

Министерство образования Российской Федерации
Уральский государственный педагогический университет
Институт филологических исследований и образовательных стратегий
«СЛОВЕСНИК»
Уральского отделения Российской академии образования

Н.В. Барковская

**Анализ
литературного произведения
в школе**

Учебно-методическое пособие

Издание 2, исправленное и дополненное

Екатеринбург

2008

Ч 426.21

Б 25

Барковская Н.В.

Анализ литературного произведения в школе: Учебно-методическое пособие. Серия «Школьная филология» / Урал. Гос. Пед. ун-т; Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО. — Екатеринбург: Издательство АМБ, 2008. — 96 с.

Рецензент: д-р филол. наук, проф. Кубасов А.В.

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

Пособие предназначено для учителей-словесников, учеников старших классов и абитуриентов вузов.

ISBN 5-8057-0373-4

© Барковская Н.В., 2004, 2008

© ИФИОС «Словесник», 2004, 2008

СОДЕРЖАНИЕ

Художественное пространство–время: роль в произведении, составные элементы, приемы анализа	5
<i>1. Понятие художественного пространства–времени</i> ..	5
<i>2. Функции и составные компоненты художественного пространства–времени</i>	10
Портрет литературного героя, его функции и виды	12
Анализ пейзажа в литературном произведении.....	28
Типы повествования и их анализ	39
Анализ эпизода	57
Анализ лирического стихотворения	83

Учебно-методическое пособие

Барковская Нина Владимировна,
доктор филологических наук, профессор

АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ШКОЛЕ

Серия «Филологический лекторий»

Ответственный за выпуск: А.В. Тагильцев

Компьютерная верстка: Н.А. Симбирцева, А.И. Суетина

Корректурa: О.Ю. Багдасарян

В последнее время темы выпускных сочинений ориентированы на анализ художественного текста. Это позволяет избежать шаблона и дает простор творческому прочтению произведения. Однако исследовательские темы предполагают наличие прочных теоретических знаний о строении художественного образа и навыков его анализа.

Как известно, работа с художественным произведением включает в себя следующие этапы:

1) первичное прочтение текста, дающее общее впечатление и понимание содержания;

2) анализ, т.е. строго научное, объективное описание компонентов произведения и способов их взаимосвязи;

3) истолкование смысла произведения – этап в большей степени субъективный, вариативный, претендующий на оригинальную трактовку, «свое» прочтение.

Следует избегать повторения «общих мест», таких, как «Тургенев – мастер русского романа» или «Есенин очень любил родную природу». Но нельзя также, как справедливо отмечает В.Е. Хализев, произвольно фантазировать «по поводу» произведения, «домысливать» то, чего в нем нет. Конечно, у каждого из читателей свое восприятие художественного произведения, но все же оно не должно противоречить авторской концепции. От опасности субъективизма при интерпретации смысла спасает обращение к биографическому, историческому, литературному контексту, т.е. к тому времени и тем обстоятельствам, когда создавалось произведение. Такой историко-литературный комментарий и дает школьный курс литературы. Задача же данного пособия – помочь организовать анализ произведения, чему в школе уделяется меньше внимания. Поскольку в рамках выпускного сочинения полный анализ законченного произведения мало возможен, постольку темы сочинений предусматривают анализ отдельных компонентов этого целого, что определило и логику построения данного пособия.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО–ВРЕМЯ: РОЛЬ В ПРОИЗВЕДЕНИИ, СОСТАВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ, ПРИЕМЫ АНАЛИЗА

1. Понятие художественного пространства–времени

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

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

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

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

Наконец, изображение с помощью слова может быть более концептуальным, более нагруженным смыслом (ибо слово – инструмент мысли), чем графический, живописный или скульптурный образ. Писатель может не только изобразить нам радостное или задумчивое лицо человека, но и (например, с помощью внутреннего монолога) объяснить, почему радуется герой, о чем именно он думает.

Итак, в художественном произведении моделируется некий внутренний мир, подобный реальному. Подобный, хотя и не тождественный. Подобие (даже в самых фантастических произведениях) необходимо для того, чтобы мы ощутили этот художественный мир, вошли, вжились в него, как в реальный – и тогда станет возможным сопереживание, сочувствие героям, присутствие в событиях, т.е. эмоциональный отклик читателя на все то, что показывает нам автор. Но при анализе всегда необходимо помнить о том, что в произведении не только воплощается образ пространственно–временного мира, но существует и пространство–время самого текста.

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

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

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

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

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

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

Характер художественного времени и пространства отражает те представления о мире, которые сложились в быту, в религии, в науке, в философии определенной эпохи в жизни общества. Модели хронотопа имеют поэтому культурологический смысл. Например, византийский купол над храмом изображает собою свод небесный, покрывший землю; готический шпигель выражает собой неудержимое стремление ввысь, поднимающее от земли к небу каменные громады; купола-луковицы православных церквей, которые «жаром горят», символизируют духовное горение, молитвенный подъем, имея образ пламени свечи, заостряющегося кверху¹. Другой пример: перпендикуляры и перспективы улиц Петербурга воплощают идею созидания, преодолевающего природные аморфные стихии; напротив, кривые переулки и кольцевая застройка старой Москвы свидетельствуют о том, что город рос «природно», естественно, как дерево растет, прибавляя каждый год кольцо и ветви. Не менее показательны для мироощущения людей устройство жилого пространства, дома. Так, в повести И.С. Шмелева «Лето Господне» – своеобразном мифе о старой Москве конца XIX века – дом (комнаты) открыт во двор, продолжается улицей, откуда видно и «милое Замоскворечье», и небо с солнцем и радугой. Такое открытое, обжитое пространство дома и родины соответствует патриархальным, доброжелательным, родственным отношениям людей, изображенных в повести. По контрасту можно вспомнить наши городские квартиры, которые защищают сейф-двери и решетки на окнах.

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

Дорога – универсальная форма организации пространства. Дорога придает пространству векторную направленность (от «точки А» – к «точке В»), целеустремленность. Путь – движение литературного героя в этом

¹ Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991. С. 11-12.

пространстве, как бы «реализация» дороги. Дорога предполагает не только перемещение в пространстве и времени, но и встречи, преодоление препятствий, открытие нового, т.е. обогащение опытом, нередко – нравственное очищение. Главное в пути – поиск и достижение цели. Важный момент – начало пути: человек должен созреть, чтобы отправиться в путь, быть творческой, инициативной личностью. Герои пути – это Одиссей и Илья Муромец, Печорин и Пьер Безухов...¹ Важно иметь ввиду два момента: во-первых, насколько полно путь героя реализует «дорогу» (например, Господин из Сан-Франциско в рассказе Бунина не достигает цели, а путь его замыкается в безвыходный круг), во-вторых, способствует ли странствование героя его нравственному совершенствованию, становится ли его путь дорогой к самому себе и к людям, «жизненным путем» (сравним, с этой точки зрения, пути Петруши Гринёва в «Капитанской дочке» и Чичикова в «Мертвых душах»). Не случайно «путь» – сквозной мотив в «Трилогии вочеловечения» Блока.

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

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

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

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

В первом томе «Мертвых душ» Гоголь показал современную ему Русь, далекую от ее идеальных возможностей. Но идея будущего России отчетливо ощущается уже здесь. Автор берет характеры, в которых есть (или могла бы быть) возможность к развитию. Это прежде всего Чичиков,

¹ Более подробно см.: *Касавин И.Т.* Человек мигрирующий: онтология пути и местности // Вопросы философии. 1991. № 11, а также работы Ю.М. Лотмана («Сюжетное пространство русского романа XIX столетия», «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя»), «Заметки о художественном пространстве») и М.М. Бахтина («Формы времени и хронотопа в романе»).

герой, проходящий через все повествование. С ним и связан мотив пути, движения. Дорога – движение в пространстве и во времени – лежит в основе сюжета «Мертвых душ».

Образ дороги композиционно обрамляет повествование. Начинается повествование с того, что в губернский город NN въезжает Чичиков и заканчивается поспешным отъездом героя из города. Композиционное кольцо оттеняется еще одним дорожным событием-встречей. При въезде в город Чичикову встретился поп, и он подумал, что это не к добру. А когда ранним утром он уезжал из города, ему повстречалась похоронная процессия, и Чичиков подумал, что это хорошо, это к добру (Гоголь использует простонародные приметы и суеверия, интерпретировать же эти эпизоды можно по-разному: например, как свидетельство изжитости прежней нечестной жизни Чичикова или как напоминание о душе, о смерти, об обязанности человека жить честно и добродетельно).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5) Основные события этого мира: неутомительный труд («Радостно приветствует дождь крестьянин...»), обеспечивающий изобилие «коров жующих, овец бляющих и кур кудахтающих», рождение («крестьянская вдова Марина Кулькова, 28 лет, родила за раз четырех младенцев»), име-

нины и свадьбы, смерть – «незаметная, сну подобная». Еда (об обеде совещались всем домом) и сон занимают видное место в жизни обломовцев, нравы которых мирны и кротки.

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

Эти типологические модели художественного мира (путь и территория) обнаруживаются очень во многих произведениях. В литературе XX века активно используется также модель лабиринта (запутанный, бесцельный путь-блуждание по территории) и, как ее вариант, модель сновидения, где пространство выворачивается наизнанку, события развиваются, от следствия к причине, время дискретно (разорвано, бесвязно), возникают алогичные, необъяснимые ситуации. При анализе нужно вдуматься в суть героя (инициативный герой пути, поиска или тяготеющий к стабильности герой места) и в тип модели топоса, не останавливаясь на мотивах, лежащих «на поверхности». Так, герой в рассказе Бунина «Господин из Сан-Франциско» совершает далекую поездку из Америки в Италию, но в основе окружающего его пространства и времени – модель (хронотоп) территории, т.к. корабль рисуется как плавучий отель, с заведенным распорядком дня и незыблемой социальной иерархией. Обратный путь умерший господин совершает к еще более замкнутому пространству – в тюрьме, в ящике из-под содовой.

2. Функции и составные компоненты художественного пространства–времени

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

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

Клячу истории загоним,
Левой!
Левой!
Левой!¹

¹ Степанова Ю. Константы: словарь русской культуры. М., 2001. С. 249.

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

3) Образы и пространства и времени выполняют психологическую функцию, выражают душу, мысли и чувства героя, его мироощущение. Например, разные периоды «Трилогии вочеловечения» А. Блока получают разное пространственно–временное оформление, соответствующее переживаниям лирического героя. В первом томе (в цикле «Стихи о Прекрасной Даме») герой испытывает любовь–преклонение, напряженно ожидает Встречи со своим идеалом, с Душой мира. Пространство статично, фигуры неподвижны, отчетливо двоимирие (здесь, на земле – там, в небесной дали; снаружи – внутри храма и т.д.), преобладают строгие контуры, прямая линия, локальное цветовое (световое) пятно; нередко присутствует мотив камня (символ верности и твердости духа). Поэтический мир воплощает идею Вечности. В начале второго тома (в период антитезы, «распутий» героя) картина меняется. В цикле «Пузыри земли», где рисуется природа в окрестностях Петербурга (болота, низкий кустарник, серое небо), но – сквозь призму русской демонологии (появляются русалки, леший-колдун, болотные чертенятки), преобладают рыхлые формы (мох, кочки, впадины, берег размытый), это как бы развалины прежнего мира храма или терема. Затем в цикле «Город» появляется изогнутая линия («переулки, извивы»), выражающая идею греховности героя, обмана и обманутости. Чаще всего рисуется замкнутое, сжатое пространство (комнаты), с острыми углами, жесткими формами, вызывающими ощущение боли, страдания. В цикле «Снежная Маска» показан вихрь природный и любовных стихий, линии змеевидные, клубящиеся; рисунок черно-белый, штриховой; в метели теряются все ориентиры, образы становятся призрачными, фантастическими, напоминающими сказку «Снежная Королева» Андерсена¹.

Составные компоненты хронотопа². Для создания пространственно-временного образа мира в арсенале литературы существуют специальные художественные формы:

сюжет – течение событий,

система характеров – социальные связи человека,

¹ Горбунова О.И. Эволюция семантики линейности и контурности в лирике А. Блока // Серебряный век. Иваново, 1997.

² Лейдерман Н.Л., Барковская Н.В. Теория литературы (вводный курс). Екатеринбург, 2002. С. 31-34.

пейзаж – окружающий человека физический мир,
портрет – внешний облик человека,
вводные эпизоды – события, вводимые в течение сюжета по аналогии или по контрасту с основным действием¹.
Охарактеризуем подробнее портрет и пейзаж.

Портрет литературного героя, его функции и виды

Портрет – изображение внешности героя (черт лица, фигуры, позы, мимики, жеста, одежды). Сам термин «портрет» заимствован из живописи. В старофранцузском языке существовало выражение *roug-trait*, что обозначало изображение оригинала «черта в черту». Портрет – особая форма познания и отражения человека в искусстве. Содержанием портрета является рассказ о человеке, его внутреннем мире и его отношениях с миром внешним. Портрет героя отражает характер, состояние души данного человека, а также выражает авторское отношение к нему и, косвенно, характеризует культурно-историческую эпоху, свойственную ей концепцию личности.

Эволюция портрета и в живописи, и в литературе связана с углублением психологизма, умением проникнуть в индивидуальность героя. В парадной эпической поэзии и в средневековом искусстве личностное начало было ослаблено, портрет был эмблематичным, фиксировал постоянные признаки внешности воина, священника, князя. В портрете эпохи классицизма отражались общие (родовые) черты личности, нередко в идеализированном виде. Наиболее разработан был жанр парадного портрета, характерный для искусства XVIII века. Возникнув в Западной Европе, он служил для прославления монархов и вельмож, поэтому достойная поза, торжественные одежды, сословные аксессуары в таком портрете имели важное значение для характеристики общественного положения модели. В облике подчеркивались ум, самообладание, важности человека государственного. Так, например, придворный художник Петра I Иван Никитич Никитин в начале 1720-х годов написал портрет дипломата, вице-канцлера графа Гаврилы Ивановича Головкина. Лицо Головкина показано умным и проницательным, с твердой волевой складкой губ; в обрамлении серебристого парика (элемент парадного костюма) лицо выступает из нейтрального черного фона картины. Никитин нарисовал идеальный образ энергичного государственного деятеля, сподвижника Петра I. В его осанке нет напыщенности, но есть чувство собственного достоинства. Величественная сдержанность позы, андреевская лента и звезда,

¹ Следует различать понятия «сюжет» и «фабула». Если фабула – это «естественная» последовательность событий, то сюжет – композиция фабулы, авторское построение последовательности эпизодов // *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Теория литературы: В 2 т. Т. 1. М., 2004. С. 187-188.

польский орден Белого Орла в виде креста на голубом банте придают торжественность и значительность. В 1780-е годы Дм. Левицкий создал портрет Екатерины Романовны Дашковой, назначенной в 1783 году на пост директора Академии наук. Дашкова изображена в придворном платье из серебряной парчи, с красной екатерининской лентой через плечо, на груди – миниатюрный портрет Екатерины II, отличительный знак статс-дамы. Это женщина, занимающая видное положение при дворе. Она не красавица, но во взгляде ее чувствуется ум, твердость, смелость и гордость.

