапливаясь от монолога к монологу, от реплики к реплике, поддерживают ощущение единства стиля, заставляют воспринимать его как «высокий» стиль. Порой поэтический образ, употребленный одним героем, подхватывается и развивается его собеседником, что делает ощущение субъектного единства текста еще более явственным:

Б а с м а н о в.

Что на него смотреть;
Всегда народ к смятенью тайно склонен:
Так борзый конь грызет свои бразды;
На власть отца так отрок негодует;
Но что ж? конем спокойно всадник правит,
И отроком отец повелевает.

Ц а р ь.

Конь иногда сбивает седока,
Сын у отца не вечно в полной воле.

(V, 310)

Эпический тип мышления и эпическая манера письма определяют и характер авторских ремарок. Например, сцена «Лес» открывается следующей пометкой: «В от-

далении лежит конь издыхающий». Это явно не рассчитано на сценическое воплощение. Тем более, что в последующих ремарках меняется физическая точка зрения: «Идет к своему коню», «Разуздывает и расседывает коня».

Ремарки построены по законам эпического повествования.

Таким образом, идейная концепция автора в трагедии «Борис Годунов» обусловила особый, эпический характер конфликта, а он, в свою очередь, определил словесный строй произведения: эпический характер монологов и диалогов, ослабление связи между текстом и субъектами речи, господство единого поэтического стиля, за которым стоит непосредственно автор.

Сюжетно-композиционный способ выражения авторского сознания в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»¹

Отбор и расположение материала в комедии Грибоедова определяются авторским стремлением выявить антагонизм Чацкого и противостоящего ему фамусовского мира, подчеркнуть непримиримость конфликта между ними. Выбор ситуаций помогает развернуть конфликт. Так, и бал, и приезд Чацкого в день бала позволяют показать конфликт Чацкого с Фамусовым как конфликт его с фамусовским обществом.

Расположение отобранного материала служит этой же цели. Чацкий мог приехать прямо к балу, но, если бы он не был разгневан разговорами с Софьей, Скалозубом, Молчалиным и Фамусовым, опять-таки он мог на балу и не вступить в конфликт с фамусовским обществом. Следовательно, само расположение материала как бы нагнетает враждебность отношения общества к Чацкому, усиливает муки героя. Вот Чацкий — весь негодование, возмущение, пафос — произносит свой знаменитый монолог, начинающийся словами: «А судьи кто?», исполненный подлинного гражданского воодушевления, и... ответная реакция Скалозуба:

¹ Интересные наблюдения над текстом комедии «Горе от ума» содержатся в статье Е. Маймина «Заметки о «Горе от ума» Грибоедова (Опыт прочтения текста комедии)», напечатанной в «Известиях АН СССР», серия литературы и языка, т. XXIX, вып. 1, 1971.

Мне нравится, при этой смете
Искусно как коснулись вы
Предубеждения Москвы
К любимцам, к гвардии, к гвардейским, к гвар-
дионцам;
Их золоту, шитью дивятся будто солнцам!
А в Первой армии когда отстали? в чем?

(39)

Пламенные филиппики Чацкого против службистов, его выношенные мысли о возможности служить обществу, не будучи ни чиновником, ни военным, вызывают в ответ лишь плоское сопоставление армии и гвардии, благонаправленную мысль о том, что армия не хуже гвардии.

Итак, отбор и расположение материала подчинены в «Горе от ума» главной задаче: раскрыть непримиримость конфликта Чацкого с фамусовским обществом, самим ходом развития действия показать, что эта непримиримость конфликта постепенно осознается *сначала* обществом, *потом* Чацким.

Как же строится действие и развивается конфликт?

Явления 1—5 первого действия представляют собой развернутую экспозицию. Ситуация такова: в доме московского барина и чиновника (Фамусова) развертывается любовная интрига между его секретарем (Молчалиным) и его дочерью (Софьей). Интригу эту от него скрывают. Влюбленным помогает служанка (Лиза).

В экспозиции есть собственное действие, развитие которого основано на необходимости для Софьи и Молчалина скрывать свои отношения от Фамусова, на беспечности Софьи и ловкости Лизы. Есть здесь еще одно действующее лицо, но оно пока отсутствует. Это — влюбленный в героиню главный герой (Чацкий), молодой, блестящий, остроумный, образованный. О нем лишь говорят, и до его появления настоящее, главное действие так и не начинается.

Явление 6 вводит в действие Чацкого, движение сюжета в явлениях 7—10 мотивируется переживаниями Чацкого, непонятной для него холодностью Софьи и опасениями Фамусова.

