МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. М.АКМУЛЛЫ

В.В. Борисова

Художественный текст: аспекты анализа и интерпретации

Книга рекомендована Фондом развития отечественного образования для использования в учебном процессе

УФА 2008

УДК 94
ББК 63.3
Б 54

Печатается по решению редакционно-издательского совета Башкирского государственного педагогического университета им. М.Акмуллы

Борисова В.В. Художественный текст: аспекты анализа и интерпретации : учеб.-метод. пособие [Текст]. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2008. – 120с.

Пособие включает в себя курс лекций по актуальной проблематике анализа и интерпретации художественного текста. Наряду с его теорией и практикой в пособии реализуется национально-региональный компонент, обусловленный преподаванием русской классической литературы в евразийском и библейско-кораническом контексте. В приложении даны образцы филологического анализа и истолкования соответствующих произведений, а также материалы для организации самостоятельной работы студентов и слушателей.

В список литературы включены наиболее репрезентативные современные и фундаментальные издания.

Книга рекомендована Фондом развития отечественного образования для использования в учебном процессе.

Рецензенты:

Т.Н.Дорожкина, *д-р пед. н., проф. кафедры русского языка и литературы Башкирского института развития образования;*

Л.А.Каракуц-Бородина, *канд. ф. н., доц. кафедры журналистики ВЭГУ.*

ISBN 978-5-87978-420-6

© Издательство БГПУ, 2008
© Борисова В.В., 2008

Содержание

Введение.....5

Лекция 1.
Виды анализа художественного текста и проблемы интерпретации его смысла 11

Лекция 2.
Имманентный анализ и интерпретация художественного текста.....17

Лекция 3.
Интертекстуальный анализ и интерпретация художественного текста.....20

Лекция 4.
Целостный анализ и интерпретация художественного текста.....25

Лекция 5.
Структурный анализ и интерпретация художественного текста.....35

Лекция 6.
Композиционный анализ и интерпретация художественного текста 38

Лекция 7.
Лингвостилистический анализ художественного текста в его отношении к филологическому анализу.....42

Лекция 8.
Ритмический анализ и интерпретация художественного текста.....48

ПРИЛОЖЕНИЯ

Комплексный анализ и интерпретация «фантастического рассказа» Ф.М.Достоевского «Сон смешного человека» 53

Христианская дилогия Ф.М.Достоевского 83

Мастер-класс «Образ Фомы Данилова в публицистическом и художественном творчестве Ф.М.Достоевского» 96

Практические занятия по проблематике анализа и интерпретации художественного текста 113

Задания для самостоятельной работы 114

Вопросы для собеседования и контроля 116

Список литературы..... 117

Введение

Работа с художественным текстом, включающая в себя такие важнейшие этапы и виды, как анализ и интерпретация, несомненно, является «первичной данностью и основой филологической деятельности» (М.М. Бахтин) в школе и вузе.

Но филологи, осуществляя свою благородную миссию толкования словесного произведения, зачастую не ведают, что творят. Все еще велик разрыв между практическим и теоретическим литературоведением в сфере анализа и истолкования художественного текста. До сих пор эти операции смешиваются: часто анализ понимается расширительно, с включением в него и процедуры интерпретации; не учитывается принципиальная разница между ними на многих основаниях.

Недифференцированно понимается и сам анализ, хотя не бывает «анализа вообще», «просто анализа», он всегда носит специальный характер, большей частью аспектный.

Поскольку анализ художественного текста – категория типологическая, он может быть представлен несколькими важнейшими видами:

- имманентный,
- интертекстуальный,
- целостный,
- структурный,
- композиционный,
- лингвостилистический,
- комплексный или филологический[1].

Первые пять видов – это преимущественные аспекты литературоведческого анализа. Их теория и практика достаточно хорошо разработана в современной науке и методике.

Лингвостилистический анализ, направленный на выявление и объяснение использованных в художественном тексте языковых единиц разных уровней в их значении и употреблении, является фундаментом комплексного или филологического анализа

[1] Добавим, что современная типология анализа имеет открытый характер и может быть расширена.

художественного текста (другие его возможные определения: лингвопоэтический, многоуровневый, разноаспектный и т.п.).

К сожалению, в отношении комплексного или филологического анализа художественного текста не преодолен разнобой дефиниций. Языковеды склонны его называть лингвистическим (в широком смысле слова), хотя сами признают «контрабандное» привнесение в него литературоведческих аспектов.

Следует, наконец, признать интегрированный характер филологического анализа, в котором в соизмеримом соотношении сочетаются литературоведческий и лингвистический подходы к художественному тексту.

Подвести студентов и учителей к их пониманию и реализации – основная цель предлагаемого пособия, призванного решить следующие конкретные задачи:

- формирование навыков и умений квалифицированной работы с художественным текстом, необходимых для профессиональной деятельности учителя-словесника;
- освоение различных принципов и типов анализа художественного текста;
- раскрытие теории и практики интерпретации;
- формирование метаязыка данной предметной области;
- развитие исследовательских и творческих способностей филологов.

Программа соответствующего курса включает в себя лекционную и практическую части.

В лекциях дается представление о специфике разных этапов филологической работы с художественным текстом: организации его квалифицированного чтения, формирования адекватного восприятия, выполнения правильного анализа и корректного истолкования.

Практические занятия призваны усовершенствовать умения и навыки в определенном виде анализа художественного текста и интерпретации его смысла и потому предполагают обращение к различным литературным произведениям (преимущественно – к малой прозе и стихотворениям небольшого объема).

Самостоятельная работа студентов и слушателей сводится к подготовке сообщений по предложенным темам и к выполнению

письменной работы по анализу и интерпретации художественного текста.

Объем курса – 30 часов, из которых 16 – лекций, 14 – практических занятий, форма отчетности – зачет.

Примерное распределение материала

№ п/п	Тема	Кол-во ч.	
		ЛЗ	ПЗ
1	Введение	2	
2	Имманентный анализ, его принципы и технология	2	2
3	Интертекстуальный анализ: формы и способы цитации	2	2
4	Целостный анализ, его принципы и образцы	2	2
5	Структурный анализ: его принципы и приемы	2	2
6	Композиционный анализ. Виды композиции	2	2
7	Лингвостилистический анализ, его принципы и образцы	2	2
8	Комплексный анализ: его уровневый, аспектный, интегративный характер	2	2

Тема 1.
Введение

Категории художественного текста и смысла как важнейшие атрибуты литературного произведения. Эстафетный и интегративный характер филологической работы с художественным текстом, ее логика: чтение, восприятие, анализ, истолкование. Культура квалифицированного, филологического чтения как важнейшее условие и неотъемлемый компонент понимания литературного произведения. Типология восприятия: наивное, утилитарное, эстетическое, научное.

Анализ и интерпретация – «неслиянные и нераздельные» этапы филологической работы с художественным текстом. Их природа и принципы, специфика и универсальное значение: от умения «читать» художественный текст – к внимательному чтению Текста жизни.

Проблемы анализа художественного текста и интерпретации его смысла:

- нетождественность операций анализа и истолкования;
- конечный характер анализа и бесконечность интерпретирования художественного текста;
- алгоритмичность, моделируемость анализа и вариативность, индивидуальность, уникальность интерпретации;

- внутритекстологическая, по преимуществу, направленность анализа и контекстуальный характер интерпретации;
- терминологический дискурс анализа и вольный стиль интерпретации;
- нетавтологичность толкования и понимания как герменевтическая проблема;
- принцип равноправия интерпретаций, их участников: Автора – Текста – Читателя.

Виды анализа художественного текста. Их типология и иерархия:
- имманентный анализ,
- интертекстуальный анализ,
- целостный,
- структурный,
- композиционный,
- лингвостилистический,
- комплексный (филологический).

Тема 2.
Имманентный анализ и интерпретация художественного текста

Принципы и технология имманентного анализа: идейно-образный (разбираются идеи и эмоции, образы и мотивы), стилистический, (поэтическая лексика и синтаксис) и фонический (ритмо-метрический) уровни анализа художественного текста; выявление его лексико-грамматического строя как основы поэтического мира произведения. Образцы имманентного анализа, представленные в работах М.Л. Гаспарова.

Тема 3.
Интертекстуальный анализ и интерпретация художественного текста

Интертекстуальный анализ как альтернатива и дополнение имманентного анализа. Рассмотрение текста как интертекста, т.е. как результата взаимодействия текстов на вербальном и структурном уровнях. «Свое» и «чужое» слово в тексте. Выявление

всех форм цитации – явной и скрытой, реминисценций, аллюзий, квазицитат. Примеры интертекстуальности и их разборы в современных отечественных и зарубежных исследованиях.

Тема 4.
Целостный анализ и интерпретация художественного текста

Художественный текст как жанрово и стилистически обусловленное целое. Категория целостности текста как его внутренней завершенности, предельной упорядоченности формы относительно содержания. Принципы анализа:

- единство содержания и формы;
- принцип тотальной семантизации текста;
- принцип доминанты.

Корректные образцы целостного анализа в работах М.С. Гиршмана.

Тема 5.
Структурный анализ и интерпретация художественного текста

История и теория структурного анализа. Его направленность на определение смысла и ценности внутренних связей, отношений, невербальной структуры художественного текста; членение текста на элементы и уровни на основе оппозиций; исследование текста как системы приемов.

Образцы структурного анализа в работах Ю.М. Лотмана и представителей его школы.

Тема 6.
Композиционный анализ и интерпретация художественного текста

Композиционный анализ как аспект литературоведческого анализа, направленного на изучение расположения и соотношения компонентов художественной формы, т.е. построения произведения, обусловленного его содержанием и жанром. Анализ композиции образов, событий, повествования (как смены субъ-

ектно-речевых точек зрения, дискурсов), хронотопа, деталей и т.п. Примеры композиционного анализа в современных исследованиях.

Тема 7.
Лингвостилистический анализ и интерпретация художественного текста

Лингвостилистический анализ как основа для проведения комплексного (филологического) анализа художественного текста. Выявление и объяснение использованных в художественном тексте языковых единиц всех уровней в их функциональном значении и индивидуально-авторском употреблении. Эстетический потенциал лексических (включая тропы), фонетических (их особое значение в стихотворном тексте), морфологических, синтаксических (включая фигуры речи) единиц художественного текста. Вариативные примеры лингвостилистического анализа в научной и методической литературе.

Тема 8.
Комплексный анализ и интерпретация художественного текста

Комплексный, филологический (интегрированный, лингвопоэтический) анализ художественного текста как совокупность литературоведческих аспектов анализа с лингвостилистическим. Его уровневый, аспектный и иерархический характер: концептуально-содержательный, структурно-композиционный и стилистический уровни/ аспекты анализа и функционального истолкования художественного текста. Место ритмического анализа в комплексе аспектных разборов художественного текста.

Лекция 1.
Виды анализа художественного текста и проблемы интерпретации его смысла

В последние годы именно художественный текст стал, наконец, «первичной данностью и основой филологической деятельности» (М.М.Бахтин) в школе и вузе. С ним связаны задания по русскому языку и литературе для аттестации учащихся и учителей, много внимания работе с художественным текстом уделяется в высшей школе при подготовке студентов-гуманитариев. Все это оправдано, ведь «текст – исходная реальность филологии. Сосредоточившись на тексте, создавая к нему служебный комментарий, филология под этим углом зрения вбирает в свой кругозор всю ширину и глубину человеческого бытия» (С.С. Аверинцев).

Поэтому умение читать художественный текст может обернуться умением внимательного чтения другого текста – Текста жизни. Взаимопонимание между людьми напрямую зависит от их способности понимать жизненные тексты. С незапамятных времен мир является для человека книгой бытия, которая раскрывается перед ним как умопостигаемый текст. И современный информационный мир – это, тем более, мир текстов, которые мы вынуждены постоянно анализировать и интерпретировать.

Но филологи, осуществляя свою миссию «службы понимания», зачастую не ведают, что творят. Слишком велик разрыв между практическим и теоретическим литературоведением. Необходимо прояснить важнейшие аксиомы анализа и интерпретации художественного текста.

Первая из них сводится к соблюдению логики работы с ним, которая предполагает преемственность таких этапов, как чтение, восприятие, анализ, истолкование текста.

Текст «живет» только в актуальном событии чтения, перечтения, предполагающего возвращение к прочитанному и размышление об уже продуманном. Смысл открывается именно в процессе этих «приходов» и «уходов» к тексту. Задача в том, чтобы при каждом чтении «уходить» все дальше в его глубину. Поэтому культура чтения остается важнейшим условием и неотъемлемым компонентом понимания литературного произведения.

В свою очередь квалифицированное чтение обусловлено уровнем и типом восприятия. Наивное прочтение художественной литературы, характерное, например, для детей младшего школьного возраста не дает возможности перейти к ее анализу, поскольку оно еще не учитывает художественной условности искусства и не предполагает «отстраненного» взгляда на него. Отсюда следует необходимость дифференцированного внедрения элементов анализа в практику школьного преподавания литературы: в среднем звене особой необходимости в нем нет. Эффективной такая работа может стать в старших классах и в вузе.

Непродуктивно и утилитарное отношение к литературе, исходящее из требований пользы, морали, развлечения или лести. Потребительский подход к искусству слова легко удовлетворяется его стереотипными трактовками, чаще всего идеологизированными, как это было в советское время.

Только собственно эстетическое восприятие произведения словесности активно и функционально. Читатель, принимающий и понимающий условность искусства, умеющий ценить его красоту и оригинальность, способен к твердой и обоснованной оценке художественного творения. Она может быть индивидуальна, самостоятельна, но не произвольна, потому что опирается на объективные данные анализа и адекватное ему истолкование.

Высшим уровнем аналитической и интерпретационной работы с художественным текстом является профессиональный, научный, хотя и здесь есть своя градация, обусловленная филологической квалификацией и талантом исследователя.

Принципиально важно понимать разницу между специальным анализом художественного текста и интерпретацией его смысла, аналогично тому, как различаются категории текста и смысла. Это два «неслиянных и нераздельных» атрибута художественного произведения. Так же связаны процедуры анализа и интерпретации, друг друга дополняющие. Этимологически «анализ» значит «разбор», синоним интерпретации – «толкование», оно оправдывает функциональность аналитической работы с художественным текстом.

Анализ того, как текст построен, например, сам по себе его смысла не открывает, так как формальная структура текста не

тождественна его смысловой организации, для прояснения которой нужны особые усилия интерпретатора.

Часто анализ понимается расширительно – с включением в него и процедуры истолкования. Это неправильно. Толкование как осмысление текста, как выявление, вытягивание смысла из всех его составляющих, как операция «собирания» смысла является синтетической стадией работы, методологически противоположной анализу. В отличие от него истолкование (интерпретация) вариативно, избирательно, мотивировано особенностями индивидуального художественного восприятия (см. иллюстрацию).

Таким образом, анализ и интерпретация текста – это разные, хотя и взаимосвязанные, сопряженные этапы и виды филологической деятельности. Разница между ними заключается еще и в том, что анализ может быть конечен, а истолкование – бесконечно. В любом уникальном художественном тексте есть такая глубина смысла, куда мы пока еще не в силах заглянуть. То есть толкование текста не сливается с его пониманием. В процессе понимания смысл не только открывается, но и скрывается одновременно. Как сказал М.Хайдеггер, смысл не конечный пункт, а направление интерпретации.

Понимание можно определить как полное проникновение в то, что Ю.М.Лотман называл «восхождением от текста к замыслу». Полное, абсолютное, безусловное понимание художественного текста невозможно, поскольку оно требует отождествления (тавтологии) читательской и авторской мысли, при котором оно только и может быть достоверным и истинным.

Толкование становится возможным при некоторых обязательных условиях, которые можно представить как аксиомы интерпретации:

1) Принцип равноправия интерпретаций. Можно сказать, сколько имеется интерпретаторов – столько существует и интерпретаций смысла художественного текста. Но равноправие интерпретаций есть проявление более глубокой проблемы – проблемы принципиальной невозможности окончательной интерпретации текста. Ведь авторская интенция, то есть цель создания текста всегда может быть прочувствована читателем, но никогда до конца не может быть сформулирована:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?

2) Художественный текст есть не просто знаковая, но символическая система. Иначе говоря, он обладает не только значением слов, но и смыслом словесной целостности, не определяемой суммой этих слов, то есть смысл художественного текста выражен не только вербально, он складывается и из других – паравербальных и невербальных – значений текста.

С герменевтической точки зрения к тексту приложимы два прямо противоположных утверждения: с одной стороны, можно сказать, что смысл ограничивается текстом; с другой стороны, смысл не ограничивается текстом. Он бесконечен. Буква не равна духу.

3) В процессе толкования равноправны все три его участника: Автор, Текст, Читатель. Именно они находятся в диалогических отношениях друг с другом, взаимно раскрываясь в акте художественной коммуникации.

Кроме того, в ходе анализа на текст проецируются общие понятия и правила, он предполагает определенный алгоритм действий. Истолкование же обращено к самому тексту, это как бы его вторичное, обогащенное восприятие. Оно ассоциативно и всегда сопряжено с преодолением того, что можно назвать бессвязностью смысла в тексте: смысл обнаруживается на пути от одной его частности к другой. Поэтому понимание есть еще интеграция смысла. Оно предполагает также неслучайность любой детали в тексте и ее семантическую функциональность и целесообразность.

Различаются анализ и интерпретация по языку: анализ предполагает специальную филологическую терминологию, интерпретация же носит более вольный характер.

Другая разница между ними определяется тем, что анализ направлен на аспекты произведения, типологически объединяющие его с другими текстами: на род, жанр, композицию, сюжет, ритм и т.д. Толкование же учитывает индивидуальность, странность, уникальность произведения. Поэтому невозможен универсальный алгоритм понимания любого текста. Каждое произведение требует особых усилий интерпретатора и в определенной ме-

ре руководит ими. Чем ближе мы к интерпретации, тем больше обнаруживается понятий, приложимых лишь к данному тексту.

Отсюда неизбежно заключение о том, что провести анализ текста легче, чем достичь понимания его смысла в процессе истолкования. Но нужно стремиться к их сопряжению, демонстрируя фактическую точность анализа и искусство убедительной, интересной интерпретации художественного текста, что может быть обусловлено соизмеримым соотношением объективных и субъективных условий филологической работы с ним. Объективный характер имеет анализ текста. Этим обусловлена и разница в критериях оценки аналитической и интерпретационной деятельности: первая оценивается по шкале «правильно-неправильно», вторая – допускает принципиальную вариативность истолкования, предполагая его неоднозначный оценочный комментарий.

Необходимо также иметь в виду, что не бывает анализа вообще, он всегда специализирован, большей частью аспектен. Поскольку анализ – категория типологическая, различаются несколько его видов. Перечислим важнейшие:

– имманентный;
– интертекстуальный;
– целостный;
– структурный;
– композиционный;
– лингвостилистический;
– комплексный или филологический.

Данная типология анализа открытая, к ней можно добавить другие виды, например, феноменологический, ритмический и т.д. Первые пять видов – это преимущественные аспекты литературоведческого анализа. Разберем их по порядку.



Рене Магрит. Толкование. 1932 г.

Лекция 2.
Имманентный анализ и интерпретация художественного текста

Методика имманентного анализа хорошо представлена в работах М.Л.Гаспарова, видного отечественного филолога, теоретика литературы, блестящего стиховеда[2]. Такой анализ не выходит за пределы того, о чем прямо сказано в тексте. Контекст при этом не учитывается. Для понимания текста не привлекаются ни биографические сведения об авторе, ни исторические факты, ни сопоставления с другими текстами. «Начинать нужно с взгляда на текст и только на текст – и лишь потом, по мере необходимости <…> расширять <…> поле зрения»[3].

Исследователь предложил свою логику анализа художественного текста, выделив в нем три уровня. Первый уровень – идейно-образный, на котором разбираются идеи и эмоции, образы и мотивы; второй уровень – стилистический, на котором объясняется поэтическая лексика (прежде всего слова в переносных значениях, тропы) и синтаксис (включая фигуры речи); третий уровень – фонический, звуковой, на котором анализируются такие явления стихотворного языка, как, например, метрика, ритмика, рифма, строфика, звукопись.

На всех этих уровнях можно заметить то, что отличает поэтическую речь от нейтральной. На звуковом и стилистическом уровнях выявить и систематизировать такие необычности сравнительно нетрудно, опираясь на знания о стиховедении и риторике. Труднее передать идейно-образное содержание произведения.

М.Л.Гаспаров советует идейно-образный анализ проводить в три приема: идти вначале от общего впечатления, замечая то, что больше всего бросается в глаза; затем – от медленного чтения-перечтения, фиксируя то, *что* нового каждая строка или строфа добавляет в понимание текста; и, наконец – от чтения по частям речи, выписывая из текста и группируя тематически, например, все существительные, потом все прилагательные, все глаголы и т.д. Из этих слов складывается художественный мир

[2] Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. 2. О стихах. – М., 1997 (Серия «Языки культуры»).
[3] Там же. С. 10.

стихотворения: из существительных – предметный, понятийный состав; из прилагательных – чувственная и эмоциональная окраска; из глаголов – действия и состояния. Если таким образом расписать, к примеру, лексико-грамматический строй стихотворения А.С.Пушкина «Телега жизни», то получится следующая картина:

Хоть тяжело подчас в ней бремя
Телега на ходу легка;
Ямщик лихой, седое время,
Везет, не слезет с облучка.

С утра садимся мы в телегу;
Мы рады голову сломать
И, презирая лень и негу,
Кричим: пошел!.....

Но в полдень нет уж той отваги;
Порастрясло нас; нам страшней
И косогоры. И овраги;
Кричим: полегче, дуралей!

Катит по-прежнему телега;
Под вечер мы привыкли к ней,
И дремля, едем до ночлега –
А время гонит лошадей.

время	косогоры	лень	тяжело	везет, не слезет
утро	овраги	нега	легка	гонит
полдень	лошади	отвага		
вечер				рады голову сломать
ночлег				кричим: пошел (полегче)
				дремля едем

Какие группы слов получились? Первый столбец обозначает время суток, во втором столбце представлены существительные с пространственно-предметным значением, в третьем – существительные, обозначающие внутреннее состояние человека; глагольные формы передают динамику движения. Но вся лексика используется не в прямом, номинативном значении, а в переносном.

Образным заглавием стихотворения автор направляет читательское восприятие на его иносказательный смысл, делающий «дорожное» стихотворение философским. Опорные в этом тексте

существительные использованы в метафорическом значении, они обозначают соответственно молодость (утро жизни), зрелость (полдень жизни), старость (вечер жизни). Решительность и бесстрашие в юности («презрение к неге и лени») уступают место осторожности в зрелые годы. Глагольные формы выражают идею неумолимости хода времени, его необратимости («везет, не слезет с облучка»). Нетрудно также заметить соотнесенность переживания времени со скоростью движения в течение суток/жизни. Выделяются контекстуальные антонимы: время «катит» – «гонит»; «кричим: пошел!» – «кричим: полегче!»; «мы рады» – «нам страшней»; бремя жизни «тяжело» – жизнь «легка».

В результате возможно сделать вывод о том, что весь образный строй стихотворения метафоричен: «косогоры» и «овраги жизни» - это ее трудности и препятствия, «лошади жизни» – годы, «лихой ямщик» оборачивается «седым временем», потому что в данном образе совмещены все временные планы – и прошлое, и настоящее, и будущее. Главная метафора здесь – «телега жизни». Она является новым и русифицированным эквивалентом традиционного книжно-поэтического тропа «колесница жизни».

Таким образом, через одну большую развернутую метафору Пушкин передал тот закон человеческого существования, который был мудро понят и принят им уже в двадцать четыре года.

Богатству и глубине содержания его поэтического шедевра соответствует совершенство художественной формы. Все стихотворение написано четко и строго выдержанным четырехстопным ямбом, усеченная пятая стопа появляется только в нечетных строчках. Есть у данного текста и вторая метрическая «стяжка» : благодаря урегулированным пиррихиям ямб переходит в ряде случаев в четырехсложники – пеоны П и 1У. Перекрестная рифмовка с чередованием мужских и женских окончаний, богатых и простых точных рифм дополняется числовой симметрией строф и стихов (их по четыре). Соответственно в плане звукописи основную роль играют 4 согласных звука **т**, **ч**, **ш**, **з** и 4 гласных – **а, о, е**, **и**.

В результате можно сказать, что ритмическая организация стихотворения определяется, прежде всего, символической ролью числа 4 в нем. Эта особенность, видимо, связана с тем, что и у телеги 4 колеса, и в жизни 4 фазы: детство, молодость, зрелость, старость. Пушкин, как всегда, «гармонию поверяет алгеброй».

Лекция 3.
Интертекстуальный анализ и интерпретация художественного текста

Альтернативным по отношению к имманентному выступает интертекстуальный анализ, потому что он принципиально обращен не только к данному тексту, но и к другим произведениям, во взаимодействии с которыми он создавался. Текст рассматривается как интертекст, то есть как результат межтекстового взаимодействия, как цитатный текст, насыщенный «чужим словом». По мнению Ю.М.Лотмана, текст – не только генератор новых смыслов, но и конденсатор культурной памяти. Он обладает способностью сохранять память о своих предшествующих смыслах. Не случайно М.Цветаева писала Вл. Ходасевичу: «Я давно перестала делить стихи на свои и чужие, на «тебя» и «меня». Я не знаю авторства».

Поэтому интертекстуальный подход предполагает, прежде всего, сопоставление типологически сходных художественных явлений, их рассмотрение как определенных вариаций внутри одного большого метатекста.

Причем, сам феномен интертекстуальности не только словесный, ведь «цитироваться» может и структура, образ, фабульная ситуация, жанровый элемент и т.п. Так, интертекстуален «Памятник» Пушкина, поскольку это стихотворение является поэтическим эхом от текстов Горация, Ломоносова, Державина.

Интертекстуальный анализ позволяет выявить новую функцию цитаты (явной или скрытой), реминисценции (припоминания, возникающего по ассоциации), аллюзии (авторского намека на неназванный источник). Цитата обогащает авторский текст дополнительными смыслами и придает ему семантическую неоднородность.

Интертекстуальность особенно характерна для современной литературы, оказавшейся в ситуации «готового слова», а потому неизбежно цитатной. Современный филолог И.П.Смирнов считает, что в интертекстуальном диалоге, в котором актуализируется культурная память читателя и исследователя, участвуют как минимум два «пре-текста.

Стихотворение И.Бродского – яркий тому пример:

Я вас любил. Любовь еще (возможно,
что просто боль) сверлит мои мозги.
Все разлетелось к черту на куски.
Я застрелиться пробовал, но сложно
с оружием. И далее, виски,
в который вдарить? Портила не дрожь, но
Задумчивость. Черт! Все не по-людски!
Я вас любил так сильно, безнадежно,
как дай вам Бог другими – но не даст!
Он, будучи на многое горазд,
не сотворит – по Парменид у – дважды
сей жар в крови, ширококостный хруст,
чтоб пломбы в пасти плавились от жажды
коснуться – «бюст» зачеркиваю – уст!

Данный поэтическое произведение написано в технике «палимпсеста», то есть наложения текстов: сквозь современный текст просвечивает пушкинское стихотворение, которое чрезвычайно иронически, а в середине произведения даже грубо трансформируется. Но эта пародия – стилистическая, формальная. По сути, творение И.Бродского остается таким же сильным признанием в любви, как и у Пушкина. В нем просто больше иронии над собой, над поэтическим штампом любовного признания, в данном случае обращенного к статуе. Само же безответное чувство выражено как единственное в своем роде и неповторимое. Отсюда – ссылка на античного философа Парменида (Гераклита), сказавшего, что нельзя дважды войти в одну и ту же реку. Характерное для Бродского сочетание просторечных слов с книжно-поэтическими создает эффект не только ироничности, но свидетельствует также о связи с высокой духовной традицией, сохранившейся в современном художественном сознании. Она подтверждается и следованием поэта XX века метрической модели онегинской строфы.