Кроме парадного портрета, искусство классицизма разрабатывало жанр камерного портрета, более частного, интимно-семейного (такие портреты дарили, например, к свадьбе). Здесь меньше показного, «государственного», больше личного. Антураж более скромный, сам портрет чаще всего погрудный, в отличие от поясного или в полный рост парадного портрета. Модели камерного портрета – люди своего времени и сословия, они с достоинством носят мундиры, ордена, модные платья, драгоценности. Они с удовольствием, горделиво позируют, как бы получая эстетическое наслаждение от собственной красоты, от умения держаться, искусно, без претензий одеваться. По сравнению с парадным портретом поза человека в камерном портрете более раскованна, большую роль приобретают нюансы: полуобороты, легкие наклоны головы, едва заметная улыбка. Поза достаточно естественна, свидетельствует о высокой культуре поведения и сдержанности в проявлении своих чувств. Лица не только красивы, но и одухотворены. И все же психологизм этих портретов еще относителен: автора занимает не столько конкретное состояние модели, сколько отблески душевной жизни вообще. Так, всем лицам на портретах Ф.С. Рокотова присуща как бы общая «маска» спокойствия, тонкой чувственности и грусти: удлинённые миндалевидные глаза с опущенными наружными краями верхних век, полуулыбка тонких губ, широкий разлет дугообразных бровей. Фон густой, нейтральный; лица моделей как бы тают в полутени (эффект освещения, не свойственный парадному портрету). Колорит выдержан в едином цветовом ключе, используется прием просвечивания одного цвета сквозь другой, что ассоциируется с сложностью переживаний человека. Напомним портреты княгини Е. Орловой, Е. Юсуповой, знаменитый портрет А.П. Струйской, выполненный Ф. Рокотовым в 1722 г.

Н. Заболоцкий посвятил картине Рокотова стихотворение:

Портрет

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.

Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?

Ее глаза – как два тумана,
Полуулыбка, полуплач,
Ее глаза – как два обмана,
Покрытых мглою неудач.

Соединенье двух загадок,
Полувосторг, полуйсуг,
Безумной нежности припадок,
Предвосхищенье смертных мук.

Когда потемки наступают
И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Ее прекрасные глаза.

Сентиментализм показывал «человека чувствительного», возмущался сословной несправедливостью («И крестьянки любить умеют»). Н.М. Карамзин, предваряя рассказ о бедной Лизе, восклицает: «Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!» Карамзин не дает подробного описания внешности Лизы, он упоминает голубые глаза и светлые волосы нежной девушки, чаще характеризует ее поведение: пригорюнилась, покраснелась, осмелилась взглянуть, «щеки ее пылали, как заря в ясный летний вечер; она смотрела на левый рукав свой и щипала его правою рукою», ведь автору нужно передать силу ее чувств: «Все Лизино сердце затрепетало». Лицо Лизы изобразил художник Орест Адамович Кипренский, сын крепостной и барина А.С. Дьяконова. Современники говорили, что в картине «Бедная Лиза» (1827) художник превзошел милосердием самого Карамзина, ведь работая над портретом, он вспоминал свою несчастную мать. Кипренский изобразил Лизу в тоске и печали. Юная миловидная девушка с мольбой смотрит на того, с кем ей должно расстаться. В ее руке – красивый цветок, символ любви. Нежные, округлые черты лица, сочетание белого и алого цветов в одежде аккомпанируют душе девушки, любящей и кроткой.

Замечательный образец русского сентиментализма – портрет М.И. Лопухиной работы В.Л. Боровиковского (1797). Мария Ивановна Толстая, в замужестве Лопухина, умерла шесть лет спустя, в возрасте 24 лет. В образе юной красавицы сочетаются изысканность и простота, прямотушие и лукавство, чувство собственного достоинства и кокетство. Но ощущается затаенная грусть в глазах, в хрупкой фигуре, в полуувяд-

ших розах в руках. Очень выразителен ритм в картине: плавный изгиб стана повторен в устало опущенной кисти руки, в складках мягко сползающей шали, в склоненных цветах. Поэтична гармония бледно-голубых, розово-сиреневых, приглушенно зеленых тонов, их прозрачность. Грустно-мечтательной задумчивости красавицы соответствует фон. Это не нейтральный темный фон, как в классическом портрете, а уединенный уголок парка с введенным в него мотивом ржи с васильками: еще не образ реальной природы, но фон, дополняющий настроение. Работа Боровиковского вдохновила Я. Полонского на стихотворение:

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

Как видим, в искусстве XVIII в. более развит был живописный портрет; в литературе автор предпочитал характеризовать образ поведения или чувства персонажа. Начиная с эпохи романтизма, а потом в реализме XIX в. портрет становится углубленно-психологическим, индивидуальным, и искусство слова начинает овладевать мастерством портрета, раскрывающего сложный внутренний мир яркой, необычной личности (в романтизме), сопряженный с социальными и историческим обстоятельствами (в реализме). В этом же направлении развивался и живописный портрет. Вспомним картину Ивана Николаевича Крамского «Неизвестная» (1883); в ней чувствуется влияние того психологизма, которым овладел роман. Не случайно художник-демократ создал целую галерею портретов русских писателей: Гончаров, Толстой, Салтыков-Щедрин, Некрасов. Прототипом «Неизвестной» называли Анну Каренину... Фон в картине реалистичен и географически конкретен – это Петербург. Женщина богато одета, стройна, изящна, но привлекает внимание прежде всего лицо, гордо, с вызовом глядящее из туманного петербургского воздуха. Лицо надменное, но не торжествующее; прекрасное, но не счастливое. В победительном взгляде запрятана печаль...

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

румяно. Екатерина у Пушкина показана нарочито в официальной традиции¹.

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

Портрет Фенечки дан на фоне деревенской природы. Колорит описаний солнечный, светлый, утренний, подчеркивающий безыскусность и плавность молодой женщины. Краски чистые, яркие, насыщенные:

«...Приблизившись к ребенку, Николай Петрович нагнулся немного и приложил губы к Фенечкиной руке, *белевшей*, как молоко, на *красной* рубашечке Мити».

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

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

В портрете Одинцовой, напротив, почти нет красок. Она допускает лишь свежесть и чистоту. Ее красота, как у античной статуи, это гармония форм, осанка, умение держать себя. «Герцогиня, владетельная особа. Ей бы только шлейф сзади носить да корону на голове», – восхищается Базаров. Такой она предстала на бале у губернатора (почти парадный портрет!). «Аркадий оглянулся и увидел женщину высокого роста в черном платье, остановившуюся в дверях залы. Она поразила его достоинством своей осанки. Обнаженные руки красиво лежали вдоль стройного стана; красиво падали с блестящих волос на покатые плечи легкие ветки фуксий; спокойно и умно, именно спокойно, а не задумчиво, глядели светлые гла-

¹ Шкловский В. Повести о прозе. Т. 2. М., 1966. С. 51-52.

за из-под нависшего белого лба, и губы улыбались едва заметною улыбкою. Какою-то ласковой и мягкой силой веяло от ее лица (...) Уходя, она обернулась, чтобы в последний раз улыбнуться и кивнуть Аркадию. Он низко поклонился, посмотрел ей вслед. Как строен показался ему ее стан, облитый серебристым блеском черного шелка!» Характерно, что цвет платья поглощается формой тела, подчеркивая ее: «как строен...»

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

Краткий экскурс в историю эволюции портрета показывает, что структура и приемы изображения внешности героя определяются эстетическими принципами *направления* (классицизм, романтизм, реализм и др.), воплощая определенную концепцию личности: концепция человека разумного в классицизме, человека чувствительного – в сентиментализме и романтизме, человека социального – в реализме¹. Приступая к анализу литературного портрета, необходимо четко представить, к какой художественной системе относится произведение, каковы взгляды автора на суть человека, на его место в мире.

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

¹ Лейдерман Н.Л. Теория литературы в старших классах // Филологический класс. 1998-99. № 3. С. 37.

вещью, и знаком»¹ – знаком определенной национальной, моральной, социальной, культурной среды. Очень интересно Ю.М. Лотман комментирует значение деталей одежды героев романа «Евгений Онегин»², например, что значит «как dandy лондонский одет» или шляпа-«боливар», как Онегин был «острижен по последней моде» и т.д. В портрете Плюшкина значительное место занимает описание халата, рваного и засаленного, с прорехою пониже спины. «На шее у него тоже было повязано что-то такое, которого нельзя было разобрать: чулок ли, подвязка ли, или набрюшник, только никак ни галстук».

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

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

¹ Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2000. С. 306.

² Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983.

Андрей Белый в романе «Петербург» в традиции Гоголя, но еще более сатирически изобразит Невский проспект через метонимические портреты, выражающие неполноту, отчужденность, стертость личностного начала в человеке-чиновнике или обывателе: «Сосредоточено побежали там лица; тротуары шептались и шаркали; растирались калошами; плыл торжественно обывательский нос. Носы протекали во множестве: орлиные, утиные, петушинные, зеленоватые, белые; протекало здесь и отсутствие всякого носа. Здесь текли одиночки, и пары, и тройки-четверки; и за котелком котелок: котелки, перья, фуражки; фуражки, фуражки, перья; треуголка, цилиндр, фуражка; платочек, зонтик, перо».

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

Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

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

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

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

В. Топоров¹ полагает, что наполненность художественного пространства вещами свидетельствует об обжитости, очеловеченности мира. В вещи исследователь различает «вещные», т.е. утилитарные, практические смыслы (из чашки пьют чай) и смыслы душевно-человеческие (бабушкина чашка). Если герой ориентируется на функции вещи, ее использовании, это говорит о его практицизме. Внимание в качествах вещи свидетельствует о родственно-заинтересованном отношении к человеческой теплоте вещи. Так, например, в стихотворениях Ахматовой никогда не встречаются безразличные предметы, но всегда – вещи, говорящие о человеке:

¹ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 7-31 и далее.

Протертый коврик под иконой,
В прохладной комнате темно,
И густо плющ темно-зеленый
Завил широкое окно.
От роз струится запах сладкий,
Трещит лампадка, чуть горя,
Пестро расписана укладка
Рукой любовной кустаря.

В поэзии И. Анненского вещь (часы, кукла, скрипка) становятся своеобразным дублером человека, вызывают сострадание и жалость своей хрупкостью, обреченностью на недолгое существование. Важно учитывать и то, какими вещами окружает себя персонаж. Например, модный писатель Фердинад с его «цианистыми каламбурами» из рассказа В. Набокова «Весна в Фиальте» обожал окружать себя уродливыми и бесполезными предметами. Н. Гоголь в «Мертвых душах» детально описывает интерьеры помещичьих комнат, где вещи дополняют портреты хозяев (вспомним хотя бы книжку, заложенную на 14 странице, в комнате Манилова или кучу хлама на столе и на полу у Плюшкина).

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

Анализируя портрет героя, мы должны быть хоть немного такими же проникательными, как Шерлок Холмс. Тогда мелочи одежды, прически, мимика, походка героя, его вещи о многом поведают. В рассказе А. Чехова «Крыжовник» Иван Иванович и Буркин приходят в усадьбу Алехина:

«В одном из амбаров шумела веялка; дверь была открыта, и из нее валила пыль. На пороге стоял сам Алехин, мужчина лет сорока, высокий, полный, с длинными волосами, похожий больше на профессора или художника, чем на помещика. На нем была белая, давно не мытая рубаха с веревочным пояском, вместо брюк кальсоны, и на сапогах тоже налипли грязь и солома. Нос и глаза были черны от пыли. Он узнал Ивана Иваныча и Буркина и, по видимому, очень обрадовался».

Это портрет построен на противоречии между постоянными (физические данные) и переменными (одежда) признаками внешности, Алехин – солидный, еще не старый, видный мужчина; можно представить себе высокий лоб и умные глаза (похож на профессора), одухотворенное лицо (как у артиста). Вероятно, это образованный, глубокий, культурный человек. Однако костюм его нарочито неряшлив, до смешного-видимого, Алехин в деревенской глуши махнул на все рукой, перестал следить за собой. Он черен от пыли, потому что находится рядом с веялкой: Алехин не картины или книги пишет, а занимается хозяйством. Эти помещичьи хлопоты ему не интересны, т.к. он обрадовался, когда пришли гости и появился повод уйти из сарая, переодеться в чистое, поговорить с умными людьми. Портрет Алехина говорит о том, что жизнь этого вполне достой-

ного человека, русского интеллигента, не сложилась, он одинок и несчастлив (будь у него семья, он не ходил бы в таком неряшливом виде), причем, во многом виноват сам Алехин – ему не хватило воли, энергии, чтобы бороться с обстоятельствами (чуть дальше в рассказе идет эпизод купания: купальня у Алехина большая, хорошая, но он конфузно говорит, что мыться ему все как-то некогда). Так один компонент (портрет Алехина) оказывается тесно связан с основной проблемой рассказа: почему так бессодержательна и мелочна жизнь русской интеллигенции, при всех ее замечательных душевных качествах и высоких нравственных ориентирах, чем вызвано расхождение между богатыми духовными возможностями и реальным существованием, убогим и бесцельным.

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

Его глаза – подземные озера,
Покинутые царские чертоги.
Отмечен знаком высшего позора,
Он никогда не говорит о боге.

Его уста – пурпуровая рана
От лезвия, пропитанного ядом;
Печальные, сомкнувшиеся рано,
Они зовут к непознанным усладам.

И руки – бледный мрамор полнолуний.
В них ужасы неснятого проклятья.
Они ласкали девушек-колдуний
И ведали кровавые распятья.

Ему в веках достался странный жребий —
Служить мечтой убийцы и поэта,
Быть может, как родился он, на небе
Кровавая растаяла комета.

В его душе столетние обиды,
В его душе печали без названья.
На все сады Мадонны и Кларины
Не променяет он воспоминанья.

Он злобен, но не злобой святотатца,
И нежен цвет его атласной кожи.
Он может улыбаться и смеяться,
Но плакать... плакать больше он не может.

Это портрет-миф, портрет-легенда; но портрет-биография нередко используется и в реалистических произведениях. Приведем фрагмент из

книги М.Г. Уртминцевой «Говорящая живопись (Очерки истории литературного портрета)»: «...на сложнейших ассоциативных связях выстроена сцена первой встречи Левина с Анной Карениной, в которой особая роль принадлежит портретному изображению героини. Толстой заставляет Левина сравнить чувства, испытываемые им при виде изображения Анны на портрете, и впечатления от живого общения с портретируемой, а читатель обращается мысленно к тому периоду жизни Анны, когда в Италии был написан этот портрет, как оказалось, не передавший духовной сути героини. (...) Портрет Анны в восприятии Левина поблек сразу перед оригиналом. Этот портрет, написанный Михайловым и, как мы помним, так и не законченный Вронским (что весьма символично), передал лишь внешнюю сторону ее облика, не отразив ту духовную драму разрыва с Вронским, которая уже произошла в Италии. И Левин начинает осознать это, сравнивая портрет и оригинал. Постигание внутреннего во внешнем происходит в сознании Левина как процесс, поэтому Толстой ограничился лишь упоминанием отдельных мимических движений лица Анны, выразивших быструю смену эмоциональных переживаний героини и уловленных, но сначала не понятых Левиным. И лишь в конце сцены опять возникает тема портрета. В «итальянском» портрете не было и намека на возможность представить строгое выражение лица Анны, так поразившего Левина во время визита. В этой строгости была трагичность – новое качество Анны, осознание его тяжести своего положения»¹.

В литературном произведении портрет персонажа выполняет три основные функции: 1) характеризует героя; 2) выражает авторское отношение к нему; 3) является одной из форм воплощения концепции человека, свойственной писателю. Рассмотрим эти функции подробнее.

С точки зрения характеристики героя портреты могут быть описательными и аналитическими, экспозиционными и динамичными (лейтмотивными)².

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

Платье сидело на ней в обтяжку: видно, что она не прибегала ни к какому искусству, даже к лишней юбке, чтоб увеличить объем бедер и

¹ Уртминцева М.Г. Говорящая живопись (Очерки истории литературного портрета). Нижний Новгород, 2000. С. 10.

² Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 182.

уменьшить талию. От этого даже и закрытый бюст ее, когда она была без платка, мог бы послужить живописцу или скульптору моделью крепкой, здоровой груди, не нарушая ее скромности. Платье ее, в отношении нарядной шали и парадному чепцу, казалось строго и поношено». Гончаров, как живописец или скульптор, дает полное, пластичное изображение внешности героя, используя, в основном, постоянные признаки внешности (рост, цвет волос и глаз, особенности фигуры и т.п.), выявляя существенное, составляющее самую суть человека.

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

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

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

«Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали *крепкое* сложение, (...) пыльный бархатный сюртучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно-чистое белье, изобличавшее привычки *порядочного* человека; его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его *маленькой аристократической* руке, и когда он снял одну перчатку, то я был удивлен *худобой* его *бледных* пальцев. Его походка была *небрежна* и *ленива*, но я заметил, что он *не размахивал* руками, – верный признак некоторой *скрытности* характера (...) Когда он опустился на скамью, то *прямой* стан его *согнулся*, как будто у него в спине не было ни одной косточки; положение всего его тела изобразило какую-то *нервическую слабость* (...) С первого взгляда на лицо его, я бы не дал ему более 23 лет, хотя после я готов был дать ему 30 (...) В его улыбке было что-то *детское*. Его кожа имела какую-то *женскую нежность*; *белокурые волосы*, выующиеся от

природы, так живописно обрисовывали его *бледный, благородный* лоб, на котором, только по долгим наблюдениям, можно было заметить *следы морщин*, пересекавших одни другую и вероятно обозначившихся гораздо явственнее в минуты *гнева*, или *душевного беспокойства*. Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные, – признак *породы* в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади (...) у него был немного вздернутый нос, зубы ослепительной белизны и карие глаза (...) они *не смеялись, когда он смеялся* (...) Это признак – или *злого нрава*, или *глубокой постоянной грусти*. Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском (...) То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был блеск, подобный блеску гладкой стали, *ослепительный, но холодный*; взгляд его – непродолжительный, но *проницательный* и *тяжелый*, оставлял по себе *неприятное* впечатление нескромного вопроса, и мог мы казаться *дерзким*, если б не был столь *равнодушно-спокоен*. (...) Скажу в заключение, что он был вообще очень недурен и имел одну из тех *оригинальных* физиономий, которые особенно нравятся женщинам *светским*».

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

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

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

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

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

Е.Г. Эткинд комментирует этот эпизод: «Вронский сразу завоевывает расположение читателя – портрет увиденной им женщины гениален: статичность первой фразы переходит в динамику второй (*сдержанная оживленность...*, *играла...*, *порхала...*) и в объяснение этой динамики, которую дает третья; при этом само объяснение остается загадочным: «*Как будто избыток чего-то...*» Сопрягается понятное с непонятным, истолкование с догадкой, или даже загадкой, сопрягаются и несовместимые противоположности: *мимо ее воли – умышленно – против ее воли*. Тот факт, что Вронский успел заметить так много и так пронизательно, что ритмичный портрет Анны дан через его восприятие, позволяет понять, почему Анна полюбила этого офицера, и, разумеется, почему он полюбил ее, этот портрет позволяет понять и то, что любовь обоих вспыхнула как чувство светлое и поэтическое – с обеих сторон»¹.

¹ Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопозитики русской литературы XVIII-XIX веков. М., 1999. С. 306-307.

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

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

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

прощальное свидание, «ломается нестерпимо», на нем нелепо-пестрая одежда с городской претензией, дешевые украшения; у него румяное и нахальное лицо, крошечные молочно-серые глазки, туго завитые волосы.

Иногда портрет выполняет еще одну функцию – воплощает концепцию произведения, становится наглядной эмблемой авторского представления о мире и человеке. Таковы, например, портреты-маски или персонажи-оборотни в прозе символистов. В рассказе Бунина «Чистый понедельник» концепция восточно-западной двойственности России воплощается в описании внешности героини, красота которой «была какая-то индийская, персидская»; «...смугло-янтарное лицо, великолепные и несколько зловещие в своей густой черноте волосы, мягко блестящие, как черный соболий мех, брови, черные, как бархатный уголь, глаза; пленительный бархатно-пунцовыми губами рот оттенен был темным пушком; выезжая, она чаще всего надевала гранатовое бархатное платье и такие же туфли с золотыми застежками...» В интерьере квартиры героини отмечены «широкий турецкий диван» (знак восточного, азиатского начала), «дорогое пианино» (знак западного, европейского начала) и портрет «босого Толстого» на стене (Русь в ее чудаковатом, не укладывающемся ни в какие рамки, облике)¹.

Итак, портрет – важный композиционный компонент художественного мира произведения, требующий от читателя наблюдательности и умения по внешним признакам делать заключение о внутренней сути изображенного литературного героя².

Примерный план анализа портрета персонажа литературного произведения

1. Определить композиционное место данного портретного описания (в экспозиции, перед началом действия, или в кульминационный момент сюжета, или в развязке конфликта, или в эпилоге). Соотнести этот портрет с предшествующими или последующими изображениями героя (если они есть в произведении), с портретами других героев (установив, например, принцип дополнительности или контраста в системе персонажей).

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

3. Проанализировать те физические (телесные), социально-типические и индивидуально-психологические (говорящие о настроении,

¹ Долгополов Л.К. На рубеже веков. Л., 1985. С. 327, 324.

² Портрет героя, его костюм, поведение, жесты, этикет и прочее анализируются в теоретическом аспекте в книге: Фарина Е. Введение в литературоведение. СПб. 2004. С. 162-265.

состоянии героя, его реакции на событие) признаки внешности, которые автор включил в портрет. Как соотносятся между собой эти признаки (например, как причина и следствие, или находятся в гармонии, или вступают в противоречие)? Какие из них доминируют в портрете?

4. Обратит внимание на детали одежды или интерьера, дополняющие портрет. Как они, характеризуют образ жизни, привычки и склонности героя?

5. Статичный или динамичный портрет героя представлен в произведении? Как жесты, мимика, походка, манера держаться характеризуют темперамент героя?

6. В чем восприятии (автора-повествователя, другого персонажа) дан портрет? Описательный или аналитический тип портрета? Какую эмоционально-эстетическую оценку получает внешность героя (прекрасная, возвышенная, трагическая, комическая, безобразная...) и почему? Какое отношение вызывает у читателя внешность описанного персонажа?

7. Обратит внимание на мастерство писателя в изображении портрета (живописный или скульптурный, как достигается эффект наглядности, зримости словесного описания, какие выразительные средства использует автор, каков темп и ритм описания и т.д.).

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

Анализ пейзажа в литературном произведении

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

«Литературный энциклопедический словарь» определяет пейзаж как «описание природы, шире – любого незамкнутого пространства внешнего мира»¹. Хотя чаще всего мы называем пейзажем картину природы, но может быть и урбанистический (городской) пейзаж, например, в романах Ф. Достоевского, и заводской пейзаж, как в повести А. Куприна «Молох».

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

«Человечество не сразу осмотрелось на круглом своем обиталище.
За деревьями долго не виден был лес.

¹ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 272.

Деревья были дровами, а лес – местом обитания зверя.
Земля в ее круглоте, понятие горизонта появляется совсем поздно.
Описать обычное точно и отдельно – великое искусство.
Народная песня знает и солнце, и снега, но лишь в коротком параллелизме (...)

Лес существует не сам по себе:
Не белая березка нагибается,
Не шатучая осина расшумелась,
Добрый молодец кручиной убивается...

Совмещение так полно, что оно становится на мгновение замещением.

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

В русском эпосе описание грома появляется со словом «не»:

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

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

Отрицательный параллелизм вводит природу в искусство, но делает это, создавая из нее условный фон. Пейзаж появляется через человека»¹.

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

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

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

Природа имеет как бы два важнейших аспекта. С одной стороны, природа – вечна, постоянна (по сравнению с политическими режимами, историческими событиями), это образ Вечности, наглядно существующий

¹ Шкловский В. Повести о прозе. Т. I. М., 1966. С. 21-22.

для нас. С другой стороны, природа национально специфична (ландшафт, климат, растительный мир и т.д.), это образ родины, родного «уголка земли». В истории развития пейзажа и в живописи, и в литературе, прослеживается диалектика национального и общечеловеческого (в его индивидуально-личностном преломлении) образов природы. Кроме того, эволюция пейзажа соответствует логике смены художественных систем (направлений). Так, пейзаж в произведениях эпохи классицизма – перспективно-панорамный, симметричный, стройной композиции. Представители романтизма любили экзотический пейзаж: грозный Кавказ, холодная Сибирь, цветущая Украина. Впервые в творчестве Пушкина появляется реалистический пейзаж, конкретный, очень узнаваемый. Так, в V главе «Евгения Онегина» Пушкин рисует зимний пейзаж, увиденный с конкретной точки в пространстве и ограниченный рамками окна. Он поэтизирует «низкую природу»; для картины не характерен цвет, скорее – свет и графичность; автор описывает не формы, а процессы (жизнь) природы и людей:

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

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

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

На протяжении XIX в. Развивались две тенденции в изображении природы:

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

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

Общее направление эволюции пейзажа – усиление его психологизации¹. Первоначально пейзаж оттеняет душевное состояние человека; постепенно художники научились раскрывать состояние, душу самой природы. Вспомним несколько хорошо знакомых примеров. В картине В. Перова «Проводы покойника» холод природы, печальные краски зимних сумерек отвечают настроению осиротевшей семьи. Минорный колорит (оттенки серого и желто-коричневого) создает ощущение тоски. Мотив сумерек позволил, не выписывая подробно пейзажных деталей, сосредоточить все внимание на крестьянке и ее детях. Линии создают скорбный ритм картины: согнутая линия спины вдовы варьируется в линии спины лошади, в форме саней, в контуре одетого в тулуп мальчика, в крае гроба.

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

¹ Богатый и разнообразный материал содержится в книге: *Эпштейн М.Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.

См. также: *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 281-370. Польский исследователь характеризует такие элементы предметного мира произведения, свет / темнота, звук / тишина, цвет, запах, форма, фактура, движение.

лый колорит картины построен на тонком сопоставлении холодноватых оттенков голубовато-серого снега с теплыми коричневато-серыми тонами протупающей земли.

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

Еще и холоден и сыр
Февральский воздух, но над садом
Уж смотрит небо ясным взглядом,
И молодеет божий мир.

Прозрачно-бледный, как весной,
Слезится снег недавней стужи,
И с неба на кусты и лужи
Ложится отблеск голубой.

Не полюбуюсь, как сквозят
Дерева в лоне небосклона,
И сладко слушать у балкона,
Как снегири в кустах звенят.

Нет, не пейзаж влечет меня,
Не краска жадный взор подметит,
А то, что в этих красках светит:
Любовь и радость бытия.

Природа изображена очень конкретно, «здесь» и «теперь», так, как она увиделась через стекло балконной двери (прием «сквозной формы» или «кулисы» способствует углублению пространства: комната – сад – небо – весь мир). Точно указано время года (февраль), неповторимость и переходность момента (оттепель, сменившая недавнюю стужу, начало таяния снега). Очень конкретны и просты детали (сад, снег, кусты, лужи), звуковые (снегири звенят) и цветовые подробности (небо голубеет, отблеск голубой, снег прозрачно-белый). Вместе с тем сиюминутное, конкретное в пейзаже соотносится с вечным бытием природы, ее эскизность, легкие, светлые тона, передача игры света и цвета, эффект «растянутого мгновения». Один из критиков писал: «В отличие от тургеневских, бунинские описания совсем не картины, не декорации для глаз; и воспринимаются они не только глазами, но всеми пятью чувствами. Бунинский мартовский вечер не только стоит перед глазами, но проливается в легкие; его весну чувствуешь по зубу, как клейкую почку»¹.

Глубоким психологизмом проникнуты пейзажи И. Левитана². В живописи конца XIX – начала XX в. пейзаж занимает ведущее место, возни-

¹ Стенун А. По поводу «Митиной любви» // Русская литература. 1989. № 3. С. 116.

² Рекомендуем обратиться к книге К. Пигарева «Русская литература и изобразительное искусство» (М., 1972).

кает пейзаж исторический (Бенуа, Сомов, Остроумова-Лебедева, Рерих, Добужинский), символический (Врубель, Чюрленис, Рерих, Борисов-Мусатов), лирически-бытовой (Жуковский, Юон, Кустодиев). Пейзажный фон часто включается в портрет, начиная с «Девушки, освещенной солнцем» (1888) В.А. Серова.

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

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

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

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

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

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

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

Однако важно помнить, что литературный (словесный) пейзаж весьма отличается от живописного. Главное отличие заключается в том, что образ природы в произведении литературном может не столь отчетливо реализовываться зрительно (быть фрагментарным, например, когда рисуются только одна-две, но очень выразительные детали) и, главное, писатель может показать состояние природы как изменяющееся во времени, как процесс. Характеристики художественного времени обязательно должны присутствовать в анализе: длительность или мгновенность, статика или динамика, последовательность, связность или дискретность событий (состояний).

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

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

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

Время природы не дробится на отдельные моменты. В пределах абзаца запечатлевается миг, который включает в себя прошлое и будущее

состояние: «Солнце *еще* за лесом ... на вершинах *уже* играет золотистый солнечный свет» (эффект «растянутого мгновения»). Выбрано состояние природы, переходное от ночи – к дню, от зимы – к весне (последние, афанасьевские, морозы), поэтому в пейзаже намечена грация от холодного синего к теплomu золотистому цвету.

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

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

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

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

Пейзаж в начале произведения создает определенный эмоциональный настрой учителя (ср. с приведенным выше началом романа «Рудин» тягостный, улыбый пейзаж в начале повести А. Куприна «Молох»: «мутный рассвет дождливого августовского дня», «низкие стволы», «серая зелень», «блеклая трава бессильно прикивала под дождем к самой земле»,

а хрипый заводской гудок придавал этой картине «суровый оттенок тоски и угрозы»). Иногда пейзаж в начале произведения играет роль экспозиции, намечает проблематику. Например, в III главе романа Тургенева «Отцы и дети» безотрадная картина предреформенной России (овраги, усеянные редким и низким кустарником, речки с обрытыми берегами, крошечные пруды с худыми плотинами, деревеньки с низкими избушками под темными крышами, разоренные кладбища, мужики на плохих клячках, исхудалые коровы и т.п.) создает тот фон, на котором будет разворачиваться спор о путях дальнейшего развития страны: «...преобразования необходимы... но как их исполнить, как приступить?..»

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

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

Параллельно с настроением мальчика изменяется и состояние природы; пейзаж выполняет психологическую функцию, не случайно образы природы метафизически одушевляются. Толстой показывает грозу как

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

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

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

дети», проникнутую авторской мыслью «о вечном примирении и о жизни бесконечной»¹.