Указанные два момента: а) отношения между Софьей и Молчалиным, которые они скрывают, и б) любовь Чацкого, холодность Софьи и стремление Чацкого

узнать о причине этой холодности — получают дальнейшее развитие в ходе действия. Это те движущие пружины сюжета, которыми определяются сознательные, целенаправленные действия героев. Но постепенно выявляется еще одна движущая пружина сюжета: коренное отличие мироотношения Чацкого от мироотношения других героев. Первоначально она «работает», условно говоря, стихийно, не будучи осознанной действующими лицами. Но наступит момент, когда это коренное различие будет осмыслено лагерем Фамусова (прежде всего Софьей), и тогда начнутся обдуманые и сознательные действия, обусловленные пониманием представителями фамусовского общества несовместимости мироотношения их и Чацкого. Причем положение усложняется тем, что Чацкий осознает это гораздо позже, чем его враги.

Рассмотрим механизм развития действия: враги Чацкого поняли (или почувствовали) его враждебность себе. Они нападают на героя и травят его. Чацкий же очень долго не понимает подлинного соотношения сил. Развитие действия завершается тогда, когда Чацкому становится ясно, насколько враждебно ему общество и насколько он одинок.

В явлениях 1—6 второго действия перед нами Чацкий, Фамусов и Скалозуб. Здесь главная мысль, которой одержим Чацкий, — причина холодности Софьи. Об этом он думает постоянно. Но словесное выражение эта мысль получает лишь тогда, когда он спрашивает Фамусова:

Уж Софье Павловне какой
Не приключилось ли печали?..

(26)

и когда он, оставшись один (Фамусов отправляется встречать Скалозуба), в недоумении размышляет:

Как суетится! что за прыть!
А Софья?—Нет ли впрямь тут жениха какого?

(32)

Говорит же Чацкий совсем о другом: именно здесь он произносит два больших монолога («И точно, начал свет глупеть...» и «А судьи кто?»), в которых раскрываются основы его общественных взглядов. Произносит, во-первых, потому, что для него эта тема действительно

важна, во-вторых, потому, что он не может говорить вещах, занимающих его в данную минуту более всего — о Софье и своих сомнениях, в-третьих, потому что он человек общительный. Его пафос, пыл его речи объясняются не только важностью для него того, о чем он говорит, но и сомнениями, горечью, раздражением, недоумением, связанными с мыслями о Софье. Таким образом, то, что и как он думает о своих отношениях с Софьей, обнаруживается в монологах, но очень своеобразно: не тематически, а эмоционально.

Зачем автор сталкивает здесь Чацкого с Фамусовым и Скалозубом? Прежде всего для того, чтобы показать как чужд и враждебен Чацкий миру, в который он вторгся, а также для того, чтобы подчеркнуть, что сам Чацкий этого еще не осознает (и не скоро ощутит). Поэтому он и произносит перед ними свои пламенные речи.

Явления 7—9 второго действия составляют единое целое. Внешнее развитие действия основано здесь на обмороке Софьи, узнавшей о том, что Молчалин упал с лошади. Соответственно внешняя линия поведения Чацкого заключается в том, что он помогает Лизе привезти Софью в чувство. Но за этим кроется полное непонимание Чацкого того, что происходит: ни причин испуга Софьи, ни ее обморока. Не случайно явления 7—9 даны после явлений, в которых Чацкий встречается со Скалозубом. Там Чацкий не понимал и недоумевал. И здесь он не понимает и недоумевает. Но там ему догадываться было труднее, чем здесь, где все как будто явно. Иными словами, автор все более и более акцентирует доверчивость и простодушие Чацкого. И воспринимает простодушие героя тем трагичнее, что именно с этого момента Софья начинает выступать как враг Чацкого. Правда, пока еще, кажется, неосознанно. Грубоватый, пошлый анекдот Скалозуба о княгине Ласовой она перенаправляет Чацкому. Делает она это и для того, чтобы отвлечь внимание от своего испуга, и, очевидно, еще и потому, что бессознательно поддается желанию причинить Чацкому боль.

То, что происходит в рассматриваемых явлениях, важно и для дальнейшего развития конфликта: у Чацкого зарождается подозрение относительно Молчалина. Явления 1—3 третьего действия непосредственно подго-

товлены явлениями 7—9 второго действия: Чацкий пытается решить для себя вопрос о том, как Софья относится к Молчалину, и приходит к совершенно ложному убеждению, что Софья не любит и не может любить Молчалина.

Явления 5—10 третьего действия вводят, одного за другим, гостей Фамусова. И в самой последовательности появления гостей есть своя логика.