Разберем еще один пример интертекстуальности из романа «Преступление и наказание». Его автор был не только гениальным писателем, но и «гениальным читателем», поэтому тексты Достоевского предельно насыщены «чужим словом», вписаны в контекст мировой литературы и культуры. Нередко в них одна

цитата накладывается на другую, образуя сложный интертекстуальный комплекс.

Герой произведения Ф.М.Достоевского, русский православный студент Родион Романович Раскольников вдруг странным образом восклицает: «О, как я понимаю «пророка», с саблей, на коне. Велит Аллах, и повинуйся, «дрожащая» тварь!..» В этой фразе большую роль играет графика, в кавычки заключены ключевые слова, выступающие здесь знаками интертекстуальности. Раскольников цитирует не только Коран, с которым напрямую связано упоминание об Аллахе, но опосредованно и стихи А.С.Пушкина из цикла «Подражания Корану» (1824):

Мужайся ж, презирай обман,
Стезею правды бодро следуй,
Люби сирот и мой Коран
Дрожащей твари проповедуй…

Двойная цитата имеет важное характеризующее значение, раскрывая нравственную амбивалентность героя: «Тварь ли я дрожащая или *право* имею…» С одной стороны, он пытается демонстрировать свое «право», как новый «пророк» и «законодатель человечества»; с другой стороны, он действительно «тварь дрожащая»: после преступления Раскольников все время дрожит, его сотрясает болезненная, нервная дрожь.

Однако интертекстуальный комментарий будет в данном случае неполным, если не иметь в виду принципиальной разницы между «цитированием» героя и автора. В восприятии Раскольникова мусульманский пророк предстает неким человекобогом, имеющим «право» на насилие: «Прав, прав «пророк», когда ставит где-нибудь поперек улицу хор-р-рошую батарею и дует в правого и виноватого, не удостаивая даже и объясниться!» К коранической реминисценции прибавляется здесь наполеоновская аллюзия. Батарея поперек улицы – это деталь из биографии французского императора, отдававшего приказ стрелять по церкви в Париже и мечети в Каире.

Такая интертекстуальная контаминация была задана еще Пушкиным:

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

В устах героя эта цитата оборачивается грубой нравственно-религиозной ошибкой. Раскольников приходит к чудовищной интерпретации пушкинского переложения коранической суры. Она буквально превращается в сатанинский стих: Бог якобы посылает жестокого пророка к своей твари, и сам относится к ней с презрением. Пророку, Богу приписывается совершенно невозможное ни по Библии, ни по Корану отношение к человеку.

Но как сказал отец П.Флоренский: «Бог любит тварь Свою и мучается за нее, мучается грехом ее. Бог простирает руки к твари Своей, просит ее, призывает ее, ожидает к Себе блудного сына Своего». Раскольников искажает этот религиозный смысл, что, в конечном счете, приводит его к трагической ошибке, которая формально выглядит как некорректная цитата.

Как же она функционирует в авторской проекции? Известно восхищенное отношение Достоевского к пушкинским «Подражаниям Корану»: «…разве тут не мусульманин, разве это не самый дух Корана и меч его, простодушная величавость веры и грозная кровавая сила ее?»

Действительно, великий русский поэт с гениальной точностью передал в первом «Подражании» отношение Аллаха к людям. В ряду его повелений, обращенных к пророку, проповедь Корана «дрожащей твари» имеет значение такого же идеального нравственного императива, как любовь к сиротам и презрение к обману, выражая то милосердное отношение Творца к человеку, которое он хочет внушить пророку.

Подобное толкование Корана и пушкинского переложения не входит в противоречие и с библейским текстом, с которым генетически связано представление о «дрожащей твари» как «божьей твари». Так, в Евангелии от Матфея (гл. 16, ст. 15) говорится, что Христос велел своим ученикам «идти по всему миру и проповедовать Евангелие всей твари». Эта перекличка евангельской и коранической заповедей любви к Богу и человеку подтверждает высокий нравственно-религиозный смысл сакральной цитаты в контексте авторского словоупотребления. Он, не ограничиваясь реализацией ее вербального содержания, функционально использует источник и как квази-цитату, то есть цитацию фабульной структуры, подвергая героя сюжетной критике. Когда Раскольников видит под топором по-детски беззащитную Лиза-

вету, жесты и выражение лица которой повторяет потом Соня, он сознает эстетический и этический крах своего мифотворчества. Величавая поза пророка, с саблей, на коне, не удалась, обернулась «пошлостью» и «подлостью», тем, что новый Магомет и Наполеон полез «под кровать к старушонке».

Таким образом, интертекстуальный анализ показательной для текста Достоевского цитаты позволяет выявить и истолковать механизм ее функционирования, раскрывая, во-первых, характер отношений между автором и героем, во-вторых, подтверждая способность великого писателя к художественному синтезу в своей поэтике.

Лекция 4.
Целостный анализ и интерпретация художественного текста

Следующий вид анализа – целостный – является самым экономным и поэтому подходящим для больших произведений. Теория и практика целостного анализа художественного текста не нова, но и не бесспорна. Она обсуждается в науке с семидесятых годов XX века. Одним из главных ее авторов является М.М.Гиршман[4]. В его работах хорошо раскрыто само понятие целостности[5]. Целостность предполагает внутреннюю завершенность художественного произведения как целого, когда в нем ни прибавить, ни убавить ничего нельзя. В принципе это означает предельную упорядоченность формы произведения относительно его содержания.

Отсюда главный принцип целостного анализа: текст анализируется в единстве формы и содержания. В ходе такого анализа необходимо все время иметь в виду формулу Гегеля: «Переход содержания в форму и формы в содержание». Это своего рода принцип матрешки, приложимый ко всем атрибутам художественного произведения.

Чем определяется его единство и целостность? Какие категории поэтики являются интегрированными, то есть одновременно формальными и содержательными?

Это универсальные категории жанра, стиля и ритма. Если категория жанра перестает работать (жанровое мышление сохранялось у художников слова до конца XVIII – первой четверти XIX века), то выражением эстетической целостности произведения становится индивидуальный стиль художника. Его проявления разнообразны, но в любом из них можно увидеть отражение смысла целого.

Здесь имеется в виду второй важнейший принцип целостного анализа: каждый значимый элемент текста должен рассматриваться как определенный момент становления и развертывания художественного целого. Другими словами, в каждом сущест-

[4] См. его: Литературное произведение. Теория и практика анализа. – М, 1991.

[5] См. также соответствующую словарную статью в учебнике «Введение в литературоведение». – М., 1999.

венном элементе отражается смысл целого, как в капле воды солнце. Это принцип тотальной семантизации, вездесущности единого смысла. В художественном тексте по определению нет ничего случайного, безразличного, необязательного, он выступает как зона непрерывного смысла.

Однако нельзя автоматически приписывать каждому текстуальному компоненту свойство целого. Художественный текст – это еще и иерархическая система, в которой ее элементы взаимоподчиняются, создают эффект сцепления. В.И.Тюпа в книге «Аналитика художественного»[6] правильно замечает, что принцип вездесущности смысла игнорирует иерархию аспектов анализа, стирает разницу между центром и периферией художественного текста, между простым и сложным в нем. Поэтому остается опасность искажения текстуального смысла, когда периферийное принимается за центральное, простое рассматривается вместо сложного.

Продуктивным в этом плане представляется принцип доминанты (в свое время его ввел Р.О.Якобсон). Доминанта произведения есть тот ключик, который открывает целостность художественного создания и определяет пути его анализа. При целостном анализе в первую очередь следует заниматься жанровыми или стилевыми доминантами в произведении. На их уровне яснее всего прослеживается единство формы и содержания.

После теоретических деклараций обратимся к практике, к образцам целостного анализа.

Для примера разберем стихотворение И.Бродского «Рождественская звезда»:

В холодную пору, в местности, привычной скорей к жаре,
чем к холоду, к плоской поверхности более, чем к горе,
младенец родился в пещере, чтоб мир спасти;
мело, как только в пустыне может зимой мести.

Ему все казалось огромным; грудь матери, желтый пар
из воловьих ноздрей, волхвы – Бальтазар, Каспар,
Мельхиор; их подарки, втащенные сюда.
Он был всего лишь точкой. И точкой была звезда.

[6] Тюпа В.И. Аналитика художественного . – М., 2001. С. 106.

Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака,
на лежащего в яслях ребенка издалека
из глубины Вселенной, с другого ее конца,
звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд отца.

Выделим в тексте доминантные образы, ключевой словесный ряд: **младенец – точка – звезда.** Между ними возникают фигуративные отношения, в которых один образ способен заменить другой. Данные образы взаимосвязаны, взаимообратимы, они переходят друг в друга. Кроме того, они удваиваются, являются парными: речь идет о двух взглядах, двух точках, двух звездах, двух концах вселенной. Так выражается идея связи, единства, родства Отца и Сына. Возникает мировая ось, показывающая, что «небеса приникают к земле». Это рождественская идея, ярко выраженная в стихотворении.

На ее понимание можно выйти и через анализ пространственной организации стихотворения, в которой большое значение имеют как центростремительный, так и центробежный векторы движения. Взгляды Отца и Сына устремляются навстречу друг другу. Так опять оформляется идея их связи, единства и родства. Мы показали, как она воплощается на образном и структурном уровнях, доминирующих в этом стихотворении.

Целостный анализ эпизода

Принципы целостного анализа адекватно реализуются при обращении к эпизоду из большого эпического произведения. Один из них – своего рода метонимический подход к тексту, когда через разбор его части складывается представление о целом, поскольку основные особенности, присущие художественному творению, отражаются на всех уровнях. Интересен с этой точки зрения анализ следующего эпизода из романа-эпопеи Л.Н.Толстого «Войны и мира»:

«Как оно всегда бывает для одиноких женщин, долго проживших без мужского общества, при появлении Анатоля все три женщины в доме князя Николая Андреевича одинаково почувст-

вовали, что жизнь их была не жизнью до этого времени. Сила мыслить, чувствовать, наблюдать мгновенно удесятерилась во всех их, и как будто до сих пор происходившая во мраке, их жизнь вдруг осветилась новым, полным значения светом.

Княжна Марья вовсе не думала и не помнила о своем лице и прическе. Красивое, открытое лицо человека, который, может быть, будет ее мужем, поглощало всё ее внимание. Он ей казался добр, храбр, решителен, мужествен и великодушен. Она была убеждена в этом. Тысячи мечтаний о будущей семейной жизни беспрестанно возникали в ее воображении. Она отгоняла и старалась скрыть их.

"Но не слишком ли я холодна с ним? – думала княжна Марья. – Я стараюсь сдерживать себя, потому что в глубине души чувствую себя к нему уже слишком близкою; но ведь он не знает всего того, что я о нем думаю, и может вообразить себе, что он мне неприятен".

И княжна Марья старалась и не умела быть любезной с новым гостем. "La pauvre fille! Elle est diablement laide",[7] – думал про нее Анатоль.

M-lle Bourienne, взведенная тоже приездом Анатоля на высокую степень возбуждения, думала в другом роде. Конечно, красивая молодая девушка без определенного положения в свете, без родных и друзей и даже родины не думала посвятить свою жизнь услугам князю Николаю Андреевичу, чтению ему книг и дружбе к княжне Марье. M-lle Bourienne давно ждала того русского князя, который сразу сумеет оценить ее превосходство над русскими, дурными, дурно одетыми, неловкими княжнами, влюбится в нее и увезет ее; и вот этот русский князь, наконец, приехал. У m-lle Bourienne была история, слышанная ею от тетки, доконченная ею самой, которую она любила повторять в своем воображении. Это была история о том, как соблазненной девушке представлялась ее бедная мать, sa pauvre mère, и упрекала ее за то, что она без брака отдалась мужчине. M-lle Bourienne часто трогалась до слез, в воображении своем рассказывая *ему*, соблазнителю, эту историю. Теперь этот *он*, настоящий русский князь, явился. Он увезет ее,

[7] Бедная девушка, она дьявольски дурна собою.

потом явится ma pauvre mère[8], и он женится на ней. Так складывалась в голове m-lle Bourienne вся ее будущая история, в самое то время как она разговаривала с ним о Париже. Не расчеты руководили m-lle Bourienne (она даже ни минуты не обдумывала того, что ей делать), но всё это уже давно было готово в ней и теперь только сгруппировалось около появившегося Анатоля, которому она желала и старалась, как можно больше, нравиться.

Маленькая княгиня, как старая полковая лошадь, услыхав звук трубы, бессознательно и забывая свое положение, готовилась к привычному галопу
кокетства, без всякой задней мысли или борьбы, а с наивным, легкомысленным весельем.

Несмотря на то, что Анатоль в женском обществе ставил себя обыкновенно в положение человека, которому надоедала беготня за ним женщин, он чувствовал тщеславное удовольствие, видя свое влияние на этих трех женщин. Кроме того он начинал испытывать к хорошенькой и вызывающей Bourienne то страстное, зверское чувство, которое на него находило с чрезвычайной быстротой и побуждало его к самым грубым и смелым поступкам.

Общество после чаю перешло в диванную, и княжну попросили поиграть на клавикордах. Анатоль облокотился перед ней подле m-lle Bourienne, и глаза его, смеясь и радуясь, смотрели на княжну Марью. Княжна Марья с мучительным и радостным волнением чувствовала на себе его взгляд. Любимая соната переносила ее в самый задушевно-поэтический мир, а чувствуемый на себе взгляд придавал этому миру еще большую поэтичность. Взгляд же Анатоля, хотя и был устремлен на нее, относился не к ней, а к движениям ножки m-lle Bourienne, которую он в это время трогал своею ногою под фортепиано. M-lle Bourienne смотрела тоже на княжну, и в ее прекрасных глазах было тоже новое для княжны Марьи выражение испуганной радости и надежды.

"Как она меня любит! – думала княжна Марья. – Как я счастлива теперь и как могу быть счастлива с таким другом и таким мужем! Неужели мужем?" думала она, не смея взглянуть на его лицо, чувствуя всё тот же взгляд, устремленный на себя.

[8] Моя бедная мать.

Ввечеру, когда после ужина стали расходиться, Анатоль поцеловал руку княжны. Она сама не знала, как у ней достало смелости, но она прямо взглянула на приблизившееся к ее близоруким глазам прекрасное лицо. После княжны он подошел к руке m-lle Bourienne (это было неприлично, но он делал всё так уверенно и просто), и m-lle Bourienne вспыхнула и испуганно взглянула на княжну.

"Quelle délicatesse" [9] – подумала княжна. – Неужели Amé (так звали m-lle Bourienne) думает, что я могу ревновать ее и не ценить ее чистую нежность и преданность ко мне. – Она подошла к m-lle Bourienne и крепко ее поцеловала. Анатоль подошел к руке маленькой княгини.

– Non, non, non! Quand votre père m'écrira, que vous vous conduisez bien, je vous donnerai ma main à baiser. Pas avant.[10]– И, подняв пальчик и улыбаясь, она вышла из комнаты».

Данный отрывок взят из третьей части первого тома «Войны и мира». Его можно озаглавить, например, так:

- Приезд Курагиных в Лысые горы;
- Под мужским взглядом;
- Мужчины и женщины в изображении Л.Н. Толстого;
- «Три девицы» Льва Толстого.

Фрагмент вписан в семейную хронику Болконских и Курагиных. Однако соединения этих родов не произошло: помолвка княжны Марьи и Анатоля не состоялась. «Ветвь» Курагиных в очередной раз представлена автором романа-эпопеи как бесплодная, хотя в предыдущих главах рассказано о женитьбе Пьера Безухова на Элен, но и она, как известно, закончится разрывом.

В эпизоде выражена одна из главных идей произведения – «мысль семейная». Она раскрывается здесь через отношения мужчин и женщин, через изображение героев в том положении, в

---

[9] Какая деликатность.

[10] Нет, нет, нет! Когда отец ваш напишет мне, что вы себя ведете хорошо, тогда я дам вам поцеловать руку. Не прежде.

котором неизбежно проявляются особенности их физиологии и психологии.

В этом смысле роман-эпопея Л.Н. Толстого – своеобразная энциклопедия жизни. Читая ее, можно узнать все: как люди женятся, как умирают, что переживают, оказавшись в тех ситуациях, которые принято считать «коренными», вековечными. Еще важнее то, что великий писатель, отличавшийся, по словам Н.Г. Чернышевского, «чистотой нравственного чувства», исходил в своем изображении мира и человека из их, так сказать, нормальных проявлений. В наше время, когда ощущение и представление о норме и идеале человеческой жизни, человеческого поведения сильно расшатано, это особенно актуально.

Характеризуя субъектно-речевую организацию данного отрывка, показательного для всего произведения, надо иметь в виду ее обусловленность родо-жанровой природой романа-эпопеи и спецификой толстовского психологизма. Эпическое повествование и описание традиционно ведется от третьего лица. Здесь это автор-повествователь, всезнающий, с «указующим перстом». Но его точка зрения дополняется, обогащается через косвенную, а также прямую речь персонажей, которая передается в авторском изложении, например, так: «Он ей казался добр, храбр, решителен, мужествен и великодушен. Она была убеждена в этом» и т.д.

Романная форма предполагает также раскрытие истории души человеческой. Лев Толстой передает поток мыслей, чувств, «поток сознания» своих героев, демонстрируя гениальную способность художественного перевоплощения, искусство психологизма («диалектику души»), сопряженного с принципом монологизма. Как сказал М.М. Бахтин, «все увидено и изображено во всеобъемлющем и всезнающем авторском кругозоре… Все герои со своими кругозорами, со своими правдами… вписаны в завершающее их всех монолитно-монологическое целое романа».

В данном эпизоде структурообразующей является фабульная ситуация проверки трех «невест», трех «девиц» и одного «жениха». Она определяет оценочность изображения их состояния и поведения. Княжна Марья предстает в этом эпизоде наивной, неискушенной, но искренней и естественной в своих реакциях девушкой. К ней автор относится с сочувствием и симпатией.

Мысли и чувства m-lle Bourienne отличаются причудливым сочетанием, смесью расчета и утопизма. С иронией рассказывается о ее романтических ожиданиях, о той истории, «которую она любила повторять в своем воображении». Авторская ирония вызвана здесь тем, что эта история как будто вычитана из модного французского романа, который «очаровывал» в Х1Х веке многих девиц. Они, подобно Татьяне Лариной или Марье Гавриловне – героине повести А.С. Пушкина «Метель», готовы были воскликнуть и в мыслях молвить: «Вот *он*!». Не случайно местоимение *он* выделено в тексте курсивом. Это реминисценция, указывающая на «книжное», подражательное мировосприятие. По сути Л.Н. Толстой изображает здесь двух «дур», двух сентиментальных барышень – русскую и французскую – говоря словами старого князя Болконского.

Маленькая княгиня целиком и полностью отдается привычной светской роли. Великолепное развернутое сравнение - «как старая полковая лошадь» - передает авторскую насмешку и иронию над этой героиней.

Анатоль же изображен в этой ситуации как «самец», на которого нашло «страстное, зверское чувство».

Таким образом, в поведении и состоянии каждого из персонажей автор обнаруживает как различные, так и сходные моменты. Прежде всего, трех «одиноких женщин» объединяет «высокая степень возбуждения», благодаря чему «сила мыслить, чувствовать, наблюдать мгновенно удесятерилась во всех их». «Бессознательно» во всех героинях прорывается власть пола, Эроса, независимо от положения, возраста, национальной и культурной принадлежности. Однако о физиологии Л. Толстой пишет здесь с исключительным целомудрием, обходясь перифразами и целенаправленно подчеркивая разную степень ее проявления у персонажей. Так, княжна Марья стыдится своих «мечтаний», гонит их от себя и старается скрыть их. M-lle Bourienne же «думала в другом роде», «желала и старалась, как можно больше, нравиться» Анатолю, поэтому «отвечает» ему «движением ножки», в то время как княжна Марья реагирует только на взгляд Анатоля. В маленькой княгине нет рефлексии, она ведет себя «с наивным, легкомысленным весельем». А в Анатоле кроме «энергии», пола,

«тщеславного мужского удовольствия» нет ничего. Он выглядит грубым, хотя и красивым животным, не более.

В целом весь эпизод построен так, что дважды позволяет раскрыться всем героям в ситуации своеобразного испытания их родовой природы. Текст делится на две части. В первой – после рассуждения автора (это первый абзац) - последовательно описываются княжна Марья, m-lle Bourienne и маленькая княгиня. Заканчивается первая часть характеристикой Анатоля. После нее следует повествовательный фрагмент, обнажающий авторское отношение к героям и суть происходящего; раскрывается несовпадение внешнего и внутреннего смыслов, что ясно только автору. Во второй части опять в том же порядке описывается каждая из трех женщин, которым Анатоль поочередно целует руку.

Для понимания авторского отношения к героям, их характеров большое значение имеют детали, в особенности, ключевые. Их доминантная роль подчеркнута через повтор. Так, оценочно контрастны, как всегда, у Л. Толстого следующие детали: Анатоля и m-lle Bourienne отличает внешняя красота, княжна Марья и маленькая княгиня дурны, последняя из-за своего положения (она на сносях). И напротив, внутренний мир молодой Болконской характеризуется как «задушевно поэтический»; она в отличие от развращенных Анатоля и m-lle Bourienne чиста, простодушна, полна добрых мыслей и чувств по отношению к ним. Деликатность как раз демонстрирует княжна Марья, целуя француженку в благодарность за ее «чистую нежность и преданность», как ей кажется, хотя та предает ее и в мыслях, и в поступках. Для m-lle Bourienne Марья Болконская всего лишь «дурная, неловкая княжна», француженка не умеет ценить ни ее доброту, ни ее ласку. Эпитет *дурной* в данном случае имеет значение «некрасивый», но в глазах самого Толстого, ценящего красоту души человеческой, княжна Марья прекрасна.

Характеризующими деталями являются и такие подробности в описании героев, как *взгляд, ножка, нога, рука, пальчик.* «Смеющийся и радостный» взгляд Анатоля обращен на Марью, но на самом деле относится к m-lle Bourienne, в глазах которой «выражение испуганной радости и надежды» совсем не связано с сопереживанием княжне. Эти взгляды обманывают ее, хотя и она находится в данном случае в состоянии самообмана, видит не то,

что есть. Пока ее глаза близоруки во всех смыслах, но способности прямо взглянуть в лицо жизни она не утратила.

Другая деталь «движения ножки» m-lle Bourienne, которую Анатоль трогал своею ногою под фортепиано, красноречиво характеризует обоих как людей, способных, действительно, на самые «грубые и смелые поступки». Перифраза здесь достаточно прозрачна.

Светский жест Курагина – целование женской руки – формален, лишь в случае с француженкой он имеет такое же знаковое значение, как касание мужской или женской ноги. Столь же значим отказ маленькой княгини подать руку для целования. Своим жестом (поднятым пальчиком) она, может быть, выражает женскую и семейную солидарность с княжной Марьей, желая, чтобы та вышла замуж за Анатоля.

Французские речевые обороты в данном отрывке характеризуют персонажей как представителей светского общества, для которых этот язык был таким же естественным, как и русский. Но исключительно по-французски думают и говорят здесь, видимо, трое – Анатоль, m-lle Bourienne и маленькая княгиня. Во внутренней речи княжны Марьи французский и русский языки функционируют дифференцированно: когда Марья Болконская имеет в виду m-lle Bourienne, например, у нее складывается французская фраза, в остальных случаях она остается «русская душою».

Таким образом, целостный анализ эпизода, направленный на такие его важнейшие аспекты, как субъектно-речевая организация повествования, обусловленная творческими принципами автора; образы персонажей, резко проявляющие свою характерность, особенно в сравнительном плане; художественные детали, в том числе французские речевые обороты, позволяет проникнуть и уловить смысл всего великого творения русского писателя, «разлитый» и в данном фрагменте. Лев Толстой верен здесь своим принципам «истины, добра и красоты».

Лекция 5.
Структурный анализ и интерпретация художественного текста

Важное место в типологии анализа занимает структурный анализ. Он вырос из формального и связан, прежде всего, с определением значения и ценности внутренних отношений в художественном произведении, позволяя выявлять не только вербально выраженный смысл текста, но и тот, который обусловлен его структурой. Это «стоп-анализ», своего рода операционная техника, позволяющая проникнуть внутрь строения произведения, исследуя его как систему приемов, обусловленную единством художественного замысла. Показательно, например, такое название работы Б.М.Эйхенбаума, предшественника отечественных структуралистов: «Как сделана «Шинель» Гоголя».

Теория и практика структурного анализа в классическом виде представлена, прежде всего, в работах Ю.М.Лотмана[11]. Также для широкого читателя полезен и интересен его «Учебник по русской литературе для средней школы»[12]. В нем есть приложение с разборами в структуралистском духе ряда стихотворений Пушкина и Лермонтова.

Главные принципы структурного анализа следующие:

– определение формального основания для деления системы на противопоставленные блоки и элементы;

– изучение отдельных элементов и системы их взаимосвязей на разных уровнях;

– выявление отношений между структурой и идеей.

Разберем с этой точки зрения стихотворение М.Ю.Лермонтова «Сон»:

---

[11] См. его: Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л., 1972. Структура художественного текста. – М., 1970. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи. Исследования. Заметки. – СПб., 1996. См. также работы его последователей: Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы // Семиотика искусства. – М., 1995. Эткинд Е.Г. Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. – М., 1999. В этой книге сделан убедительный вывод о том, что в основе всякого произведения Пушкина лежит симметричная структура.

[12] Лотман Ю.М. Учебник по русской литературе для средней школы. – М., 2000.

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана
По капле кровь точилася моя.

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснилися кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня – но спал я мертвым сном.

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Но в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена;

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей.

С ходу поставим первый вопрос: как построено это стихотворение? Оно имеет зеркально-симметричную композицию: герой видит во сне героиню, и героиня видит сон о нем.

Таким образом, лирический сюжет развертывается дважды – с точки зрения героя и с точки зрения героини. Графическая схема, передающая структурные отношения в тексте, такова: ∞.

В целом, в стихотворении реализуется поэтика двойного сна, определяющая его мистический характер. Соответственно, текст делится на две части. Первая часть – пейзажная, кавказская; во второй – описывается светский пир в родимой стороне. Совершенно очевиден здесь принцип двоичности.

Следующий чисто структуралистский вопрос: на каком приеме построено это стихотворение? В нем выделяется ряд антитез:

Дагестан – родимая сторона;
долина – светский пир;
полдневный жар – вечерний пир;
веселый – грустный.

Эти антитезы выражают трагическую идею невозможности соединения героев в реальности. Но в стихотворении есть два сквозных и параллельных мотива: мотив сна (в первом случае это сон смерти, во втором – сон жизни) и мотив одиночества («лежал один», «сидела одна»). Они свидетельствуют о мистическом единении героя и героини, которое становится возможным только тогда, когда «душа с душою говорит».

Лекция 6.
Композиционный анализ и интерпретация художественного текста

Со структурным анализом связан и композиционный. Композиция – это расположение и соотнесенность компонентов художественной формы, то есть построение произведения, обусловленное его содержанием и жанром. Композиционный аспект – один из самых важных. В произведении искусства нельзя нарушить построение, не нарушив его смысла. Композиция скрепляет элементы формы и соподчиняет их идее. Отсюда композиция есть невербальная форма ее выражения.

Аспекты самой композиции многообразны. Различается композиция как расстановка персонажей, как событийные связи произведения, как монтаж деталей (психологических, портретных, пейзажных и т.д.), как повтор символических деталей, как смена субъектно-речевых точек зрения и речевых дискурсов в тексте, как членение его на части и т.п.