Примерный план анализа пейзажа в литературном произведении

1. Место данного пейзажа в композиции и сюжете произведения.
2. Функция пейзажа (указание сюжетного места и времени действия, средство раскрытия психологии героя, выражение авторского миро-представления).
3. В чем восприятии дана картина природы (безличного автора-повествователя, рассказчика, героя); способ соотношения с героем: как окружение или как кругозор.
4. Общая эмоциональная атмосфера (тональность) пейзажа.
5. Степень развернутости или лаконизма, детализированности или обобщенности.
6. Соотношение образительности и психологизма.
7. Анализ пространства и времени: картина динамичная или статичная; локальная (географически конкретная, «здесь и теперь» увиденная) или панорамная, охватывающая большие пространства; пространство открытое (вдаль и ввысь) или замкнутое; цветовые и звуковые детали (могут быть также тактильные и обонятельные ощущения); детали-лейтмотивы и деталь-доминанта («фокус» картины).
8. Мастерство писания в изображении природы: выразительные средства (эпитеты, сравнения, метафоры, гиперболы и т.д.) и ритмико-интонационный рисунок (плавный, замедленный или, наоборот, скупой, сжатый, напряженный и т.п.), особенности синтаксического строения текста.
9. Соотнести характер и функции данного пейзажа с общей концепцией произведения, с авторским мироощущением представлением писателя о гармонии или дисгармонии природного и социального, вечного и исторически-конкретного, общечеловеческого и индивидуально-неповторимого, земного и небесного и т.д.

¹ См. также: *Дмитриевская Л.Н.* Пейзаж и портрет: проблема определения и литературоведческого анализа (Пейзаж и портрет в творчестве З.Н. Гиппиус). М., 2005. С. 6-31.

ТИПЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ И ИХ АНАЛИЗ

Литература – искусство слова. Речь в литературном произведении – не только средство для внесловесной изобразительности, но и непосредственный предмет изображения. Литературный текст – это совокупность высказываний, монологов и диалогов, принадлежащих автору, рассказчику, персонажу. В произведении важны не только события, о которых рассказывается, но и само «событие рассказывания».¹

Долгое время (в фольклоре, в средневековой литературе, в классицизме, где господствовала традиция) особенности повествования определялись жанровым канонem, тщательно разработанными правилами ведения речи. Индивидуальной манеры говорить еще не было: речь Ломоносова как автора од весьма похожа на речь Сумарокова-одописца; положительные герои в драматургии классицизма говорят одним языком. В литературе XIX века речь персонажей и речь повествователя стала соотноситься с конкретной ситуацией (кто, кому, зачем говорит), с социальными и индивидуальными свойствами говорящих. В литературе возникло явление «многоголосия» (полифонии). Как отмечают исследователи, «путь литературы XIX-XX вв. – путь от субъективности автора к субъективности персонажа»². В романах XIX в. автор не пересказывает, а изображает речь героев, соответственно возрастает роль прямой речи и падает удельный вес косвенной. Однако повествовательная активность автора не снижается, а возрастает. Как показали М. Бахтин, Л. Гинзбург, диалоги и монологи героев в романе скреплены системой авторских «аналитических связок», протекают в атмосфере непрерывного авторского комментирования, авторское слово откликается на слово героя, переосмысляет его, внедряется в него. Все элементы художественного произведения возводятся, в конечном счете, к единому организующему центру – к образу автора.

Образ автора проявляется, прежде всего, в способах повествования.

Следует различать автора биографического, т.е. творца произведения и автора-повествователя. В строгом смысле, образ автора создается только в автобиографических произведениях, где личность автора становится темой творчества. Но в широком смысле, под образом (а, как уточняет И.Б. Роднянская, «голосом») автора имеется в виду личный источник тех слоев художественной речи, какие нельзя приписать конкретному герою или рассказчику. Б.О. Корман ввел понятие «концепированного автора»: это то представление об авторе, которое невольно формируется в сознании читателя на основании речевой манеры автора-повествователя. Автор

¹ См. главу ««События рассказывания»: структура текста и понятия нарратологии» // *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Теория литературы: В 2 т. Т. 1. М., 2004. С. 205-241.

² *Кожевникова Н.А.* Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М., 1994. С.10.

создает произведение, но и автор создается произведением (без произведения нет автора; напр., А.С. Пушкин – автор романа «Евгений Онегин»). Не только индивидуальность, характер, эстетические вкусы автора определяют речевое воплощение повествования, но и сами по себе формы речи «строят» образ автора. А.В. Чичерин сравнивает повествовательную манеру Пушкина и Тургенева. «Гости съезжались на дачу», – так энергично Пушкин хотел начать один из своих романов. «Гости давно разъехались», – начинает Тургенев тонкую и поэтичную «Первую любовь». Казалось бы, по-пушкински, но – менее активно, мягче, элегичнее: проза, созданная рукою поэта¹. А.В. Чичерин отмечает текущий, музыкальный ритм тургеневского повествования, когда ритм словосочетаний аккомпанирует ритму движений персонажа, о котором идет речь; например, портрет Варвары Павловны в романе «Дворянское гнездо» выполнен в ритме вальса. Обилие эпитетов, переход одних и тех же звуков из ударного положения в неударное, сложный и плавный синтаксис (особенно Тургенев любит употреблять точку с запятой), частицы (же, да, то, а, и...), придающие повествованию естественность и, как живой вздох, согревающие речь автора, – все это создает образ повествователя утонченно-артистического². Более критично настроенный к Тургеневу В. Набоков все же считал: «Мед и масло – вот с чем можно сравнить его изумительно округлые, изящные предложения», «та или иная фраза у него напоминает ящерицу, нежащуюся на теплой, залитой солнцем стене, а два-три последних слова в предложении извиваются, как хвост»³.

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

¹ Чичерин А.В. Ритм образа. М., 1980. С. 34.

² Там же. С. 33-37.

³ Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 145.

гиперболы) требует душевной тонкости и вдумчивости от читателя и формирует образ автора – русского интеллигента, чуждающегося громких фраз, наделенного даром сочувствия, томящегося от того, что огромные возможности страны остаются не реализованными. Темы обманутых надежд, скуки жизни, отсутствия смысла существования (коршун), одиночества (красавец-тополь) – эти темы, исподволь вводимые деталями пейзажа, выражают психологический комплекс не Егорушки, а автора-повествователя. Разумеется, различные повествовательных манер Гоголя и Чехова обусловлено не только непохожестью творческих индивидуальностей, но и различием художественных методов и исторических эпох.

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

Различают два основных типа повествования: личное и безличное.

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

Типы повествования в художественном произведении организованы обозначенным или необозначенным субъектом речи и облечены в соответствующие речевые формы (...) В повествовании от третьего лица выражает себя или всезнающий автор, или анонимный рассказчик. Первое лицо может принадлежать и непосредственно писателю, и конкретному рассказчику, и условному повествователю...»¹

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

Однако при анализе безличного повествования важно учитывать два момента. О первом из них шла речь выше: безличное повествование – это только искусно созданная иллюзия отсутствия автора; авторская точка

¹ Кожевникова Н.А. Цит. соч. С. 3-4.

зрения и авторская экспрессия направляют читательское восприятие. Кроме того, авторское повествование, как правило, сближается с точкой зрения какого-либо персонажа (или персонажей).

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

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

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

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

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

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

«чувствуя себя не на своем месте... боясь опять помешать». Совмещение во времени разнородных, а часто и противоречащих друг другу звеньев... служит и формированию характерной для «Войны и мира» синтаксической формы»¹.

Теперь подробнее осветим второй момент – способность авторского повествования к взаимодействию с голосами персонажей. И.Б. Роднянская указывает, что «сознание автора-повествователя приобретает неограниченную осведомленность, оно (...) поочередно совмещается с сознанием каждого из героев»².

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

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

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

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

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

Авторский комментарий к ее “признанию” гласит:

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

– Этот человек гнетет меня своим великодушием!”

Повторяя “фразу” (и сообщая: “всякий раз говорила”), автор выявляет ее декламационную фальшь и внутреннюю пустоту».³

Автор время от времени словно говорит за свою героиню, обнаруживая разные слои ее сознания. Например, Ольга Ивановна испытывает рев-

¹ Чичерин А.В. Ритм образа. М., 1980. С. 53-54.

² Роднянская И.Б. Автор // КЛЭ. Т. 9. Стлб. 30-34.

³ Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопозитики русской литературы XVIII-XIX вв. М., 1999.С. 371.

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

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

Б.О. Корман отмечает иерархию, градацию степеней близости сознания автора и героев: «Субъект (носитель) сознания тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем. По мере того, как субъект сознания становится и объектом сознания, он отдаляется от автора, то есть в чем большей степени субъект сознания становится определенной личностью со своим особым складом речи, характером, биографией, тем в меньшей степени он выражает авторскую позицию»¹.

Этот другой, по отношению к автору, повествователь может персонафицироваться в образ рассказчика. «Носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст, называется рассказчиком»². В. Кожин уточняет соотношение автора и рассказчика: «Очень часто в произведении создается и особый образ рассказчика, который выступает как отдельное от автора лицо (нередко автор прямо представляет его читателям). Этот рассказчик может быть близок автору (...) и может быть, напротив, очень далек от него по своему характеру и общественному положению (...). Далее, рассказчик может выступать и как всего лишь повествователь, знающий ту или иную историю (напр., гоголевский Рудый Панько), и как действующий герой (или даже главный герой) произведения (рассказчик в «Подростке» Достоевского)»³.

Когда повествование ведется от лица рассказчика, исчезает иллюзия эпической объективности и всеведения автора. Весь художественный мир

¹ Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Цит. по: Теоретическая поэтика: Понятия и определения. Хрестоматия. М., 2001. С. 237.

² Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 34.

³ Кожин В. Рассказчик // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М., 1974. С. 311.

ограничен кругозором одного человека – рассказчика. Часто рассказчик не является главным героем, находится на периферии художественного мира, его роль – роль свидетеля, комментатора, мемуариста о жизни главного героя. Этого главного героя читатель узнает только в тех пределах, в каких его знает рассказчик (напр., Максим Максимыч о Печорине). Вместе с тем, эта дистанцированность рассказчика от главного героя позволяет добиться большей степени объективности, чем та, которая возможна при самораскрытии и самооценке героя.

Личность рассказчика обуславливает выбор темы (в «Повестях Белкина» история «Выстрел» рассказана военным, а «Барышня-крестьянка» – барышней), параметры пространства и времени, характер оценок, эмоциональный тон произведения. Рассказчик обращается со своей историей к кому-то (читателю или слушателю), что вносит элемент живого общения, разговорности, повышенной экспрессивности в его речь. Обращения к слушателю, собственные ассоциации, лирико-публицистические отступления и т.п. могут нарушать прямую хронологическую последовательность в сюжете. Например, в романе «Герой нашего времени» Лермонтова три рассказчика: странствующий офицер, Максим Максимыч и Печорин; в расположении частей нарушена хронологическая последовательность (события, описанные в «Бэле», относятся к 1832 г., встреча всех трех рассказчиков состоялась осенью 1837 г. во Владикавказе, а события «Тамани» происходили в 1830 г.). Как пишет В. Набоков, «из-за такой спиральной композиции временная последовательность оказывается как бы размытой. Рассказы наплавают, разворачиваются перед нами, то все как на ладони, то словно в дымке, а то вдруг, отступив, появятся вновь в ином ракурсе или освещении, подобно тому как для путешественника открывается из ущелья вид на пять вершин Кавказского хребта. Этот путешественник – Лермонтов, а не Печорин»¹. Ослабление эпической логики «саморазвития» событий позволяет автору успешно решить другую, психологическую задачу, последовательно приближая читателя к противоречивой душе героя.

В романах самого Набокова тоже выстраивается сложная цепочка рассказчиков-повествователей, но преследует она другие цели. Произведения Набокова не только о судьбах отдельных героев-эмигрантов, но и о судьбах русской литературы. По мнению В. Вейдле, В. Ходасевича, главная тема творчества Набокова – само творчество. Его романы – это романы-биографии, из которых мы узнаем не только о герое, но и о том, кто писал биографию². Это происходит потому, что автор (писатель) пишет о писателе (рассказчике), который пишет о другом писателе (напр., в романах «Дар», «Истинная жизнь Себастьяна Найта»). Набокову важна и бли-

¹ Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 426.

² Эткинд А. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. М., 2001. С. 352.

зость к герою-творцу, и дистанцированность от него, хотя бы потому, что в герое (скажем, в Ганине из «Машеньки») он объективирует часть своего жизненного опыта, придавая ему типичность и «преодолевая» его, вынося вне себя. Нередко в романах Набокова происходит игра субъектами речи, слияние форм повествования от 1-го и от 3-го лица. В «Машеньке» преобладает безличное повествование, но весь художественный мир дан в кругозоре сознания Ганина, который, впрочем, способен смотреть на себя со стороны (его портрет – автопортрет, увиденный в зеркале; большая часть романа – воспоминания Ганина о прошлом). Так, глава 4 сначала повествует об утре героя (он подскочил с постели, он находил особое удовольствие бриться, он вышел и т.д.), потом Ганин отдается воспоминаниям («Он был богом, воссоздающим погибший мир»), и тогда, при описании детской комнаты в усадьбе, появляется неопределенно-личная форма («Лежишь, плывешь и думаешь о том...»). Часто используется несобственно-прямая речь героя. Главка 3, рисующая берлинскую ночную улицу, сначала содержит авторское описание, затем неоформленный знаками препинания внутренний монолог Ганина, а в конце появляется «ты», объединяющее и автора, и героя, и читателя («... вдруг, пока мчишься и безумствуешь так, вежливо остановит тебя прохожий и спросит...»). Еще более сложна игра формами «я», «он», «ты» в романе «Дар» или «Bend Sinister». Такая организация повествования имеет несколько смыслов. Она показывает сложность, многоуровневость и ассоциативность сознания; она помогает герою (Ганину или Смурову из «Соглядатая») «собрать» свою личность, восстановить ее духовное ядро¹ или предаваться нарциссическому самолюбованию; она уподобляет реальность художественному произведению, утонченной эстетической игре; она позволяет преодолеть однопавленный ход времени; она передает тревогу и тоску автора². Свое объяснение предлагает Александр Эткинд: «Набоковские конструкции проблематизируют авторство, но не избавляют от него. Текст не имеет самодержавного Автора, но включает в себя иерархию авторов, рассказчиков и героев. Это целое общество, в нем своя политика. Власть делегируется, по цепочке, но у каждого уровня есть своя свобода»³. Автор, по мнению исследователя, общается с героями на двух логических уровнях: в фабуле они общаются как люди, как герой с героем (ср.: «Онегин, добрый мой приятель»); на уровне целостного произведения они же общаются как автор с текстом. В результате в авторе объединяются и субъект, и объект изображения, т.е. автор – и творец произведения, и герой, каким он станет для своих будущих критиков и исследователей.

Н.А. Кожевникова называет разные способы оформления рассказа от 1-го лица: дневник («Записки сумасшедшего» Гоголя), записки («Капи-

¹ Аверин Б. Гений тотального воспоминания // Звезда. 1990. № 4.

² Блю Ж. Набоков. СПб., 2000. С. 117.

³ Эткинд Ал. Указ. соч. С. 352.

танская дочка» Пушкина), письмо или письма («Бедные люди» Достоевского). Повествование от 1-го лица (в том числе, письма, дневники) может включаться как способ передачи точки зрения персонажа в более сложные построения, напр., «Дневник Печорина» в составе романа «Герой нашего времени»¹.

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

В рассказе Бунина «Антоновские яблоки» преобладает личное повествование. Поскольку этот рассказ – образец лирической прозы, постольку «я» здесь – не эпический рассказчик, а лирический повествователь (вся действительность преломляется в его восприятии, окрашена его чувствами). Субъект речи («я») в этом рассказе двойственен: это и взрослый писатель («Вспоминается мне ранняя погожая осень...»), и мальчик, которому «холодно, росисто и как хорошо жить на свете!» Герой вспоминающий отделяет себя от того, каким он предстает в воспоминаниях. Поэтому помимо повествования от 1-го лица используется неопределенно-личное повествование («распахнешь, бывало, окно в прохладный сад... и не утерпишь – велишь поскорее закладывать лошадь»). В этом случае некое «ты» объединяет и лирического повествователя, и того юношу, каким он был много лет назад.