Явления 5 и 6 вводят чету Горичей. Встреча с ними позволяет автору показать, насколько Чацкий поверил в свою догадку о том, что Софья не может любить Молчалина: Чацкий успокоился, а Горичи, с которыми он знаком и к которым расположен, помогают этому спокойствию и веселости обнаружить себя. Явления 5 и 6 нужны для того, чтобы показать, насколько простодушен и беззащитен Чацкий в этой своей веселости: ведь Горичи по существу люди ему чужие. Но Чацкий этого не чувствует.

Явления 7—12 знакомят с гостями Фамусова. Все они (в совокупности) — это выраженная драматическим языком авторская мысль о том, насколько страшен мир, в который вторгся Чацкий. Впечатление уродливости и отвратительности этого мира усилено тем, что мы только что видели открытого и веселого Чацкого, не подозревающего, с кем ему предстоит вступить в единоборство. Автор нам как бы говорит: вот с кем он столкнется.

Внутри этого драматического отрывка явления расположены следующим образом: гостей нам автор показывает сначала как маски, у которых почти нет реплик (Тугоуховские, Хрюмины), а за ними следуют маски, которые раскрываются в обширных репликах и монологах (Загорецкий, Хлестова). Очень важно, что автор вводит Фамусова, Софью, Молчалина и Скалозуба после того, как он познакомил нас с гостями: уже тем самым они присоединены автором к гостям. Ведь все это — один мир. Автор как бы говорит нам: вот он, тот страшный мир, в котором Чацкий почувствовал себя веселым и спокойным. Так подготавливается дальнейшее развитие действия.

Но пока еще есть какое-то равновесие. Для того чтобы силы зла пришли в действие, нужен повод. Повод дает Чацкий. В явлении 13, беседуя с Софьей, он под-

шучивает над Молчалиным, совершенно не понимая, к это оскорбительно для Софьи.

И Софья решает мстить. Вот тут-то становится ясно почему этой сцене Софьи с Чацким предшествовало появление гостей. Если бы она следовала сразу за разговором Чацкого с Молчалиным, недовольство и оби. Софьи могли бы вылиться в очередные насмешки и Чацким, чем все бы и ограничилось. Но теперь Соф не одна. Те силы зла, которые проходили перед на парадом в явлениях 5—12, незримо стоят за Софьей, сейчас она приведет их в движение.

В явлениях 14—20 третьего действия на наших глазах разрастается, подобно снежному кому, сплетня о с масшествии Чацкого. Сначала Софья сообщает «новость» господину N, тот передает господину D, потом она переходит к Загорецкому, графине-внучке, графин бабушке, князю Тугоуховскому. Характеризуя развитие действия в этих явлениях, Ю. Н. Тынянов писал: «Разпространение выдумки основано на изображении перимчивости. Однако дело не в вере, в перемене мнения дело в полной общности согласия (разрядка автора. — Б. К.). В конце третьего действия Чацкий уже объявлен сумасшедшим. На вопрос Платона Михаил выча:

Кто первый разгласил?

Наталья Дмитриевна отвечает:

Ах, друг мой, все!

И старый друг Чацкого должен уступить:

Ну, все, так веришь поневоле.

Дело не в вере в выдумку, даже не в доверии;

Полечат, вылечат авось, —

говорит Хлестова, явно не веря. «Никто не поверил все повторяют». Слепая необходимость повторять общислух, при недоверии. <...>

Выдумка приобретает характер сговора, заговор Ошибшийся, слугавший с Чацким Молчалина, в последней сцене, впереди толпы слуг со свечами, Фамусов, оращаясь с упреками к Софье, произносит:

Все это заговор и в заговоре был
Он сам, и гости все»¹.

Сплетня о сумасшествии имеет политическое значение.

Характерно, что на всем протяжении действия в явлениях 14—21 Чацкий отсутствует. Автору это нужно было для того, чтобы показать единство, сплоченность, консолидацию лагеря врагов Чацкого. И когда теперь Чацкий появляется, перед ним предстают не Хрюмины, или Загорецкие, или Горичи, а «все». О том, что происходило с Чацким в то время, как росла сплетня, мы можем догадываться по его последующему монологу: возмущенный преклонением фамусовского общества перед иноземным, он успел схватиться в соседней комнате с «французиком из Бордо» и княжнами.

Явление 21 собирает воедино всех врагов Чацкого, но если раньше это были лишь потенциальные враги, то сейчас они действуют: поддерживают, возбуждают и убеждают друг друга. И когда теперь снова появится Чацкий (в явлении 22), автор объединит его врагов ремаркой «все»: «Все. Шш! *(Пятятся от него в противную сторону.)*» Доверчивость Чацкого здесь особенно трагична: ведь за утешением обращается он к той, которая пустила сплетню о его безумии.