Репрезентативный композиционный анализ представлен в исследованиях А.П.Скафтымова, Л.Кайды[13] и др.

В качестве примера рассмотрим соотношение кольцевой и иерархической композиции в повести Л.Н.Толстого «Хаджи-Мурат». По признанию самого писателя, это самая поэтическая и политическая его вещь. В таком сопряжении есть определенное противоречие, в принципе присущее всем произведениям Л.Н.Толстого как художника-моралиста по преимуществу. Но «Хаджи-Мурат» – классический образец гармоничного сочетания художественности и тенденциозности, что проявилось в его композиционном совершенстве.

Композиция повести одновременно кольцевая, с элементами зеркальной симметрии, и, соответственно, иерархически-параллельная. Сюжетное повествование предваряется лирическим описанием полевых цветов, в букет которых рассказчик так и не смог поместить с трудом сорванный репей-«татарин». Он «был хорош в своем месте» и «не подходил к нежным цветам бу-

[13] Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа «Идиот». Кайда Л. Композиционный анализ художественного текста. – М., 2000.

кета», подобно Хаджи-Мурату, который, как колоритный горец, «татарин», выделялся на фоне светской публики, слушающей итальянскую оперу или кружащейся на балу. Эмблематически, то есть наглядно и опредмеченно выраженная через образ репейника главная мысль произведения – «Какая, однако, энергия и сила жизни <…> Как он усиленно защищал и дорого продал свою жизнь» – закрепляется автором в другой картине: в изображении куста «татарина» с тремя отростками. «Один был оторван, и, как отрубленная рука, торчал остаток ветки <…> видно было, что весь кустик был переехан колесом и уже после поднялся и потому стоял боком, но все-таки стоял. Точно вырвали у него кусок тела, вывернули внутренности, оторвали руку, выкололи глаз. Но он все стоит и не сдается…»

Этот героический пафос и связанные с ним почти физиологические подробности зеркально отражаются в сцене гибели Хаджи-Мурата, упавшего после выстрелов, но вновь поднявшегося: «Но вдруг он дрогнул, отшатнулся от дерева и со всего роста, как подкошенный репей упал на лицо и уже не двигался». Даже цветопись в этом сравнении одинаковая: малиново-красные цветки репея на фоне черной земли и «алая кровь <…> из артерий шеи и черная из головы» Хаджи-Мурата.

Эмблематическая, своего рода «цветочная» рамка, в которую автор заключил историю своего героя, дидактически в произведении закрепляется двумя симметричными фразами в начале и в конце повествования: «И мне вспомнилась одна давнишняя кавказская история…» «Вот эту-то смерть и напомнил мне раздавленный репей среди вспаханного поля».

Так, композиционными средствами и приемами Л.Толстой опоэтизировал образ Хаджи-Мурата, подчеркнув в нем природный стоицизм. Но вся трагедия героя, оказавшегося в положении «свой среди чужих, чужой среди своих», раскрывается в сюжете, организованном по принципу иерархического параллелизма.

Писатель выстраивает в повести две социальные и политические пирамиды – русскую и чеченскую, между которыми, как между молотом и наковальней, оказался Хаджи-Мурат. По отношению к нему и через его реакции проверяются представители каждой ступени обеих властей. В основании этих пирамид – с одной стороны, простые русские солдаты, с другой – чеченцы,

жители немирного аула, принявшие Хаджи-Мурата. Показательно отношение русского солдата к ним: «А какие эти, братец ты мой, гололобые ребята хорошие <…> Ей-богу! Я с ними как разговорился <…> право, совсем как российские. Один женатый. Марушка, говорю, бар? – Бар, говорит. – Баранчук, говорю, бар? – Бар. – Много? – Парочка, говорит. Так разговорились хорошо. Хорошие ребята».

Так и Марья Дмитриевна, дочь фельдшера, отзывается о Хаджи-Мурате: «Он татарин, а хороший». Тот, в свою очередь, чувствуя ее участие к нему, ласково с ней прощается. Почти дружеские отношения установились у него и с младшими офицерами в русской крепости, принимавшими его как гостя, подобно Садо и Бате в ауле.

На этом уровне сам автор-повествователь демонстрирует вполне положительное отношение как к русским, так и к инородцам, исходя из их единых нравственных оценок. Но чем выше он вместе с героем поднимается по «лестнице» повествования, рассказывая о событиях и людях в Тифлисе, Петербурге или в ставке Шамиля, тем негативнее их характеризует, переключаясь на сатирический тон. Воронцов-старший, русский наместник на Кавказе, в его изображении лжив и коварен, военный министр Чернышов – интриган и карьерист, особенно непригляден образ Николая I, с которого Лев Толстой действительно «срывает все и всяческие маски», обнажая низкую душу. Не менее честолюбивым и подлым по отношению к Хаджи-Мурату представлен Шамиль.

Таким образом, авторская оценка обусловлена не национально-культурной или сословной иерархией, а моральными принципами, соотнесенными с патриархально-демократическим чувством: «Чем выше – тем хуже», «чем ниже – тем лучше». Критерии простоты и патриархальной естественности здесь определяющие для Толстого. Отсюда и другие моральные выводы: «Чем проще – тем лучше», «чем ниже – тем роднее».

Но поскольку судьба Хаджи-Мурата решалась наверху, он стал заложником и жертвой обеих деспотических систем – русской и чеченской равно.

В конечном счете, во многом благодаря искусной композиции своего произведения, Лев Толстой, не нарушая меры художественности, сумел выразить собственную, однозначно безуслов-

ную моральную позицию как в отношении русско-чеченской войны, так и главных ее участников. Так композиционный анализ помогает осмыслить авторский замысел.

Второй пример подобного анализа связан с осмыслением философии и типологии любви в рассказе А.И.Куприна «Гранатовый браслет». Его композиционный строй задан эпиграфом: «L. van Bethoven, 2 son (op.2, #2). Largo appassionato». По справедливому замечанию Л.Кайды, «он вводит читателя в семантическую структуру текста <…>, благодаря эпиграфу сюжет развивается в двух регистрах. В первом случае он словами выражает ход событий, во втором – звучащей сонатой, и воспринимается так, будто записан нотами. Шестью бетховенскими тактами» [14].

Им соответствуют шесть типов любви, последовательно изображенных в рассказе. Это, во-первых, любовь-дружба между княгиней Верой и ее мужем; во-вторых, любовь-сделка, которую заключила Анна: «мужа она терпеть не могла, но родила от него двоих детей»; в-третьих, любовь-развлечение, о которой упоминает генерал Аносов: «это не любовь, а просто бивуачное приключение армейского офицера»; в-четвертых, любовь-житейское удобство, брачная связь, о ней с иронией вспоминает генерал, рассказывая и про любовь-унижение (это пятый тип), про две полковые истории. Из-за жены командира молоденький прапорщик бросился под поезд, ему отрезало обе кисти. «А другой случай был совсем жалкий». Муж, из любви к своей Леночке, ходил, как нянька за ее любовником. Таковы «пошлые формы» любви, которым в рассказе противопоставлена бескорыстная, самоотверженная, «сильная, как смерть», героическая и трагическая любовь телеграфиста Желткова к княгине Вере.

В конце рассказа шесть тактов бетховенской сонаты совпадают с шестикратно повторенными словами молитвы «Да святится имя Твое», приобщая героиню к переживанию высокого чувства. Таким образом, типология и градация любви в произведении А.И.Куприна в своей основе, как видно из композиционного анализа, является музыкальной.

---

[14] См ее: Композиционный анализ художественного текста. Теория. Методология. Алгоритмы обратной связи. – М., 2000. С. 117.

Лекция 7.
Лингвостилистический анализ художественного текста в его отношении к филологическому анализу

Прежде всего, следует заметить, что этот вид анализа тоже является аспектным и его не следует смешивать ни с лингвистическим, ни с лингво-поэтическим анализом, имеющим более комплексный характер.

Лингвостилистический анализ направлен на изучение художественного языка, включающего в себя самые разные стили. Как известно, он отличается от нормативного, литературного языка своей эстетической функциональностью. В этом смысле художественный язык не брезглив.

Почему в данном случае речь идет о лингвостилистике? С лингвистической точки зрения рассматривается словесная материя текста, анализируются языковые единицы разных уровней – от фонетических до синтаксических, включая тропы, фигуры речи и приемы стихосложения; со стилистической точки зрения разбирается то, как арсенал языка функционально используется художником слова.

Таким образом, основная задача лингвостилистического анализа – выявление и объяснение языковых фактов в их художественном значении и употреблении, а также изучение приемов индивидуально-авторского использования языковых средств. Поскольку именно язык является материалом и основным средством художественной литературы, анализ ее словесной природы приобретает определяющее значение. Поэтому лингвостилистический анализ выступает как фундамент комплексного, филологического анализа.

Покажем его возможности на примере работы с текстом стихотворения В.В.Маяковского «Лунная ночь»:

Будет луна.
Есть уже
немножко.
А вот и полная повисла в воздухе.
Это бог, должно быть,
дивной

серебряной ложкой
роется в звезд ухе.

Лексический и синтаксический строй этого стихотворения включает в себя как разговорные, просторечные, так и книжно-поэтические слова и конструкции, причем автологические, то есть реализующие прямое значение слова, образы первой его части трансформируются в развернутую метафору во второй.

В целом же образный строй лирического произведения Маяковского эмблематичен, поскольку в нем обнаруживается классическая триада именно эмблемы. Роль надписи играет заголовок «Лунная ночь», подписью-толкованием является второе предложение-рассуждение, а срединный элемент – это словесная картинка, состоящая из трех динамичных кадров, сменяющих друг друга как в кино по принципу восходящей градации. Соответственно с жанровой точки зрения стихотворение можно отнести к пейзажно-философской лирике, в которой очень значимой является религиозная метафизика. С ней связана эмоционально-оценочная ориентация автора и идея его произведения, которую можно переложить простыми словами: надо смотреть на небо и думать о Боге.

Как всегда большое значение в плане поэтики имеет у Маяковского ритмика и рифмовка. Стихотворение написано тактовиком, однако достаточно раскрепощенный и вольный стих держится на двух рифмах, неточных, пунктирных, но богатых и даже составных: немножко – ложкой, воздухе – звезд ухе, которые дополняются к тому же внутренней рифмой: луна – полная. Не менее значима в данном случае и звукопись: ассонанс на **у** дополняется аллитерацией на **ж.** Абсолютным признаком стихотворной речи здесь является авторская графика, то есть свободный, но функционально мотивированный строчко-перенос. В тексте восемь стихов, пропорционально распределенных по двум его частям, соответствующим двум типам речи – описанию и рассуждению.

В конечном счете это стихотворение Маяковского свидетельствует о его дерзком ассоциативно-поэтическом мышлении и необыкновенном творческом мастерстве. Лингвостилистический подход к произведению позволяет выявить эти основные особенности художественной индивидуальности поэта.

Но как традиционные, так и новейшие пособия по лингвостилистическому анализу помимо чисто лингвистического и лингвокультурологического комментария вбирают в себя разбор экстралингвистических аспектов художественного произведения: его творческой истории, жанровых особенностей, поэтики в целом. В результате происходит интеграция лингвистических и литературоведческих аспектов изучения художественного текста, и он приобретает комплексный, лингвопоэтический, филологический характер. В принципе это неизбежно, не следует только смешивать и подменять дефиниции, различая все же виды анализа и уровень истолкования.

Корректными примерами являются составленные Н.М. Шанским методические книги для учителя «Лингвистический анализ художественного текста» (М., 2000) и «Лингвистический анализ стихотворного текста» (М., 2002). В них декларируется, что лингвистический анализ основан на учете нормативности и исторической изменчивости литературного языка, с одной стороны, и четком разграничении и верной оценке индивидуально-авторских и общеязыковых фактов, с другой. Отсюда и необходимость лингвистического комментария устаревших слов и оборотов, окказиональных перифраз, диалектизмов, профессионализмов, арготизмов, терминов, индивидуально-авторских новообразований в сфере семантики, словообразования и сочетаемости и т.п. Рассмотрение их функциональной сущности в художественном тексте относится ученым к ведению стилистики, что в совокупности определяет, по его мнению, комплексный характер лингвостилистического анализа в целом.

Конечно, лучше бы говорить в данном случае о лингвопоэтическом анализе, тем более, что в качестве его образцов приводятся лучшие исследования отечественных ученых – М.П. Алексеева, В.В. Виноградова, Б.А. Ларина, Л.В. Щербы и др., в которых лингвостилистическое рассмотрение художественного произведения разворачивается в большом культурно-историческом и литературном контексте.

Определенное сомнение вызывает и герменевтическая установка Н.М. Шанского на «верное, однозначное, адекватно-непротиворечивое понимание литературного текста». Если с последней характеристикой еще можно согласиться, то критерий

однозначности, объявляемый альтернативой субъективной оценочности, далеко не безусловен с точки зрения современных научных представлений о художественном тексте и его смысле.

Тем не менее, сами разборы произведений русской литературы 19-20-х веков в пособиях Н.М. Шанского интересны и полезны для школьной практики преподавания русского языка и литературы, к тому же они отличаются безупречным филологическим стилем. Показательны они и в плане тенденции перехода/перевода лингвостилистического анализа в комплексный - лингволитературоведческий, которая отличает также пособия Л.А. Новикова («Художественный текст и его анализ». М., 1988), Н.А. Николиной («Филологический анализ текста». М., 2003) и других авторов.

Широкое понимание лингвистики текста как интегрирующей научной дисциплины, а отсюда и расширенное определение лингвистического анализа художественного текста характерно, например, для таких работ последнего времени, как учебник Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильева, Ю.В. Казарина «Лингвистический анализ художественного текста», практикум Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарина «Филологический анализ текста» (М., 2004), учебник Ю.В. Казарина «Филологический анализ поэтического текста» (М., 2004) и др. В них раскрывается множественность лингвистических подходов и направлений в изучении художественного произведения, дополняющих друг друга и способствующих более полному раскрытию его природы. Но, соглашаясь с тем, что «подобное положение дел, как в зеркале, отражает ситуацию, сложившуюся в современной лингвистике», необходимо в определенной мере оспорить другое утверждение трех авторов учебника.

По их мнению, именно лингвистика текста (в силу своей научной зрелости) обеспечивает его анализ в разных парадигмах знания. Думается, что такая лингвистическая «узурпация» всех прав на филологический анализ непродуктивна, поскольку оборачивается определенным игнорированием возможностей литературоведческих подходов.

Примечателен, например, следующий факт: в первом издании коллективный учебник назывался «Лингвистический анализ художественного текста», а практикум к нему превратился уже в «Филологический анализ художественного текста», хотя уровни

и параметры анализа, по сути, не изменились, к нему только прибавились реальный комментарий и интертекстуальный аспект.

Аналогично в учебнике Ю.В. Казарина «Филологический анализ поэтического текста» доминируют лингвистические подходы, хотя заметно стремление автора к их интеграции с некоторыми сферами литературоведческого изучения как следствие того, что в художественном тексте признается синтез функционирования вневербальной (культура, эстетика, духовность), паравербальной (поэтическая графика, дикция, ритм, внутренний жест) и собственно вербальной сторон, а сам филологический анализ поэтического (стихотворного) произведения определяется как совокупность различных подходов к тексту и как сопряжение многоаспектных (полипарадигмальных) исследований.

Среди них справедливо выделяются следующие:

- стиховедение,
- стилистика и риторика,
- структурализм,
- психолингвистика,
- культурология,
- эстетика поэтического творчества.

Конечно, филология поэтического текста может включать в себя и другие парадигмы гуманитарного знания; здесь важна сама тенденция к полипарадигматичности изучения феномена художественного слова, объективно проявляющаяся в лингвистических исследованиях больше, чем в литературоведческих. В них же заметно стремление дифференцировать аспекты анализа. Адекватных комплексному лингвистическому анализу художественного текста интегрированных литературоведческих вариантов, к сожалению, практически нет.

Таким образом, лингвистическая «экспансия» в филологическом изучении художественного текста отчасти оправдана, к тому же лингвистика текста в своем стремлении стать филологией текста действительно расширяет свои контакты с другими науками. Так, Ю.В. Казарин признает, что «лингвоцентризм поэтического текста в настоящее время недостаточен», только «учет его культурной и эстетической специфики может обеспечить более высокую степень филологизации лингвистического анализа поэтического текста». Sic!

Аналогичная попытка филологизации литературоведческого анализа стихотворного текста предпринята в пособии Д.М. Магомедовой («Филологический анализ лирического стихотворения» – М., 2004) за счет обратной интеграции с лингвистическими методами изучения. Интересен и продуктивен здесь опыт сопряжения, например, лингвостилистического анализа на лексическом уровне с имманентным (по методике М.Л. Гаспарова), а также методики анализа «грамматики поэзии». Столь же комплексный характер имеет анализ композиционно-речевого и жанрового уровней текста. Можно было бы оценить данное пособие как долгожданный литературоведческий «реванш» в реализации возможностей филологического анализа, но все же аспектный подход к художественному тексту в нем не преодолен. Отдельные примеры анализа стихотворений на том или ином уровне не подводят к требуемому результату, полного филологического разбора того или иного текста в работе М.Д. Магомедовой нет. К тому же она не лишена некоторых теоретических «вольностей» в изложении даже такого традиционного материала, как стиховедение: клаузула почему-то квалифицируется как безударное окончание в стихе, нечетко различаются дольник, тактовик и акцентный стих, смешиваются понятия целостного и комплексного, филологического анализа.

Таким образом, можно констатировать, что оформление дисциплины «Филологический анализ художественного текста» и связанный с ней процесс научного и методического осмысления того, как интегрировать его аспекты, еще далеки от своего завершения. Нужны новые коллективные и индивидуальные усилия для более полной теоретической и, самое главное, практической презентации возможностей филологического анализа и истолкования художественного текста на современном уровне.

Лекция 8.
Ритмический анализ и интерпретация художественного текста

В последнее время актуальным становится ритмический анализ художественного текста, причем, не только стихотворного, но и прозаического.

Ритм является универсальной категорией в жизни и в искусстве. По Платону, ритм – это порядок в движении. Генерализующее значение он имеет и в литературе, подобно жанру и стилю. В теоретической поэтике ритм рассматривается как одно из важнейших невербальных проявлений художественного смысла в произведении. Вместе с интонацией он вызывает суггестивный эффект, связывает автора и читателя через лингвистическую материю текста в единстве коммуникативного события. Ритм, манифестируя смысл текста, как бы «фильтрует», обнажает его в произведениях писателя.

Суггестивный характер ритма художественной речи, не вполне поддающегося объективным формальным измерениям, в особенности – в прозе, и все же вызывающего определенную эстетическую реакцию, заставляет современных исследователей говорить о «ритмотектонике» (В.И.Тюпа), «телеологии ритма» (О.В.Шалыгина). Они, по сути, подчеркивают его онтологическую природу, имея в виду ритм не просто слова, а Слова, задающего симметрию и гармонию в искусстве.

О принадлежности ритма высшим сферам свидетельствовали многие художники разных эпох, прежде всего, символисты. Они отмечали, что в их душе ритм бытия трансформируется и затем предстает зрителям и слушателям в доступном человеческому уху и глазу виде.

Видный русской антрополог Я.Я.Рогинский еще в 30-е годы XX века утверждал значение художественного ритма для человеческого восприятия, считая, что посредством искусства человек субъективно ощущает свое возвращение в общий ритм природы как возникающий постоянно и вновь переход от хаоса к системе, от неустойчивости к равновесию, от беспорядка к симметрии, от диссонанса к созвучию и т.д. в зависимости от рода искусства.

При ритмическом анализе предложения делятся на синтагмы, выделяемые на синтаксическом, интонационном и смысловом осно-

ваниях как ритмические единицы. В них в свою очередь выявляется логика чередования ритмических фигур и схем, в которых учитывается количество слогов в фонетическом слове, место ударного слога в нем и количество заударных слогов. Большое значение при характеристике ритма имеют и риторические фигуры.

Кроме того, в тексте определяется «золотая пропорция» в соотношении синтагм, отвечающая такому делению целого на две части, при котором отношение большей части к меньшей равно отношению целого к большей части. Путем умножения количества синтагм на коэффициент «золотого сечения» 0,618 обнаруживается «гармонический центр» как своеобразный эмоциональный и смысловой стержень текста.

Показателен в этом плане ритмический строй лирического произведения А.А.Ахматовой:

Он любил три вещи на свете:
За вечерней пенье, белых павлинов
И стертые карты Америки.
Не любил, когда плачут дети,
Не любил чая с малиной
И женской истерики.
… А я была его женой.

Ключевой в данном тексте является седьмая, последняя строка, именно в ней происходит интонационный, риторический и ритмический перебив: дольник сменяется четким четырехстопным ямбом, в котором определяющей становится ритмическая фигура 2^0 (2^0 2^0 2^0 2^0).

Но и в прозаической речи есть указания на заданный автором ритм. В.В.Виноградов полагал, что ритмообразующие формы и факторы как существенный признак поэтической речи дают себя знать и в прозе.

Хотя следует признать, ритм прозы как объект филологического исследования определился не сразу. Ведь на речевом уровне в отличие от ритма стихотворного текста он проявляется специфически.

Тем не менее, формалисты в двадцатые годы прошлого века измеряли прозу мерой, близкой к стихам и выдвинули теорию стопочленения и выделения метрической основы в прозе. В подобном духе, например, разбирал ритм прозы А.Белый. Только в 60-70-е годы XX века появились исследования, специально посвященные прозаическому ритму. Так, В.М.Жирмунский в работе «О ритмической

прозе» обратил внимание на риторическую, грамматическую и синтаксическую организацию текста, а не только на его звуковую сторону. В 1974 году вышел сборник «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве», в котором ритм рассматривается уже как эстетическая категория с широкими функциями.

Этапное значение имеет работа М.М.Гиршмана «Ритм художественной прозы» (1982). Именно этот исследователь определил ритм как элемент художественного целого, обеспечивающий единство произведения. Он указал на то, что ритм проступает на различных уровнях литературного произведения: он может быть обнаружен и в чередовании фразовых компонентов, целых фраз, абзацев, и в повторах тем, мотивов, ситуаций, и в закономерностях сюжетного движения, и в соотношении различных композиционно-речевых единиц, и в развертывании всей системы образов и каждого из них.

Современная методика, технология описания ритмического строя прозы выглядит достаточно разработанной благодаря трудам М.М.Гиршмана, В.И.Тюпа, В.Шмида, рассмотревшего с ритмической точки зрения риторические фигуры в прозе Чехова[15]. Важное значение имеют работы лингвистов, начиная с В.В.Виноградова и включая исследования Н.В.Черемисиной, указавшей на то, что истоки ритма художественной прозы – в ритме речи разговорной[16].

М.М.Бахтин и А.В.Чичерин в свое время писали о ритме Достоевского. Так, А.В.Чичерин в книге «Сила поэтического слова» говорил о «великолепной и захватывающей речи Достоевского». Еще раньше в книге «Ритм образа» он отмечал, «как неуловимо многообразен обычный, даже неискусный прозаический ритм, изучать который мы только еще начинаем»[17].

После А.В.Чичерина «общим местом» в достоевистике стало суждение о «бешеном ритме произведений писателя: судорожно напряженное движение в авторской речи, созвучное речи персонажей, составляет в творчестве Достоевского стилистическую доминанту»[18].

---

[15] Гиршман М.М.Литературное произведение: теория художественной целостности. – М., 2002; Тюпа В.И. Аналитика художественного. М.,200!. Глава «Ритмотектоника «Фаталиста»; Шмид В. Проза как поэзия. – СПб.,1998.

[16] Черемисина Н.В. Вопросы эстетики русской художественной речи. – Киев, 1981. Ее же: Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь.- М.,1982.

[17] Чичерин А.В Ритм образа. Стилистические проблемы. – М., 1978. С. 208.

[18] Чичерин А.В.Искусство прозы. – М.,1973. С.262.

Действительно, в первом восприятии ритм повествования у Достоевского кажется неровным, лихорадочным. Как показала Е.А.Иванчикова, «свойственная < его> текстам <…> легкая и безошибочная «узнаваемость» обязана, прежде всего, своеобразию его синтаксиса». [19] Исследовательница обратила внимание на способы интонационно-смыслового выделения слов (или группы слов) в текстах писателя, отметила в его речевом почерке характерные для того времени явления разговорной речи. К ее наблюдениям и заключениям можно добавить следующие принципиальные соображения: при всей ориентации художественной речи, и в особенности ее прозаического варианта, на разговорную форму в ритме прозы Достоевского видна опора и на другой источник. Это Библия.

«На каторге он сделал два важнейших приобретения: то были народная речь и Библия»[20]. Действительно, «четыре года он должен был согласовывать свою речь с языком народа и четыре года читал одну Библию <…> На каторге он с ними сроднился»[21].

Итак, можно полагать, что прозаический ритм в произведениях Достоевского имеет синкретическую, двуединую природу: живую стихию разговорной речи и библейский слог. Их напряженное взаимодействие определяет ритмическую характерность художественного повествования в произведениях писателя.

Рассмотрим с этой точки зрения один фрагмент текста из десятой главы четвертой части «Преступления и наказания», над которым в свое время напрасно иронизировал В.В.Набоков: «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги».

Однако оппонент Достоевского исключительно верно отметил здесь и другое: «…это ключевая фраза и типично достоевский риторический выверт»[22]. Хотя, конечно, это далеко не «выверт», а искусный прием библейской стилизации, великолепная художествен-

---

[19] Иванчикова Е.А.Индивидуальный синтаксис Достоевского// Слово Достоевского. – М., 2001. С.310.

[20] Назиров Р.Г.Проблема художественности Ф.М.Достоевского// Творчество Ф.М.Достоевского: искусство синтеза. – УрГУ, 1991. С.128.

[21] Там же.

[22] Набоков В.В. Лекции по русской литературе. – М., 1996. С. 189.

ная имитация ритма «вечной книги», отвечающего так называемой «формуле красоты» или принципу «золотого сечения».

В данном тексте оно приходится на пятую синтагму (см. ниже таблицу):

	Синтагмы	Количество фонетических слов и ударений	Ритмические схемы	Количество слогов (через дробь – ударных)	Степень акцентуации
1.	Ог*а*рок уже давн*о* погас*а*л	3	2/1 4/3 3/0	10/3	0,3
2.	в крив*о*м подсв*е*чнике,	2	2/0 2/2	6/2	0,33
3.	т*у*скло освещ*а*я	2	1/1 3/1	6/2	0,33
4.	в *э*той н*и*щенской к*о*мнате	3	1/1 1/2 1/2	8/3	0,37
5.	уб*и*йцу и блудн*и*цу,	2	2/1 3/1	7/2	0,29
6.	стр*а*нно сош*е*дшихся	2	1/1 2/2	6/2	0,33
7.	за чт*е*нием в*е*чной кн*и*ги	3	2/2 1/1 1/1	8/3	0,37

Ритмический анализ показывает, что с лексической точки зрения синтагмы относительно соразмерны: в первой, четвертой и седьмой - по три фонетических слова, во второй, третьей, пятой и шестой – по два; также можно отметить силлабическую урегулированность: количество слогов в синтагмах четное (от шести до десяти), кроме пятой, на которую как раз приходится «золотое сечение». Слова «убийца и блудница» тем самым приобретают ударное, ключевое значение. Видимо, семь слогов в них определенным образом соотносятся с семью синтагмами в целом.

Наглядно однотипен и зачин: чередуются ритмические фигуры 1/1, 2/0, 2/1, 2/2. В них первая цифра обозначает место ударного слога в фонетическом слове, а вторая – количество заударных слогов, которые варьируются от 0 до 2, чаще повторяется интервал в один слог. Ударными в основном являются первые и вторые слоги.