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

¹ Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М., 1994. С. 14-15.

мира, оскудение дворянской культуры. Чувства одиночества, тоски, «безнадежной удали» оттеняет картина умирающей природы и первого снега.

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

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

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

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

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

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

Исследователь пишет: «Клишированность речи Рябовского – в пародийно-метафорических оборотах живописных кружков и салонов (*облако кричит, избушка подавилась чем-то*), и в стандартных профессионализ-

мах (*надо потемнее взять*), и в пошло-разговорной игривости (*недурственно*, позднее он спросит: *Что скажете хорошенького?*)¹.

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

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

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

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

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

Перед нами две противоположных речевых манеры; для Печорина обе они неестественны и представляют собой социальные маски: циника-грубияна и циника-фразера².

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

В рассказах Н. Тэффи речевая маска героев-эмигрантов постоянно комически сползает, обнажая подлинное лицо бывшего россиянина. Например, лексический диссонанс в рассказе «Анна Сергеевна» дает читателю представление о судьбе этой женщины, когда-то акушерки, а теперь парижской портнихи: «Пуговка в аккурат на аппендиците, на левой почке

¹ Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. С. 374.

² Там же. С. 96.

кант и вся брюшина в сборку. Очень мило. Да смотрите – и ваша блюзочка, как говорится, совсем фантази. Вырез небольшой – только верхушки легких затронуты...»

Но слово героя может быть внутренне «диалогичным» не только тогда, когда не соответствуют «лицо» и «маска». М. Бахтин тщательно проанализировал «многоголосие» героев в романе Достоевского «Преступление и наказание», показав, что вся речевая структура в романе стянута к сознанию одного героя, развертывая его противоречия. Слово о себе герой строит через использование «чужого слова», потому что в «чужом» узнает что-то, близкое себе. С напряженным вниманием вслушивается Раскольников в пьяную исповедь Мармеладова (тоже внутренне неоднородную: о себе Мармеладов говорит в сниженной манере, а рассуждая о человеке вообще, использует высокий, патетический стиль). Потом, в своем мучительном раздумье после письма матери, Раскольников вспомнит «слово» Мармеладова о невыносимости тупика для человека: «...надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти». Сознание самого Раскольникова внутренне противоречиво, в первом же «подразнивающем» монологе он отмечает: «На какое дело хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь!» Что-то подобное о последней «черте» слышит он от Мармеладова; узнает о Соне, которая решила «на такое дело пойти». В словах матери, Сони, Порфирия Петровича, Свидригайлова, Разумихина Раскольников улавливает мысли, близкие себе, что-то свое, наболевшее, вот почему некоторые характерные слова и фразы других он использует в собственных монологах. В VI главке части I Раскольников оказался свидетелем разговора в трактире двух молодых людей, студента и офицера. Они говорили как раз о старухе-процентщице. «Я бы эту проклятую старуху убил и ограбил, и уверяю тебя, что без всякого зазору совести», – с жаром говорил студент. Эта фраза заставила Раскольникова вздрогнуть. Студент продолжал: «Убей ее и возьми ее деньги, с тем чтобы с их помощью посвятить потом себя на служение всему человечеству и общему делу: как ты думаешь, не загладится ли одно крошечное преступленице тысячами добрых дел?» Офицер возражает: «Конечно, она недостойна жить, но ведь тут природа». «Эх, брат, – говорит студент, – да ведь природу поправляют и направляют (...) Без этого ни одного бы великого человека не было...» Раскольников слушал «в чрезвычайном волнении»: «такие же точно мысли» только что зародились в его голове. Два спорящих голоса, двух разных людей переплелись в смятенном сознании одного человека, Раскольникова. Студент вначале говорил бойко и гладко, но замялся, когда офицер спросил, сумеет ли он сам убить старуху: «Разумеется, нет!» Так и Раскольников уверенно и логично излагает свою теорию Порфирию Петровичу. Но когда сам захотел осмелиться, решиться, вся его натура восстала против этого. Идеи, обдумываемые Раскольниковым, это идеи времени, они «носятся в воздухе»; сам Рас-

кольников – личность, «болеющая за весь мир». При анализе речи такого героя важно видеть переключки, созвучия, совпадения с монологами других героев, учитывать роль «чужого слова».

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

Стилизация – «намеренная и явная имитация того или иного стиля (...). Стилизация предполагает некоторое отчуждение от собственного стиля автора, в результате чего воспроизводимый стиль сам становится объектом художественного изображения»¹. Слово повествователя в этом случае направлено и на предмет речи, и на «чужое слово», т.е. речь стилизуемого образца. Стилизацией библейской «Песни песней» является повесть А. Куприна «Суламифь». Напевный, пафосный тон, обилие ярких, «роскошных» эпитетов, сравнений, метафор создают колорит легенды и весьма отличаются от собственного стиля Куприна, ясного, точного, слегка ироничного.

Пародия – тоже имитация «чужого слова» (конкретного произведения, автора, жанра, художественной системы), но комическое, снижающее оригинал. Пародия строится на нарочитом несоответствии формы и содержания. Так, Куприн в своей пародии «Пирог с груздами» воспроизводит элегическую интонацию бунинских «Антоновских яблок», характерные («знаковые») слова («помещичий дом», «сладкая и нежная тоска», «антоновские яблоки»), форму перволичного повествования; по-бунински соединяются вместе разные ощущения (эмоциональные, тактильные, вкусовые); сохраняется и тема невозвратного прошлого. Но Куприн включает в свой текст бытовые и «неэстетичные» подробности, комически «передразнивая» Бунина: «Отчего мне так кисло, и так грустно, и так мокро? Ночной ветер ворвался в окно и шелест листьями шестой книги дворянских родов. Странные шорохи бродят по старому помещичьему дому. Быть может, это мыши, а быть может, тени предков? Кто знает? Все в мире загадочно. Я гляжу на свой палец, и мистический ужас овладевает мной! Хорошо бы теперь поесть пирога с груздами. Но как он делается? Сладкая и нежная тоска сжимает мое сердце, глаза мои влажны. Где ты, прекрасное время пирогов с груздами, борзых, густопсовых кобелей, отъезжего поля, крепостных душ, антоновских яблок, выкупных платежей? С томной грустью на душе выхожу я на крыльцо и свищу лиловому, облезлому индюку...»

Сказ (сказовое повествование) представляет собой имитацию устной, разговорной, нередко простонародной, речи. Б.О. Корман пишет: «Расказ, ведущийся в резко характерной манере, воспроизводящий лексику и синтаксис носителя речи и рассчитанный на слушателя, называется ска-

¹ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 419.

зом»¹. Сказ использовался Гоголем («Вечера на хуторе близ Диканьки»), Лесковым («Левша»), Бажовым, Зошенко и др. Н.А. Кожевникова анализирует структуру сказа:

«Двойственная задача сказа – с одной стороны, создание иллюзии произносимой речи, с другой – создание иллюзии социально определенной речи, обуславливает два ряда элементов, его составляющих. Одни из них обусловлены введением рассказчика как такового и принадлежат сказу как типу повествования, как особой форме его организации. Это прежде всего интонация устной речи и разнообразные средства, указывающие на специфический характер повествования: обращения к слушателю, реальному или воображаемому, экспрессивные средства, придающие речи личную окраску, своеобразные способы объединения отдельных отрезков высказывания, создающие впечатление непосредственного возникновения и развертывания речи. Другие элементы сказа обусловлены типом рассказчика (прежде всего это лексические средства). Это не значит, что эти два ряда элементов как-то разъединены в повествовании. Все они создают иллюзию сказа, но выбор и предпочтение некоторых конструкций определенным образом характеризуют и рассказчика. Например, у Лескова роль глагольных междометий и присоединительных конструкций с союзом «а» возрастает тем более, чем менее интеллигентен рассказчик»².

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

Речь в рассказе «Змей» – единственное средство создания образов персонажей (нет портретных, пейзажных, обстановочных описаний). Представление о характерах действующих лиц мы получаем, прежде всего, через авторское название героев: «бабушка», «старая» (субстантивированное прилагательное); Петька – «непоседа», «таратора», «лакома», «пострел», «гулена». Устойчивость именованной бабушки указывает только на ее преклонный возраст и на уважительное отношение к ней в семье (ведь не «бабка», ср.: «Петька»). Гораздо разнообразнее именование внука: отмечается быстрота движений и действий, манера говорить, склонности и привычки.

Еще более полно рисуется характер героев через их *собственную речь*. В речи бабушки много религиозной лексики, синтаксис гладкий, закругленный, с обилием инверсий, интонация неторопливая, «благооб-

¹ Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 34.

² Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М., 1994. С. 48.

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

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

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

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

Петька наивен, его речь подчинена детской логике, выражает характерный для игры сплав веры и безверия, «всерьез» и «понарошку». Он прячет для бабушки кочерыжки, чтобы они ей после смерти пригодились: «На том свете бабушке пригодятся, сковородку-то лизать не больно вкусно...», он верит, что есть седьмое небо и ангелы, что его хвостик (мочальный!) отрастет: «“Конечно, все дело в хвосте, отращу хвост, свячу на седьмое небо уж прямо к Богу либо птицей за море улечу, свью там гнездо, снесусь...” – Петька усердно кланялся в землю и, будто почесываясь, ощущивал у себя сзади под штанишками мочальный змеев хвостик».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Сотлело сердце черное земли.

– Вернитесь!

– И звезды вбиваются в небо, как гвозди, падают звезды».

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

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

Итак, повествование – «манера ведения речи, способ рассказывания, зависящий от ее субъекта»¹, «событие рассказывания» – существенная сторона литературного произведения, весьма сложно организованная. Тип повествователя определен художественной задачей автора, но биографическому автору-творцу не тождествен. Как указывает Т.Ф. Приходько, «прямая речь персонажей, персонифицированное повествование (субъект-рассказчик) и внеличностное (от 3-го лица) повествование составляют многослойную структуру, несводимую к авторской речи»².

При анализе повествования следует обратить внимание на следующие моменты:

1. Определить тип повествования:

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

2. Если повествование безличное, выявить:

- а) приметы художественного метода и жанра, например, характерные зачины, или выразительные средства, или соотношение аналитически-описательной и экспрессивно-оценочной установок;
- б) как включается в речь автора-повествователя речь героев, найти формы косвенной или несобственно-прямой речи;
- в) авторское отношение к героям (событиям).

3. Если повествование личное, определить его вид:

- а) повествование от лица лирического героя;
- б) повествование от лица героя-рассказчика.

¹ Грехнев В.А. Словесный образ и литературное произведение: Кн. для учителя. Н. Новгород, 1997. С. 167.

² Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. Стлб. 575-577.

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

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

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

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

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

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

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

АНАЛИЗ ЭПИЗОДА

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

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

Писатель в своем произведении творит и время, в котором протекает действие произведения. Произведение может охватывать столетия или только часы. Время в произведении может идти быстро или медленно, прерывисто или непрерывно, интенсивно заполняться событиями или течь лениво и оставаться «пустым», редко «населенным событиями»¹.

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

¹ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 76.

психики в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и оценка действия, положительная или отрицательная»¹. Вспомним, например, обязательный добрый финал в сюжетах сказок или «катастрофические» сюжеты в романах Достоевского.

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

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

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

«Литературный энциклопедический словарь» определяет эпизод как «относительно самостоятельную единицу действия, фиксирующую происшедшее в легко обозримых границах пространства и времени»². Указывается также, что эпизоды могут соответствовать основным компонентам сюжета, но иногда компонент сюжета не развертывается в эпизод (например, завязка дана в одной фразе), либо, напротив, подается в нескольких эпизодах (так, Бородинское сражение, кульминация эпопеи Л. Толстого «Война и мир», охватывает целый ряд глав и множество эпизодов).

Соотнесенность в эпизоде предметного (событийного) и текстового аспектов произведения подчеркивает Валерий Игоревич Тюпа, определяя

¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 302.

² Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 511-512.

эпизод как единицу сюжетного повествования. По его мнению, эпизод – это «участок текста, характеризующийся единством места, времени и состава действующих лиц»¹. Для образования нового эпизода достаточно изменения хотя бы одного из этих параметров. Граница между эпизодами в тексте может быть явлена словесным указанием на перенос места действия или перерыв во времени, а также появлением нового или исчезновением прежнего персонажа.

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

В «Краткой литературной энциклопедии» А.П. Чудаков дает следующее определение: «Повествование – весь текст эпического литературного произведения за исключением прямой речи (голоса персонажей могут быть включены в повествование лишь в виде различных форм несобственной прямой речи). <...> В повествовании выделяется описание, рассказ о событиях (иногда повествованием называют только его), рассуждение. Взаимоотношения рассказчика и автора, голосов персонажей и автора по-разному проявляются в каждом из этих элементов»².

«Литературный энциклопедический словарь» относит к повествованию изображение событий и действий во времени, описание, рассуждение, несобственно-прямую речь героев³.

К описаниям относят портрет героя, пейзаж, интерьер. «Описание – словесный портрет; изображение внешних признаков предмета или сцены, человека или группы. Описание может быть как прямым, так и косвенным (намекami), перечислительным (накапливание деталей) или импрессионистическим (немногочисленные, но яркие детали). Общая цель любого развернутого описания, будь то описание места или человека, может быть определена как а) концентрация внимания на основном впечатлении; б) выбор наиболее выгодной точки зрения, физической или умозрительной (или обеих сразу); в) выбор наиболее характерных деталей, которые помогают создать необходимое впечатление; г) апелляция ко всем органам чувств; д) связь этих деталей пространственная, хронологическая, риторическая и ассоциативная (...); е) завершение отрывка основным или контрастным мотивом»⁴.

Особым компонентом эпизода может являться характеристика, находящаяся на стыке описания и рассуждения, характеристика – «оценочные

¹ Тона В.И. Нарратология как аналитика повествовательного экскурса. Тверь, 2001. С. 36.

² Краткая литературная энциклопедия. Т. 1-9. М., 1962-1978.

³ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 280.

⁴ Цит. по: Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия / Авт.–сост. Н.Д. Тмарченко. М., 2001. С. 227.

общие сведения о герое, сообщаемые им самим (автохарактеристика), другим персонажем или автором»¹.

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

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

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

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

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

«“Мертвые души” Гоголя начинаются с описания, что в город NN въезжает “красивая, рессорная небольшая бричка”. Бричка не описана, сказано, что в таких бричках ездят “...отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, словом, все те,

¹ Краткая литературная энциклопедия. Т. 8. С. 219.

которых называют господами средней руки”. Здесь предмет охарактеризован группой своих владельцев.

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

Мы попадаем в мир обычного и неразличимого; дороги, проложенные в этой среде, проторены, сознание получает все время сигналы: “все то же”, “как всегда”. Это неразлично средний план. В этом общем внезапно появляются резкие выделения. Первоначально поводы такого выделения подчеркнута случайны. Сам герой въезжает в город NN не с какими-то определенными своими чертами, а с чертами принадлежности к какой-то группе средней руки людей. Потом мы узнаем, что Чичиков человек особенный, хотя и типичный. Но сейчас он дан только в своей общности, и все слова, вводящие его, подчеркивают неопределенность явления, вернее, вычеркивают признаки. Затем писатель говорит, что “два русских мужика” обратили внимание на въезд героя, они тоже никак не охарактеризованы. Известно про них только, что их два и что они “мужики”. Обращают они внимание не на господина, не на бричку, а на колесо брички. То, что замечание относится более к экипажу, оговорено: “Вишь ты, – сказал один другому, – вон, какое колесо! Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось в Москву, или не доедет?” – “Доедет”, – отвечал другой. “А в Казань-то, я думаю, не доедет?” – “В Казань не доедет”, – отвечал другой. Этим разговор и кончился.