Авторская мысль об одиночестве Чацкого в фамусовском мире, о несовместимости этих двух начал выражена здесь резче, чем в каком-либо другом месте комедии. Раньше Чацкий тоже проповедовал «в пустоте», но это была пустота, так сказать, метафорическая. Хотя он и обращался к чуждым ему людям, формально они были его слушателями. Теперь же он буквально проповедует в пустоте, а те, к кому, как ему кажется, он обращается, «в вальсе кружатся с величайшим усердием» или же «разбрелись к карточным столам». Так заканчивается третье действие. Явление 22, о котором мы сейчас говорим, представляет собой подлинную кульминацию всей комедии.

Явление 3 четвертого действия как будто бы содер-

¹ Ю. Н. Тынянов. Сюжет «Горя от ума». В кн.: «Литературное наследство», т. 47-48. «А. С. Грибоедов». М., Изд-во АН СССР, 1946, стр. 153.

жит развязку. Чацкий, подавленный и разочарованный устало говорит:

Ну вот и день прошел, и с ним
Все призраки, весь чад и дым
Надежд, которые мне душу наполняли.
Чего я ждал? что думал здесь найти?
Где прелесть эта встреч? участие в ком живо
Крик! радость! обнялись! — Пустое
(8)

Но в этой подавленности и в этом разочаровании и отчаянии и нет еще ясного понимания того, что ина и быть не могло. Спокойная грусть и разочарование создают сложное настроение, которое выражено в монологе Чацкого, в строках, напоминающих великое лирическое стихотворение («В повозке как-то на пути...»). Ему все кажется, что чувство, испытываемое сейчас, — это обычное разочарование, когда слишком много ждешь от встречи и ожидания твои оказываются обманутыми. Он все еще не видит в фамусовском обществе врагов и не понимает своего реального положения. Поэтому третье явление лишь мнимая развязка. Чацкий еще должен дойти до осознания конфликта с фамусовским обществом.

В явлениях 5—9 действие происходит в отсутствие Чацкого. Чацкий, находящийся в швейцарской, слышит разговоры о себе и впервые узнает, что его объявили масшедшим. В явлении 10 перед нами Чацкий, узнавший истину. Но и это — лишь мнимая развязка. У Чацкого есть еще надежда на то, что Софья ему не причинит зла. Он уже понял (наконец-то понял!), что она его любит. Но ему кажется, что она вообще человек равнодушный и холодный, и это его утешает. Пелена все еще не спала с его глаз. Поэтому именно теперь, в явлениях 10—12, автор заставляет Чацкого стать невольным свидетелем сцен между Молчалиным и Лизой, Молчалиным и Софьей. Только здесь Чацкий постигает смысл отношений Софьи и Молчалина, а еще позже, в явлении 13, из слов Фамусова («Сама его безумным называла!») узнает он и о том, что именно Софья объявила его масшедшим. И только сейчас овладевает им подлинное отчаяние, ибо ему открылась истина: «Мечтанья с гл долой — и спала пелена».

Но и здесь ошибочно отождествлять героя с автором. Романтик, в котором очень сильны были навыки рационалистического мышления, переживает крах, и на наших глазах совершается в нем переход к новой стадии романтического сознания. Этот процесс сложной эволюции романтического мироотношения изображает автор-реалист, для которого герой, при всей его близости к автору, остается объектом художественного исследования.

Это и есть подлинная развязка.

Здесь же происходит развязка линии Софья — Молчалин и развязка (трагикомическая) линии Фамусов — Софья — неизвестный дотоле Фамусову герой сна дочери. Фамусов убежден, что теперь он знает истину. А истинный виновник — Молчалин, притаившись в своей комнате, по словам Чацкого, «за двери прячется, боится быть в ответе». Так заканчивается вся комедия.

Таким образом, и отбор материала, и расположение его, и особенно развитие действия являются в «Горе от ума» важными средствами выражения авторской мысли. Именно с их помощью показаны и непримиримость конфликта Чацкого с фамусовским обществом, и своеобразие его, заключающееся в том, что непримиримость эту осознает сначала общество и лишь затем — медленно и трудно — Чацкий.

Предлагаем студенту ответить на следующие вопросы:

1. В чем заключается словесный способ выражения авторского сознания в драматическом произведении?
2. В чем заключается сюжетно-композиционный способ выражения авторского сознания в драматическом произведении?