Степень акцентуации, которая определяется по соотношению ударных и безударных слогов, во всех синтагмах также отличается определенной урегулированностью. В начале и в конце фразы она имеет нарастающий характер, и только в пятой синтагме происходит резкий акцентный спад: с показателя 0,37 до 0,29.

Таким образом, эмоциональный и смысловой стержень здесь выделен как на силлабическом, так и на акцентном уровнях текста, в целом отвечая основным параметрам гармонически организованной художественной речи.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Комплексный анализ и интерпретация «фантастического рассказа» Ф.М.Достоевского «Сон смешного человека»

I.

«Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим. Это было бы повышение в чине, если б я всё еще не оставался для них таким же смешным, как и прежде. Но теперь уж я не сержусь, теперь они все мне милы, и даже когда они смеются надо мной – и тогда чем-то даже особенно милы. Я бы сам смеялся с ними, – не то что над собой, а их любя, если б мне не было так грустно, на них глядя. Грустно потому, что они не знают истины, а я знаю истину. Ох как тяжело одному знать истину! Но они этого не поймут. Нет, не поймут.

А прежде я тосковал очень оттого, что казался смешным. Не казался, а был. Я всегда был смешон, и знаю это, может быть, с самого моего рождения. Может быть, я уже семи лет знал, что я смешон. Потом я учился в школе, потом в университете и что же – чем больше я учился, тем больше я научался тому, что я смешон. Так что для меня вся моя университетская наука как бы для того только и существовала под конец, чтобы доказывать и объяснять мне, по мере того как я в нее углублялся, что я смешон. Подобно как в науке, шло и в жизни. С каждым годом нарастало и укреплялось во мне то же самое сознание о моем смешном виде во всех отношениях. Надо мной смеялись все и всегда. Но не знали они никто и не догадывались о том, что если был человек на земле, больше всех знавший про то, что я смешон, так это был сам я, и вот это-то было для меня всего обиднее, что они этого не знают, но тут я сам был виноват: я всегда был так горд, что ни за что и никогда не хотел никому в этом признаться. Гордость эта росла во мне с годами, и если б случилось так, что я хоть перед кем бы то ни было позволил бы себе признаться, что я смешной, то, мне кажется, я тут же, в тот же вечер, раздробил бы себе голову из револьвера. О, как я страдал в моем отрочестве о том, что я

не выдержу и вдруг как-нибудь признаюсь сам товарищам. Но с тех пор как я стал молодым человеком, я хоть и узнавал с каждым годом всё больше и больше о моем ужасном качестве, но почему-то стал немного спокойнее. Именно почему-то потому что я и до сих пор не могу определить почему. Может быть, потому что в душе моей нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно – это было постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде всё равно. Я очень давно предчувствовал это, но полное убеждение явилось в последний год как-то вдруг. Я вдруг почувствовал, что мне всё равно было бы, существовал ли бы мир или если б нигде ничего не было. Я стал слышать и чувствовать всем существом моим, что ничего при мне не было. Сначала мне всё казалось, что зато было многое прежде, но потом я догадался, что и прежде ничего тоже не было, а только почему-то казалось. Мало-помалу я убедился,что и никогда ничего не будет. Тогда я вдруг перестал сердиться на людей и почти стал не примечать их. Право, это обнаруживалось даже в самых мелких пустяках: я, например, случалось, иду по улице и натыкаюсь на людей. И не то чтоб от задумчивости: об чем мне было думать, я совсем перестал тогда думать: мне было всё равно. И добро бы я разрешил вопросы; о, ни одного не разрешил, а сколько их было? Но мне стало всё равно, и вопросы все удалились.

И вот, после того уж, я узнал истину. Истину я узнал в прошлом ноябре, и именно третьего ноября, и с того времени я каждое мгновение мое помню. Это было в мрачный, самый мрачный вечер, какой только может быть. Я возвращался тогда в одиннадцатом часу вечера домой, и именно, помню, я подумал, что уж не может быть более мрачного времени. Даже в физическом отношении. Дождь лил весь день, и это был самый холодный и мрачный дождь, какой-то даже грозный дождь, я это помню, с явной враждебностью к людям, а тут вдруг, в одиннадцатом часу, перестал, и началась страшная сырость, сырее и холоднее, чем когда дождь шел, и ото всего шел какой-то пар, от каждого камня на улице и из каждого переулка, если заглянуть в него в самую глубь, подальше, с улицы. Мне вдруг представилось, что если б потух везде газ, то стало бы отраднее, а с газом грустнее сердцу, потому что он всё это освещает. Я в этот день почти не обедал и с

раннего вечера просидел у одного инженера, а у него сидели еще двое приятелей. Я всё молчал и, кажется, им надоел. Они говорили об чем-то вызывающем и вдруг даже разгорячились. Но им было всё равно, я это видел, и они горячились только так. Я им вдруг и высказал это: "Господа, ведь вам, говорю, всё равно". Они не обиделись, а все надо мной засмеялись. Это оттого, что я сказал без всякого упрека, и просто потому, что мне было всё равно. Они и увидели, что мне всё равно, и им стало весело.

Когда я на улице подумал про газ, то взглянул на небо. Небо было ужасно темное, но явно можно было различить разорванные облака, а между ними бездонные черные пятна. Вдруг я заметил в одном из этих пятен звездочку и стал пристально глядеть на нее. Это потому, что эта звездочка дала мне мысль: я положил в эту ночь убить себя. У меня это было твердо положено еще два месяца назад, и как я ни беден, а купил прекрасный револьвер и в тот же день зарядил его. Но прошло уже два месяца, а он всё лежал в ящике; но мне было до того всё равно, что захотелось наконец улучить минуту, когда будет не так всё равно, для чего так – не знаю. И, таким образом, в эти два месяца я каждую ночь, возвращаясь домой, думал, что застрелюсь. Я всё ждал минуты. И вот теперь эта звездочка дала мне мысль, и я положил, что это будет непременно уже в эту ночь. А почему звездочка дала мысль – не знаю. И вот, когда я смотрел на небо, меня вдруг схватила за локоть эта девочка. Улица уже была пуста, и никого почти не было. Вдали спал на дрожках извозчик. Девочка была лет восьми, в платочке и в одном платьишке, вся мокрая, но я запомнил особенно ее мокрые разорванные башмаки и теперь помню. Они мне особенно мелькнули в глаза. Она вдруг стала дергать меня за локоть и звать. Она не плакала, но как-то отрывисто выкрикивала какие-то слова, которые не могла

Я поднялся в мой пятый этаж. Я живу от хозяев, и у нас номера. Комната у меня бедная и маленькая, а окно чердачное, полукруглое. У меня клеенчатый диван, стол, на котором книги, два стула и покойное кресло, старое-престарое, но зато вольтеровское. Я сел, зажег свечку и стал думать. Рядом, в другой комнате, за перегородкой, продолжался содом. Он шел у них еще с третьего дня. Там жил отставной капитан, а у него были гости – человек шесть стрюцких, пили водку и играли в штос старыми картами. В

прошлую ночь была драка, и я знаю, что двое из них долго таскали друг друга за волосы. Хозяйка хотела жаловаться, но она боится капитана ужасно. Прочих жильцов у нас в номерах всего одна маленькая ростом и худенькая дама, из полковых, приезжая, с тремя маленькими и заболевшими уже у нас в номерах детьми. И она и дети боятся капитана до обмороку и всю ночь трясутся и крестятся, а с самым маленьким ребенком был от страху какой-то припадок. Этот капитан, я наверно знаю, останавливает иной раз прохожих на Невском и просит на бедность. На службу его не принимают, но, странное дело (я ведь к тому и рассказываю это), капитан во весь месяц, с тех пор как живет у нас, не возбудил во мне никакой досады. От знакомства я, конечно, уклонился с самого начала, да ему и самому скучно со мной стало с первого же разу, но сколько бы они ни кричали за своей перегородкой и сколько бы их там ни было, – мне всегда всё равно. Я сижу всю ночь и, право, их не слышу, – до того о них забываю. Я ведь каждую ночь не сплю до самого рассвета и вот уже этак год. Я просиживаю всю ночь у стола в креслах и ничего не делаю. Книги читаю я только днем. Сижу и даже не думаю, а так, какие-то мысли бродят, а я их пускаю на волю. Свечка сгорает в ночь вся. Я сел у стола тихо, вынул револьвер и положил перед собою. Когда я его положил, то, помню, спросил себя: "Так ли?", и совершенно утвердительно ответил себе: "Так". То есть застрелюсь. Я знал, что уж в эту ночь застрелюсь наверно, но сколько еще просижу до тех пор за столом, – этого не знал. И уж конечно бы застрелился, если б не та девочка.

II.

Видите ли: хоть мне и было всё равно, но ведь боль-то я, например, чувствовал. Ударь меня кто, и я бы почувствовал боль. Так точно и в нравственном отношении: случись что-нибудь очень жалкое, то почувствовал бы жалость, так же как и тогда, когда мне было еще в жизни не всё равно. Я и почувствовал жалость давеча: уж ребенку-то я бы непременно помог. Почему ж я не помог девочке? А из одной явившейся тогда идеи: когда она дёргала и звала меня, то вдруг возник тогда передо мной вопрос, и я не мог разрешить его. Вопрос был праздный, но я рассердился. Рассердился вследствие того вывода, что если я уже решил,

что в нынешнюю ночь с собой покончу, то, стало быть, мне всё на свете должно было стать теперь, более чем когда-нибудь, всё равно. Отчего же я вдруг почувствовал, что мне не всё равно и я жалею девочку? Я помню, что я ее очень пожалел; до какой-то даже странной боли и совсем даже невероятной в моем положении. Право, я не умею лучше передать этого тогдашнего моего мимолетного ощущения, но ощущение продолжалось и дома, когда уже я засел за столом, и я очень был раздражен, как давно уже не был. Рассуждение текло за рассуждением. Представлялось ясным, что если я человек, и еще не нуль, и пока не обратился в нуль, то живу, а следственно, могу страдать, сердиться и ощущать стыд за свои поступки. Пусть. Но ведь если я убью себя, например, через два часа, то что мне девочка и какое мне тогда дело и до стыда, и до всего на свете? Я обращаюсь в нуль, в нуль абсолютный. И неужели сознание о том, что я сейчас совершенно не буду существовать, а стало быть, и ничто не будет существовать, не могло иметь ни малейшего влияния ни на чувство жалости к девочке, ни на чувство стыда после сделанной подлости? Ведь я потому-то и затопал и закричал диким голосом на несчастного ребенка, что, "дескать, не только вот не чувствую жалости, но если и бесчеловечную подлость сделаю, то теперь могу, потому что через два часа всё угаснет". Верите ли, что потому закричал? Я теперь почти убежден в этом. Ясным представлялось, что жизнь и мир теперь как бы от меня зависят. Можно сказать даже так, что мир теперь как бы для меня одного и сделан: застрелюсь я, и мира не будет, по крайней мере для меня. Не говоря уже о том, что, может быть, и действительно ни для кого ничего не будет после меня, и весь мир, только лишь угаснет мое сознание, угаснет тотчас как призрак, как принадлежность лишь одного моего сознания, и упразднится, ибо, может быть, весь этот мир и все эти люди – я-то сам один и есть. Помню, что, сидя и рассуждая, я обертывал все эти новые вопросы, теснившиеся один за другим, совсем даже в другую сторону и выдумывал совсем уж новое. Например, мне вдруг представилось одно странное соображение, что если б я жил прежде на луне или на Марсе и сделал бы там какой-нибудь самый срамный и бесчестный поступок, какой только можно себе представить, и был там за него поруган и обесчещен так, как только можно ощутить и представить лишь

разве иногда во сне, в кошмаре, и если б, очутившись потом на земле, я продолжал бы сохранять сознание о том, что сделал на другой планете, и, кроме того, знал бы, что уже туда ни за что и никогда не возвращусь, то, смотря с земли на луну, – было бы мне всё равно или нет? Ощущал ли бы я за тот поступок стыд или нет? Вопросы были праздные и лишние, так как револьвер лежал уже передо мною, и я всем существом моим знал, что это будет наверно, но они горячили меня, и я бесился. Я как бы уже не мог умереть теперь, чего-то не разрешив предварительно. Одним словом, эта девочка спасла меня, потому что я вопросами отдалил выстрел. У капитана же между тем стало тоже всё утихать: они кончили в карты, устраивались спать, а пока ворчали и лениво доругивались. Вот тут-то я вдруг и заснул, чего никогда со мной не случалось прежде, за столом в креслах. Я заснул совершенно мне неприметно. Сны, как известно, чрезвычайно странная вещь: одно представляется с ужасающею ясностью, с ювелирски-мелочною отделкой подробностей, а через другое перескакиваешь, как бы не замечая вовсе, например, через пространство и время. Сны, кажется, стремит не рассудок, а желание, не голова, а сердце, а между тем какие хитрейшие вещи проделывал иногда мой рассудок во сне! Между тем с ним происходят во сне вещи совсем непостижимые. Мой брат, например, умер пять лет назад. Я иногда его вижу во сне: он принимает участие в моих делах, мы очень заинтересованы, а между тем я ведь вполне, во всё продолжение сна, знаю и помню, что брат мой помер и схоронен. Как же я не дивлюсь тому, что он хоть и мертвый, а все-таки тут подле меня и со мной хлопочет? Почему разум мой совершенно допускает всё это? Но довольно. Приступаю к сну моему. Да, мне приснился тогда этот сон, мой сон третьего ноября. Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. Но неужели не всё равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? Ведь если раз узнал истину и увидел ее, то ведь знаешь, что она истина и другой нет и не может быть, спите вы или живете. Ну и пусть сон, и пусть, но эту жизнь, которую вы так превозносите, я хотел погасить самоубийством, а сон мой, сон мой, – о, он возвестил мне новую, великую, обновленную, сильную жизнь!

Слушайте.

III.

Я сказал, что заснул незаметно и даже как бы продолжая рассуждать о тех же материях. Вдруг приснилось мне, что я беру револьвер и, сидя, наставляю его прямо в сердце – в сердце, а не в голову; я же положил прежде непременно застрелиться в голову и именно в правый висок. Наставив в грудь, я подождал секунду или две, и свечка моя, стол и стена передо мною вдруг задвигались и заколыхались. Я поскорее выстрелил. Во сне вы падаете иногда с высоты, или режут вас, или бьют, но вы никогда не чувствуете боли, кроме разве если сами как-нибудь действительно ушибетесь в кровати, тут вы почувствуете боль и всегда почти от боли проснетесь. Так и во сне моем: боли я не почувствовал, но мне представилось, что с выстрелом моим всё во мне сотряслось и всё вдруг потухло, и стало кругом меня ужасно черно. Я как будто ослеп и онемел, и вот я лежу на чем-то твердом, протянутый, навзничь, ничего не вижу и не могу сделать ни малейшего движения. Кругом ходят и кричат, басит капитан, визжит хозяйка, – и вдруг опять перерыв, и вот уже меня несут в закрытом гробе. И я чувствую, как колыхается гроб, и рассуждаю об этом, и вдруг меня в первый раз поражает идея, что ведь я умер, совсем умер, знаю это и не сомневаюсь, не вижу и недвижусь, а между тем чувствую и рассуждаю. Но я скоро мирюсь с этим и, по обыкновению, как во сне, принимаю действительность без спору.

И вот меня зарывают в землю. Все уходят, я один, совершенно один. Я не движусь. Всегда, когда я прежде наяву представлял себе, как меня похоронят в могиле, то собственно с могилой соединял лишь одно ощущение сырости и холода. Так и теперь я почувствовал, что мне очень холодно, особенно концам пальцев на ногах, но больше ничего не почувствовал. Я лежал и, странно, – ничего не ждал, без спору принимая, что мертвому ждать нечего. Но было сыро. Не знаю, сколько прошло времени, – час или несколько дней, или много дней. Но вот вдруг на левый закрытый глаз мой упала просочившаяся через крышу гроба капля воды, за ней через минуту другая, затем через минуту третья, и так далее, и так далее, всё через минуту. Глубокое негодование загорелось вдруг в сердце моем, и вдруг я почувствовал в нем физическую боль: "Это рана моя, – подумал я, – это выстрел, там пуля..." А капля всё капала, каждую минуту и прямо на закрытый мой глаз. И я вдруг воззвал, не голо-

сом, ибо был недвижим, но всем существом моим к властителю всего того, что совершалось со мною:

– Кто бы ты ни был, но если ты есть и если существует что-нибудь разумнее того, что теперь совершается, то дозволь ему быть и здесь. Если же ты мстишь мне за неразумное самоубийство мое – безобразием и нелепостью дальнейшего бытия, то знай, что никогда и никакому мучению, какое бы ни постигло меня, не сравниться с тем презрением, которое я буду молча ощущать, хотя бы в продолжение миллионов лет мученичества!..

Я воззвал и смолк. Целую почти минуту продолжалось глубокое молчание, и даже еще одна капля упала, но я знал, я беспредельно и нерушимо знал и верил, что непременно сейчас всё изменится. И вот вдруг разверзлась могила моя. То есть я не знаю, была ли она раскрыта и раскопана, но я был взят каким-то темным и неизвестным мне существом, и мы очутились в пространстве. Я вдруг прозрел: была глубокая ночь, и никогда, никогда еще не было такой темноты! Мы неслись в пространстве уже далеко от земли. Я не спрашивал того, который нес меня, ни о чем, я ждал и был горд. Я уверял себя, что не боюсь, и замирал от восхищения при мысли, что не боюсь. Я не помню, сколько времени мы неслись, и не могу представить: совершалось всё так, как всегда во сне, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце. Я помню, что вдруг увидал в темноте одну звездочку. "Это Сириус?"– спросил я, вдруг не удержавшись, ибо я не хотел ни о чем спрашивать. – "Нет, это та самая звезда, которую ты видел между облаками, возвращаясь домой", – отвечало мне существо, уносившее меня. Я знал, что оно имело как бы лик человеческий. Странное дело, я не любил это существо, даже чувствовал глубокое отвращение. Я ждал совершенного небытия и с тем выстрелил себе в сердце. И вот я в руках существа, конечно, не человеческого, но которое есть, существует: "А, стало быть, есть и за гробом жизнь!" – подумал я с странным легкомыслием сна, но сущность сердца моего оставалась со мною во всей глубине: "И если надо быть снова, – подумал я, – и жить опять по чьей-то неустранимой воле, то не хочу, чтоб меня победили и унизили!" – "Ты знаешь, что я боюсь тебя, и за то презираешь меня", – сказал я вдруг моему спутнику, не

удержавшись от унизительного вопроса, в котором заключалось признание, и ощутив, как укол булавки, в сердце моем унижение мое. Он не ответил на вопрос мой, но я вдруг почувствовал, что меня не презирают, и надо мной не смеются, и даже не сожалеют меня, и что путь наш имеет цель, неизвестную и таинственную и касающуюся одного меня. Страх нарастал в моем сердце. Что-то немо, но с мучением сообщалось мне от моего молчащего спутника и как бы проницало меня. Мы неслись в темных и неведомых пространствах. Я давно уже перестал видеть знакомые глазу созвездия. Я знал, что есть такие звезды в небесных пространствах, от которых лучи доходят на землю лишь в тысячи и миллионы лет. Может быть, мы уже пролетали эти пространства. Я ждал чего-то в страшной, измучившей мое сердце тоске. И вдруг какое-то знакомое и в высшей степени зовущее чувство сотрясло меня: я увидел вдруг наше солнце! Я знал, что это не могло быть наше солнце, породившее нашу землю, и что мы от нашего солнца на бесконечном расстоянии, но я узнал почему-то, всем существом моим, что это совершенно такое же солнце, как и наше, повторение его и двойник его. Сладкое, зовущее чувство зазвучало восторгом в душе моей: родная сила света, того же, который родил меня, отозвалась в моем сердце и воскресила его, и я ощутил жизнь, прежнюю жизнь, в первый раз после моей могилы.

– Но если это – солнце, если это совершенно такое же солнце, как наше, – вскричал я, – то где же земля? – И мой спутник указал мне на звездочку, сверкавшую в темноте изумрудным блеском. Мы неслись прямо к ней.

– И неужели возможны такие повторения во вселенной, неужели таков природный закон?.. И если это там земля, то неужели она такая же земля, как и наша... совершенно такая же, несчастная, бедная, но дорогая и вечно любимая и такую же мучительную любовь рождающая к себе в самых неблагодарных даже детях своих, как и наша?.. – вскрикивал я, сотрясаясь от неудержимой, восторженной любви к той родной прежней земле, которую я покинул. Образ бедной девочки, которую я обидел, промелькнул передо мною.

– Увидишь всё, – ответил мой спутник, и какая-то печаль послышалась в его слове.

Но мы быстро приближались к планете. Она росла в глазах моих, я уже различал океан, очертания Европы, и вдруг странное чувство какой-то великой, святой ревности возгорелось в сердце моем: "Как может быть подобное повторение и для чего? Я люблю, я могу любить лишь ту землю, которую я оставил, на которой остались брызги крови моей, когда я, неблагодарный, выстрелом в сердце мое погасил мою жизнь. Но никогда, никогда не переставал я любить ту землю, и даже в ту ночь, расставаясь с ней, я, может быть, любил ее мучительнее, чем когда-либо. Есть ли мучение на этой новой земле? На нашей земле мы истинно можем любить лишь с мучением и только через мучение! Мы иначе не умеем любить и не знаем иной любви. Я хочу мучения, чтоб любить. Я хочу, я жажду в сию минуту целовать, обливаясь слезами, лишь одну ту землю, которую я оставил, и не хочу, не принимаю жизни ни на какой иной!.. Но спутник мой уже оставил меня. Я вдруг, совсем как бы для меня незаметно, стал на этой другой земле в ярком свете солнечного, прелестного как рай дня. Я стоял, кажется, на одном из тех островов, которые составляют на нашей земле Греческий архипелаг, или где-нибудь на прибрежье материка, прилегающего к этому архипелагу. О, всё было точно так же, как у нас, но, казалось, всюду сияло каким-то праздником и великим, святым и достигнутым наконец торжеством. Ласковое изумрудное море тихо плескало о берега и лобызало их с любовью, явной, видимой, почти сознательной. Высокие, прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета, а бесчисленные листочки их, я убежден в том, приветствовали меня тихим, ласковым своим шумом и как бы выговаривали какие-то слова любви. Мурава горела яркими ароматными цветами. Птички стадами перелетали в воздухе и, не боясь меня, садились мне на плечи и на руки и радостно били меня своими милыми, трепетными крылышками. И наконец, я увидел и узнал людей счастливой земли этой. Они пришли ко мне сами, они окружили меня, целовали меня. Дети солнца, дети своего солнца, – о, как они были прекрасны! Никогда я не видывал на нашей земле такой красоты в человеке. Разве лишь в детях наших, в самые первые годы их возраста, можно бы было найти отдаленный, хотя и слабый отблеск красоты этой. Глаза этих счастливых людей сверкали ясным блеском. Лица их сняли разумом и каким-то восполнившим-

ся уже до спокойствия сознанием, но лица эти были веселы; в словах и голосах этих людей звучала детская радость. О, я тотчас же, при первом взгляде на их лица, понял всё, всё! Это была земля, не осквернённая грехопадением, на ней жили люди не согрешившие, жили в таком же раю, в каком жили, по преданиям всего человечества, и наши согрешившие прародители, с тою только разницею, что вся земля здесь была повсюду одним и тем же раем. Эти люди, радостно смеясь, теснились ко мне и ласкали меня; они увели меня к себе, и всякому из них хотелось успокоить меня. О, они не расспрашивали меня ни о чем, но как бы всё уже знали, так мне казалось, и им хотелось согнать поскорее страдание с лица моего.

IV.

Видите ли что, опять-таки: ну, пусть это был только сон! Но ощущение любви этих невинных и прекрасных людей осталось во мне навеки, и я чувствую, что их любовь изливается на меня и теперь оттуда. Я видел их сам, их познал и убедился, я любил их, я страдал за них потом. О, я тотчас же понял, даже тогда, что во многом не пойму их вовсе; мне, как современному русскому прогрессисту и гнусному петербуржцу, казалось неразрешимым то, например, что они, зная столь много, не имеют нашей науки. Но я скоро понял, что знание их восполнялось и питалось иными проникновениями, чем у нас на земле, и что стремления их были тоже совсем иные. Они не желали ничего и были спокойны, они не стремились к познанию жизни так, как мы стремимся сознать ее, потому что жизнь их была восполнена. Но знание их было глубже и высшее, чем у нашей науки; ибо наука наша ищет объяснить, что такое жизнь, сама стремится сознать ее, чтоб научить других жить; они же и без науки знали, как им жить, и это я понял, но я не мог понять их знания. Они указывали мне на деревья свои, и я не мог понять той степени любви, с которою они смотрели на них: точно они говорили с себе подобными существами. И знаете, может быть, я не ошибусь, если скажу, что они говорили с ними! Да, они нашли их язык, и убежден, что те понимали их. Так смотрели они и на всю природу – на животных, которые жили с ними мирно, не нападали на них и любили их, побежденные их же любовью. Они указывали мне на звезды и говорили о

них со мною о чем-то, чего я не мог понять, но я убежден, что они как бы чем-то соприкасались с небесными звездами, не мыслию только, а каким-то живым путем. О, эти люди и не добивались, чтоб я понимал их, они любили меня и без того, но зато я знал, что и они никогда не поймут меня, а потому почти и не говорил им о нашей земле. Я лишь целовал при них ту землю, на которой они жили, и без слов обожал их самих, и они видели это и давали себя обожать, не стыдясь, что я их обожаю, потому что много любили сами. Они не страдали за меня, когда я, в слезах, порою целовал их ноги, радостно зная в сердце своем, какою силой любви они мне ответят. Порою я спрашивал себя в удивлении: как могли они, всё время, не оскорбить такого как я и ни разу не возбудить в таком как я чувство ревности и зависти? Много раз я спрашивал себя, как мог я, хвастун и лжец, не говорить им о моих познаниях, о которых, конечно, они не имели понятия, не желать удивить их ими, или хотя бы только из любви к ним? Они были резвы и веселы как дети. Они блуждали по своим прекрасным рощам и лесам, они пели свои прекрасные песни, они питались легкою пищею, плодами своих деревьев, медом лесов своих и молоком их любивших животных. Для пищи и для одежды своей они трудились лишь немного и слегка. У них была любовь и рождались дети, но никогда я не замечал в них порывов того жестокого сладострастия, которое постигает почти всех на нашей земле, всех и всякого, и служит единственным источником почти всех грехов нашего человечества. Они радовались являвшимся у них детям как новым участникам в их блаженстве. Между ними не было ссор и не было ревности, и они не понимали даже, что это значит. Их дети были детьми всех, потому что все составляли одну семью. У них почти совсем не было болезней, хоть и была смерть; но старики их умирали тихо, как бы засыпая, окруженные прощавшимися с ними людьми, благословляя их, улыбаясь им и сами напутствуемые их светлыми улыбками. Скорби, слез при этом я не видал, а была лишь умножившаяся как бы до восторга любовь, но до восторга спокойного, восполнившегося, созерцательного. Подумать можно было, что они соприкасались еще с умершими своими даже и после их смерти и что земное единение между ними не прерывалось смертию. Они почти не понимали меня, когда я спрашивал их про вечную жизнь, но, видимо, были

в ней до того убеждены безотчетно, что это не составляло для них вопроса. У них не было храмов, но у них было какое-то насущное, живое и беспрерывное единение с Целым вселенной; у них не было веры, зато было твердое знание, что когда восполнится их земная радость до пределов природы земной, тогда наступит для них, и для живущих и для умерших, еще большее расширение соприкосновения с Целым вселенной. Они ждали этого мгновения с радостию, но не торопясь, не страдая по нем, а как бы уже имея его в предчувствиях сердца своего, о которых они сообщали друг другу. По вечерам, отходя ко сну, они любили составлять согласные и стройные хоры. В этих песнях они передавали все ощущения, которые доставил им отходящий день, славили его и прощались с ним. Они славили природу, землю, море, леса. Они любили слагать песни друг о друге и хвалили друг друга как дети; это были самые простые песни, но они выливались из сердца и проницали сердца. Да и не в песнях одних, а, казалось, и всю жизнь свою они проводили лишь в том, что любовались друг другом. Это была какая-то влюбленность друг в друга, всецелая, всеобщая. Иных же их песен, торжественных и восторженных, я почти не понимал вовсе. Понимая слова, я никогда не мог проникнуть во всё их значение. Оно оставалось как бы недоступно моему уму, зато сердце мое как бы проникалось им безотчетно и всё более и более. Я часто говорил им, что я всё это давно уже прежде предчувствовал, что вся эта радость и слава сказывалась мне еще на нашей земле зовущею тоскою, доходившею подчас до нестерпимой скорби; что я предчувствовал всех их и славу их в снах моего сердца и в мечтах ума моего, что я часто не мог смотреть, на земле нашей, на заходящее солнце без слез... Что в ненависти моей к людям нашей земли заключалась всегда тоска: зачем я не могу ненавидеть их, не любя их, зачем не могу не прощать их, а в любви моей к ним тоска: зачем не могу любить их, не ненавидя их? Они слушали меня, и я видел, что они не могли представить себе то, что я говорю, но я не жалел, что им говорил о том: я знал, что они понимают всю силу тоски моей о тех, кого я покинул. Да, когда они глядели на меня своим милым проникнутым любовью взглядом, когда я чувствовал, что при них и мое сердце становилось столь же невинным и правдивым, как и их сердца, то и я не жалел, что не понимаю их. От

ощущения полноты жизни мне захватывало дух, и я молча молился на них.