В искусстве, как говорил Чернышевский, ссылаясь на Гегеля, необходимость «облекается в одежды случайности».

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

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

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

Описание въезда дано без всякого подчеркивания; дальше идут детали – необыкновенные, но не локальные и не яркие. Описывается трактирный слуга, который настолько вертляв, что даже нельзя рассмотреть, какое у него лицо. Описывается гостиница такая, «как бываю гостиницы в губернских городах». Семь строк рассказывают о том, что в ней не было ничего примечательного. Но дальше идет описание: «В угольной из этих лавочек, или, лучше, в окне, помещался сбитенщик с самоваром из красной меди и лицом также красным, как самовар, так что издали можно бы-

ло подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною, как смоль, бородою».

С этого момента вещь становится образной, появляются как бы случайно пятна-предметы, тоже приписанные к обыкновенным, но снабженные развернутыми сравнениями: «...та же копченая люстра со множеством висящих стеклышек, которые прыгали и звенели всякий раз, когда половой бегал по истертым клеенкам, помахивая бойко подносом, на котором сидела такая же бездна чайных чашек, как птиц на морском берегу; те же картины во всю стену, писанные масляными красками; словом, все то же, что и везде; только и разница, что на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал. Подобная игра природы, впрочем, случается на разных исторических картинах, неизвестно, в какое время, откуда и кем привезенных к нам в Россию, иной раз даже нашими вельможами, любителями искусств, накупившими их в Италии, по совету везших их курьеров».

Мир «Мертвых душ» – обыденность. В привычности его все «то же», и это постоянно подчеркивается.

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

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

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

Случайного нет, но закономерность печальна.

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

Обыкновенная гостиница обыкновенного города и комнаты имеет обыкновенные, но сравнения и отдельные детали обыкновенного редки и необыкновенны. Обыкновенные вещи как бы распухают, выделяются по своей явной и подробной бессмысленности¹.

Для сравнения приведем истолкование начального эпизода «Мертвых душ», предложенное Владимиром Набоковым. По его мнению, Гоголь не рисовал реальную картину России, а дал выпуклое изображение дьявольской пошлости и внутренней пустоты; иррациональность созданного им художественного мира подчеркивается множеством «мертвых

¹ Шкловский В. Повести о прозе: Размышления и разборы. Т. 2. М., 1966. С. 142-144.

душ», «бесчисленных гномиков, высказывающих из страниц этой книги». Прочитав текст, Набоков начинает рассуждать:

«Разговор двух русских мужиков (типично гоголевский плеоназм) – чисто умозрительный. Их раздумья типа “быть или не быть” – на примитивном уровне. Беседующие не знают, едет ли бричка в Москву, так же как Гамлет не потрудился проверить, при нем ли на самом деле кинжал. Мужики не заинтересованы в точном маршруте брички. Их занимает лишь отвлеченная проблема воображаемой поломки колеса в условиях воображаемых расстояний, и эта проблема поднимается до уровня высочайшей абстракции, оттого что им неизвестно – а главное, безразлично – расстояние от NN (воображаемой точки) до Москвы, Казани или Тимбукту. Они олицетворяют поразительную творческую способность русских, так прекрасно подтверждаемую вдохновением Гоголя, действовать в пустоте. Фантазия бесценна лишь тогда, когда она бесцельна. Размышления двух мужиков не основаны ни на чем осязаемом и не приводят ни к каким осязаемым результатам; но так рождаются философия и поэзия; вездичные критики, повсюду ищущие мораль, могут предположить, что округлость Чичикова не доведет его до добра, так как ее символизирует округлость сомнительного колеса. Андрей Белый, этот гений вездичности, усмотрел, что вся первая часть “Мертвых душ” – замкнутый круг, который вращается на оси так стремительно, что не видно спиц; при каждом повороте сюжета вокруг персоны Чичикова возникает образ колеса. Еще одна характерная деталь: случайный прохожий, молодой человек, описанный с неожиданной и вовсе не относящейся к делу подробностью; он появляется так, будто займет свое место в поэме (как словно бы намереваются сделать многие из гоголевских гомункулов – и не делают этого). У любого другого писателя той эпохи следующий абзац должен был бы начинаться: “Иван – ибо так звали молодого человека...”. Но нет, порыв ветра прерывает его глазенье, и он навсегда исчезает из поэмы. Безликий половой в следующем абзаце (до того вертлявый, что нельзя рассмотреть его лицо) снова появляется немного погодя и, спускаясь по лестнице из номера Чичикова, читает по складам написанное на клочке бумажки: “Па-вел И-ва-но-вич Чи-чи-ков”; и эти слоги имеют таксономическое значение для определения данной лестницы»¹.

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

«Отрывок взят из 10 главы второй части “Дон Кихота” Сервантеса. Рыцарь послал Санчо Пансу в местечко Тобосо – навестить Дульсинею и сообщить ей о скором приезде рыцаря. Санчо, запутавшийся во лжи, в

¹ Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 81-82.

великом затруднении, не зная, как ему отыскать эту воображаемую особу, решает обмануть своего господина. Он останавливается, не доехав до деревни, и проводит здесь столько времени, сколько нужно, чтобы Дон Кихот поверил, что он выполнил поручение; увидев трех крестьянок на осликах, он поспешно возвращается к своему господину и возвещает ему, что Дульсинея с двумя дамами едут приветствовать его. Он тащит за собой, навстречу поселянкам, бедного рыцаря, потрясенного неожиданной радостью, и в самых жарких красках расписывает красоту и великолепие их нарядов; однако Дон Кихот не видит на сей раз ничего, кроме действительности – трех крестьянок на осликах – и после этого происходит сцена, которую мы привели выше.

Среди всех эпизодов, в которых показано столкновение иллюзий с обыденной реальностью, противостоящей иллюзиям, этот занимает особое место. Во-первых, речь идет о самой Дульсинее, идеальной и несравненной госпоже сердца Дон Кихота; тут кульминация его иллюзий и его разочарований, и, хотя ему и в этот раз удается найти выход и спасти иллюзию, выход этот – Дульсинея зачарована – все же столь непонятен для него, что отныне все его мысли направлены на спасение, на освобождение ее от чар волшебства; когда, в последних главах романа Дон Кихот начинает понимать, что ему никогда не удастся расколдовать Дульсинею, – это предвещает его болезнь, освобождение от иллюзий и смерть. Во-вторых, сцена эта характерна еще и тем, что впервые роли здесь переменялись: до сих пор Дон Кихот автоматически воспринимал и переосмыслил в духе рыцарских романов все явления обыденной жизни, с которыми он встречался в своем путешествии, теперь наоборот – Санчо импровизирует сцену из романа, а Дон Кихот со своей способностью превращать события в порождения своей фантазии на сей раз не справляется с грубо-обыденной картиной. Все это очень значительно и, как мы намеренно представили дело здесь, звучит печально, горько, можно сказать, трагически.

Но если мы просто читаем Сервантеса, этот текст оказывается фарсом, притом фарсом чрезвычайно комическим. Многие художники иллюстрировали эту сцену: Дон Кихот на коленях рядом с Санчо, с широко раскрытыми глазами, с видом замешательства, взгляд его устремлен на безобразную сцену, которая открывается перед ним. И, однако, лишь стилистический контраст речей и гротескный поворот в конце (Дульсинея падает на землю и тут же вскакивает на ноги) доставляет полное удовлетворение сценой. Этот стилистический контраст намечается постепенно – поначалу крестьянки слишком поражены увиденным зрелищем. Первые слова Дульсинеи – она требует, чтобы ей дали проехать, – звучат сдержанно. Только потом в речах крестьянок начинают блистать перлы «красноречия». Как представитель рыцарского стиля, первым выступает Санчо – в высшей степени забавно, как замечательно он играет свою роль. Он спрыгивает с осла, бросается к ногам женщин и, словно всю жизнь не чи-

тал ничего, кроме рыцарских романов, начинает говорить на языке этих романов. Обращение его к крестьянкам, синтаксис, метафоры, эпитеты, портрет своего господина, мольба о снисхождении – все одинаково удаётся ему, хотя он даже не умеет читать, а знаниями своими всецело обязан Дон Кихоту, который для него – образец. Итак, речи Санчо возымели успех – по крайней мере господин следует примеру слуги и опускается на колени рядом с Санчо.

Можно представить себе, до какого ужасного конфликта могло дойти дело. Ведь Дульсинея – властительница мыслей Дон Кихота (*la senora de sus pensamientos*), прообраз красоты, смысл жизни. Так заставляя ждать, а потом так разочаровать – эксперимент опасный, следствием его мог быть шок и еще более тяжелое помешательство; но шок мог привести и к мгновенному излечению рыцаря от его навязчивой идеи. Не происходит ни того ни другого. Дон Кихот преодолевает свое потрясение. Он в самой своей навязчивой идее находит выход из положения, и этот выход спасает его от отчаяния и препятствует исцелению: Дульсинея – зачарована. Всякий раз, когда внешняя ситуация вступает в непреодолимое противоречие с иллюзией, Дон Кихот находит выход из положения и может по-прежнему оставаться в своих глазах героем, благородным и непобедимым, которого преследует могущественный чародей, завидующий его славе. В нашем столь великолепном эпизоде Дон Кихоту, конечно, очень тяжело думать о том, что злой волшебник придал Дульсинею безобразный и подлый облик, но и с этой ситуацией еще можно бороться теми средствами, которыми располагает рыцарь, верующий в иллюзию; его средства – рыцарские доблести: неизменная верность, самоотверженность, безрассудная храбрость. К тому же одно известно твердо – добродетель восторжествует, счастливый конец обеспечен. Итак, нет ни трагедии, ни исцеления. И вот после некоторого замешательства Дон Кихот вновь обретает дар речи. Он обращается сначала к Санчо, и речь его показывает, что он нашелся, истолковал ситуацию в соответствии со своими фантазиями, и понимание это уже окрепло в нем – по крайней мере ядерная речь одной их крестьянок, как бы резко ни контрастировали ее поговорки с высоким стилем рыцарских нравов, уже не способна смутить его, выбить с занятых им позиций. Хитрость Санчо удалась на славу. Затем Дон Кихот обращается со своими словами к Дульсинею.

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

А здесь, перед лицом Дульсинеи, он служит целям контраста; неприязненный и грубый ответ крестьянки только и придает ему смысл: мы находимся в сфере низкого стиля, и высокая риторика Дон Кихота нужна

здесь только для того, чтобы комическая ломка стиля выступила перед нами со всей силой. Но Сервантесу мало этого, сломан стиль речей, но резко ломается и стиль самого действия – Дульсинея свалится с осла и с гротескной ловкостью тут же вспрыгнет на него, в то время как Дон Кихот все еще старается поддержать рыцарский тон. Вот кульминация фарса – Дон Кихот настолько ушел в свои иллюзии, что ни слова Дульсинеи, ни сцена с ослом не могут сбить его с толку. И даже переливающаяся через край веселость Санчо (“Клянусь святым Роке...”), этакая наглость с его стороны, не производит на него ни малейшего впечатления. Дон Кихот смотрит, как поселянки уезжают на своих ослах, а когда они скрываются из виду, обращается к Санчо со словами, в которых звучит не столько печаль или отчаяние, сколько удовлетворение и торжество по поводу того, что он сделался мишенью для самых зловредных выходок злых волшебников; это позволяет ему чувствовать себя единственным в своем роде, человеком исключительным: “Видно, и впрямь я появился на свет как пример несчастливца, дабы служить целью и мишенью, в которую летят и попадают все стрелы злой судьбы”»¹.

Финальные эпизоды, как правило, особенно существенны для понимания авторской концепции, выразившейся во всем произведении, поэтому анализ финала требует установления связей с начальными и центральными эпизодами, а иногда – и выявления переключек, полемики данного автора с другими писателями (т. е. анализ финального эпизода позволяет увидеть подтекст произведения и его сверхтекстовые связи). Например, Олег Лекманов заметил в эпилоге «Преступления и наказания» полемику Достоевского с поэмой Пушкина «Медный всадник», что позволило исследователю более точно выразить «почвеннические» идеи писателя:

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

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

¹ Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976. С. 342-345.

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

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

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

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

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

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

многочисленных бедствий, в сей великолепной и украшенной многочисленными памятниками столице”.

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

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

«Люблю тебя, Петра творенье».

Виноват, не люблю его. Окна, дырья – и монументы”.

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

За Петром – строителем Петербурга, согласно Достоевскому, числится две вины. Во-первых, Петр взял на себя ответственность за будущее народа, желая осчастливить не конкретного человека, а безликую людскую массу. Во-вторых, он, следуя велению рассудка, исказил Божий замысел и построил город там, где ему быть не подобает. “Петербургская легенда у Достоевского была тесно связана с давней культурной традицией, согласно которой петровская столица, противоестественным образом возникшая на болоте, обречена погибнуть”, – справедливо отмечает А.Л. Осповат.

Сходный счет Достоевский предъявляет Раскольникову.

Только избавившись от комплекса “великой личности” (патетически воспетой во вступлении к “Медному всаднику”) и научившись жить не рассудком, а сердцем, герой “Преступления и наказания” обретает способность в искаженном воплощении угадывать черты первоначального замысла: “Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомою действительностью”»¹.

¹ Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 187-189.

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

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

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

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

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

«Сюжет повести “Дворянское гнездо” построен элементарно. Паншин, который был претендентом на руку Лизы Калитиной, и Варвара Павловна, которая была женой Лаврецкого, встречаются друг с другом, когда оба они отвергнуты – Лизой и Лаврецким, полюбившими друг друга; теперь оказывается, что они совершенно подобны и принадлежат не только к одной и той же цивилизации, но и к одному и тому же челове-

скому и психологическому типу. В этом смысле эпизод их встречи представляет собой интерес. Это – главка XL.

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

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

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

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

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

4. – Вы поете? – промолвила Варвара Павловна, озарив его светлым и быстрым взором. – Садитесь.

Паншин стал отговариваться.

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

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

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

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

Паншин кончил.

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

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

– Пою.

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

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

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

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

– Ничего, мы прорепетируем вполголоса. Пустите меня.

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

7. “Совершенно как в лучшем парижском салоне”, – думала Марья Дмитриевна,

8. Слушая их уклончивые и вертлявые речи, Паншин чувствовал полное удовольствие; глаза его сияли, он улыбался; сначала он проводил рукой по лицу, хмурил брови и отрывисто вздыхал, когда ему случалось встретиться взглядами с Марьей Дмитриевной; но потом он совсем забыл о ней и отдался весь наслаждению полусветской, полухудожественной

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

сом возразил (несчастный!): “Je crois bien” – и даже не: “Je crois bien”, а – “J’crois ben!”.

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

– Как ваше здоровье? – спросил он Лизу.

– Мне лучше теперь, благодарствуйте, – отвечала она.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Да, я нездорова.

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

– Как?

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

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

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

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

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

Марфа Тимофеевна всю ночь просидела у изголовья Лизы.

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

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

3. Паншин соблюдает “дипломатический этикет” или, точнее, то, что он под таким понимает: с Марьей Дмитриевной – он “вежливо поклонился ей, но к ручке не подошел” (будучи отвергнутым претендентом); с Варварой Павловной – “поклонился ей так же вежливо, но с оттенком изыщества и уважения” (поскольку она гостя из Парижа, но в то же время и скандально известна своими семейными осложнениями); узнав о болезни “Лизаветы Михайловны” (так официально он теперь называет Лизу), “изъявил сожаление”; с Варварой Павловной говорил, “дипломатически

взвешивая и отчеканивая каждое слово, почтительно выслушивая ее ответы до конца”. Поведение его, как всегда, умелое, соответствующее обстоятельствам, лишённое спонтанности и человеческой живости.