После этого рекомендуем провести самостоятельный анализ сюжетно-композиционного способа выражения авторского сознания в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» и драме А. Н. Островского «Гроза». При этом необходимо иметь в виду, что в отдельных случаях в обоих произведениях используется и словесный способ выражения авторского сознания; соответствующие места следует выявить и проанализировать.

* * *

*

Настоящее пособие содержит примеры анализа текста художественных произведений и ставит своей задачей оказать помощь студенту-заочнику не только в процессе учебы в институте, но и в предстоящей ему самостоятельной работе в школе. Анализ текста поможет будущему учителю-словеснику раскрыть перед учащимися идейные, нравственные, эстетические ценности русской классической и современной советской литературы.

Это будет способствовать осуществлению стоящей перед нашей школой ответственной задачи: на лучших образцах художественной литературы воспитывать молодое поколение строителей коммунизма.

ЛИТЕРАТУРА

После изучения художественных текстов в свете основной для пособия проблемы студенты-заочники могут обратиться к книге Г. А. Гуковского «Реализм Гоголя» (М.—Л., Гослитиздат, 1959). В разделах «Рассказчик в «Миргороде» (стр. 199—235) и «Рассказчик в петербургских повестях» (стр. 374—387) содержится общая постановка проблемы автора и рассматриваются понятия физической, временной и идейно-эмоциональной точек зрения. Классификация точек зрения дается в книге Б. А. Успенского «Поэтика и композиция» (М., «Искусство», 1970). Рекомендуем познакомиться также со статьей С. Г. Бочарова «Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель»)» (в сб.: «Проблемы типологии русского реализма». М., «Наука», 1969).

Соотношение автора и субъектов речи показано в монографии В. В. Виноградова «О языке художественной литературы» (М., Гослитиздат, 1959, стр. 123—130, 477—492), в статье И. М. Семенко «О роли образа «автора» в «Евгении Онегине» («Труды Ленинградского гос. библиотечного ин-та им. Н. К. Крупской», т. II, 1957, стр. 127—145) и в книге Я. О. Зунделовича «Романы Достоевского. Статьи» (Ташкент, «Средняя и высшая школа», 1963, стр. 10—61).

О принципах обработки жизненного материала в автобиографическом художественном произведении идет речь в монографии Л. Я. Гинзбург «Былое и думы» Герцена (Л., Гослитиздат, 1957, стр. 91—149).

Классификация типов повествования дана М. М. Бахтиным в его книге «Проблемы поэтики Достоевского» (изд. 2, переработ. и доп. М., «Советский писатель», 1963, стр. 242—274).

Проблема автора в лирической поэзии рассмотрена в исследовании Л. Я. Гинзбург «О лирике» (М.—Л., «Советский писатель», 1964). Особенно важна глава «Проблема личности», посвященная понятию лирического героя (стр. 128—179).

Эта же проблема ставится и в книге Н. Л. Степанова «Пушкина. Очерки и этюды» (М., «Советский писатель», 1964, «Образ автора в лирике Пушкина»).

Соотношение разных форм выражения авторского сознания в пределах одной лирической системы рассмотрено Б. О. Коромыловым в монографии «Лирика Н. А. Некрасова» (Изд-во Воронежского ун-та, 1964, стр. 65—72).

Во всех названных работах студент найдет, кроме теоретических разделов, и многочисленные образцы анализа художественности.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Введение	5
Разные значения слова «автор»	8
Автор биографический и автор как художественный образ	9
Пути изучения текста художественного произведения	19
Исходное положение: анализ как путь к синтезу	—
Основные понятия	20
Объект речи и субъект речи	—
Физическая точка зрения (положение в пространстве)	21
Временная точка зрения (положение во времени)	24
Идейно-эмоциональная точка зрения	27
Эпическое произведение	32
Классификация субъектов речи	—
Голос героя в тексте основного носителя речи	35
Автор и субъектная организация произведения	41
Автор и сюжетно-композиционная организация произведения	50
Лирическое произведение	56
Лирическая система	—
Лирический герой	57
Поэтический мир	61
Эмоциональный тон	67
Многоэлементная лирическая система	77
Драматическое произведение	86
Способы выражения авторского сознания. Классификация драматических произведений	—
Словесный способ выражения авторского сознания в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»	87
Сюжетно-композиционный способ выражения авторского сознания в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»	98
Литература	108

БОРИС ОШЕРОВИЧ КОРМАН

ИЗУЧЕНИЕ ТЕКСТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Редактор *Т. В. Соломатина*
Технический редактор *Н. П. Цирульницкий*
Корректор *Л. П. Михеева*

Цена 15 коп.

5