О, все теперь смеются мне в глаза и уверяют меня, что и во сне нельзя видеть такие подробности, какие я передаю теперь, что во сне моем я видел или прочувствовал лишь одно ощущение, порожденное моим же сердцем в бреду, а подробности уже сам сочинил проснувшись. И когда я открыл им, что, может быть, в самом деле так было, – боже, какой смех они подняли мне в глаза и какое я им доставил веселье! О да, конечно, я был побежден лишь одним ощущением того сна, и оно только одно уцелело в до крови раненном сердце моем: но зато действительные образы и формы сна моего, то есть те, которые я в самом деле видел в самый час моего сновидения, были восполнены до такой гармонии, были до того обаятельны и прекрасны, и до того были истинны, что, проснувшись, я, конечно, не в силах был воплотить их в слабые слова наши, так что они должны были как бы стушеваться в уме моем, а стало быть, и действительно, может быть, я сам, бессознательно, принужден был сочинить потом подробности и, уж конечно, исказив их, особенно при таком страстном желании моем поскорее и хоть сколько-нибудь их передать. Но зато как же мне не верить, что всё это было? Было, может быть, в тысячу раз лучше, светлее и радостнее, чем я рассказываю? Пусть это сон, но всё это не могло не быть. Знаете ли, я скажу вам секрет: всё это, быть может, было вовсе не сон! Ибо тут случилось нечто такое, нечто до такого ужаса истинное, что это не могло бы пригрезиться во сне. Пусть сон мой породило сердце мое, но разве одно сердце мое в силах было породить ту ужасную правду, которая потом случилась со мной? Как бы мог я ее один выдумать или пригрозить сердцем? Неужели же мелкое сердце мое и капризный, ничтожный ум мой могли возвыситься до такого откровения правды! О, судите сами: я до сих пор скрывал, но теперь доскажу и эту правду. Дело в том, что я... развратил их всех!

V.

Да, да, кончилось тем, что я развратил их всех! Как это могло совершиться – не знаю, не помню ясно. Сон пролетел через тысячелетия и оставил во мне лишь ощущение целого. Знаю только, что причиною грехопадения был я. Как скверная трихина, как атом чу-

мы, заражающий целые государства, так и я заразил собой всю эту счастливую, безгрешную до меня землю. Они научились лгать и полюбили ложь и познали красоту лжи. О, это, может быть, началось невинно, с шутки, с кокетства, с любовной игры, в самом деле, может быть, с атома, но этот атом лжи проник в их сердца и понравился им. Затем быстро родилось сладострастие, сладострастие породило ревность, ревность – жестокость... О, не знаю, не помню, но скоро, очень скоро брызнула первая кровь: они удивились и ужаснулись, и стали расходиться, разъединяться. Явились союзы, но уже друг против друга. Начались укоры, упреки. Они узнали стыд и стыд возвели в добродетель. Родилось понятие о чести, и в каждом союзе поднялось свое знамя. Они стали мучить животных, и животные удалились от них в леса и стали им врагами. Началась борьба за разъединение, за обособление, за личность, за мое и твое. Они стали говорить на разных языках. Они познали скорбь и полюбили скорбь, они жаждали мучения и говорили, что Истина достигается лишь мучением. Тогда у них явилась наука. Когда они стали злы, то начали говорить о братстве и гуманности и поняли эти идеи. Когда они стали преступны, то изобрели справедливость и предписали себе целые кодексы, чтоб сохранить ее, а для обеспечения кодексов поставили гильотину. Они чуть-чуть лишь помнили о том, что потеряли, даже не хотели верить тому, что были когда-то невинны и счастливы. Они смеялись даже над возможностью этого прежнего их счастья и называли его мечтой. Они не могли даже представить его себе в формах и образах, но, странное и чудесное дело: утратив всякую веру в бывшее счастье, назвав его сказкой, они до того захотели быть невинными и счастливыми вновь, опять, что пали перед желанием сердца своего, как дети, обоготворили это желание, настроили храмов и стали молиться своей же идее, своему же "желанию", в то же время вполне веруя в неисполнимость и неосуществимость его, но со слезами обожая его и поклоняясь ему. И однако, если б только могло так случиться, чтоб они возвратились в то невинное и счастливое состояние, которое они утратили, и если б кто вдруг им показал его вновь и спросил их: хотят ли они возвратиться к нему? – то они наверно бы отказались. Они отвечали мне: "Пусть мы лживы, злы и несправедливы, мы знаем это и плачем об этом, и мучим себя за это сами, и истязаем себя и наказываем больше, чем даже, может быть, тот милосердый Судья, который

будет судить нас и имени которого мы не знаем. Но у нас есть наука, и через нее мы отыщем вновь истину, но примем ее уже сознательно. Знание выше чувства, сознание жизни – выше жизни. Наука даст нам премудрость, премудрость откроет законы, а знание законов счастья – выше счастья". Вот что говорили они, и после слов таких каждый возлюбил себя больше всех, да и не могли они иначе сделать. Каждый стал столь ревнив к своей личности, что изо всех сил старался лишь унизить и умалить ее в других, и в том жизнь свою полагал. Явилось рабство, явилось даже добровольное рабство: слабые подчинялись охотно сильнейшим, с тем только, чтобы те помогали им давить еще слабейших, чем они сами. Явились праведники, которые приходили к этим людям со слезами и говорили им об их гордости, о потере меры и гармонии, об утрате ими стыда. Над ними смеялись или побивали их каменьями. Святая кровь лилась на порогах храмов. Зато стали появляться люди, которые начали придумывать: как бы всем вновь так соединиться, чтобы каждому, не переставая любить себя больше всех, в то же время не мешать никому другому, и жить таким образом всем вместе как бы и в согласном обществе. Целые войны поднялись из-за этой идеи. Все воюющие твердо верили в то же время, что наука, премудрость и чувство самосохранения заставят наконец человека соединиться в согласное и разумное общество, а потому пока, для ускорения дела, "премудрые" старались поскорее истребить всех "непремудрых" и не понимающих их идею, чтоб они не мешали торжеству ее. Но чувство самосохранения стало быстро ослабевать, явились гордецы и сладострастники, которые прямо потребовали всего иль ничего. Для приобретения всего прибегалось к злодейству, а если оно не удавалось – к самоубийству. Явились религии с культом небытия и саморазрушения ради вечного успокоения в ничтожестве. Наконец эти люди устали в бессмысленном труде, и на их лицах появилось страдание, и эти люди провозгласили, что страдание есть красота, ибо в страдании лишь мысль. Они воспели страдание в песнях своих. Я ходил между ними, ломая руки, и плакал над ними, но любил их, может быть, еще больше, чем прежде, когда на лицах их еще не было страдания и когда они были невинны и столь прекрасны. Я полюбил их осквернённую ими землю еще больше, чем когда она была раем, за то лишь, что на ней явилось горе. Увы, я всегда любил горе и скорбь, но лишь для себя, для себя, а об них я плакал,

жалея их. Я простирал к ним руки, в отчаянии обвиняя, проклиная и презирая себя. Я говорил им, что всё это сделал я, я один, что это я им принес разврат, заразу и ложь! Я умолял их, чтоб они распяли меня на кресте, я учил их, как сделать крест. Я не мог, не в силах был убить себя сам, но я хотел принять от них муки, я жаждал мук, жаждал, чтоб в этих муках пролита была моя кровь до капли. Но они лишь смеялись надо мной и стали меня считать под конец за юродивого. Они оправдывали меня, они говорили, что получили лишь то, чего сами желали, и что всё то, что есть теперь, не могло не быть. Наконец, они объявили мне, что я становлюсь им опасен и что они посадят меня в сумасшедший дом, если я не замолчу. Тогда скорбь вошла в мою душу с такою силой, что сердце мое стеснилось, и я почувствовал, что умру, и тут... ну, вот тут я и проснулся.

***

Было уже утро, то есть еще не рассвело, но было около шестого часу. Я очнулся в тех же креслах, свечка моя догорела вся, у капитана спали, и кругом была редкая в нашей квартире тишина. Первым делом я вскочил в чрезвычайном удивлении; никогда со мной не случалось ничего подобного, даже до пустяков и мелочей: никогда еще не засыпал я, например, так в моих креслах. Тут вдруг, пока я стоял и приходил в себя, – вдруг мелькнул передо мной мой револьвер, готовый, заряженный, – но я в один миг оттолкнул его от себя! О, теперь жизни и жизни! Я поднял руки и воззвал к вечной истине; не воззвал, а заплакал; восторг, неизмеримый восторг поднимал всё существо мое. Да, жизнь, и – проповедь! О проповеди я порешил в ту же минуту и, уж конечно, на всю жизнь! Я иду проповедовать, я хочу проповедовать, – что? Истину, ибо я видел ее, видел своими глазами, видел всю ее славу!

И вот с тех пор я и проповедую! Кроме того – люблю всех, которые надо мной смеются, больше всех остальных. Почему это так – не знаю и не могу объяснить, но пусть так и будет. Они говорят, что я уж и теперь сбиваюсь, то есть коль уж и теперь сбился так, что ж дальше-то будет? Правда истинная: я сбиваюсь, и, может быть, дальше пойдет еще хуже. И, уж конечно, собьюсь несколько раз, пока отыщу, как проповедовать, то есть какими словами и какими делами, потому что это очень трудно испол-

нить. Я ведь и теперь всё это как день вижу, но послушайте: кто же не сбивается! А между тем ведь все идут к одному и тому же, по крайней мере все стремятся к одному и тому же, от мудреца до последнего разбойника, только разными дорогами. Старая это истина, но вот что тут новое: я и сбиться-то очень не могу. Потому что я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей. А ведь они все только над этой верой-то моей и смеются. Но как мне не веровать: я видел истину, – не то что изобрел умом, а видел, видел, и живой образ ее наполнил душу мою навеки. Я видел ее в такой восполненной целости, что не могу поверить, чтоб ее не могло быть у людей. Итак, как же я собьюсь? Уклонюсь, конечно, даже несколько раз, и буду говорить даже, может быть, чужими словами, но ненадолго: живой образ того, что я видел, будет всегда со мной и всегда меня поправит и направит. О, я бодр, я свеж, я иду, иду, и хотя бы на тысячу лет. Знаете, я хотел даже скрыть вначале, что я развратил их всех, но это была ошибка, – вот уже первая ошибка! Но истина шепнула мне, что я лгу, и охранила меня и направила. Но как устроить рай – я не знаю, потому что не умею передать словами. После сна моего потерял слова. По крайней мере, все главные слова, самые нужные. Но пусть: я пойду и всё буду говорить, неустанно, потому что я все-таки видел воочию, хотя и не умею пересказать, что я видел. Но вот этого насмешники и не понимают: "Сон, дескать, видел, бред, галлюцинацию". Эх! Неужто это премудро? А они так гордятся! Сон? что такое сон? А наша-то жизнь не сон? Больше скажу: пусть, пусть это никогда не сбудется и не бывать раю (ведь уже это-то я понимаю!), – ну, а я все-таки буду проповедовать. А между тем так это просто: в один бы день, в один бы час – всё бы сразу устроилось! Главное – люби других как себя, вот что главное, и это всё, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь как устроиться. А между тем ведь это только – старая истина, которую биллион раз повторяли и читали, да ведь не ужилась же! "Сознание жизни выше жизни, знание законов счастья – выше счастья" – вот с чем бороться надо! И буду. Если только все захотят, то сейчас всё устроится

***

А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!»

Своего рода «высокомерие» или, напротив, беспомощность филолога, погружающегося в изучение художественного текста, могут быть предупреждены оглядкой на предшественников и вниманием к авторскому контексту произведения, что делает необходимым его текстологический комментарий, традиционными аспектами которого являются творческая история и художественная традиция.

«Сон смешного человека». Фантастический рассказ» - произведение малой прозы из «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского (апрель 1877 г.), признанный шедевр его творчества. М.М.Бахтин еще в 1929 году высоко оценил его «предельный универсализм и одновременно предельную сжатость, изумительный художественно-философский лаконизм, добавив, что «по своей тематике «Сон смешного человека» - почти полная энциклопедия ведущих тем Достоевского»[23].

В.А.Туниманов в примечаниях к рассказу в Полном собрании сочинений Достоевского в 30-ти томах представил его как «кульминацию в развитии мотива золотого века» в мировой и русской литературе (25; 402). Американский ученый Р.Джексон назвал это произведение «программным воплощением художественного видения Достоевского».[24]

В современной науке хорошо прокомментирована связь рассказа с традицией изображения фантастического в произведениях А.С.Пушкина, Н.В.Гоголя, Вл. Одоевского, Э.По, Э.Гофмана, в которых также размыта граница между реальным и фантастическим, и с утопическими жанрами «сонного видения», уходящими корнями в религиозную мифологию.

Вслед за Пушкиным, написавшим стихотворение «Пророк» и цикл «Подражания Корану» на синтетической библейско-коранической основе, Достоевский соединил в своем произведе-

---

[23] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963. С. 201.

[24] Jackson, R . L. The Art of Dostoevsky Deliriums and Nocturnes. - Prinston University Press. 1981. P. 221.

нии христианские мотивы самопожертвования, распятия и проповеди с фабулой мусульманской легенды о ночном путешествии Мухаммеда. Эта легенда о пророке, впервые «оседлавшем время», надолго захватила творческое воображение писателя после каторги и отозвалась в романах «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы», но с особенной яркостью – в «Сне смешного человека».

«Ночь вознесения» - сюжетное ядро рассказа. Она описывается в аналогичной с мусульманской легендой последовательности и тональности: вначале происходит ночное общение с богом, в которое вступают в могиле Смешной человек, в пещере Мухаммед, затем совершается полет через пространство и время на небеса, а в конце изображается пребывание в раю и открытие истины. В свете идеи непрерывного пророчества, сквозной для авраамических религий, «Сон смешного человека» воспринимается как новая глава в едином религиозно-историческом эпосе, а сам герой Достоевского как очередной пророк, явившийся своему народу.

Основное содержание произведения обозначено самим его заглавием, которое, во-первых, указывает на тип героя, генетически связанного с одним из главных классических образов русской литературы – «маленьким человеком», а во-вторых, на фабульную традицию изображения сна в мировой словесности. Соответственно рассказ начинается с автохарактеристики героя в первой части: «Я смешной человек» и затем – в конце третьей - с идейной мотивировки его сна как профетического: «сон этот возвестил мне Истину».

С концептуально-тематической точки зрения это произведение Достоевского – о преображении человека, о его превращении из «маленького», «смешного» в самого «большого», в пророка: «Я иду проповедовать, я хочу проповедовать… Истину».

Многогранность содержания определяется разнообразием вечных и злободневных вопросов, поставленных писателем. Среди них выделяется приоритетная для Достоевского метафизическая, религиозно-нравственная проблематика. Ведь сквозное и ключевое слово в рассказе – Истина – выступает как перифраза Откровения, как эмблема, как «живой образ» Любви и Веры, возможной на земле. По последним текстологическим изысканиям это слово в прижизненных редакциях везде написано с заглав-

ной буквы, что говорит о его сакральном, христианском значении («Я есмъ Истина»).

Рассказ «Сон смешного человека» - это и глубоко философское произведение, в нем раскрывается экзистенциальная проблема смысла и ценностей жизни. От мировоззренческого принципа «все равно» герой приходит к осознанию своей ответственности и вины за судьбу мира («я…развратил их всех… причиною грехопадения был я»), им овладевает жажда искупления : «Я умолял их, чтоб они распяли меня на кресте». Вместо чувства равнодушия к жизни – «на свете везде *все равно»* - появляется совершенно другое: «О, теперь жизни и жизни!» Страшная экзистенциальная тоска сменяется «неизмеримым восторгом».

Н.А.Бердяев определяющей в творчестве Достоевского справедливо считал антропологическую проблематику. Показательна она и для данного рассказа. Его герой рассуждает об онтологической обусловленности чувства стыда, проектирует моральный эксперимент, выясняя, насколько абсолютно и безусловно в человеке нравственное чувство, будет ли оно актуально и значимо, допустим, «на Луне или на Марсе». И хотя Смешной человек говорит, « что эти вопросы были праздные и лишние», но они волнуют и мучают его даже перед самоубийством. Само по себе это свидетельствует о неустранимости этики из человеческого сознания и бытия. Но при всей религиозной озабоченности и метафизичности миросозерцания Достоевский всегда оставался социальным художником.

Его герой замечает и запоминает «мокрые разорванные башмаки» бедной, напуганной девочки, маленьких и больных детей приезжей дамы, соседки по номеру, болезненно реагирует на «мрачный, самый мрачный вечер», когда шел дождь «с явной враждебностью к людям».

О социально-историческом содержании произведения говорят и петербургские реалии, включенные в текст: это газовые фонари на улице, упоминание о Невском проспекте, на котором отставной капитан просит на бедность; ноябрьские дождь и сырость.

Жанровое своеобразие рассказа обусловлено также психологической проблематикой – изображением кризисного сна и внутренней реакции героя на него, которая привела к полному преображению.

Аналитический комментарий произведения предполагает в итоге читательское формулирование, определение его идейного смысла и выявление «самобытного нравственного отношения» автора. В данном случае главная мысль рассказа четко и однозначно вербализована самим героем: «я видел Истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле». Однако всегда существующая в произведениях Достоевского дистанция между автором и героем, диалогичность их точек зрения заставляет искать другие «смысловые обертоны» в тексте, существенным образом корректирующие его главную идею.

Авторский подзаголовок – «фантастический рассказ» - передает, на наш взгляд (и это уже сфера субъективного толкования), несколько другой пафос по сравнению с катарсическим мироощущением Смешного человека. Его безусловная цельность в определенной мере разрушается иронией, выраженной в подзаголовке. Вопрос только в том, на кого направлена эта ирония: на героя, читателя, самого автора? В любом случае ироническая модальность определяет двойственное восприятие идейного смысла произведения, в котором актуализирован трагически-пародийный вариант профетической, онирической (сноподобной) фабулы. В нем сон противопоставляется жизни как другая, возможная жизнь и служит для создания исключительной ситуации антропологического эксперимента, цель которого – испытание героя. Он проверяется дважды: во сне и наяву. На земле он подвергается каноническому в произведениях Достоевского испытанию по отношению к «твари дрожащей». Это амбивалентный образ в художественном мире писателя, предполагающий, с одной стороны, проявление любви и сострадания, с другой стороны – жестокости и оскорбления.

Чаще всего герои Достоевского проверяются по отношению к испуганному, дрожащему ребенку. Кажется, что это достаточно легкое испытание: «уж ребенку-то я бы непременно помог»,- оправдывается Смешной человек. Тем более, что одним ангельским видом своим ребенок призван остановить всякого оскорбителя. Однако именно насилие над ребенком оказывается у Достоевского самым страшным преступлением. И.Л.Волгин считает, что здесь отразилось «первое личное оскорбление», первое сильное

потрясение писателя от пережитого в детстве ужаса. Его глухие[25] отголоски звучат и в подтексте «фантастического рассказа»: в «странном» предположении Смешного человека о совершаемом на другой планете «самом срамном и бесчестном поступке», «какой только можно себе представить» по отношению к ребенку.

И вот герой оказался на земле, не осквернённой грехопадением, в раю, среди счастливых людей, похожих на детей. «Дети солнца», «детская красота», «детская радость», «они были резвы и веселы, как дети», «они хвалили друг друга как дети» – настойчиво в этой характеристике подчеркивается Достоевским детское, безгрешное начало. Тем страшнее звучит в устах Смешного человека фраза: «… я развратил их всех!». Так во сне реализуется грех героя, но автор сделал возможным его искупление, используя эффект обратимости времени, принцип удвоения сюжета через сон.

Художественная продуктивность этого приема в историко-литературной перспективе блестяще подтвердилась в творчестве М.А. Булгакова. Вторая встреча римского прокуратора с Иешуа в метаисторической реальности романа «Мастер и Маргарита» происходит с учетом первой, исторической встречи: общение героев в вечности снимает трагедию их земного столкновения, искупленную нравственной мукой Пилата и распятием Иешуа. «Какая пошлая казнь! Но … ведь ее не было!.. Не было? – Ну, конечно, не было…Это тебе померещилось». Не сон ли Смешного человека подсказал Булгакову это слово «померещилось»? Если бы вся земная история с Иешуа приснилась Пилату, то, проснувшись, он не допустил бы его казни.

А Смешной человек вернулся в свое время с жаждой искупления, нашел обиженную им девочку, тем самым восстановив собственную этическую целостность. Острая до боли жалость к страдающему ребенку, к «твари дрожащей» стала толчком к нравственному самоопределению героя уже на положительном основании.

Весь рассказ передает этот процесс внутреннего становления Смешного человека. В нем исповедь героя переходит в проповедь: «рассуждение текло за рассуждением». Однако речь Смешного человека не умозрительна, она обращена к людям, они

[25] Волгин И.Л. Родиться в России.- М., 1991. С. 136.

– в центре его мыслей и чувств. Свои отношения с ними он различает по принципу «прежде» и «теперь», до и после сна, увиденного в ночь на 3 ноября прошлого (то есть 1876) года.

Поэтому именно сон является композиционным центром произведения. Именно он сделал Смешного человека одним из главных участников (с его точки зрения) мирового исторического процесса. Ведь перед его глазами прошла вся история человечества от начала творения до грехопадения. Результатом такого сюжетного повторения стало пророческое осознание маленьким человеком своей ответственности за судьбу мира. Новая роль заявляется героем не только риторически («И пойду! И пойду!»), она подтверждается предпоследней фразой, завершающей внутренний сюжет произведения: «А ту маленькую девочку я отыскал…». Так пунктирное повествование о ней обретает цельность и единство. Разрозненные упоминания о бедной девочке соединяются и в сопряжении с другими образами наглядно раскрывают идейный смысл рассказа.

«… если бы не та девочка», «одним словом, эта девочка спасла меня…». В этих высказываниях обозначена важная функция детского образа: «детки» даны «как некое указание …» (14; 289. Подчеркнуто нами. – В.Б.). Ему предшествует другой мистический знак: «звездочка», которая тоже «дала» герою «мысль». В свою очередь, образы «девочки» и «звезды» коррелируют с образами «Истины», «солнца», «земли». Они связаны между собой фигуративными отношениями, поскольку метонимически заменяют друг друга, выступая как эмблемы, как наглядно-предметные выражения главной идеи. Поэтому об Истине, как и о девочке, герой говорит: «я видел Истину, – не то что изобрел умом, а видел, видел, и *живой образ* ее наполнил душу мою навеки» (подчеркнуто нами. – В.Б.). Со стилистической точки зрения такое словосочетание «видеть Истину», «видеть мысль, идею» неправильно, но в словаре Достоевского оно имеет принципиально эмблематическое значение.

Другая специфическая для стиля писателя особенность – полифоническое повествование, обусловленное диалогической реакцией внутренней речи героя на слушателей. Она представляет собой вербализованный поток сознания. Слово героя, как и его сознание, отражает сразу два мира и две темпоральности: земную реальность и миры иные, земное время и вечность. Это слово и

Слово. Оно то обыденно-разговорное, то возвышенно-патетическое. Социально-бытовой фрагмент («человек шесть стрюцких пили водку и играли в штос старыми картами») сменяется риторическими формулами, выдержанными в библейском стиле. Среди них в особенности выделяются инверсии: «и *живой образ* ее наполнил душу мою навеки», а также многочисленные повторы, служащие для усиления и экспрессии.

Синтаксическая особенность речи героя заключается в том, что короткие предложения, показательные больше для устной речи, сочетаются с довольно длинными периодами, из-за чего ритм прозы Достоевского вызывает впечатление лихорадочности, судорожности, надрыва. Меняется он только в описании рая. Здесь появляются другие эпитеты (вместо лейтмотивного определения петербургского вечера «мрачный», «самый мрачный» используются прилагательные с однозначно идеальной эмоциональной окраской: «великое, святое торжество», «ласковое море», «прекрасные деревья», «ласковый шум», «милые, трепетные крылышки» птиц и т.д.), иной синтаксический строй.

Сравним. В первой главке соответствующий абзац имеет следующий ритмический вид:

1. Я сижу всю ночь	$3^0\ 2^0$	5/2=0,25
2. и, право, их не слышу, -	$2^1\ 3^1$	7/2=0,28
3. до того о них забываю.	$3^0 2^0\ 3^1$	9/3=0,33
4. Я, ведь каждую ночь	$3^2 1^0$	6/2=0,33
5. не сплю до самого рассвета	$2^0 2^2 2^1$	9/3=0,33
6. и вот уже этак год	$2^0 2^0 3^0$	7/3=0,42
7. Я просиживаю всю ночь	$3^3 2^0$	8/2=0,25
8. у стола в креслах	$3^1 1^1$	6/2=0,33
9. и ничего не делаю.	$4^0 2^2$	8/2=0,25
10. Книги читаю я только днем.	$1^1 2^2 3^0$	9/3=0,33
11. Сижу и даже не думаю,	$2^0 2^1 2^2$	9/3=0,33
12. а так,	2^0	2/1=0,5
13. какие-то мысли бродят,	$2^2 1^1 1^1$	8/3=0,37
14. а я их пускаю на волю.	$2^1 2^1 2^1$	9/3=0,33
15. Свечка сгорает в ночь вся.	$1^1 2^1 1^1$	7/3=0,42
16. Я сел у стола тихо,	$2^0 3^0 1^1$	7/3=0,42
17. вынул револьвер	$1^1 3^0$	5/2=0,25
18. и положил перед собою.	$4^0 4^1$	9/2=0,22

Здесь наблюдается акцентная аритмия, вызывающая впечатление судорожного стиля. Плотность акцентуации тоже неравномерная, но в целом характерная для русской прозаической речи. Лексико-синтаксический повтор подкреплен ритмически: повторением в ритмической схеме ритмической фигуры $3(3^0, 3^2, 3^3)$, при мужской клаузуле во всех трех случаях. Слово «ночь» находится в ударной позиции, также как и местоимение «я».