4. Варвара Павловна ведет себя тоже искусственно, но иначе: пуская в ход женские чары. Она глядит ему в лицо “с веселым вниманием”, говорит развязно, причем – замечательная деталь! – “тонкие ноздри ее слегка трепетали, как бы от сдержанного смеха”; она щурит “свои бархатные глаза”. Автор повествует о ней как о талантливой соблазнительнице, заботливо выделяя тактические подробности. Одним из решающих ее маневров оказывается полуфранцузское признание его, Паншина, принадлежности к артистическому миру: “Да ведь вы тоже артист, *un confrère*”; фразу эту она произносит вполголоса, словно один заговорщик другому, тем самым выделяя Паншина из всех и объединяясь с ним в некий союз артистов (и ведь это слово тоже взято в его французском употреблении). Такое признание действует на Паншина неотразимо – недаром он подхватывает ее слова и повторяет: “Какой я артист, увы! Вот вы, я слышал, артистка истинная!”. Однако сильнее всего на него действует ее почти приказ: “*Venez!*” – слово, которое она “прибавила еще тише”. Комментарий Тургенева замечателен: “Это одно брошенное слово «*Venez!*» – мгновенно, как бы по волшебству, изменило всю наружность Паншина. Озабоченная осанка его исчезла; он улыбнулся, оживился, расстегнул фрак...”.

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

5. Диалог между Паншиным и Варварой Павловной, в ходе которого она продолжает завоевывать нового знакомого, используя для этого: покоряющую его уверенность в своей власти над ним (“– Садитесь, – повторила она, настойчиво постучав по спинке стула”) и особенно в своей женской неотразимости (“озарив его светлым и быстрым взором”); лесть – одобрение его музыкальных дарований, тем более производящее на него впечатление, что оно выражено наполовину по-французски (“*Charmant... вы прекрасно поете, vous avez du style, – повторите*”); показной (и, разумеется, поддельный) профессионализм (*Charmant, charmante idée, – сказала она с спокойной уверенностью знатока...*); показную чувствитель-

ность и даже взволнованность перед собственным выступлением (“...отвела рукой волосы от заалевшихся щек...”); настойчиво повторенное утверждение артистической близости между ними обоими (“Наши голоса должны идти друг другу...споемте дуэт... мы прорепетируем вполголоса...”).

6. Совместное пение Варвары Павловны и Паншина. Авторская характеристика дуэта, опирающаяся на восприятие светской публики; “Голос у Варвары Павловны утратил свежесть, но она владела им очень ловко” – художественная оценка подменена определением *ловко*, до сих пор многократно использованным для иронической похвалы Паншина; ср. выше: “...он прослыл одним из самых любезных и *ловких* молодых людей в Петербурге. Паншин был действительно очень *ловок* – не хуже отца”. То же определение давалось и Варваре Павловне; о ней говорилось: “В Париже Варвара Павловна расцвела как роза, и так же скоро и *ловко*, как в Петербурге, сумела свить себе гнездышко...” О Паншине автор высказывается в том же сдержанно-ироническом духе: “Паншин [...] если пел не безукоризненно, то шевелил плечами, покачивал всем туловищем и поднимал по временам руку, как настоящий певец”; эстетическая оценка подменена изображением жестикуляции, производящей впечатление на публику.

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

8. Диалог Паншина и Варвары Павловны; мнение Варвары Павловны; ему важно, что “на все у ней являлся готовый ответ, она ни над чем не колебалась, не сомневалась ни в чем”. Эта определенность, импонирующая Паншину, Марье Дмитриевне и вообще “свету”, противопоставляет Варвару Павловну людям типа Лизы и Лаврецкого, у которых ни на что нет ответов и которые сомневаются во всем. О Варваре Павловне сказано также – по-видимому, одобрительно, потому что суждения как бы исходят от Паншина: “...заметно было, что она много и часто беседовала с умными людьми разных разборов” (для Паншина это высокая похвала, для автора – и здравого читателя – свидетельство об отсутствии собственного мнения). Паншин с удовлетворением отмечает еще одну черту, сближающую с ним Варвару Павловну: “...оказалось, что она так же как и он, читала одни французские книжки”. Дальнейшее изложение дано с ее точки зрения (“...в душе она им всем предпочитала Поль де Кока, но, разумеется, даже она имени его не упомянула”), а также в восприятии Паншина: “Варвара Павловна очень искусно избегала всего, что могло хотя отда-

ленно напомнить ее положение...” В конце концов Варвара Павловна заходит так далеко в соблазнении своего собеседника, что Тургенев неожиданно и, в сущности, впервые, проникает “внутрь” Паншина и рассматривает противоречия его встревоженной “души”; они говорят о любви и страстях, Варвара Павловна осуждает их, Паншин с ней спорит... “Но, странное дело! – в то же самое время, как из уст ее исходили слова осуждения, часто сурового, звук этих слов ласкал и нежил, и глаза ее говорили... что именно говорили эти прелестные глаза – трудно было сказать; но то были не строгие, не ясные и сладкие речи. Паншин старался понять их тайный смысл, старался сам говорить глазами, но он чувствовал, что у него ничего не выходило; он сознавал, что Варвара Павловна, в качестве настоящей, заграничной львицы, стояла выше его, а потому он и не вполне владел собою”.

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

9, 11. Встреча Паншина с Лизой. Он возвращается к тому облику, который считал нужным себе придать в начале вечера (на его лице “появилось прежнее дипломатическое выражение”), но разговаривает с Лизой так, как только что – с Варварой Павловной: “Она поет превосходно, *en artiste consommée*». Диалог этот продолжается немного ниже (11), когда Паншин, со свойственной ему ловкой понятливостью поддельваясь под Лизу, в ответ на ее признание о нездоровье, произносит нечто загадочное:

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

– Как?

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

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

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

10. Разговор между Варварой Павловной и Марьей Дмитриевной, которая хочет помирить Лаврецкого с женой. Варвара Павловна в этой сцене играет другую роль: почтительной скромницы (... с покорностью ребенка подошла к ней), “...медленно подняла глаза на Марью Дмитриевну и красиво сложила руки”) и раскаивающейся грешницы (“Вы были бы моей спасительницей, *ma tante*, но я слишком виновата перед Федором

Иванычем...”). Марья Дмитриевна принимает игру за чистую монету, в то же время восхищаясь парижской светскостью своей собеседницы: “Скромна, скромна, – подумала она, – а уж точно львица”.

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

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

“Приехавши домой, Варвара Павловна легко выскочила из кареты – только львицы умеют так выскакивать – обернулась к Гедеоновскому и вдруг расхохоталась звонким хохотом прямо ему в нос”.

13. Заключительная (идиотская) реакция Гедеоновского: “Любезная особа, – подумал статский советник [...], только чему же она смеялась?”

Вся глава посвящена Варваре Павловне, ее блестящему таланту разыгрывать самые разные роли: возвышенной артистической натуры; “большой философики” – знатока и ценительницы французской литературы; строгой охранительницы нравов, выступающей против страстей и проповедующей суровое смирение; настоящей заграничной львицы; кающейся грешницы, осуждающей легкомыслие своей молодости; вульгарной кокетки и соблазнительницы. Каждую из этих шести театральных ролей Варвара Павловна исполняет с безукоризненной профессиональностью – именно это умеет ценить другой знаток светского лицедейства – Паншин, вынужденный признать ее безусловное превосходство. Такова ее внешняя жизнь. Что же у нее внутри? Тургенев отвечает на этот вопрос: “... что-то грациозно-вахханическое разливалось по всему телу”. В сущности, описание ее внутреннего мира не представляет сложности – словами трудно говорить о духовных явлениях; переживания же Варвары Павловны менее всего духовны – “душа”, которая “в ней так и загоралась”, на поверку оказывается плотской¹.

¹ Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопозитики русской литературы XVIII-XIX веков. М., 1998. С. 186-191.

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

Автор при построении эпизода может применять, как кинооператор, дальний и ближний планы, монтаж «кадров» (микрофрагментов), заострять контраст между ними или устанавливать симметрию, применять перипетию (внезапный поворот к противоположному) и градацию (усиливающий повтор однотипных действий, напр., постепенное повышение голоса героя), выделять «фокус», «узел» всей мизансцены, включать в эпизод картины природы, вещные детали, цвет и звук. Интересно проследить за сменой ракурсов, точек зрения (пространственно-физических и концептуально-оценочных) на изображаемое событие. Не только пространство, но и время художественно организуется автором в эпизоде: может возникнуть эффект «растянутого мгновения» или «сжатого» времени, время может быть дискретным (все происходит «вдруг») или текущим плавно и связно, от причины к следствию. В настоящее время эпизода могут включаться ретроспекция (возврат в прошлое) и проспекция (взгляд в будущее героев). Особое внимание следует уделить при анализе эпизода «оркестровке» голосов повествователя и героев, характеру монологов и диалогов, использованию авторского голоса («за кадром»), дающего психологический комментарий к происходящему, авторским ремаркам и т. д.

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

1. Определить границы эпизода, дать ему условное название.
2. Выявить место данного эпизода в общей композиции произведения и в логике развития сюжета.

¹ Щеглов Ю.К. Сюжетное искусство в прозе Пушкина // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 137.

3. Установить функцию эпизода, а исходя из этого – удельный вес составляющих его компонентов (описание – в том числе портрет, пейзаж, интерьер, повествование о событии, характеристика, рассуждение повествователя, монологи и диалоги героев).

4. Описать пространственную локализацию и хронологические (временные) параметры эпизода.

5. Охарактеризовать расстановку персонажей и их взаимоотношения.

6. Разбить эпизод на «кадры» (микрофрагменты) и дать их последовательный анализ.

7. Отметить мастерство писателя в построении эпизода, использованные им приемы выразительности (контраст, симметрия, подготовка и выделение главного момента и т. д.).

8. Сделать вывод об идейно-художественном смысле эпизода и его значении в раскрытии общей концепции произведения.

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

Данный эпизод находится почти в самом начале (главка II) 3-ей части 2-го тома романа. В главке I Толстой противопоставляет политические события 1808 – 1809 годов (союз императора Александра с Наполеоном, внутренние преобразования в России) естественной, «настоящей» жизни людей с «интересами здоровья, болезни, труда, отдыха, с своими интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей».

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

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

Главка небольшая по объему, а избранный эпизод занимает всего полторы страницы текста. Действие разворачивается в локальном пространстве (князь Андрей у окна в комнате, отведенной ему для ночлега) и

в непродолжительный отрезок времени (начало ночи), что делает смену состояний героя особенно неожиданной и впечатляющей.

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

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

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

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

Вечером, оставшись один, в замкнутом пространстве душевной комнаты, князь Андрей долго не мог заснуть. Он досадует, он не может читать, томится. Тогда он открывает окно, «и лунный свет, как будто он настороже у окна давно ждал этого, ворвался в комнату». Наверное, не случайно внутреннее преобразование князя Андрея происходит ночью, когда все исполнено тайны и когда луна, еще в древних мифах связанная с женским и мистическим началом, колдует и ворожит. Однако картина летней ночи дана в восприятии князя Андрея (он «облокотился на окно, и глаза его остановились на этом небе»), и эта картина какая-то неподвижная, окаменевшая («ночь была свежая и неподвижно-светлая», «Все затихло и ока-

менело...»). Картина чисто зрительная, отчетливая в деталях (обилие обстоятельств места указывают, что было справа, что – под окном, что – далее), черно-белая. Эту лунную ночь князь Андрей воспринимает по инерции с тем «безнадежным», «успокоительным» чувством, к которому привык и которое осознал, глядя на дуб, который не хотел подчиниться воле весны.

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

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

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

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

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

Так князь Андрей, некогда гордый одиночка с «наполеоновскими мечтами», приходит к мысли о неразрывной связи с другими людьми. Именно Наташа, с ее естественным, непосредственным, эмоциональным восприятием жизни, оказала «обновляющее» влияние на его душу.

АНАЛИЗ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

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

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

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

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

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

гим». Звуковая выравненность рифмующихся слов усиливает ощущение симметричности.

Но если выйти за пределы стихотворения в общий контекст лирики поэта, если подойти к нему с точки зрения пушкинской концепции личности, его эстетического принципа, то станет ясным, что в этой гармонии чувства, «мягкости и нежности художественной отделки» (Белинский) имеет место художественное пересоздание. Н.В. Гоголь писал об особенностях поэтического творчества А.С. Пушкина: «Даже и в те поры, когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня, – точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность. А между тем все там – история его самого. Но это ни для кого не зримо. Читатель услышал одно только благоухание: но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать»¹. Пристальнее вглядываясь в стихотворение «Я вас любил», идя дальше в его анализе, мы заметим, что выраженная в нем гармония – это разрешение душевной дисгармонии, душевной бури / «то робостью, то ревностью томим»/. Истинное состояние поэта «выдает» его признание: «Но пусть она вас больше не тревожит: Я не хочу печалить вас ничем». Поэт смиряет чувство. Это достигается формой прошедшего времени: «Я вас любил...». Сравним со стихотворением «Что в имени тебе моем?..», написанным в тот же период и посвященным тому же адресату. Настоящее время и тревожное предчувствие измены, выраженное в нем, – это и есть тот миг, когда поэт был «ревностью томим». Различие в тональности этих двух стихотворений задается первыми их строчками со сдержанным «вас» в одном случае и более смелым, более «сердечным» «тебе» – во втором. / Вспомним пушкинское: «И говорю ей: как вы милы! И мыслю: как тебя люблю»/. Сдержанность эмоций в стихотворении «Я вас любил...» подчеркивается отсутствием эпитетов, метафор, если не считать единственного стершегося тропа «любовь...угасла», не акцентированного структурой стихотворения /оно стоит в неударном положении/. Напротив, в более экспрессивном стихотворении «Что в имени тебе моем?» – наблюдается целая цепь сравнений и усиленных рифмой эпитетов:

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

¹ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1950. Т. 6. С. 154-155.

Более раскованная и подвижная интонация, обилие неупорядоченных пауз – все это по контрасту оттеняет звучание стихотворения «Я вас любил». Но последняя строфа в стихотворении «Что в имени тебе моем?» – чисто пушкинская не только по гуманности чувства, но и по сдержанности в его выражении. В ней, как и в стихотворении «Я вас любил», нет ни одного эпитета, ни одной метафоры, ни одного сравнения:

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

Если после такого сравнения вернуться к тексту стихотворения «Я вас любил», то мы заметим, как сквозь его гармонию и сдержанность прорывается горячность авторского чувства. Стихотворение астрофично. Если стихотворение «Что в имени тебе моем?» разбито на строфы, с паузами между ними, то стихотворение «Я вас любил» произносится на одном дыхании. Оно более сосредоточено, в нем вдвое меньше стихов. Внутреннюю напряженность передают постоянные возвраты к слову «любил», «любовь», «любимой» (пять раз всего в пределах двух катренов). Первая и последняя строки стихотворения, образующие кольцо, представляют собой бинарный ряд, содержащий в себе особое напряжение: «Я вас любил... Как дай вам бог любимой быть другим». Отрицательная форма слов / «угасла не совсем», «пусть она вас больше не тревожит», «я не хочу...», «безмолвно, безнадежно»/, отсутствие категоричности / «быть может»/ смягчают «приказ» себе / «я не хочу печалить вас ничем»/. По наблюдению И.Б. Роднянской, «слово «безнадежно», выдвинутое богатой рифмой, подъемом голоса, интонационной ударностью, синтаксическим и морфологическим параллелизмом с «предвещающим» его словом «безмолвно», как бы осеняет все четверостишие, и тень от него ложится даже на последний стих: в искреннем пожелании счастья звучит печальное предположение, почти уверенность: «бог не даст», «так вас уже никто не сможет полюбить!»¹. Подобный анализ позволяет видеть, что сила воздействия пушкинской гармонии и гуманности в том, что они – не сентиментальное, грустно-болезненное, расплывающееся чувство. В них «столько жизни, страсти, истины!» – восхищался В.Г. Белинский пафосом пушкинской лирики². А в сдержанности чувства в стихах поэта заключена особая трогательность и сила.