С интонационно-синтаксической точки зрения этот фрагмент текста четко делится на две части, по девять синтагм в каждой. В первой части они равномерно распределены по трем предложениям, силлабически урегулированным (21-22-22 слога). Во второй части заданный ритм нарушается и отчасти восстанавливается только в последнем предложении.

Таким образом, ритмический строй в данном случае определяется доминированием ключевых слов, находящихся как раз на границе «золотого сечения» между первой и второй синтагмами во всех трех случаях, а также специфическими риторическими и ритмическими фигурами.

Вот другой фрагмент:

1. Ласковое изумрудное море	$1^3 3^2 1^1$	11/3=0,27
2. тихо плескало о берега	$1^1 2^1 4^1$	10/3=0,3
3. и лобызало их с любовью,	$4^2 2^1$	9/2=0,22
4. явной, видимой ,почти сознательной	$1^1 1^2 4^2$	11/3=0,27
5.Высокие, прекрасные деревья	$2^2 2^2 2^1$	11/3=0,27
6.стояли во всей роскоши своего цвета,	$2^1 3^2 4^1$	13/3=0,23
7. а бесчисленные листочки их,	$3^3 2^2$	10/2=0,2
8. я убежден в том,	$4^0 1^0$	5/2=0,25
9. приветствовали меня	$2^3 2^0$	7/2=0,28
10. тихим, ласковым своим шумом	$1^1 1^2 3^1$	9/3=0,33
11. и как бы выговаривали	$2^1 3^3$	9/2=0,22
12. какие-то слова любви.	$2^2 2^0 2^0$	8/3=0,37
13. Мурава горела	$3^0 2^1$	6/2=0,33
14. яркими ароматными цветами.	$1^2 3^2 1^1$	11/3=0,27
15. Птички стадами перелетали в воздухе	$1^1 2^1 4^1 1^2$	13/4=0,3
16. и не боясь меня,	$4^0 2^0$	6/2=0,33
17. садились мне на плечи и на руки	$2^2 2^1 2^2$	11/3=0,27
18. и радостно били меня	$2^2 1^1 2^0$	8/3=0,37
19. своими милыми, трепетными крылышками.	$4^2 1^3 1^3$	14/3=0,21

Здесь преобладают более длинные силлабические периоды, ритм становится замедленным, более плавным; плотность акцен-

туации также в основном небольшая. Иной ритмический рисунок обусловлен значимостью ритмической фигуры $4^0 – 4^2$, также замедляющей речь. «Гармоническим центром» этого пейзажного фрагмента является двенадцатая синтагма с ключевым словом «любовь».

Рассмотрим другие аспекты ритмической организации «фантастического рассказа». Ее основу образуют формы грамматико-синтаксического параллелизма, поддержанные, прежде всего, словесными повторами. Большую роль в тексте играют и слова-образы, приобретающие лейтмотивный, символический характер. Значимыми являются некоторые характерные особенности собственно речевой организации произведения. Обратим внимание на композиционно-абзацную структуру произведения.

«Сон смешного человека» состоит из пяти композиционных частей и заключения. Первая глава начинается с признания-утверждения: «Я смешной человек <…> надо мной смеялись все и всегда». Далее весь абзац поясняет смысл данного заявления. В последнем предложении оно вновь раскрывается, только в форме отрицания: «Нет, не поймут», т.е. осмеют.

Перед нами характерное ритмическое развитие абзаца: от краткой фразы к развертыванию ее содержания в более объемных конструкциях, а затем – к максимальному сосредоточению, свертыванию всего предшествующего высказывания в еще более кратком суждении. Подобный прием весьма показателен для всего рассказа Достоевского.

Первый абзац – ударный, в нем задается главная оппозиция: «я – они». Эти местоимения грамматически в девяти предложениях варьируются: «я – они», «они меня», «я для них», «они мне», «они надо мной», «я с ними», «мне на них»; и опять: «они – я». Данным двум смысловым центрам соответствуют свои ритмические планы. Для первого компонента оппозиции «я» свойственны относительно краткие синтагмы и преобладание ударных зачинов и окончаний: «*Я* / смешн*ой* чело*век/. Я* всег*да/* был смеш*он/;* я бы *сам/*смеялся с ними/, не то что над со*бой/,* а их лю*бя/…»*

Для второго компонента оппозиции «они» показательны более объемные ритмические единицы и возрастание роли уже

безударных зачинов и особенно окончаний: «Они меня называют теперь/ сумас*шед*шим».

Данная оппозиция является в тексте сквозной: в первой и второй главах Смешной человек противопоставляет себя жителям Петербурга, в третьей главе «они» - это «дети солнца»; в четвертой главе противопоставление ослабевает из-за кратковременной иллюзии райского единения, но в пятой главе противопоставление восстанавливается до зеркальности, как в первой: для «зараженных «трихиной» обитателей рая герой вновь делается объектом насмешек. Он говорит: «Я умолял их/, чтоб они распяли/ меня на кресте/, я учил их/, как сделать крест/. Я говорил им/, что все это/ сделал я/, я один/…». Здесь опять преобладают короткие синтагмы, ударные зачины и окончания.

Вот пример с местоимением «они», в котором также сохраняется характерный ритм. «Но они лишь смеялись надо мной/ и стали считать под конец/ за юродивого»/. В данном случае вновь используются большие по объему ритмические единицы, преобладают безударные зачины и окончания. В целом, оппозиция «я – они» ритмически остается в тексте неизменной, что подчеркивает ее идейную значимость.

Продолжая анализ абзацной структуры, можно еще подчеркнуть, что в каждом из них повторяется своя ключевая лексема. При этом наиболее частотным является слово «смешной». Лексический повтор, связанный с понятием «смеха» и «смешной», отличает как первый и второй абзацы первой главы, так и последние абзацы пятой главы и концовки. В них слова с морфемой -смех- , - смей- встречаются 18 раз, обрамляя весь текст произведения Достоевского. Значимы в нем и другие повторы: в третьем абзаце 4 раза, например, повторяется эпитет «мрачный»; до этого 10 раз – «все равно»; 4 раза – «звездочка»; в четвертом абзаце «ночь» - 4 раза; в конце второй главы – 17 раз «сон». Эти повторы носят системный и многофункциональный характер. Они не только лексические, но соответственно и мотивные, ситуативные, в целом определяющие композиционное своеобразие «фантастического рассказа».

В особо значимых местах текста, так называемых местах смыслового сгущения, повтор усиливается. Вот ключевой пример: «Они не знают Истины, а я знаю Истину». Здесь повтор пе-

реходит в свою вариацию – лексико-синтаксический параллелизм, усиленный антитезой. Далее, говоря об Истине, герой использует другую разновидность лексического повтора – хиазм: «И вот после того дня я узнал Истину. Истину я узнал в прошлом ноябре…». В финале рассказа символический «живой образ Истины» возникает вновь. Основная мысль заключается в кольцо: «Главное – люби других как себя, вот что главное…». Благодаря таким риторическим приемам слово Истина становится важнейшим символом и лейтмотивом в тексте, превращается в его смысловую и эмоциональную доминанту, что подчеркивается к тому же графическими средствами – курсивом и заглавной буквой.

Местами повтор приобретает почти метрический характер. Имеется в виду уже силлабическая урегулированность, с особым, маркирующим значением: «Я положил/ в эту ночь/ убить себя/». Здесь наблюдается изохронизм: каждая синтагма содержит по 4 слога.

С помощью таких повторов, усиленных к тому же инверсиями, Достоевский создает и передает ритм пророческого движения: «Я иду проповедовать/, я хочу проповедовать/, что?/ Истину/, ибо я видел ее/, видел своими глазами/, видел всю ее славу/». Опять можно отметить изохронизм в первых двух синтагмах, дополненный в предложении лексическими повторами и двойной инверсией.

Таковы приметы пророческого стиля. Ритм приобретает в данном случае почти библейский характер, соответствуя слогу пророческой проповеди. Конечно, не весь рассказ написан в подобной манере. В нем исповедь соединяется с проповедью, аритмия разговорной речи сопрягается с ритмотектоникой, выдержанной в библейском духе. Это два полюса ритмической организации рассказа Достоевского. Для исповеди показательны многочисленные обращения («Слушайте… Знаете ли…»), восклицания («..никогда еще не было такой темноты!»), риторические вопросы («Ощущал ли бы я за тот поступок стыд или нет?»), разговорные конструкции («И добро бы я разрешил вопросы; о, ни одного не разрешил, а сколько их было?»). Интонация создает иллюзию спонтанной речи, произносимой непосредственно перед слушателями.

В других же частях рассказа, стилизованных под проповедь, преобладают книжные формы речи. Она является риторически

искусной, мастерски выстроенной. Ее цель: разъяснение, внушение, магическое воздействие. Может быть поэтому ритм прозы здесь приближается к ритму стихотворной речи: «О, я бодр, я свеж, я иду, я иду…».

Интересно проявляется в ритмической организации рассказа и принцип симфонизма. Он выражен в диалектике эмоциональных состояний героя в неразрывной связи с сюжетом. Это своего рода эмоционально-музыкальная партитура произведения Достоевского. В первом абзаце звучит мелодия грустной исповеди; здесь же оформляется драматическая ситуация «мудрого безумца». Далее прорывается горькая ирония: «на свете везде все равно». Эмоциональная напряженность внутренней речи рассказчика отражается в ее синтаксическом и интонационном строе: в ней много восклицаний: «Ох, как тяжело одному знать Истину!».

Смена интонационного и ритмического звучания происходит после встречи Смешного человека с маленькой девочкой. Неожиданно для себя он эмоционально остро реагирует на поведение испуганного ребенка. Показателен здесь резкий поведенческий жест героя: он топнул и крикнул на ребенка. Далее идут раздумья, оформленные в предложениях-вопросах, медленно раскрывающих мысль. Обилие предположительных сочетаний «если б», «сделал бы», «знал бы», «был бы там», «продолжал бы» создает особый – спотыкающийся, неровный ритм, который взрывается темой сна: «А сон мой, сон мой, - о, он возвестил мне новую, великую, обновленную сильную жизнь!».

В результате можно заметить, что ритм приобретает циклический, волнообразный характер: наблюдается возрастание напряжения и спад его. Так, мелодия и ритм в конце второй главы, по сравнению с предшествующим текстом, обретают иной характер: темп изложения замедляется, преобладает описательность, используется много деталей. Доминируют, например, монотонные звуки падающих капель. Затем опять происходит эмоциональный прорыв: герой обращается к Богу. Наступает пауза – и ритм передает стремительный полет Смешного человека к солнцу. Звучит райская мелодия, но вот она прерывается воплями отчаяния. Используется здесь и градация: «Я простирал к ним руки, в отчаянии обвиняя, проклиная и презирая себя». После такого трагического апогея опять наступает пауза, за ней следует

пробуждение героя и его восторг. Концовка рассказа эмоционально накаленная, в ней звучит торжественная речь пророка, лирически взволнованная, убеждающая не рационально, а эмоционально.

Еще раз можно констатировать, что произведение Достоевского отличается специфическим чередованием длинных пауз и острых пиков сюжетного напряжения, характерным для жанра лирико-драматического рассказа. Эта черта со всей очевидностью проявляется в финале: «А ту маленькую девочку я отыскал… И пойду! И пойду!». Здесь почти с абсолютной строгостью выдерживается классический трехсложный размер. Речевая стихия, наконец, гармонизируется, ритм прозы становится похож на ритм стихов, как в эпилоге «Преступления и наказания». [26]

ХРИСТИАНСКАЯ ДИЛОГИЯ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО
(аналитический комментарий)

Эту дилогию составляют два произведения малой прозы Ф.М.Достоевского из «Дневника писателя»: «Мальчик у Христа на елке» и «Мужик Марей». Они приурочены к главнейшим христианским праздникам. Первый рассказ – рождественский, второй – пасхальный. Опубликованы они были последовательно один за другим, соответственно – в январе и феврале 1876 года и представили собой своеобразный авторский цикл. Малый объем делает рассказы оптимальными для изучения в школе и вузе: творческие принципы писателя и важнейшие особенности его религиозного понимания мира и природы человека отразились в них, как в капле воды: рельефно и выразительно.

Мальчик у Христа на елке

Но я романист, и, кажется, одну "историю" сам сочинил. Почему я пишу: "кажется", ведь я сам знаю наверно, что сочинил, но мне всё мерещится, что это где-то и когда-то случилось, имен-

[26] См. об этом нашу статью: Ритм прозы Достоевского// Достоевский и современность. Материалы X1X Международных Старорусских чтений 2004 года. – Великий Новгород, 2005. С.61-65.

но это случилось как раз накануне рождества, в каком-то огромном городе и в ужасный мороз.

Мерещится мне, был в подвале мальчик, но еще очень маленький, лет шести или даже менее. Этот мальчик проснулся утром в сыром и холодном подвале. Одет он был в какой-то халатик и дрожал. Дыхание его вылетало белым паром, и он, сидя в углу на сундуке, от скуки нарочно пускал этот пар изо рта и забавлялся, смотря, как он вылетает. Но ему очень хотелось кушать. Он несколько раз с утра подходил к нарам, где на тонкой, как блин, подстилке и на каком-то узле под головой вместо подушки лежала больная мать его. Как она здесь очутилась? Должно быть, приехала с своим мальчиком из чужого города и вдруг захворала. Хозяйку углов захватили еще два дня тому в полицию; жильцы разбрелись, дело праздничное, а оставшийся один халатник уже целые сутки лежал мертво пьяный, не дождавшись и праздника. В другом углу комнате стонала от ревматизма какая-то восьмидесятилетняя старушонка, жившая когда-то и где-то в няньках, а теперь помиравшая одиноко, охая, брюзжа и ворча на мальчика, так что он уже стал бояться подходить к ее углу близко. Напиться-то он где-то достал в сенях, но корочки нигде не нашел и раз в десятый уже подходил разбудить свою маму. Жутко стало ему наконец в темноте: давно уже начался вечер, а огня не зажигали. Ощупав лицо мамы, он подивился, что она совсем не двигается и стала такая же холодная, как стена. "Очень уж здесь холодно", – подумал он, постоял немного, бессознательно забыв свою руку на плече покойницы, потом дохнул на свои пальчики, чтоб отогреть их, и вдруг, нашарив на нарах свой картузишко, потихоньку, ощупью, пошел из подвала. Он еще бы и раньше пошел, да всё боялся вверху, на лестнице, большой собаки, которая выла весь день у соседских дверей. Но собаки уже не было, и он вдруг вышел на улицу.

Господи, какой город! Никогда еще он не видал ничего такого. Там, откудова он приехал, по ночам такой черный мрак, один фонарь на всю улицу. Деревянные низенькие домишки запираются ставнями; на улице, чуть смеркнется – никого, все затворяются по домам, и только завывают целые стаи собак, сотни и тысячи их, воют и лают всю ночь. Но там было зато так тепло и ему давали кушать, а здесь – господи, кабы покушать! И какой здесь стук в

гром, какой свет и люди, лошади и кареты, и мороз, мороз! Мерзлый пар валит от загнанных лошадей, из жарко дышащих морд их; сквозь рыхлый снег звенят об камни подковы, и все так толкаются, и, господи, так хочется поесть, хоть бы кусочек какой-нибудь, и так больно стало вдруг пальчикам. Мимо прошел блюститель порядка и отвернулся, чтоб не заметить мальчика.

Вот и опять улица, – ох какая широкая! Вот здесь так раздавят наверно; как они все кричат, бегут и едут, а свету-то, свету-то! А это что? Ух, какое большое стекло, а за стеклом комната, а в комнате дерево до потолка; это елка, а на елке сколько огней, сколько золотых бумажек и яблоков, а кругом тут же куколки, маленькие лошадки; а по комнате бегают дети, нарядные, чистенькие, смеются и играют, и едят, и пьют что-то. Вот эта девочка начала с мальчиком танцевать, какая хорошенькая девочка! Вот и музыка, сквозь стекло слышно. Глядит мальчик, дивится, уж и смеется, а у него болят уже пальчики и на ножках, а на руках стали совсем красные, уж не сгибаются и больно пошевелить. И вдруг вспомнил мальчик про то, что у него так болят пальчики, заплакал и побежал дальше, и вот опять видит он сквозь другое стекло комнату, опять там деревья, но на столах пироги, всякие –миндальные, красные, желтые, и сидят там четыре богатые барыни, а кто придет, они тому дают пироги, а отворяется дверь поминутно, входит к ним с улицы много господ. Подкрался мальчик, отворил вдруг дверь и вошел. Ух, как на него закричали и замахали! Одна барыня подошла поскорее и сунула ему в руку копеечку, а сама отворила ему дверь на улицу. Как он испугался! А копеечка тут же выкатилась и зазвенела по ступенькам: не мог он согнуть свои красные пальчики и придержать ее. Выбежал мальчик и пошел поскорей-поскорей, а куда, сам не знает. Хочется ему опять заплакать, да уж боится, и бежит, бежит и на ручки дует. И тоска берет его, потому что стало ему вдруг так одиноко и жутко, и вдруг, господи! Да что ж это опять такое? Стоят люди толпой и дивятся: на окне за стеклом три куклы, маленькие, разодетые в красные и зеленые платьица и совсем-совсем как живые! Какой-то старичок сидит и будто бы играет на большой скрипке, два других стоят тут же и играют на маленьких скрипочках, и в такт качают головками, и друг на друга смотрят, и губы у них шевелятся, говорят, совсем говорят, – только вот из-за стекла не слышно. И подумал сперва мальчик, что они живые, а как догадался совсем, что это куколки,

– вдруг рассмеялся. Никогда он не видал таких куколок и не знал, что такие есть! И плакать-то ему хочется, но так смешно-смешно на куколок. Вдруг ему почудилось, что сзади его кто-то схватил за халатик: большой злой мальчик стоял подле и вдруг треснул его по голове, сорвал картуз, а сам снизу поддал ему ножкой. Покатился мальчик наземь, тут закричали, обомлел он, вскочил и бежать-бежать, и вдруг забежал сам не знает куда, в подворотню, на чужой двор, – и присел за дровами: "Тут не сыщут, да и темно. Присел он и скорчился, а сам отдышаться не может от страху и вдруг, совсем вдруг, стало так ему хорошо: ручки и ножки вдруг перестали болеть и стало так тепло, так тепло, как на печке; вот он весь вздрогнул: ах, да ведь он было заснул! Как хорошо тут заснуть. "Посижу здесь и пойду опять посмотреть на куколок,– подумал мальчик и усмехнулся, вспомнив про них, – совсем как живые!.." И вдруг ему послышалось, что над ним запела его мама песенку. "Мама, я сплю, ах, как тут спать хорошо! – Пойдем ко мне на елку, мальчик, – прошептал над ним вдруг тихий голос Он подумал было, что это всё его мама, но нет, не она; кто же это его позвал, он не видит, но кто-то нагнулся над ним и обнял его в темноте, а он протянул ему руку и... и вдруг, – о, какой свет! О, какая елка! Да и не елка это, он и не видал еще таких деревьев! Где это он теперь: всё блестит, всё сияет и кругом всё куколки, – но нет, это всё мальчики и девочки, только такие светлые, все они кружатся около него, летают, все они целуют его, берут его, несут с собою, да и сам он летит, и видит он: смотрит его мама и смеется на него радостно – Мама! Мама! Ах, как хорошо тут, мама! – кричит ей мальчик, и опять целуется с детьми, и хочется ему рассказать им поскорее про тех куколок за стеклом. – Кто вы, мальчики? Кто вы, девочки? – спрашивает он, смеясь и любя их – Это "Христова елка", – отвечают они ему. – У Христа всегда в этот день елка для маленьких деточек, у которых там нет своей елки... – И узнал он, что мальчики эти и девочки все были всё такие же, как он, дети, но одни замерзли еще в своих корзинах, в которых их подкинули на лестницы к дверям петербургских чиновников, другие задохлись у чухонок, от воспитательного дома на прокормлении, третьи умерли у иссохшей груди своих матерей (во время самарского голода), четвертые задохлись в вагонах третьего класса от смраду, и все-то они теперь здесь, все они теперь как ангелы, все у Христа, и он сам посреди их, и простирает к ним руки, и благословляет их и их

грешных матерей... А матери этих детей все стоят тут же, в сторонке, и плачут; каждая узнает своего мальчика или девочку, а они подлетают к ним и целуют их, утирают им слезы своими ручками и упрашивают их не плакать, потому что им здесь так хорошо…

А внизу, наутро, дворники нашли маленький трупик забежавшего и замерзшего за дровами мальчика; разыскали и его маму... Та умерла еще прежде его; оба свиделись у господа бога в небе.

И зачем же я сочинил такую историю, так не идущую в обыкновенный разумный дневник, да еще писателя? А еще обещал рассказы преимущественно о событиях действительных! Но вот в том-то и дело, мне всё кажется и мерещится, что всё это могло случиться действительно, – то есть то, что происходило в подвале и за дровами, а там об елке у Христа – уж и не знаю, как вам сказать, могло ли оно случиться или нет? На то я и романист, чтоб выдумывать».

В основе рассказа «Мальчик у Христа на елке» – реальные факты, контрастные впечатления от посещения рождественской елки и детского бала в санкт-петербургском клубе художников и от встречи с нищим мальчиком на улице. В параллельных – публицистическом и художественном – вариантах они отразились в первом выпуске возобновленного и самостоятельного издания «Дневника писателя». Неразрывная связь с его контекстом, а также внутренняя перекличка с рассказом «Мужик Марей» (в рамках своеобразного христианского диптиха) определяют сложность рецептивной и герменевтической характеристики произведения.

Еще при жизни автора оно «эмансипировалось»: Достоевский неоднократно читал его на литературных вечерах и собирался издать отдельной книжкой. Подобные издания появились уже по смерти писателя. Вместе с тем, единство и целостность восприятия и интерпретации рассказа нельзя соблюсти без учета его публицистического обрамления в «Дневнике писателя». Большинство исследователей справедливо полагает, что текст «Дневника писателя» рассчитан на целостное переживание.

Обрамляющие публицистические главки («Золотой век в кармане», «Мальчик с ручкой» и «Колония малолетних преступников…») развивают тему «теперешних русских детей» в реальном

жизненном обличье. В рассказе она переводится в более условный и обобщенный план благодаря обращению к рождественской фантастике, хотя и сохраняет резкий петербургский колорит: в произведении изображены типичные русские фигуры («хозяйка углов», «халатник», «блюститель порядка», «барыня», «дворник»), много конкретных деталей в описании русской провинции и столицы. Черновые записи подтверждают взаимосвязь реального и фантастического материала, нехарактерную для жанрового канона. Уже в них обнаруживается специфическая логика творческой разработки темы в последовательно идущих главках о «милой и прелестной» детской елке, затем – о несчастном «выкидыше общества», «мальчике с ручкой» и, наконец, о «мальчике у Христа на елке».

В последнем тексте предшествующие ему «праздничный» и трагический варианты соединяются на фабульной основе. Достоевский соотнес в нем две истории: как бывает в жизни и как в сказке-сне. Поэтому сюжет оформляется и развивается в результате слияния и наложения двух традиционных ситуаций – рождественского чуда и отверженного ребенка.

Связь с жанровым каноном проявляется в приуроченности сюжета к христианскому календарю («история случилась… как раз накануне рождества», – XXII, 14), в центральной роли образа невинного, страдающего ребенка, соотнесенного с образом Христа, в первой, идиллической развязке.

Отход от канона обусловлен мотивом неискупимых детских страданий и второй, трагической развязкой («дворники нашли… трупик мальчика», – XXII, 17), которая подчеркивает утопизм первой. В итоге возникает жестокий болевой эффект, свидетельствующий совсем не о «розовом христианстве» писателя. Американский ученый Р.Джексон очень точно определил рассказ как «трогательную рождественскую историю, экстатическую в своем религиозном идеализме и жестокую в своем социальном реализме».[27]

Эстетическая и жанровая уникальность рассказанной Достоевским истории – именно в этом соединении. Рождественская утопия и жестокая петербургская «картинка», написанная с натуры, во многом зеркально соположны. Ряд атрибутов и персона-

[27] Jackson, R . L. The Art of Dostoevsky. Deliriums and Nocturnes. - Prinston University Press. 1981. P. 30.

жей из петербургской яви переходит в предсмертную грезу мальчика: куколки-игрушки, увиденные за окном, во сне оживают и кружатся с ним вокруг елки. По рождественскому канону это чудесная развязка, не предполагающая мотивации и продолжения. Но последующая «нулевая» концовка снимает и дискредитирует ее. Рождественское чудо не совершилось наяву, и это переживается как трагедия. Предсмертный же сон мальчика о Христовой елке не воспринимается как катарсический исход рождественской фабулы.

Поэтому идейный смысл рассказа проявляется в столкновении двух правд («жестокой правды действительности» и «поэтической правды идеала»), двух развязок, противопоставленных друг другу буквально в духе Ивана Карамазова. Он бы заявил, что Христова елка не утоляет детских страданий. Такое «карамазовское» восприятие сюжетно и психологически мотивировано выраженной в рассказе через несобственно прямую и косвенную речь детской точкой зрения. Она не просто «удваивает» повествование, но сильно драматизирует его.

Чтобы избежать однозначности рождественского канона, автор-повествователь вынужден прибегнуть к трагической иронии. Она слышится, например, в финальной реплике (добавленной в рассказ для устного чтения и второго издания «Дневника писателя» в 1879 году. – См. об этом: XXII, 324) о смерти мальчика и его матери: «оба свиделись у господа бога в небе» (XXII, 17).

Сознательно и принципиально допуская жанровую «двусоставность» своего произведения, переплетение «реального» и «идеального» начал в нем, Достоевский открыто релятивизировал свою эстетику. «Введение ироничности» почти разрушает жанровую структуру рождественского рассказа, а авторская игра соотношением аксиологических точек зрения в начале и конце превращает его в трагическую пародию.

В отличие от «Мальчика у Христа на елке» в рассказе «Мужик Марей» проявились усилия Достоевского-художника по созданию нового, пасхального жанра, во многом обусловленного национально-культурным и конфессиональным своеобразием русской литературы.

Жанр «Мужика Марея» прямо обусловлен соответствующей проблематикой и поэтикой, а именно: выражением идеи Преоб-

ражения, Воскресения через художественную структуру. Написан он так, что предполагает активную читательскую рецепцию. Автор буквально вовлекает читателя в творческий процесс, раскрывает перед ним логику своего художественного откровения.

МУЖИК МАРЕЙ

Но все эти professions de foi, я думаю, очень скучно читать, а потому расскажу один анекдот, впрочем, даже и не анекдот; так, одно лишь далекое воспоминание, которое мне почему-то очень хочется рассказать именно здесь и теперь, в заключение нашего трактата о народе. Мне было тогда всего лишь девять лет от роду... но нет, лучше я начну с того, когда мне было двадцать девять лет от роду.

Был второй день светлого праздника. В воздухе было тепло, небо голубое, солнце высокое, "теплое", яркое, но в душе моей было очень мрачно. Я скитался за казармами, смотрел, отсчитывая их, на пали крепкого острожного тына, но и считать мне их не хотелось, хотя было в привычку. Другой уже день по острогу "шел праздник"; каторжных на работу не выводили, пьяных было множество, ругательства, ссоры начинались поминутно во всех углах. Безобразные, гадкие песни, майданы с картежной игрой под нарами, несколько уже избитых до полусмерти каторжных, за особое буйство, собственным судом товарищей и прикрытых на нарах тулупами, пока оживут и очнутся; несколько раз уже обнажавшиеся ножи, – всё это, в два дня праздника, до болезни истерзало меня. Да и никогда не мог я вынести без отвращения пьяного народного разгула, а тут, в этом месте, особенно. В эти дни даже начальство в острог не заглядывало, не делало обысков, не искало вина, понимая, что надо же дать погулять, раз в год, даже и этим отверженцам и что иначе было бы хуже. Наконец в сердце моем загорелась злоба. Мне встретился поляк М-цкий, из политических; он мрачно посмотрел на меня, глаза его сверкнули и губы затряслись: "Je hais ces brigands!", – проскрежетал он мне вполголоса и прошел мимо. Я воротился в казарму, несмотря на то, что четверть часа тому выбежал из нее как полоумный, когда

шесть человек здоровых мужиков бросились, все разом, на пьяного татарина Газина усмирять его и стали его бить; били они его нелепо, верблюда можно было убить такими побоями; но знали, что этого Геркулеса трудно убить, а потому били без опаски. Теперь, воротясь, я приметил в конце казармы, на нарах в углу, бесчувственного уже Газина почти без признаков жизни; он лежал прикрытый тулупом, и его все обходили молча: хоть и твердо надеялись, что завтра к утру очнется, "но с таких побоев, не ровен час, пожалуй, что и помрет человек". Я пробрался на свое место, против окна с железной решеткой, и лег навзничь, закинув руки за голову и закрыв глаза. Я любил так лежать: к спящему не пристанут, а меж тем можно мечтать и думать. Но мне не мечталось; сердце билось неспокойно, а в ушах
звучали слова М-цкого: "Je hais ces brigands!" Впрочем, что же описывать впечатления; мне и теперьиногда снится это время по ночам, и у меня нет снов мучительнее. Может быть, заметят и то, что до сегодня я почти ни разу не заговаривал печатно о моей жизни в каторге; "Записки же из Мертвого дома" написал, пятнадцать лет назад, от лица вымышленного, от преступника, будто бы убившего свою жену. Кстати прибавлю как подробность, что с тех пор про меня очень многие думают и утверждают даже и теперь, что я сослан был за убийство жены моей.

Мало-помалу я и впрямь забылся и неприметно погрузился в воспоминания. Во все мои четыре года каторги я вспоминал беспрерывно всё мое прошедшее и, кажется, в воспоминаниях пережил всю мою прежнюю жизнь снова. Эти воспоминания вставали сами, я редко вызывал их по своей воле. Начиналось с какой-нибудь точки, черты, иногда неприметной, и потом мало-помалу вырастало в цельную картину, в какое-нибудь сильное и цельное впечатление. Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому я, главное, поправлял его, поправлял беспрерывно, в этом состояла вся забава моя. На этот раз мне вдруг припомнилось почему-то одно незаметное мгновение из моего первого детства, когда мне было всего девять лет от роду, – мгновенье, казалось бы, мною совершенно забытое; но я особенно любил тогда воспоминания из самого первого моего детства. Мне припомнился август месяц в нашей деревне: день сухой и ясный, но несколько холодный и ветреный; лето на исхо-

де, и скоро надо ехать в Москву опять скучать всю зиму за французскими уроками, и мне гак жалко покидать деревню. Я прошел за гумна и спустившись в овраг, поднялся в Лоск – так назывался у нас густой кустарник по ту сторону оврага до самой рощи. И вот я забился гуще в кусты и слышу, как недалеко, шагах в тридцати, на поляне, одиноко пашет мужик. Я знаю, что он пашет круто в гору и лошадь идет трудно, а до меня изредка долетает его окрик: "Ну-ну!" Я почти всех наших мужиков знаю, но не знаю, который это теперь пашет, да мне и всё равно, я весь погружен в мое дело, я тоже занят: я выламываю себе ореховый хлыст, чтоб стегать им лягушек; хлысты из орешника так красивы и так непрочны, куда против березовых. Занимают меня тоже букашки и жучки, я их сбираю, есть очень нарядные; люблю я тоже маленьких, проворных, красно-желтых ящериц, с черными пятнышками, но змеек боюсь. Впрочем, змейки попадаются гораздо реже ящериц. Грибов тут мало; за грибами надо идти в березняк, я и собираюсь отправиться. И ничего в жизни я так не любил, как лес с его грибами и дикими ягодами, с его букашками и птичками, ежиками и белками, с его столь любимым мною сырым запахом перетлевших листьев. И теперь даже, когда я пишу это, мне так и послышался запах нашего деревенского березняка: впечатления эти остаются на всю жизнь.

Вдруг, среди глубокой тишины, я ясно и отчетливо услышал крик: "Волк бежит!" Я вскрикнул и вне себя от испуга, крича в голос, выбежал на поляну, прямо на пашущего мужика. Это был наш мужик Марей. Не знаю, есть ли такое имя, но его все звали Мареем, – мужик лет пятидесяти, плотный, довольно рослый, с сильною проседью в темно-русой окладистой бороде. Я знал его, но до того никогда почти не случалось мне заговорить с ним. Он даже остановил кобыленку, заслышав крик мой, и когда я, разбежавшись, уцепился одной рукой за его соху, а другою за его рукав, то он разглядел мой испуг.

– Волк бежит! – прокричал я, задыхаясь. Он вскинул голову и невольно огляделся кругом, на мгновенье почти мне поверив.

– Где волк?

– Закричал... Кто-то закричал сейчас: "Волк бежит"... – пролепетал я.

– Что ты, что ты, какой волк, померещилось; вишь! Какому тут волку быть! – бормотал он, ободряя меня. Но я весь трясся и еще крепче уцепился за его зипун и, должно быть, был очень бледен. Он смотрел на меня с беспокойною улыбкою, видимо боясь и тревожась за меня.

– Ишь ведь испужался, ай-ай! – качал он головой.

– Полно, родный. Ишь малец, ай! Он протянул руку и вдруг погладил меня по щеке.

– Ну, полно же, ну, Христос с тобой, окстись. – Но я не крестился; углы губ моих вздрагивали, и, кажется, это особенно его поразило. Он протянул тихонько свой толстый, с черным ногтем, запачканный в земле палец и тихонько дотронулся до вспрыгивавших моих губ.

– Ишь ведь, ай, – улыбнулся он мне какою-то материнскою и длинною улыбкой, – господи, да что это, ишь ведь, ай, ай!

Я понял наконец, что волка нет и что мне крик: "Волк бежит" – померещился. Крик был, впрочем, такой ясный и отчетливый, но такие крики (не об одних волках) мне уже раз или два и прежде мерещились, и я знал про то. (Потом, с детством, эти галлюсинации прошли.)

– Ну, я пойду, – сказал я, вопросительно и робко смотря на него.

– Ну и ступай, а я те вослед посмотрю. Уж я тебя волку не дам! – прибавил он, всё так же матерински мне улыбаясь, – ну, Христос с тобой, ну ступай, – и он перекрестил меня рукой и сам перекрестился. Я пошел, оглядываясь назад почти каждые десять шагов. Марей, пока я шел, всё стоял с своей кобыленкой и смотрел мне вслед, каждый раз кивая мне головой, когда я оглядывался. Мне, признаться, было немножко перед ним стыдно, что я так испугался, но шел я, всё еще очень побаиваясь волка, пока не поднялся на косогор оврага, до первой риги; тут испуг соскочил совсем, и вдруг откуда ни возьмись бросилась ко мне наша дворовая собака Волчок. С Волчком-то я уж вполне ободрился и обернулся в последний раз к Марею; лица его я уже не мог разглядеть ясно, но чувствовал, что он все точно так же мне ласково улыбается и кивает головой. Я махнул ему рукой, он махнул мне тоже и тронул кобыленку.

– Ну-ну! – послышался опять отдаленный окрик его, и кобыленка потянула опять свою соху. Всё это мне разом припом-

нилось, не знаю почему, но с удивительною точностью в подробностях. Я вдруг очнулся и присел на нарах и, помню, еще застал на лице моем тихую улыбку воспоминания. С минуту еще я продолжал припоминать.

Я тогда, придя домой от Марея, никому не рассказал о моем "приключении". Да и какое это было приключение? Да и об Марее я тогда очень скоро забыл. Встречаясь с ним потом изредка, я никогда даже с ним не заговаривал, не только про волка, да и ни об чем, и вдруг теперь, двадцать лет спустя, в Сибири, припомнил всю эту встречу с такою ясностью, до самой последней черты. Значит, залегла же она в душе моей неприметно, сама собой и без воли моей, и вдруг припомнилась тогда, когда было надо; припомнилась эта нежная, материнская улыбка бедного крепостного мужика, его кресты, его покачиванье головой: "Ишь ведь, испужался, малец!" И особенно этот толстый его, запачканный в земле палец, которым он тихо и с робкою нежностью прикоснулся к вздрагивавшим губам моим. Конечно, всякий бы ободрил ребенка, но тут в этой уединенной встрече случилось как бы что-то совсем другое, и если б я был собственным его сыном, он не мог бы посмотреть на меня сияющим более светлою любовью взглядом, а кто его заставлял? Был он собственный крепостной наш мужик, а я все же его барчонок; никто бы не узнал, как он ласкал меня, и не наградил за то. Любил он, что ли, так уж очень маленьких детей? Такие бывают. Встреча была уединенная, в пустом поле, и только бог, может, видел сверху, каким глубоким и просвещенным человеческим чувством и какою тонкою, почти женственною нежностью может быть наполнено сердце иного грубого, зверски невежественного крепостного русского мужика, еще и не ждавшего, не гадавшего тогда о своей свободе. Скажите, не это ли разумел Константин Аксаков, говоря про высокое образование народа нашего?

И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, вглядываясь в встречавшиеся лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сиплую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я

же не могу заглянуть в его сердце. Встретил я в тот же вечер еще раз и М-цкого.

Несчастный! У него-то уж не могло быть воспоминаний ни об каких Мареях и никакого другого взгляда на этих людей, кроме "Je hais ces brigands!" Нет, эти поляки вынесли тогда более нашего!»

Здесь идет речь о пережитом автором на каторге пасхальном чуде, чуде преображения, открытия народа в народе, Образа в «безобразии». Двойная эстетическая установка («при полном реализме найти в человеке человека»), предполагающая верность реализму, но и расширяющая художественные горизонты религиозно-антропологического поиска Образа в образе героя или народа, практически всегда вызывает в произведениях Достоевского фабульно-сюжетное напряжение. Оно в данном случае передает «диалектику поэзии и правды» в русской народной жизни.

Каторжная фабула рассказа относится к сфере социального детерминизма и грубой правды о жестокой действительности, а пасхальный сюжет рассказа представляет собой тройное видение, он мистический и просветляющий. Соответственно, и композиция – концентрическая, включающая три авторских воспоминания, которые относятся последовательно к 1831, 1850 и 1876.

Фабульный день, аналогично рождественской ночи, описанной в рассказе «Мальчик у Христа на елке», пасхальный только по календарю, а не по духовной сути. И пьяное каторжное безобразие в светлый праздник переживается автором острее, чем в будни. Мучительные переживания вытесняются грезой-воспоминанием о детской встрече с мужиком Мареем.

Его образ представлен как эмблема русского народа-богоносца (то есть как наглядное выражение заветной идеи Достоевского в 1870-е годы), а портрет наглядно характерен. Это рослый мужик-пахарь, с окладистой русой бородой. «Нежная, материнская улыбка», «кресты», «запачканный в земле палец», имя Марей (от диалектной словоформы Марея – Мария) – детали с архетипическим значением, связанные с культом Матери Земли-Богородицы.

Слова «в этой уединенной встрече случилось как бы что-то совсем другое» указывают на мистический смысл события, кото-

рое «только бог, может, видел сверху…» (22, 49). В грубом крепостном мужике, утешившем и успокоившем барчонка, на взгляд Достоевского, проглянул образ Христов. Не «безобразные, гадкие песни», драки и пьяное буйство, а «робкая нежность», «сияющая светлая любовь», «ласковая улыбка» приобрели под пером писателя характеризующее облик русского народа значение. Чудо встречи, обернувшись чудом грезы, стало чудом Преображения.

Автор последовательно драматизировал в пасхальном сюжете все три видения согласно логике их связей и сцеплений. Финал рассказа являет собой преображенное начало: «…могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом… *вдруг, каким-то чудом*, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем» (22, 49. Выделено нами. – В.Б.). В целом, пасхальный рассказ «Мужик Марей» есть эстетический ключ к пониманию послекаторжного творчества Достоевского и, прежде всего, «Записок из Мертвого дома», в котором произошло «открытие народа в народе».

Мастер-класс
«Образ Фомы Данилова в публицистическом и художественном творчестве Ф.М.Достоевского»

по с/курсу «Малая проза Ф.М.Достоевского» для студентов 1У курса филологического отделения БГПУ

Источники: очерк Ф.М.Достоевского «Фома Данилов – русский батыр» из «Дневника писателя» за 1877 год (Полное собрание сочинений в 30 томах, т. 25, с.12 – 17), глава 7 «Контроверза» в романе «Братья Карамазовы» (часть 1, книга 3 – т.14, с.117-121).

Цели и задачи занятия:

образовательные – знакомство с произведениями малой прозы Ф.М.Достоевского, комментарий их эмблематической образности; актуализация этно-конфессионального содержания очерка о Фоме Данилове с национально-региональной точки зрения;

развивающие – развитие навыков и умений филологического анализа и истолкования художественного текста; расширение литературного кругозора студентов;

воспитательные – формирование культурной толерантности, закрепление нравственного иммунитета против ксенофобии.

Оборудование для занятия:

- репродукции картин В.В.Верещагина на темы русско-турецкой войны;
- тексты произведений Ф.М.Достоевского.

Мультимедийное сопровождение: демонстрация классических эмблем из старинных и современных альбомов.

План и ход занятия

Слово преподавателя.

Характеристика источников. Постановка целей и задач занятия.

Сообщение студента.

Историческая справка, реальный комментарий очерка: русско-турецкая война 1877-1878 годов; Восточный вопрос в мировой политике, столкновение интересов европейских и азиатских стран на Балканах; национально-религиозное воодушевление в России, движение в поддержку освобождения славянских народов от Османского ига, героизм русских солдат и офицеров.

Слово преподавателя.

История продолжается. Уже в наше время правнук писателя Дмитрий Андреевич Достоевский побывал в Косово и снял там душераздирающий фильм о притеснениях и гонениях православных людей, о разорении христианских храмов мусульманами.

Обратимся к публицистическому произведению писателя, который очень остро и горячо реагировал на все сообщения в прессе о ходе русско-турецкой войны.

Фома Данилов, замученный русский герой:

«В прошлом году, весною, было перепечатано во всех газетах известие, явившееся в "Русском инвалиде", о мученической смерти унтер-офицера 2-го Туркестанского стрелкового баталиона Фомы Данилова, захваченного в плен кипчаками и варварски умерщвленного ими после многочисленных и утонченнейших истязаний, 21

ноября 1875 года, в Маргелане, за то, что не хотел перейти к ним в службу и в магометанство. Сам хан обещал ему помилование, награду и честь, если согласится отречься от Христа.

Данилов отвечал, что изменить он кресту не может и, как царский подданный, хотя и в плену, должен исполнить к царю и к христианству свою обязанность.

Мучители, замучив его до смерти, удивились силе его духа и назвали его батыром, то есть по-русски богатырем. Тогда это известие, хотя и сообщенное всеми газетами, прошло как-то без особенного разговора в обществе, да и газеты <…> не сочли нужным особенно распространиться о нем. Одним словом, с Фомой Даниловым "было тихо", как говорят на бирже. Потом, как известно, наступило славянское движение, явились Черняев, сербы, Киреев, пожертвования, добровольцы, и об Фоме замученном позабыли совсем (то есть в газетах), и вот недавно только получились к прежнему известию дополнительные подробности. Сообщают опять, что самарский губернатор навел справки о семействе Данилова, происходившего из крестьян села Кирсановки, Самарской губернии, Бугурусланского уезда, и оказалось, что у него остались в живых жена Евфросинья 27 лет и дочь Улита шести лет, находившиеся в бедственном положении. Им помогли по благородному почину самарского губернатора, обратившегося к некоторым людям с просьбою помочь вдове и дочери замученного русского героя и к самарскому губернскому земскому собранию с предложением, не пожелает ли оно поместить дочь Данилова стипендиаткой в одно из учебных заведений. Затем собрали 1320 рублей и из них шестьсот отложили дочери до совершеннолетия, а остальную сумму выдали самой вдове на руки, а дочь Данилова приняли в учебное заведение. Кроме того, начальник Главного штаба уведомил губернатора о всемилостивейше назначенной вдове Данилова пожизненной пенсии из государственного казначейства, по сто двадцати рублей в год. Затем – затем дело, вероятно, опять будет забыто ввиду текущих тревог, политических опасений, огромных вопросов, ждущих разрешения, крахов и проч. и проч.

О, я вовсе не хочу сказать, что наше общество отнеслось к этому поразительному поступку равнодушно, как к не стоящему внимания. Факт лишь тот, что немного говорили или, лучше,

почти никто не говорил об этом особенно. Впрочем, может быть, и говорили где-нибудь про себя, у купцов, у духовных, например, но не в обществе, не в интеллигенции нашей. В народе, конечно, эта великая смерть не забудется: этот герой принял муки за Христа и есть великий русский; народ это оценит и не забудет, да и никогда он таких дел не забывает. И вот я как будто уже слышу некоторые столь известные мне голоса: "Сила-то, конечно, сила, и мы признаем это, но ведь всё же – темная, проявившаяся слишком уж, так сказать, в допотопных, оказенившихся формах, а потому – что же нам особенно-то говорить? Не нашего это мира; другое бы дело сила, проявившаяся интеллигентно, сознательно. Есть, дескать, и другие страдальцы и другие силы, есть и идеи безмерно высшие – идея общечеловечности, например..."

Несмотря на эти разумные и интеллигентные голоса, мне всё же кажется позволительным и вполне извинительным сказать нечто особенное и об Данилове; мало того, я даже думаю, что и самая интеллигенция наша вовсе бы себя не столь унизила, если б отнеслась к этому факту повнимательнее. Меня, например, прежде всего удивляет, что не обнаружилась никакого удивления; именно удивления.

Я не про народ говорю: там удивления и не надо, в нем удивления и не будет; поступок Фомы ему не может казаться необыкновенным, уже по одной великой вере народа в себя и в душу свою. Он отзовется на этот подвиг лишь великим чувством и великим умилением. Но случись подобный факт в Европе, то есть подобный факт проявления великого духа, у англичан, у французов, у немцев, и они наверно прокричали бы о нем на весь мир. Нет, послушайте, господа, знаете ли, как мне представляется этот темный безвестный Туркестанского батальона солдат? Да ведь это, так сказать, – эмблема России, всей России, всей нашей народной России, подлинный образ ее, вот той самой России, в которой циники и премудрые наши отрицают теперь великий дух и всякую возможность подъема и проявления великой мысли и великого чувства. Послушайте, ведь вы всё же не эти циники, вы всего только люди интеллигентно-европействующие, то есть в сущности предобрейшие: ведь не отрицаете же и вы, что летом народ наш проявил местами чрезвычайную силу духа: люди покидали свои дома и детей и шли умирать за веру, за угнетенных, бог знает куда и бог знает с какими

средствами, точь-в-точь как первые крестоносцы девять столетий тому назад в Европе, – те самые крестоносцы, которых появление вновь Грановский, например, считал бы чуть ли не смешным и обидным "в наш век положительных задач, прогресса" и проч. и проч. Пусть это летнее движение наше, по-вашему, было слепое и даже как бы неразумное, так сказать "крестоносное", но ведь твердое же и великодушное, в этом нельзя не сознаться, если чуть-чуть пошире посмотреть.

Просыпалась великая идея, вознесшая, может быть, сотни тысяч и миллионов душ разом над косностью, цинизмом, развратом и безобразием, в которых купались до того эти души. Ведь вы знаете, народ наш считают до сих пор хоть и добродушным и даже очень умственно способным, но всё же темной стихийной массой, без сознания, преданной поголовно порокам и предрассудкам, и почти сплошь безобразником. Но, видите ли, я осмелюсь высказать одну даже, так сказать, аксиому, а именно: чтоб судить о нравственной силе народа и о том, к чему он способен в будущем, надо брать в соображение не ту степень безобразия, до которого он временно и даже хотя бы и в большинстве своем может унизиться, а надо брать в соображение лишь ту высоту духа, на которую он может подняться, когда придет тому срок. Ибо безобразие есть несчастье временное, всегда почти зависящее от обстоятельств, предшествовавших и преходящих, от рабства, от векового гнета, от загрубелости, а дар великодушия есть дар вечный, стихийный, дар, родившийся вместе с народом, и тем более чтимый, если и в продолжение веков рабства, тяготы и нищеты он все-таки уцелеет, неповрежденный, в сердце этого народа.

Фома Данилов с виду, может, был одним из самых обыкновенных и неприметных экземпляров народа русского, неприметных, как сам народ русский. (О, он для многих еще совсем неприметен!) Может быть, в свое время не прочь был погулять, выпить, может быть, даже не очень молился, хотя, конечно, бога всегда помнил. И вот вдруг велят ему переменить веру, а не то – мученическая смерть. При этом надо вспомнить, что такое бывают эти муки, эти азиатские муки! Пред ним сам хан, который обещает ему свою милость, и Данилов отлично понимает, что отказ его непременно раздражит хана, раздражит и самолюбие кипчаков тем, "что смеет, дескать, христианская собака так презирать

ислам". Но несмотря на всё, что его ожидает, этот неприметный русский человек принимает жесточайшие муки и умирает, удивив истязателей. Знаете что, господа, ведь из нас никто бы этого не сделал. Пострадать на виду иногда даже и красиво, но ведь тут дело произошло в совершенной безвестности, в глухом углу; никто-то не смотрел на него; да и сам Фома не мог думать и наверно не предполагал, что его подвиг огласится по всей земле Русской. Я думаю, что иные великомученики, даже и первых веков христианских, отчасти всё же были утешены и облегчены, принимая свои муки, тем убеждением, что смерть их послужит примером для робких и колеблющихся и еще больших привлечет к Христу. Для Фомы даже и этого великого утешения быть не могло: кто узнает, он был один среди мучителей. Был он еще молод, там где-то у него молодая жена и дочь, никогда-то он их теперь не увидит, но пусть: "Где бы я ни был, против совести моей не поступлю я мучения приму", – подлинно уж правда для правды, а не для красы! И никакой кривды, никакого софизма с совестью: "Приму-де ислам для виду, соблазна не сделаю, никто ведь не увидит, потом отмолюсь, жизнь велика, в церковь пожертвую, добрых дел наделаю". Ничего этого не было, честность изумительная, первоначальная, стихийная. Нет, господа, вряд ли мы так поступили бы!

Но то мы, а для народа нашего, повторю, подвиг Данилова, может быть, даже и не удивителен. В том-то и дело, что тут именно – как бы портрет, как бы всецелое изображение народа русского, тем-то всё это и дорого для меня, и для вас, разумеется. Именно народ наш любит точно так же правду для правды, а не для красы. И пусть он груб, и безобразен, и грешен, и неприметен, но приди его срок и начнись дело всеобщей всенародной правды, и вас изумит та степень свободы духа, которую проявит он перед гнетом материализма, страстей, денежной и имущественной похоти и даже перед страхом самой жесточайшей мученической смерти. И всё это он сделает и проявит просто, твердо, не требуя ни наград, ни похвал, собою не красуясь: "Во что верую, то и исповедую".

Выступление студентки с комментарием очерка. Его творческая история, содержание, реакция публики на его публикацию в «Дневнике писателя».

Преподаватель.

От фактов перейдем к эмблематическому их осмыслению в произведении Достоевского. Он, рассказав о подвиге Фомы Данилова, сознательно использовал понятие эмблемы и буквально на наших глазах ее создал. Это авторская демонстрация творческого процесса. Что такое эмблема?

Одна из студенток дает ее определение как словесно-графического, словесно-живописного образа, имеющего 3-хчленную структуру (надпись, картинка и подпись).

Понятие эмблемы Достоевский в своих произведениях использовал достаточно активно и точно, вводя ее в синонимический ряд: «картинка», «сцена», «наглядное изложение», «указание», «портрет», «всецелое изображение». В эмблеме он схватил главное – возможность визуализации идеи, ее наглядного представления. Эмблема – это изображение идеи, ее опредмечивание в конкретном образе. Поэтому в трехчленной структуре эмблемы центральное место занимает картина. В классическом, словесно-изобразительном варианте это графический рисунок, который в литературном произведении заменяется его словесным аналогом, чаще всего описательным, что соответствует статике эмблемы. В данном случае, «рисуя» эмблему, Достоевский помещает ее в своеобразную повествовательную рамку, в центре которой две фигуры – русского солдата и хана, который велит «ему переменить веру, а не то – мученическая смерть».

Эта яркая картина, похожая на живописное полотно, вызывает ассоциации - в силу своей архетипичности - и с противостоянием на поле боя двух национальных богатырей (Пересвета и Челубея), и даже со сценой из рассказа М.А.Шолохова «Судьба человека», в которой Андрей Соколов, «русс Иван», «перепивает» немцев, демонстрируя тем самым силу русского духа, «свое русское достоинство и гордость».

Другие структурные элементы в эмблеме Достоевского также налицо: есть надпись (inscriptio) и подпись (subscriptio), это соответственно: «эмблема России» и «Фома Данилов – русский батыр».

На экране показываются репродукции картин художника-баталиста В.В.Верещагина, на одной из которых изображен раненый русский солдат, продолжающий бежать по полю боя, на другой - «Победители» - турки, переодевающиеся в мундиры убитых русских солдат и офицеров, развлекаясь этим страшным маскарадом. Эти картины являются своего рода живописными аналогами эмблемы Достоевского.

Сообщение студентки. Лингво-культорологический комментарий тюркского слова «батыр», его функционирования в художественном контексте очерка.

В авторском комментарии-подписи через это слово выражено восхищение Фомой Даниловым не только с позиции русского православного человека, но и с инонациональной, иноверной точки зрения. Отсюда и эквивалентный по смыслу и нравственной оценке перевод русского выражения «богатырь» тюркским «батыр». За этим лексическим переводом – переход с одной этноконфессиональной точки зрения на другую, с русско-православной на азиатско-исламскую. Встав на другую точку зрения, Достоевский отметил то же самое удивление и восхищение и с ее стороны: азиаты, «замучив <…> Фому до смерти, удивились силе его духа и назвали его батырем, то есть по-русски богатырем» [25; 12].

Задание для фронтальной работы. Провести композиционный анализ выражения и соотношения разных точек зрения на Фому Данилова:

русские		азиаты
православные	Фома Данилов	ислам
Христос	русский батыр	Магомет
русский царь		хан

Фома Данилов оказался между «своими» и «чужими», он должен сделать трагический выбор между жизнью и смертью, между помилованием, наградой, с одной стороны, и муками за веру, с другой стороны. Но русский солдат остается в своей вере. Как он объясняет мотивы своего поступка?

Обсуждение проблемы религиозного и нравственного самоопределения: «Како веруеши али вовсе не веруеши?..».

Изменить кресту нельзя, акт крещения, как и рождения, необратим. Нельзя отречься от родины, веры, родителей, детей, если все

это ценишь и любишь. Со «своей» точки зрения мотивы поступка, подвига Фомы Данилова понятны. С русской точки зрения он герой, «великий русский, народный, национальный герой».

Но почему и с противоположной, «чужой» стороны он назван «батыром», а не «христианской собакой»? Почему «мучители рода христианского», «татары поганые» тоже по достоинству оценили подвиг русского солдата?