Анализируя содержание и форму стихотворения, следует исходить из специфики лирики как рода литературы. Если эпическое произведение

¹ Роднянская И.Б. Слово и “музыка” в лирическом стихотворении // Слово и образ. М., 1964. С. 232.

² Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 394.

(рассказ, повесть, роман и т.п.) изображает мир внешний, объективный, а главное его содержание – событие, то лирическое произведение выражает мир внутренний, субъективный, и главное его содержание – переживание. Лирический образ – это образ переживания, т.е. чувства, настроения, состояния, впечатления, ощущения. Лирика выражает душу человека, его эмоциональную сферу. Если эпический сюжет представляет собой цепь событий, то лирический сюжет – развитие чувства, движение настроения. Анализируя стихотворение, не следует говорить, что герой пошел туда-то, увидел то-то, встретил того-то..., нужно проследить, как, например, элегическая грусть или даже тоска усиливаются или сменяются по контрасту чувством просветления, надежды, радости, или обнаружить внутреннюю противоречивость лирического переживания, в котором могут сталкиваться, допустим, жажда счастья и холодная разочарованность¹.

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

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

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

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

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

¹ См.: Анализ художественного текста: Лирическое произведение: Хрестоматия / Сост. и примеч. Д.М. Магомедовой, С.Н. Бройтмана. М., 2005.

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

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

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

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

Эта внутренняя легкость, освещенность и горение по масштабам своим ничуть не меньше и не слабее окружающей мглы. Самый метод прямого противопоставления одного мира другому обеспечивает равноценность обоих миров в плане “сверхинформации”. В порядке того же противопоставления перед нами возникает и образ возлюбленной, также образ насквозь просветленный, невзирая на печальное, даже трагическое звучание стихотворения в целом. Синтаксический параллелизм обеспечивает и эту характеристику: “Печаль моя светла, / Печаль моя полна тобою...” Получается также не высказанная до конца, но все же слегка намеченная причинно-следственная связь: “Печаль моя светла”, потому что полна тобою, твоим светлым образом, – и благодаря этому в душе поэта, лирического героя, уже нет места для мглы окружающего мира¹.

Носителем переживания в стихотворении является лирический герой. Это особый тип героя. В отличие от героя эпического произведения, всегда *другого* по отношению к автору, лирический герой автобиографичен, т.е. в качестве прототипа для него выступает сам автор. Кроме того, лирический герой не имеет, как правило, фамилии и имени, развернутого портрета, сколько-нибудь подробного изложения событий жизни; лирический герой выражен в тексте местоимением 1-го лица единственного числа – некое «я» (иногда – «мы», «ты», «вы»). Таким образом, лирический герой достаточно абстрактен, но при сохранении единичности, индивидуализированности, свойственной всякому «я». Такой герой вызывает активное читательское сопереживание, каждый из нас заполняет (или дополняет) это «я» по-своему, используя свой душевный опыт. Лирика

¹ Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 90-92.

предполагает именно со-чувствие. Вот почему при анализе важно не «потерять» своеобразие чувства, переживания.

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

Критику

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

1909

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

Кроме лирического героя, в стихотворении, как правило, есть образы мира внешнего (детали и подробности интерьера, пейзажа). В лирике они становятся носителями переживания, внешним выражением внутреннего, эмоционального состояния. Анализируя поэтический мир, мы не должны перечислять, что изображает автор, а должны выявить экспрессивную окрасченность изображения. Например, в знаменитом пейзаже из пушкинского «Зимнего утра» («Под голубыми небесами...») важно не то, что изображены снег, лес, ель, речка, а то, что выражено ощущение радости, энергии, молодости, гармонии с прекрасным миром. Такое настроение создается благодаря обилию света («блестя на солнце, снег лежит», «и речка подо льдом блестит»), яркой цветовой гамме (голубой, белый, зеле-

ный), распахнутости простора ввысь (к «голубым небесам») и вдаль (к графическому контуру леса), уподоблению снега «великолепным коврам». При характеристике поэтического мира важно учитывать такие признаки, как открытость / замкнутость, динамичность / статичность, гармоничность / хаотичность, пустота / наполненность, освещенность / затемненность, а также цветовые и звуковые детали.

Вот как Михаил Леонович Гаспаров анализирует стихотворение А. Фета «Чудная картина...»:

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,
Свет небес высоких
И блестящий снег
И саней далеких
Одинокий бег.

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

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

Это – последовательность образов; а последовательность чувств? Начинается это стихотворение-описание эмоциональным восклицанием

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

Мы даже не сразу замечаем, что перед нами восемь строк без единого глагола (только восемь существительных и восемь прилагательных!), – настолько отчетливо вызывает оно в нас и движение взгляда, и движение чувства»¹.

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

Горное ущелье

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

Пространство создано тут из нескольких слоев, следующих (удаляющихся) друг за другом («За лесом → лес и за горами → горы») и постепенно теряющих свои физические признаки («За темными → лилово-голубые» «За бледным рядом выступят → другие»; «Здесь темный», «изумрудный» → «там лазури тающая нежность»); «Здесь [...] дуб и ясень» → «там лазури тающая нежность») – цвета, материальности, устойчивости, плотности, разединенности и отграничения («За [...] за [...] За [...] за» «А там лазури», т. е. неба, «безбрежность»).

¹ Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 139-140.

В финале текста мир превращается уже лишь в «дальний блеск», а зрительное восприятие мира – в «чувство», причем данное чувство особого рода: это не «трепет», а «радость». Разница же между ними заключается в следующем: «трепет» предполагает разобщенность «Я» и созерцаемого, «радость» же – их отождествление (тут: обретение некоторого давно известного, но на время утраченного состояния: «это чувство ей не ново», «уж грезилось когда-то»; за этим стоит романтическая концепция возврата души к своему предземному состоянию, а в теологическом плане – воссоединение с собственной первопричиной, с Богом; последнее прочтение подтверждается также и на уровне цветовых характеристик, которые подразумевают иконописные толкования «зеленого» как цвета земной жизни, «голубого» как при знака Божественной одухотворенности и ‘света’, в стихотворении названного «блеском», – как нетварного Божественного сияния, исходящего от самого Бога). И более, разобщенность между «Я» и миром снимается здесь также и на уровне самого «Я» – он, как мир, подвергается здесь ‘развоплощению’: от визуального проникновения в уже незримый мир («И если долго к ним приникнут взоры») через отрыв от реального здешнего и перенесение в иное измерение («из действительности [...] Уносишься в [...] безбрежность») до превращения в «душу», «полет» и «грезы» («душа лететь готова», «это чувство ей [...] уж грезилось когда-то»).

Самое знаменательное, однако, то, что наиболее отдаленный план мира («лазури тающая нежность») уже не поддается ни зрительному членению, ни тем более вербализации. Единственный выход в данном случае – молчание, выраженное в разбираемом тексте многоточием, обрывом речи. Последние шесть стихов – это уже не картина мира и не речь. Переход на сравнение явственнее всего свидетельствует о расхождении между созерцаемым объектом и возможностью это созерцание вербализировать. При этом сравнение описывает не столько внешний мир, сколько состояние «Я». И опять: чувства «Я» теперь становятся языком восприятия непостижимого, но они уже за пределом словесного выражения, почему и они излагаются в приблизительной, косвенной форме (путем сравнения), позволяющей составить лишь отдаленное представление о постигаемом¹.

Лирическое переживание выражается в соответствующей интонации (смысловой мелодии стиха). Принято различать два основных типа интонации: говорную и напевную (так, в поэзии Брюсова преобладает говорная интонация, в поэзии Бальмонта – напевная). Говорной тип имеет две разновидности: ораторско-декламационная и разговорная (в стихах Цветаевой преобладает декламационная, пафосная интонация, в стихах Ахматовой – разговорно-беседная, негромко-задушевная). В основе интонации лежат темп речи (с убыстрениями, замедлениями, паузами), подъем и по-

¹ Фарина Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 101-102.

нижение голоса (обозначенные, в основном, знаками препинания, восклицаниями, вопросами, тире, многоточиями) и ритм. Ритм – это правильный (регулярный) повтор однотипных элементов речи, та закономерность, которой подчинена стиховая форма. Стиховеды называют следующие ритмообразующие факторы:

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

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

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

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

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

Оттоль сорвался раз обвал,
И с тяжким грохотом упал,
И всю теснину между скал
Загородил,
И Терека могущий вал
Остановил.

Вдруг, истошась и присмирив,
О Терек, ты прервал свой рев;
Но задних волн упорный гнев
Прошиб снега...

Ты затопил, освирепев,
Свои брега.

И долго прорванный обвал
Неталой грудой лежал,
И Терек злой под ним бежал,
И пылью вод
И шумной пеной орошал
Ледяный свод.

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

Прежде всего о словах других: Пушкин-поэт, в отличие от Пушкина-прозаика, широко пользуется архаизмами – *оттоль, могуций, рев, освирепев, ледяный*. Видимо, такой отбор лексики связан с тем, что в прозе спокойно рассказывается о некоем единичном происшествии, а в стихах это же происшествие вырастает до грандиозного обобщения – мы видим борьбу природных стихий, которые схватываются, как дикие звери, и все-таки оказываются в подчинении у человека.

Вспомним, что последняя строфа гласит:

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

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

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

В прозе оно обладает своим смыслом – и только. Как сказано в «Словаре языка Пушкина», это: “1) Падение оторвавшейся части горы или снежных масс. 2) Обрушившиеся с гор глыбы, скалы” (т. III, с. 9). В стихе, однако, происходят качественные сдвиги. Обратим прежде всего внимание на то, что в первой из приведенных строф пять раз повторяются одни и те же звуки *ал*: *сорвался... обвал, упал, скал, вал*. К тому же из этих пяти слов четыре стоят в рифме, и первое – глагол “сорвался” – предшествует слову “обвал”, как бы предсказывая его звучание. Кстати, в прозе Пушкин предпочел причастие “обрушившийся” – там ему звуковые совпадения не нужны. Читая всю строфу, мы словно слышим “тяжкий грохот” (а в прозе

“ужасный грохот”), гул медленно падающей “огромной глыбы” (так в прозе) – грохот этот звучит в повторяющихся звуках: *вал – вал – пал – скал – вал*. Но ведь глыба падает только в первых двух стихах – именно они богато оркестрованы, в них на ударных местах звучат гулкие *о* и *а*:

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

Последующие подхваты этих звучаний кажутся уже отзвуком умолкшего грохота:

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

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

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

В стихе, как видим, осмысляется вся звуковая материя слова. Теперь уже кажется, что слово “обвал” так и задумано языком – как музыкальный образ грозной и внезапной стихии, ибо в его *б, в, ал*, в его энергичном ударении чудятся и гул, и внезапность, и грозность»¹.

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

- 1) Когда было написано стихотворение, в какую книгу или цикл стихов оно входит, какие принципы, темы и мотивы, характерные для данного автора, отразились в нем?
- 2) Какое чувство выражено в стихотворении, чем это чувство вызвано?
- 3) Какой образ мира создается в стихотворении? Найдите наиболее выразительные детали и подробности.

¹ Эткин Д. Е. Г. Проза о стихах. СПб., 2001. С. 167-169.

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

5) Определите тип интонации и средства ее создания:

а) поэтический синтаксис;

б) система пауз;

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

г) рифма и способ рифмовки;

д) аллитерации и ассонансы, их значение.

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

В качестве примера предложим анализ стихотворения К. Бальмонта «Камыши». Это стихотворение входит в одну из ранних книг поэта «В безбрежности» (1895), характерной для первого периода в истории русского символизма, т.е. для творчества «старших» символистов, с их мотивами одиночества, усталости от жизни, разочарованности и ощущением зыбкой, «лунной» тайны мира.

Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши.

О чем они шепчут? О чем говорят?
Зачем огоньки между ними горят?

Мелькают, мигают – и снова их нет.
И снова забрезжил блуждающий свет.

Полночной порой камыши шелестят.
В них жабы гнездятся, в них змеи свистят.

В болоте дрожит умирающий лик.
То месяц багровый печально поник.

И тиной запахло. И сырость ползет,
Трясина заманит, сожмет, засосет.

«Кого? Для чего» – камыши говорят.
«Зачем огоньки между нами горят?»

Но месяц печальный безмолвно поник.
Не знает. Склоняет все ниже свой лик.

И вздох повторяя погибшей души,
Тоскливо, бесшумно шуршат камыши.

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

В стихотворении использована очень выразительная звукопись. Камыши шумят бесшумно, но тем не менее мы слышим их шелест благодаря повторам звуков «п», «ч», «ш»: «Полночной порою в болотной тиши // Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши». Однако аллитерация не только создает звукообраз (звукоподражание), но и выполняет роль звукового аккомпанемента. Грустная, тихая мелодия начинает звучать с первых же строк. Она возникает в результате повторения не только согласных звуков, но и гласных. Если мы выпишем построчно все гласные звуки, на которые падает ударение, мы обнаружим, что преобладают в стихотворении звуки «о», «и», «а». При определении характера мелодии важно учитывать темп. В этом стихотворении темп замедленный, напевный. Лирической монотонии способствует не только звуковая перекличка слов в строке («полночной порою», «мелькают, мигают», «повторяя погибшей души»), выравнивающая слова по звучанию, но и особенности поэтического синтаксиса. В первой, пятой и девятой строках (т.е. в начале, в середине и в конце стихотворения) предложения распространенные, с обилием определений, однородных членов, с инверсиями и парными конструкциями. Синтаксический параллелизм в строении строк, лексические повторы («полночной порою», «камыши», «месяц»), анафоры («и снова их нет», «и тиной запахло», «и вздох повторяя»), повторы интонационные (варьируются риторические вопросы) – все это способствует замедлению темпа. Мелодия стихотворения очень ритмична. Ритм легко улавливается, так как он однообразен и строится на четком соотношении элементов.

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

Как видим, мелодия стихотворения строится на повторах: звуковых, лексических, синтаксических, интонационных. В этих набегающих волнах

повторов размывается предметность образов, остается только смутное ощущение зыбкости и таинственности поэтического мира.

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

Сам образ камышей постепенно метафорически одушевляется: если в начале ему сопутствует изобразительный эпитет, то в конце – выразительный; в первой части кто-то спрашивает, о чем говорят камыши, а в третьей – сами камыши говорят. (Подобному одушевлению, а следовательно, очищению от предметности подвергается и образ месяца.) Не только человек, но сама ночная природа, лишённая животворящего солнца, страдает, никнет, исполнена меланхолии и покорности. Чувство, выраженное в стихотворении, характерно для «старших» символистов и по принципу антитезы оттеняет радостные гимны Огню и Солнцу, свойствам поэтической космогонии Бальмонта.

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

Рекомендуемая литература:

Богомолов Н.А. Стихотворная речь: Пособие для учащихся старших классов. М., 1995.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. М., 1972.

Эткинд Е.Г. Разговор о стихах. М., 1970.

Эткинд Е.Г. Проза о стихах. СПб., 2001.