Они оценили силу и свободу чужого духа. Такой дух необходим для *любой* веры. Здесь открывается единство нравственной оценки, морали, что обусловлено единством Бога. Не случайно сам Достоевский подчеркивал: «Перед Богом-то все равны». Это выражение нравственно-религиозного абсолюта, дающего возможность занять не избирательную точку зрения, а встать *над* и *между*.

Таким образом, проблема выбора веры и, соответственно, морали оборачивается проблемой ее абсолютности или относительности.

Эмблематическая подпись «русский батыр», выражающая и авторскую оценку религиозного подвига Фомы Данилова, снимает противостояние двух вер, делая его относительным, притом, что сама вера, своя или чужая сохраняет абсолютный характер.

Слово преподавателя. Образ Фомы Данилова в романе «Братья Карамазовы».

Эмблема «русского батыра» стала важной и сквозной в творчестве Достоевского. Из «Дневника писателя» она перешла в последний роман «Братья Карамазовы». Тематически эти варианты – публицистический и художественный – во многом сходны, в фабульной основе обоих текстов – образ русского солдата, совершившего подвиг веры, но в романном контексте он трансформировался и приобрел новые значения.

Сообщение студентки. Комментарий 7 главы романа «Братья Карамазовы» «Контроверза»:

« … Тема случилась странная: Григорий поутру, забирая в лавке у купца Лукьянова товар, услышал от него об одном русском солдате, что тот, где-то далеко на границе, у азиятов, попав

к ним в плен и будучи принуждаем ими под страхом мучительной и немедленной смерти отказаться от христианства и перейти в ислам, не согласился изменить своей вере и принял муки, дал содрать с себя кожу и умер, славя и хваля Христа, – о каковом подвиге и было напечатано как раз в полученной в тот день газете. Об этом вот и заговорил за столом Григорий. Федор Павлович любил и прежде, каждый раз после стола, за десертом, посмеяться и поговорить хотя бы даже с Григорием. В этот же раз был в легком и приятно раскидывающемся настроении. Попивая коньячок и выслушав сообщенное известие, он заметил, что такого солдата следовало бы произвести сейчас же во святые и снятую кожу его препроводить в какой-нибудь монастырь: "То-то народу повалит и денег". Григорий поморщился, видя, что Федор Павлович нисколько не умилился, а по всегдашней привычке своей начинает кощунствовать. Как вдруг Смердяков, стоявший у двери, усмехнулся. Смердяков весьма часто и прежде допускался стоять у стола, тоесть под конец обеда. С самого же прибытия в наш город Ивана Федоровича стал являться к обеду почти каждый раз.

– Ты чего? – спросил Федор Павлович, мигом заметив усмешку и поняв, конечно, что относится она к Григорию.

– А я насчет того-с, – заговорил вдруг громко и неожиданно Смердяков, – что если этого похвального солдата подвиг был и очень велик-с, то никакого опять-таки по-моему не было бы греха и в том, если б и отказаться при этой случайности от Христова примерно имени и от собственного крещения своего, чтобы спасти тем самым свою жизнь для добрых дел, коими в течение лет и искупить малодушие.

– Это как же не будет греха? Врешь, за это тебя прямо в ад и там как баранину поджаривать станут, – подхватил Федор Павлович.

И вот тут-то и вошел Алеша. Федор Павлович, как мы видели, ужасно обрадовался Алеше.

– На твою тему, на твою тему! – радостно хихикал он, усаживая Алешу слушать.

– Насчет баранины это не так-с, да и ничего там за это не будет-с, да и не должно быть такого, если по всей справедливости, – солидно заметил Смердяков.

– Как так по всей справедливости, – крикнул еще веселей Федор Павлович, подталкивая коленом Алешу.

– Подлец он, вот он кто! – вырвалось вдруг у Григория. Гневно посмотрел он Смердякову прямо в глаза.

– Насчет подлеца повремените-с, Григорий Васильевич, – спокойно и сдержанно отразил Смердяков, – а лучше рассудите сами, что раз я попал к мучителям рода христианского в плен и требуют они от меня имя божие проклясть и от святого крещения своего отказаться, то я вполне уполномочен в том собственным рассудком, ибо никакого тут и греха не будет.

– Да ты уж это говорил, ты не расписывай, а докажи!– кричал Федор Павлович.

– Бульонщик! – прошептал Григорий презрительно.

– Насчет бульонщика тоже повремените-с, а не ругаясь рассудите сами, Григорий Васильевич. Ибо едва только я скажу мучителям: "Нет, я не христианин и истинного бога моего проклинаю", как тотчас же я самым высшим божьим судом немедленно и специально становлюсь анафема проклят и от церкви святой отлучен совершенно как бы иноязычником, так даже, что в тот же миг-с, – не то что как только произнесу, а только что помыслю произнести, так что даже самой четверти секунды тут не пройдет-с, как я отлучен, – так или не так, Григорий Васильевич?

Он с видимым удовольствием обращался к Григорию, отвечая в сущности на одни лишь вопросы Федора Павловича и очень хорошо понимая это, но нарочно делая вид, что вопросы эти как будто задает ему Григорий.

– Иван! – крикнул вдруг Федор Павлович, – нагнись ко мне к самому уху. Это он для тебя всё это устроил, хочет, чтобы ты его похвалил. Ты похвали.

Иван Федорович выслушал совершенно серьезно восторженное сообщение папаши.

- Стой, Смердяков, помолчи на время, – крикнул опять Федор Павлович: – Иван, опять ко мне к самому уху нагнись.

Иван Федорович вновь с самым серьезнейшим видом нагнулся.

– Люблю тебя так же как и Алешку. Ты не думай, что я тебя не люблю. Коньячку?

– Дайте. "Однако сам-то ты порядочно нагрузился", пристально поглядел на отца Иван Федорович. Смердякова же он наблюдал с чрезвычайным любопытством.

– Анафема ты проклят и теперь, – разразился вдруг Григорий, – и как же ты после того, подлец, рассуждать смеешь, если...

– Не бранись, Григорий, не бранись! – прервал Федор Павлович.

– Вы переждите, Григорий Васильевич, хотя бы самое даже малое время-с, и прослушайте дальше, потому что я всего не окончил. Потому в самое то время, как я богом стану немедленно проклят-с, в самый, тот самый высший момент-с, я уже стал всё равно, как бы иноязычником, и крещение мое с меня снимается и ни во что вменяется, – так ли хоть это-с?

– Заключай, брат, скорей, заключай, – поторопил Федор Павлович, с наслаждением хлебнув из рюмки.

– А коли я уж не христианин, то значит я и не солгал мучителям, когда они спрашивали: "Христианин я или не христианин", ибо я уже был самим богом совлечен моего христианства, по причине одного лишь замысла и прежде чем даже слово успел мое молвить мучителям. А коли я уже разжалован, то каким же манером и по какой справедливости станут спрашивать с меня на том свете, как с христианина, за то, что я отрекся Христа, тогда как я за помышление только одно, еще до отречения, был уже крещения моего совлечен? Коли я уж не христианин, значит я и не могу от Христа отрекнуться, ибо не от чего тогда мне и отрекаться будет. С татарина поганого кто же станет спрашивать, Григорий Васильевич, хотя бы и в небесах за то, что он не христианином родился и кто же станет его за это наказывать, рассуждая, что с одного вола двух шкур не дерут. Да и сам бог вседержитель с татарина если и будет спрашивать, когда тот помрет, полагаю каким-нибудь самым малым наказанием (так как нельзя же совсем не наказать его), рассудив, что ведь не повинен же он в том, если от поганых родителей поганым на свет произошел. Не может же господь бог насильно взять татарина и говорить про него, что и он был христианином? Ведь значило бы тогда, что господь вседержитель скажет сущую неправду. А разве может господь вседержитель неба и земли произнести ложь, хотя бы в одном только каком-нибудь слове-с?

Григорий остолбенел и смотрел на оратора, выпучив глаза. Он хоть и не понимал хорошо, что говорят, но что-то из всей этой дребедени вдруг понял, и остановился с видом человека, вдруг

стукнувшегося лбом об стену. Федор Павлович допил рюмку и залился визгливым смехом.

– Алешка, Алешка, каково! Ах ты казуист! Это он был у иезуитов где-нибудь, Иван. Ах ты иезуит смердящий; да кто же тебя научил? Но только ты врешь, казуист, врешь, врешь и врешь. Не плачь, Григорий, мы его сею же минутой разобьем в дым и прах. Ты мне вот что скажи, ослица: пусть ты пред мучителями прав, но ведь ты сам-то в себе всё же отрекся от веры своей и сам же говоришь, что в тот же час был анафема проклят, а коли раз уж анафема, так тебя за эту анафему по головке в аду не погладят. Об этом ты как полагаешь, иезуит ты мой прекрасный?

– Это сумления нет-с, что сам в себе я отрекся, а всё же никакого и тут специально греха не было-с, а коли был грешок, то самый обыкновенный весьма-с.

– Как так обыкновенный весьма-с!

– Врешь, пр-р-роклятый, – прошипел Григорий,

– Рассудите сами, Григорий Васильевич, – ровно и степенно, сознавая победу, но как бы и великодушничая с разбитым противником, продолжал Смердяков, – рассудите сами, Григорий Васильевич: ведь сказано же в писании, что коли имеете веру хотя бы на самое малое даже зерно и при том скажете сей горе, чтобы съехала в море, то и съедет ни мало не медля, по первому же вашему приказанию. Что же, Григорий Васильевич, коли я неверующий, а вы столь верующий, что меня беспрерывно даже ругаете, то попробуйте сами-с сказать сей горе, чтобы не то чтобы в море (потому что до моря отсюда далеко-с), но даже хоть в речку нашу вонючую съехала, вот что у нас за садом течет, то и увидите сами в тот же момент, что ничего не съедет-с, а всё останется в прежнем порядке и целости, сколько бы вы ни кричали-с. А это означает, что и вы не веруете, Григорий Васильевич, надлежащим манером, а лишь других за то всячески ругаете. Опять-таки и то взямши, что никто в наше время, не только вы-с, но и решительно никто, начиная с самых даже высоких лиц до самого последнего мужика-с, не сможет спихнуть горы в море, кроме разве какого-нибудь одного человека на всей земле, много двух, да и то может где-нибудь там в пустыне египетской в секрете спасаются, так что их и не найдешь вовсе, – то коли так-с, коли все остальные выходят неверующие, то неужели же всех сих остальных, то-

есть население всей земли-с, кроме каких-нибудь тех двух пустынников, проклянет господь и при милосердии своем, столь известном, никому из них не простит? А потому и я уповаю, что, раз усомнившись, буду прощен, когда раскаяния слезы пролью.

– Стой! – завизжал Федор Павлович в апофеозе восторга: – так двух-то таких, что горы могут сдвигать, ты всё-таки полагаешь, что есть они? Иван, заруби черту, запиши: весь русский человек тут сказался!

– Вы совершенно верно заметили, что это народная в вере черта, – с одобрительною улыбкой согласился Иван Федорович.

– Соглашаешься! Значит, так, коли уж ты соглашаешься! Алешка, ведь правда? Ведь совершенно русская вера такая?

– Нет, у Смердякова совсем не русская вера, – серьезно и твердо проговорил Алеша.

– Я не про веру его, я про эту черту, про этих двух пустынников, про эту одну только черточку: ведь это же по-русски, по-русски?

– Да, черта эта совсем русская, – улыбнулся Алеша.

– Червонца стоит твое слово, ослица, и пришлю тебе его сегодня же, но в остальном ты всё-таки врешь, врешь и врешь: знай, дурак, что здесь мы все от легкомыслия лишь не веруем, потому что нам некогда: во-первых, дела одолели, а во-вторых, времени бог мало дал, всего во дню определил только двадцать четыре часа, так что некогда и выспаться, не только покаяться. А ты-то там пред мучителями отрекся, когда больше не о чем и думать-то было тебе как о вере и когда именно надо было веру свою показать! Так ведь это, брат, составляет, я думаю?

– Составляет-то оно составляет, но рассудите сами, Григорий Васильевич, что ведь тем более и облегчает, что составляет. Ведь коли бы я тогда веровал в самую во истину, как веровать надлежит, то тогда действительно было бы грешно, если бы муки за свою веру не принял и в поганую Магометову веру перешел. Но ведь до мук и не дошло бы тогда-с, потому стоило бы мне в тот же миг сказать сей горе: двинься и подави мучителя, то она бы двинулась и в тот же миг его придавила как таракана, и пошел бы я как ни в чем не бывало прочь, воспевая и славя бога. А коли я именно в тот же самый момент это всё и испробовал и нарочно уже кричал сей горе: подави сих мучителей, а та не давила, то как же скажите, я бы в то время не усомнился, да еще в такой страшный час смертного, вели-

кого страха? И без того уж знаю, что царствия небесного в полноте не достигну (ибо не двинулась же по слову моему гора, значит не очень-то вере моей там верят, и не очень уж большая награда меня на том свете ждет), для чего же я еще сверх того и безо всякой уже пользы кожу с себя дам содрать? Ибо если бы даже кожу мою уже до половины содрали со спины, то и тогда по слову моему или крику не двинулась бы сия гора. Да в этакую минуту не только что сумление может найти, но даже от страха и самого рассудка решиться можно, так что и рассуждать-то будет совсем невозможно. А стало быть чем я тут выйду особенно виноват, если, не видя ни там, ни тут своей выгоды, ни награды, хоть кожу-то по крайней мере свою сберегу? А потому, на милость господню весьма уповая, питаюсь надеждой, что и совсем прощен буду-с...».

Преподаватель.

В этой главе эмблема переходит в символ, раскрываясь уже не в одном, а в нескольких смыслах, поскольку по-разному интерпретируется, толкуется всеми героями. Чем объясняется эта эволюция образа?

В «Дневнике писателя» эмблема Фомы Данилова, русского батыра – это «нарисованная» и однозначно автором истолкованная идея о силе, подвиге русской веры, адекватно оцененной с противоположных точек зрения. Национально-религиозное противостояние преодолевается здесь благодаря единству нравственных понятий, обусловленных единством монотеизма, которое Достоевский прекрасно сознавал: для него «верующие суть сыны Авраама» [Гал; 3, 7].

Сомневаться в однозначности, твердости авторского пояснения к эмблеме не приходится. В публицистическом контексте «Дневника писателя» позиция автора выглядит вполне определенной и не допускающей категоричных упреков в национальной и религиозной ксенофобии. Хотя в самом начале русско-турецкой войны его реакция на ислам была весьма болезненной: мусульмане воспринимались им как враги православия, злодеи-иноверцы, басурмане. Но уже в сентябрьском выпуске своего журнала за 1876 год он замечает «…русский, помогая славянину

против турок, даже и в мыслях не имеет стать врагом татарина и пойти на него войной <…> из-за религиозных побуждений». Далее Достоевский продолжает: «…я вовсе не хочу истреблять мусульманства, а лишь единоверца защитить… Помогая славянину я не только не нападаю на веру татарина, но мне и до мусульманства-то самого турки нет дела: оставайся он мусульманином, сколько хочет, лишь бы славян не трогал». Подобная веротерпимость русского художника в обстановке небывалого национального и религиозного воодушевления, доходившего с обеих сторон почти до фанатизма, имела высокое нравственное значение.

С современной точки зрения его эмблема России, воплощенная в образе Фомы Данилова и закрепленная подписью «русский батыр» приобретает не только интернациональный, но и интерконфессиональный смысл, почти забытый в наши дни.

Фронтальная работа. Обсуждение проблемы веры по роману «Братья Карамазовы». Комментарий позиции каждого героя.

Образ Фомы Данилова представлен в последнем крупном произведении Достоевского в ином художественном ключе и выполняет функцию критерия веры. Герои романа, по сравнению с замученным русским солдатом, сделавшим безусловный выбор: «Во что верую, то и исповедую», по-своему отвечают на вопрос: «Како веруеши, али вовсе не веруеши?». Для них в эмблеме значимы только надпись и картина, а подпись-толкование дается каждым героем самостоятельно. Тем самым эмблема проверяется на прочность, в процессе функционирования превращаясь из-за многозначных, даже амбивалентных толкований в символ.

Для слуги Григория, купца Лукьянова, Алеши Карамазова, повествователя поступок Фомы Данилова – это подвиг, для Федора Павловича Карамазова – повод для «всегдашнего» кощунства, для Смердякова – возможность высказаться решительным образом по вопросу веры вслед за Иваном и за Ивана, не случайно обнаружившего чрезвычайное любопытство и серьезный интерес к его рассуждениям.

Среди перечисленных откликов особо выделяется реакция Смердякова как искушающая и провоцирующая, как наиболее противоположная по духу и смыслу положительной оценке. Если для автора поступок Фомы идеален, в оценочном плане однозначен, то по Смердякову в религиозном поступке русского солдата

«нет ни подвига, ни греха». Все критерии оказываются у лакея размыты и стерты, ему безразличен выбор веры, бессмысленно предпочтение своей веры чужой – и наоборот. То есть религиозное противостояние здесь тоже исчезает, но уже в результате разрушения самого нравственно-религиозного основания жизни. Значимость религиозного выбора снижается до нуля вместе с утратой ощущения ее самоценности и абсолютности. Своей субъективно-относительной интерпретацией Смердяков испытывает, искушает обе веры: православную и магометову, отрицает объективность и абсолютность нравственного содержания в них, сталкивая «христианскую собаку» с «поганым татарином», в отличие от автора, сблизившего русского и мусульманина в единой положительной нравственной оценке подвига веры. Смердяков жонглирует нравственными нормами обеих религий, подменяя и искажая их. Все это – не что иное, как этический и религиозный релятивизм, утверждение зависимости религиозной морали, религиозной совести от субъективной точки зрения.

«Коварный вопрос» о природе веры и морали слугой Смердяковым решается корыстным образом, выгодным для оправдания любого поступка. Такие «софизмы с совестью» завели Смердякова и Ивана Карамазова в ситуацию множественности вер, которая стала для них ловушкой.

Вопрос об абсолютном или относительном значении религиозной морали, выступающей в разных этноконфессиональных вариантах, – один из самых главных в «Братьях Карамазовых», да и во всем «пятикнижии». Все герои, так или иначе, по-своему его решают. Дмитрий, которого «Бог» тоже «мучит», задумывается: «Как он будет добродетелен без бога-то? …У меня одна добродетель, а у китайца другая – вещь, значит, относительная. Или нет? Или не относительная? Вопрос коварный… я две ночи не спал от этого…». На этот вековечный, мировой вопрос «русские мальчики» отвечают по-разному.

В результате из-за вариативности подписи эмблема трансформируется в символ, что связано с изменением функции образа Фомы Данилова: из риторического средства выражения и внушения читателю авторской идеи в «Дневнике писателя» он превращается в «пробный камень» веры для всех Карамазовых.

Однако в художественном контексте романа в целом подвиг Фомы Данилова, полифонически интерпретируемый героями, не теряет своего безусловного, эмблематического смысла, заданного автором еще в 1877 году. Считая принципиально невозможным, необратимым переход из одной веры в другую, Достоевский, тем не менее, интуитивно догадывался, что только человек живет в мире множественности вер, а Бог – в мире единства. Своей эмблемой Фомы Данилова как русского батыра писатель эту идею закрепил.

Подведение итогов занятия.

Практические занятия по проблематике анализа и интерпретации художественного текста

Они предполагают обращение к различным литературным произведениям (преимущественно к малой прозе и стихотворениям небольшого объема). В рамках спецкурса апробирована работа с такими текстами, как:

- «Телега жизни» А.С. Пушкина (имманентный анализ и истолкование);
- «Я вас любил…» И.А. Бродского (интертекстуальный анализ);
- «Рождественская звезда» И.А. Бродского (целостный анализ);
- «Сон» М.Ю. Лермонтова (структурный анализ);
- «Гранатовый браслет» А.И. Куприна»; «Хаджи-Мурат» Л.Н.Толстого (композиционный анализ);
- «Я вас любил…» А.С. Пушкина (лингвостилистический анализ);
- «Толстый и тонкий», «Студент» А.П. Чехова (комплексный анализ);
- «Сон смешного человека» Ф.М. Достоевского (комплексный анализ);
- другие произведения малой прозы Ф.М.Достоевского (аналитический комментарий).

Текущая и итоговая формы контроля также связаны с определенным видом анализа и истолкованием художественного текста.

Задания для самостоятельной работы

Задание № 1. Составить терминологический словарь-тезаурус по анализу литературного произведения, выписав из литературных энциклопедий и справочников следующие определения:

I. Для характеристики художественного содержания:
Тематика
Идея
Проблематика
Тенденция
Пафос

II. Для характеристики художественной образности:
Персонаж
Герой
Характер
Образ автора
Образ повествователя (рассказчика)

III. Для характеристики композиции и сюжета:
Хронотоп
Эпизод
Интрига
Виды композиции (закрытая, открытая, зеркальная, кольцевая)
Элементы композиции (эпиграф, зачин, концовка, пролог, эпилог)
Элементы сюжета (мотив, лейтмотив, экспозиция, завязка, перипетия, развитие действия, кульминация, развязка, сюжетная линия)
Фабула, фабульный мотив
Монтаж

IV. Для характеристики предметного мира:
интерьер
пейзаж (его виды)
портрет (его виды)
художественная деталь

V. Для характеристики стиля:
тропы
фигуры речи
типы речи (описание, рассуждение, повествование).

Задание № 2. Провести один из аспектных видов анализа стихотворения (по выбору), обратив особое внимание на стиховедческий разбор.

Задание № 3. Провести один из аспектных видов анализа прозаического произведения (по выбору).

Вопросы для собеседования и контроля

1. Какие виды анализа художественного текста Вы знаете?
2. Каковы этапы и логика работы с художественным текстом? Чем отличается анализ текста от интерпретации его смысла?
3. Каковы особенности и типы восприятия художественных произведений?
4. Чем отличается квалифицированное филологическое чтение от обыденного?
5. Какие академические и методические исследования и пособия по проблемам анализа и интерпретации художественного текста Вам известны?
6. Что Вы можете сказать о возможностях использования технологии имманентного анализа художественного текста на уроках литературы в школе?
7. Какова степень соотношения имманентного и лингвостилистического анализа?
8. Каков образовательный потенциал (с точки зрения истории литературы) интертекстуального анализа?
9. Чем отличается целостный анализ от комплексного?
10. Каковы особенности и различия структурного и композиционного видов анализа художественного текста?
11. В чем разница между лингвистическим, лингвостилистическим и лингвопоэтическим анализом текста?
12. Чем отличается комплексный анализ от аспектных видов анализа художественного текста?
13. Есть ли специфика в анализе и интерпретации текстов разных родов и жанров? Прокомментировать ее.
14. Как соотносятся проблематика анализа и истолкования художественного текста с целями и задачами профильного филологического образования в школе?
15. Каковы возможности использования данной проблематики для итоговой аттестации учащихся по русскому языку и литературе?
16. Что нового Вы узнали о принципах, приемах, формах работы с художественным текстом после изучения данного спецкурса?

Список литературы

1. Анализ одного стихотворения. – Л., 1985.
2. Анализ одного стихотворения. «О чем ты воешь, ветр ночной?..» Ф.И. Тютчева. – Тверь, 2001.
3. Анализ художественного произведения: Художественное произведение в контексте творчества писателя. – М., 1987.
4. Анализ художественного текста: Сб. статей. Вып.1-3./ Под ред. Н.М. Шанского. – М., 1975-1978.
5. Анализ художественного текста: Лирическое произведение: Хрестоматия. / Сост. Д.М. Магомедовой и др. – М., 2005.
6. Анализ художественного текста: Эпическая проза: Хрестоматия. / Сост. Н.Д. Тамарченко. – М., 2005.
7. Анализ художественного текста: Лирическое произведение: Хрестоматия/ Сост. Д.М.Магомедовой и др.- М., РГГУ, 2005.
8. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В., Васильев И.Е. Лингвистический анализ художественного текста. – М., 2003.
9. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М., 1999.
10. Ворожбитова А.А. Теория текста. Антропоцентрическое направление. - М., 2006.
11. Гуковский Г.А. Изучение литературного произведения в школе. – Тула, 2000.
12. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М., 1999.
13. Лингвистический анализ художественного текста: Хрестоматия. Ч.1/ Сост. Р.А. Каримова. – Уфа, 1996.
14. Лингвистический анализ текста. Программа и методические указания. / Сост. Л.А. Каракуц-Бородина. – Уфа, 2004.
15. Гаспаров М.Л. «Снова тучи надо мною…». Методика анализа/ Избр. статьи. О стихе. О стихах. О поэмах. – М., 1995.
16. Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. – М., 1991.
17. Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория художественной целостности. - М., 2002.
18. Долинин К.А. Интерпретация текста. – М., 1985.
19. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. – М., 1994.

20. Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Методы изучения литературы. – М., 2002.
21. Кайда Л. Композиционный анализ художественного текста. Теория, методология. – М., 2000.
22. Купина Н.А., Николина Н.А. Филологический анализ художественного текста. – М., 2003.
23. Лавлинский С.П. Технология литературного образования. Коммуникативно-деятельностный подход. – М., 2003.
24. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
25. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.
26. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: структура стиха. – М., 1972.
27. Лотмановский сборник. Вып.1. – М., 1997.
28. Лотмановский сборник. Вып.2. – М., 2000.
29. Лотман Ю.М. Приложение для учителя (образцы анализа стихотворений А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова) / Учебник по русской литературе для средней школы. – М., 2001.
30. Лукин В.А. Художественный текст. Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. – М., 2005.
31. Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения. – М., 2004.
32. Маранцман В.Г. Анализ литературного произведения и читательское восприятие школьников. – Л., 1984.
33. Михайлов Н.Н. Теория художественного текста. М., 2006.
34. Николина Н.А. Филологический анализ текста. - М., 2003.
35. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. – М., 1988.
36. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М., 1972.
37. Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. – Ижевск, 1977.
38. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М., 1988.
39. Потапов В.В. Динамика и статика речевого ритма. – М., 2004.
40. Поэтический строй русской лирики. – Л., 1973.
41. Смирнов И.П. Смысл как таковой. – СПб., 2001.

42. Сырица Г.С. Филологический анализ художественного текста. – М., 2005.
43. Томашевский Б.В. Теория литературы: Поэтика. – М., 1996.
44. Тюпа В.И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. – М., 2001.
45. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. – М., 2006.
46. Образцы изучения текста художественного произведения. – Ижевск, 1995.
47. Принципы анализа литературного произведения./Под ред. П.А. Николаева и Э.Я. Эсалнек. – М., 1984.
48. Пути анализа литературного произведения. – М., 1981.
49. Фуксон Л.Ю. Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения. – Кемерово, 1999.
50. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999.
51. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. – М., 2000.
52. Шанский Н.М. Лингвистический анализ стихотворного текста. – М., 2002.
53. Эткинд Е. Проза о стихах. – СПб., 2001.
54. Домащенко А.В. Интерпретация и толкование. – Донецк, 2000.
55. Теоретическая поэтика: понятия и определения. – М., 2001.
56. Литературная энциклопедия терминов и понятий/Под ред. А.Н. Николюкина. – М., 2001.

Учебное издание

Борисова Валентина Васильевна

Художественный текст: аспекты анализа и интерпретации

Редактор Т.В. Подкопаева

Технический редактор И.В. Пономарев

Лиц. на издат. деят. Б848421 от 03.11.2000 г. Подписано в печать 25.11.2008.
Формат 60Х84/16. Компьютерный набор. Гарнитура Times New Roman.
Отпечатано на ризографе. Усл. печ. л. – 7,3. Уч.-изд. л. – 7,1.
Тираж 200 экз. Заказ №

ИПК БГПУ 450000, г.Уфа, ул. Октябрьской революции, 3а